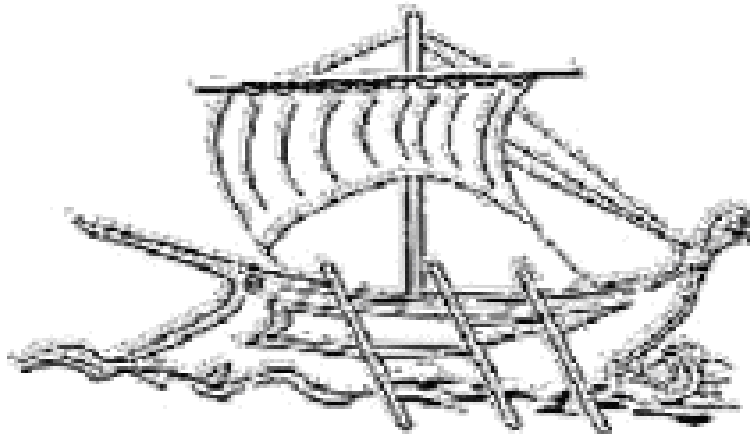


Τ.Ε.Ι. ΠΕΙΡΑΙΑ

Σ.Τ.Ε.Φ. ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΔΟΜΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ .



***ΜΕΛΕΤΗ ΤΩΝ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΚΤΙΡΙΩΝ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ ΤΗΣ ΣΤΟΥΤΓΑΡΔΗΣ .
(DAS ALTE SCHLOSS, DAS SCHLOSS SOLITUDE, DAS NEUE SCHLOSS, DIE JOHANNESKIRCHE)***

ΕΠΙΒΛΕΠΟΝΤΕΣ .

Κα. ΤΣΟΥΚΑΤΟΥ ΣΤΕΛΛΑ .

Κα. ΜΠΟΥΡΜΠΑΧΑΚΗ ΑΣΠΑΣΙΑ .

ΟΙ ΣΠΟΥΔΑΣΤΡΙΕΣ .

ΚΙΚΙΩΝΗ ΗΛΕΚΤΡΑ .

ΚΟΥΤΡΟΥΜΠΛΑ ΓΕΩΡΓΙΑ.

ΑΘΗΝΑ.

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 2008 .

**ΜΕΛΕΤΗ ΤΩΝ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΚΤΙΡΙΩΝ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ ΤΗΣ ΣΤΟΥΤΓΑΡΔΗΣ .
(DAS ALTE SCHLOSS, DAS SCHLOSS SOLITUDE, DAS NEUE SCHLOSS, DIE JOHANNESKIRCHE)**

ΚΙΚΙΩΚΗ
ΗΛΕΚΤΡΑ .

ΚΟΥΤΡΟΥΜΠΛΑ
ΓΕΩΡΓΙΑ.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	σελ	3
1. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΣΤΟΥΤΓΑΡΔΗ.....	σελ	5
2. ΠΕΡΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ.....	σελ.	12
3. ΘΕΩΡΙΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΩΝ ΡΥΘΜΩΝ		
3.1 Γοτθικός ρυθμός.....	σελ	22
3.1.1 Ο Γοτθικός ρυθμός στην Γερμανία.....	σελ	36
3.2 Αναγέννηση.....	σελ	37
3.2.1 Η Αναγέννηση στην Γερμανία.....	σελ	45
3.3 Μπαρόκ.....	σελ	47
3.3.1. Το Μπαρόκ στην Γερμανία	σελ	49
3.4 Ροκοκό.....	σελ	52
3.4.1 Το Ροκοκό στην Βάδη Βυρτεμβέργη.....	σελ	55
3.5 Κλασικισμός	σελ	57
3.5.1 Ο κλασικισμός στην Γερμανία.....	σελ	63
3.6 Empire Style.....	σελ	65
4. ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΚΤΙΡΙΩΝ		
4.1 Das Alte Schloss.....	σελ	68
4.2 Das Neue Schloss.....	σελ	121
4.3 Das Schloss Solitude.....	σελ	173
4.4 Die Johanneskirche.....	σελ.	235
5. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ		
5.1 Επεξηγηματικό γλωσσάριο.....	σελ	271
6. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	σελ	278

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Οι σπουδάστριες-συγγραφείς αυτής της πτυχιακής εργασίας εκφράζουν τις ευχαριστίες τους στον προϊστάμενο του τμήματος Κο Μεταξά Γεώργιο για την ευκαιρία που μας έδωσε μέσω του προγράμματος ERASMUS να εκπονήσουμε αυτήν την πτυχιακή εργασία .

Επίσης ευχαριστούμε θερμά τους καθηγητές μας στην Γερμανία Κο Schneider και την κυρία Renate Oelhaf για την ουσιαστική βοήθεια τους , τις υποδείξεις τους και τον χρόνο που μας αφιέρωσαν .

Τέλος ,ευχαριστούμε θερμά την κυρία Τσουκάτου Στέλλα και την κυρία Μπουρμπαχάκη Ασπασία για την γενική επίβλεψη τους και συνολική βοήθεια τους στην πτυχιακή αυτή .

ΜΕ ΕΚΤΙΜΗΣΗ
ΟΙ ΣΠΟΥΔΑΣΤΡΙΕΣ .

ΚΙΚΙΩΝΗ ΗΛΕΚΤΡΑ .
ΚΟΥΤΡΟΥΜΠΙΛΑ ΓΕΩΡΓΙΑ.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

ΓΕΝΙΚΑ

Σε όλη την ιστορία της, η γερμανική αρχιτεκτονική συνδύασε επιρροές από οπουδήποτε στην Ευρώπη με τον εθνικό χαρακτήρα της.

Κατά τη διάρκεια της μεσαιωνικής περιόδου κυριάρχησε το Ρομανικό ύφος. Το 13ο αιώνα, καθώς επικρατούσε το Γοτθικό ύφος, κατασκευάστηκαν μερικά από τα πιο ξεχωριστά κτίσματα της Γερμανίας, συμπεριλαμβανομένων των καθεδρικών ναών της Κολωνίας (αρχής γενομένης το 1248). Οι παραλλαγές στις γοτθικές και αναγεννησιακές μορφές υπερίσχυαν σ' όλο το 15ο και 16ο αιώνα, αλλά μετά από το προτεσταντικό ανασχηματισμό, επιτροπές που σχηματίστηκαν για την επιμέλεια θρησκευτικών κτιρίων, μείωσαν τις επιρροές των παραπάνω μορφών. Μια αναβίωση του γοτθικού ρυθμού άρχισε το 17ο αιώνα, όταν η έντονη διακόσμηση έγινε το κύριο χαρακτηριστικό των εκκλησιών και των παλατιών. Αυτή η διακοσμητική κλίση στο γερμανικό σχέδιο έφθασε στο αποκορύφωμα της το πρώτο μισό του 18ου αιώνα με την επιρροή του γαλλικού και ιταλικού Ροκοκό ύφους. Αυτή η ελαφρότητα εξανεμίστηκε μέχρι το 19ο αιώνα, όταν ένα αυστηρό είδος Νεοκλασικισμού ήρθε να αντιπροσωπεύσει το πρωσικό μιλιταριστικό πνεύμα της εποχής. Ο ρομαντικά "χρωματισμένος" Νεοκλασικισμός του Karl Friedrich Schinkel, ο οποίος έγινε κρατικός αρχιτέκτονας της Πρωσίας το 1815, επηρέασε εκείνη την περίοδο.

Στην πορεία της εξέλιξης της Γερμανικής αρχιτεκτονικής, εκδηλώθηκε ένα διαφορετικό ύφος μεταξύ των πόλεων του Βορρά και του Νότου, της Ανατολής και της Δύσης. Στη νότια Γερμανία και συγκεκριμένα στο κρατίδιο της Βάδης-Βυρτεμβέργης με πρωτεύουσα την Στουτγάρδη, σε συγκεκριμένα κτήρια της οποίας αναφέρεται η παρούσα πτυχιακή, κατά το πέρασμα των αιώνων υλοποιήθηκαν κατασκευές μεγάλου ιστορικού και αρχιτεκτονικού ενδιαφέροντος.

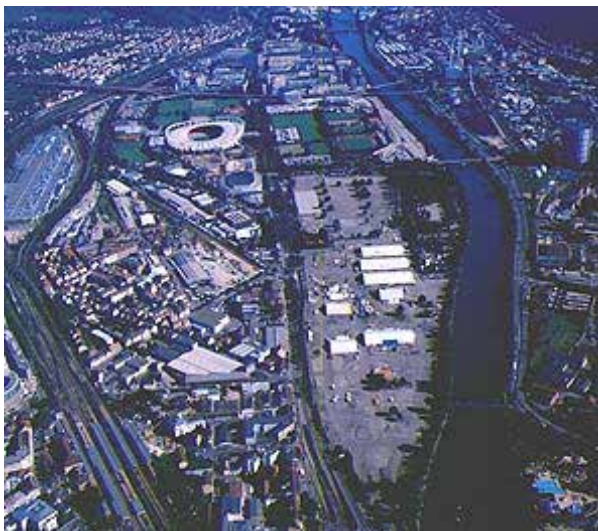
Αποφασίσθηκε να μελετηθούν τρία αντιπροσωπευτικά κτήρια του ιστορικού κέντρου της πόλης(Das Alte Schloss, Das Neue Schloss, Die Johanneskirche) καθώς και ένα ακόμα στα περίχωρα της (Das Schloss Solitude). Τα κτήρια αυτά αφορούν πέντε διαφορετικούς και διαδοχικούς στο χρόνο ρυθμούς : γοτθικός ρυθμός, αναγέννηση , μπαρόκ, ροκοκό και κλασικισμός , τα οποία και θα παρουσιαστούν στην παρούσα εργασία .

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ.

ΣΤΟΥΤΓΑΡΔΗ



Η Στουτγάρδη είναι η πρωτεύουσα του κρατιδίου Baden-Wurttemberg με 630.000 κατοίκους. Είναι μία από τις σημαντικότερες πόλεις στη νότια Γερμανία μαζί με την Φρανκφούρτη και το Μόναχο. Το κέντρο της πόλης βρίσκεται σε μια κοιλάδα κοντά στο ποταμό Neckar, αλλά τα περίχωρά της βρίσκονται και από την άλλη πλευρά του ποταμού προς τους λόφους που περιβάλλουν την πόλη.



διακοπών.

Η πλέον ελκυστική εικόνα της πόλης προκύπτει από την θέση της, από τους απότομους λόφους και τις στενές κοιλάδες όπου οι πολίτες της Στουτγάρδης που ζουν στα περίχωρα απολαμβάνουν μια θέα από τα παράθυρά τους που δεν βρίσκεται ούτε σε θέρετρα



Από την άλλη πλευρά, το κυκλοφοριακό αποτελεί την κύρια αιτία ύπαρξης ενός εξαιρετικά υψηλού αριθμού προβλημάτων που εμφανίζονται σε αυτή την ιδιαίτερα μηχανοποιημένη πόλη.

Τα πολλά εργοστάσια παρόλα αυτά δεν ενοχλούν την εικόνα της πόλης.

Σε μερικά προάστια, όπου βρίσκονται πολλά από τα εργοστάσια, οι κήποι, οι αμπελώνες και τα δάση δίνουν στο τοπίο φιλική όψη.



Στο ιστορικό κέντρο της πόλης μπορείτε να βρείτε

ωραίες τοποθεσίες αλλά σχεδόν κανένα οικοδόμημα μεγάλης ιστορικής σπουδαιότητας ή σύγχρονα κτίρια. Όμως στην πόλη υπάρχει μια εξαίρεση - ο τηλεοπτικός πύργος - που έχει γίνει το πρότυπο για παρόμοιους πύργους σε όλο τον κόσμο.

Η βιομηχανία της Στουτγάρδης είναι έντονη. Εκτός από τα παλαιά και γνωστά ονόματα Bosch, Daimler - benz και Bleyle θα βρείτε επίσης νέα όπως την IBM και SEL. Αυτή η εμπορική και βιομηχανική πόλη, που είναι επίσης διάσημη για τους πολλούς εκδοτικούς οίκους της, έχει εντούτοις, μια πολύ σημαντική πολιτιστική ζωή. Η όπερα και το θέατρο είναι γνωστές σε όλο τον κόσμο και το μπαλέτο συνδέθηκε για χρόνια με τον John Cranko. Η μουσική ζωή της πόλης, προ πάντων η ορχήστρα και η χορωδία γιορτάζεται σε κάθε σημείο της.



Η Στουτγάρδη ιδρύθηκε στους πιο πρόσφατους μεσαιωνικούς χρόνους. Έγινε σύντομα κατοικία των κυβερνητών της Baden -Wurttemberg, οι οποίοι έδωσαν το όνομα στη χώρα και την κυβέρνησαν για περισσότερο από μισή χιλιετία. Στην αρχή αυτοί οι κυβερνήτες ήταν κόμητες, κατόπιν περίπου από το 1500 δούκες και από 1806 έως το 1918 ήταν βασιλιάδες.

Στην αρχή η Στουτγάρδη ήταν μια πολύ μικρή πόλη που αποτελούταν από την παλιά καγκελαρία (που μπορεί ακόμα να το δει κάποιος από το παλαιό Κάστρο) τους



πολίτες της, τους ιδιαίτερους αμπελουργούς της. Για αιώνες, οι αμπελώνες ήταν η κύρια εισοδηματική πηγή της πόλης. Όλοι οι λόφοι στην περιοχή καλύφθηκαν με αυτούς. Κατά τη διάρκεια της αναγέννησης η πόλη έγινε πιο ευχάριστη, το παλιό κάστρο έλαβε την τελική του μορφή που δεν έχει αλλάξει μέχρι σήμερα, περίπτερα κτίστηκαν στα πάρκα και στους κήπους προς ευχαρίστηση των αριστοκρατών .

Ο πόλεμος των τριάντα ετών μείωσε τη γοητεία της και ξερίζωσε τις τάξεις μετρίου εισοδήματος .

Οι πόλεμοι του Ludwig XIV που ακολούθησαν, δεν επέτρεψαν μια νέα αρχή. Μόνο στο δεύτερο μισό του 18ου αιώνα ο αγώνας της Στουτγάρδης κατά της ένδειας και της δυστυχίας τελείωσε και η πόλη άκμασε πάλι. Τότε χτίστηκε και το νέο κάστρο. Για μερικά χρόνια η Στουτγάρδη διατηρούσε μια ακαδημία, ανεξάρτητη από το πανεπιστήμιο του Tübingen, αποκαλούμενη "Hohe karls- Schule" σύμφωνα με τον ιδρυτή και τον υποστηρικτή της.

Οι διασημότεροι πτυχιούχοι της ήταν ο Friedrich Schiller και ο Georges Cuvier από το Montbeliard, το οποίο είχε για πολύ καιρό σχέσεις με το κρατίδιο της Baden - Württemberg.

Όταν ο Ναπολέων ο πρώτος ρύθμισε το χάρτη της Ευρώπης, το Wurttemberg πρώτα έγινε δουκάτο , έπειτα εκλογικό σώμα και αργότερα βασίλειο. Για περίπου έναν αιώνα η Στουτγάρδη αποτελούσε την έδρα της βασιλικής κατοικίας, όμως σαν πόλη ήταν πολύ μικρή και ήρεμη. Η ζωή εκεί ήταν μέτρια, ακόμα και συντηρητική, αλλά ήταν μια ευχάριστη πόλη για να ζήσει κανείς. Στο τέλος του 19^{ου} αιώνα η πόλη άρχισε να επεκτείνεται από την κοιλάδα προς στους λόφους. Επισκέφτηκαν την πόλη γάλλοι ποιητές όπως ο Victor Hugo και πιο πρόσφατα ο Baudelaire και ο Rimbaud. Μερικά χρόνια αργότερα και ο Andre Gide επισκέφθηκε την Στουτγάρδη. Ο Hans Christian Andersen κατά την επίσκεψή του στην πόλη, συναντήθηκε με εκδότες της Στουτγάρδης. Ιδιαίτερα θαύμασε το μνημείο του Schiller, που δημιουργήθηκε από έναν από τους ντόπιους τεχνίτες της, τον Thorwaldsen, για το οποίο λίγο καιρό αργότερα έγραψε μια ιστορία.



Η εκβιομηχάνιση του Wurttemberg, που αναπτύσσεται και που προωθείται σύμφωνα με τον πιο λεπτομερή προγραμματισμό, κάνει τη Στουτγάρδη μια ακμάζουσα πόλη.



Κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα πολλοί κάτοικοι του Wurttemberg μετανάστευσαν στη νότια Ρωσία και αργότερα στο βόρειο μέρος των Ηνωμένων Πολιτειών. Αποτέλεσμα αυτής της μετανάστευσης, ήταν η δημιουργία πολυάριθμων ομοειδών εμπορικών συνδέσεων με αυτές τις χώρες.

Ο πρώτος παγκόσμιος πόλεμος κατάστρεψε την πόλη και την άφησε σαν μια καταστραμμένη έρημο.

Μετά τη λήξη του πολέμου, η αναδημιουργία πραγματοποιήθηκε ενάντια σε όλες τις προσδοκίες, σε σχετικά σύντομο χρονικό διάστημα. Οι ενισχύσεις αναδημιουργίας από τη Αμερική διαδραμάτισαν έναν σημαντικό ρόλο. Σήμερα η Στουτγάρδη είναι πλουσιότερη από ποτέ.



Στις μέρες μας, σχεδόν όλοι ταξιδεύουν παντού, έτσι και η Στουτγάρδη δέχεται επισκέψεις από όλο τον κόσμο.



Ο επισκέπτης θα μπορούσε ίσως να απολαύσει το πανόραμα της πόλης, θα μπορούσε να οδηγηθεί σε έναν από τους περιβάλλοντες λόφους, ή καλύτερα, να έχει έναν τοπικό οδηγό, ο οποίος θα τον οδηγήσει εκεί και έπειτα να πάει για έναν περίπατο. Επίσης μπορεί να επισκεφτεί το ζωολογικό κήπο Wilhelma και το βοτανικό κήπο.



Μεταξύ άλλων μπορεί κάποιος να βρει θερμοκήπια, ενυδρεία και θεάματα μιας παράξενης ομορφιάς.

Καλό επίσης θα είναι να αγοράσει ένα εισιτήριο για μια συναυλία, για την όπερα ή το μπαλέτο και αν βγει έξω από το μπαλκόνι της όπερας να δει ότι η Στουτγάρδη είναι μια όμορφη πόλη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ .

Τι είναι αρχιτεκτονική; Είναι επιστήμη ή τέχνη;

Υφίστανται διαφορετικές αντιλήψεις έπ' αυτού και ουσιώδη επιχειρήματα υπέρ της μιας ή της άλλης απόψεως όπως αποδεικνύεται άλλωστε από το γεγονός ότι στην Γαλλία η αρχιτεκτονική λέγεται Σχολή των Καλών Τεχνών, ενώ στη Γερμανία η αρχιτεκτονική διδάσκεται στα Πολυτεχνεία. Τούτο αποτελεί τεκμήριο ότι ο επιστημονικός και καλλιτεχνικός κόσμος δίσταται ως προς την κατάταξη της Αρχιτεκτονικής, στις Καλές Τέχνες ή στις τεχνικές επιστήμες. Κατά εμάς Αρχιτεκτονική είναι και τα δύο. Αποτελεί **σ υ ν ι σ τ α μ έ ν η τ η ς τ ε χ ν ι κ ή ς κ α ι τ η ς τ έ χ ν η ς**.

Ορισμός αρχιτεκτονικής .

Σύνθετος όρος από το ελληνικό αρχή και τέχνη – τεκτονική(κατασκευή – δημιουργία) . Αρχιτεκτονική είναι τόσο η τέχνη όσο και η επιστήμη του σχεδιασμού (με την έννοια της μελέτης όχι μόνο του γραφικού σχεδιασμού)και της υλοποίησης των κτιρίων . Ένας πιο γενικός ορισμός θα περιελάμβανε το σχεδιασμό όλων των κτιστών υποδομών στο περιβάλλον, από το μακροσκοπικό επίπεδο του σχεδιασμού πόλεων ως το μικροσκοπικό του σχεδιασμού επίπλων και προϊόντων καθημερινής χρήσης .Σε απλούστερη γλώσσα αρχιτεκτονική είναι η επιδίωξη να γίνει ωραίο το τεχνικό έργο, που πρέπει να κατασκευασθεί. Η εναρμόνιση της σκοπιμότητας με την καλαισθησία. Τεχνική σκοπιμότητα αποτελεί στην αρχιτεκτονική η ορθολογική χρήση των υλικών δόμησης, ο υπολογισμός της αντοχής του έργου, η υγιεινή, η οικονομία στην εκτέλεση σε συνδυασμό με την πληρέστερη ικανοποίηση του οικοδομικού προγράμματος.

Τέχνη στην αρχιτεκτονική είναι η αίσθηση εξωτερίκευσης της σκοπιμότητας η έκφραση και ο χαρακτήρας. Οποιαδήποτε παρέκκλιση αποτελεί διατάραξη της ισορροπίας για την δημιουργία ενός ενιαίου αρμονικού συνόλου. Δεν πρέπει μα επιδιώκεται η ικανοποίηση των απαιτήσεων της σκοπιμότητας εν αγνοία των απαιτήσεων της αισθητικής και ούτε κανείς να παρασύρεται από υπερβολική καλλιτεχνική ευαισθησία ώστε να λησμονεί τον σκοπό της δημιουργίας ενός αρχιτεκτονικού έργου. Η αλήθεια στην αρχιτεκτονική πρέπει να θεωρείται θεμελιώδη βάση της.

Αρχιτεκτονική σύνθεση καλείται η βάση ορισμένου οικοδομικού προγράμματος επιδίωξη λύσεως εκφράζοντας κατά τον απλούστερο τρόπο το εσωτερικό του κτιρίου. Η επιδίωξη απλής εξωτερικής εμφανίσεως συντείνει ακριβώς στην απόκτηση σαφούς εσωτερικής διατάξεως.

Η επιστήμη και η τέχνη γεννήθηκαν στην Αίγυπτο, μαζί τους γεννήθηκε και η αρχιτεκτονική. Και όχι μόνο γεννήθηκε εκεί αλλά και κυριάρχησε από πέντε έως έξι χιλιάδες χρόνια. Είναι καταπληκτικό στην ιστορία της ανθρωπότητας ότι ένας πολιτισμός επικράτησε του κόσμου κατά τα δύο τρίτα της ιστορίας του. Και ότι επικράτησε δυνατός, αμιγής και αδιάσπαστος. Στην Αιγυπτιακή αρχιτεκτονική αποδεικνύεται αληθής ο ισχυρισμός μας ότι η αρχιτεκτονική είναι συνιστάμενη της επιστήμης και της τέχνης. Την αιγυπτιακή αρχιτεκτονική ενέπνευσε η αριστοκρατία της γνώσεως αντιπροσωπευόμενη από τον κλήρο. Ο κλήρος ήταν η κυριαρχούσα τάξη της κοινωνίας του οποίου η επιδίωξη ήταν η επιστήμη και η γνώση. Η θρησκεία ήταν ο οδηγός όλων των διοικητικών και αστικών απασχολήσεων. Τα εκλεκτότερα δείγματα προόδου του λαού συνίσταται κυρίως σε μνημεία αφιερωμένα στη λατρεία των θεοτήτων. Την αιγυπτιακή αρχιτεκτονική χαρακτηρίζει η καταπληκτική πρόοδος σε τεχνικά ζητήματα όπου αποδεικνύεται από τον τρόπο κατασκευής των μνημείων. Δεν γνωρίζουμε τι θα ήταν η ευρωπαϊκοί και ασιατική τέχνη χωρίς την ιερά αυτή πηγή του φωτός. Εάν την αιγυπτιακή αρχιτεκτονική ενέπνευσαν η αριστοκρατία της γνώσεως την Ελληνική αρχιτεκτονική γαλούχησε η αριστοκρατία του πνεύματος του κάλλους. Από πνευματικής άποψης κυριώτατο ρόλο στην ελληνική αρχιτεκτονική έπαιξε η μυθολογία με τις αναπαραστάσεις των θεών της. Σε αυτούς έδωσαν όλες τις αρετές και όλες τις ανθρώπινες κακίες φαντάζοντας τους σε σώματα σε ομοιώματα ανθρώπων σε σώμα και πνεύμα. Ανατρέχοντας στην ιστορία της ελληνικής αρχιτεκτονικής έχουμε ως πρώτο θέμα τα ανάκτορα της μυκηναϊκής εποχής όπου μαρτυρούν το μεγάλο βαθμό του πολιτισμού. Προηγούνται τα Κρητικά ανάκτορα των οποίων τα κύρια χαρακτηριστικά είναι τα πολώροφα κτίρια, τα περιστύλια, οι πλούσιες διακοσμήσεις των αιθουσών με πιστές αναπαραστάσεις της καθημερινής ζωής. Από την Μυκηναϊκή εποχή μέχρι την εμφάνιση της Κλασικής Ελληνικής αρχιτεκτονικής περνάνε αιώνες χωρίς να έχουμε ίχνη ικανά να καθορίσουμε την εξέλιξη της αρχιτεκτονικής. Στην κλασική εποχή της ελληνικής αρχιτεκτονικής ο ναός ήταν το κύριο θέμα όπου γέννησε άπειρα αρχιτεκτονικά, τεχνικά και αισθητικά προβλήματα.

Η ζωγραφική και η γλυπτική συνεργάζονται στενά με την οικοδομική. Εκτός του αρχαίου ναού ως θέμα στην ιστορία της αρχιτεκτονικής ήταν και μια έντονη τάση προς θέματα πνευματικού περιεχομένου εξωτερικεύοντάς τα κατά τον καλλιτεχνικότερο τρόπο. Οι ολυμπιάδες, οι αθλητικοί αγώνες, οι καλλιτεχνικές επιδείξεις ήταν θέματα της αρχαίας ελληνικής αρχιτεκτονικής.

Στην εξέλιξη της ελληνικής αρχιτεκτονικής πιστοποιούνται τα αποτελέσματα της εκάστοτε αποκτώμενης πείρας. Τα έργα της Κλασσικής περιόδου έχουν όχι μόνο τεχνική τελειότητα και αρμονική αναλογία αλλά απαλλάσσονται από την ξηρή δομική εμφάνιση. Η πείρα οδηγούσε τους θαυμαστούς εκείνους αρχιτέκτονες με τις άπειρες λεπτές τεχνοτροπίες όπως παραδείγματος χάριν στην μείωση, στην διόγκωση των κιόνων, στην καμπυλότητα τού στυλοβάτη και του θριγκού και άλλα, όπου αποτελούσαν ευρήματα υψίστης αισθητικής σημασίας.

Εάν την Αιγυπτιακή τέχνη χαρακτηρίζει η επί πέντε έως έξη χιλιετηρίδα συνεχής και αμιγής κυριαρχίας της στο κόσμο, την αρχαία ελληνική αντιθέτως χαρακτηρίζει η επί πέντε έξι αιώνες ραγδαία εξέλιξη της προς την τελειότητα. Στην αρχιτεκτονική άρχισε να γίνεται εμφανής ο εκφυλισμός του δαιμόνιου Ελληνικού πνεύματος. Ο εκφυλισμός δε της ελληνικής τέχνης ενέπνευσε την Ρωμαϊκή Αρχιτεκτονική. Ο Ρωμαίος στα ήθη και στην ιδιοσυγκρασία του διαφέρει τελείως του Έλληνα. Όμως οι ρωμαίοι στην Αρχιτεκτονική υπήρχαν αντιγραφείς των Ελλήνων, παρά το γεγονός αυτό συνέβαλαν στην ανάπτυξη των αρχιτεκτονικών μορφών της εισαγωγής του τόξου και του θόλου. Εάν η Ελληνική υπήρξε η ωραιότερη ευθύγραμμη αρχιτεκτονική του κόσμου η Ρωμαϊκή ήταν η πρώτη των τοξωτών ρυθμών. Οι Έλληνες δεν γνώριζαν το θόλο με την στατική του έννοια. Η ρωμαϊκή αρχιτεκτονική κατά τους αυτοκρατορικούς χρόνους εισέρχεται σε νέους δρόμους χάρη στη μέγιστη πρόοδο της θολοδομίας. Μεγάλοι χώροι στεγάζονται μέσω σφαιρικών θόλων και σταυροθολίων χωρίς την παρεμβολή των κιόνων. Πραγματοποιούνται μεγάλες μνημειώδεις συνθέσεις από την αναγνώριση της χριστιανικής ως επίσημης θρησκείας όπου ξεκινά από τότε να δημιουργείτε με το χρόνο η Παλαιοχριστιανική Αρχιτεκτονική. Συγχρόνως ο Βυζαντινός ρυθμός λαμβάνει σταθερή μορφή κυρίως ως ρυθμός εκκλησιών με αρχιτεκτονική έκφραση στηριζόμενη στα τόξα, στους θόλους και στους τρούλους. Στο Βυζαντινό ρυθμό η διακοσμητική κυριαρχεί ως αυτοτελής δημιουργία με πλούσια και πολύχρωμα μάρμαρα, επενδύσεις και χρυσά μωσαϊκά. Είναι γενικά ρυθμός εσωτερικών χώρων και μιας ατμόσφαιρας θρησκευτικού μυστικισμού.

Αντιπαρερχόμενη την Μουσουλμανική ή Αραβική αρχιτεκτονική ήταν επηρεασμένη από την Βυζαντινή αλλά είχε ως κύρια έμπνευση της την Περσία όπου ερχόμαστε στο Ρωμανικό ρυθμό, τον ρυθμό των δυτικών χωρών της μεταβυζαντινής εποχής.

Η Δύση μαστιζόμενη από πολέμους και βαρβαρικές επιδρομές, υπήρξε στείρα αρχιτεκτονικής παραγωγής επί πέντε αιώνες. Μόλις τον ενδέκατο μ. χ. αιώνα εκδηλώθηκε δραστηριότητα για δημιουργία αρχιτεκτονικής, που λόγω της ρωμαϊκής της επιρροής ονομάστηκε ρωμανικός ρυθμός. Οι εκκλησίες γίνονταν κατά μίμηση των παλαιοχριστιανικών βασιλικών της Ρώμης, με ιδιαίζουσα όμως εξαιρετική εμφάνιση, η οποία στην πρόσοψη μεν είχε τους εκατέρωθεν της εισόδου πύργους και κωδωνοστάσια, στο ιερό δε τον κυκλοτερή διάδρομο των αλληλοδιαδόχων παρεκκλησιών. Την εξωτερική εμφάνιση χαρακτηρίζουν επίσης οι αλληλοσυνδεόμενες σειρές μικρών τοξοειδών παραθύρων, γενικά δε η χρησιμοποίηση του ημικυκλικού τόξου και η διάταξη οριζόντιων ζωνών.

Στον ρωμανικό ρυθμό τα πλήρη υπερτερούν των κενών, όπως και στον βυζαντινό, οι κίονες είναι δυσανάλογα βραχείς και έχουν υπερβολικό τονισμό της έντασης, κοσμούνται δε με κιονόκρανα μικτής επιρροής του ρωμαϊκού και βυζαντινού ρυθμού.

Όσο ο ρωμανικός στερείται από τα ίδια μέσα έκφρασης, τόσο αυτός που δημιουργήθηκε στη συνέχεια Γοτθικός ρυθμός, έχει απόλυτη πρωτοτυπία.

Έχει τόση δύναμη έκφρασης και ιδιαίζοντα χαρακτήρα, ώστε μπορεί να θεωρηθεί σαν ο δεύτερος ρυθμός μετά τον αρχαίο ελληνικό, των λοιπών χαρακτηριζόμενων ως μεταβατικών καταστάσεων.

Ο θόλος χάρη στη μεγάλη πρόοδο της μηχανικής, κατέκτησε την οικοδομική και εφαρμόστηκε σε όλη την ποικιλία κατόψεων, πολυγωνικών, τριγωνικών, κυκλικών.

Οι οικοδομικές μάζες αναλύονταν με τη βοήθεια δε νευρώσεων και αντηρίδων αποκτούσαν σαφή σκελετό.

Αφ' ενός σειρές ομόκεντρων οξυκόρυφων τόξων, αφ' ετέρου δέσμες κιονίσκων και κιονόκρανων, πλαισιώνουν τις εξωτερικές πόρτες και παράθυρα, δημιουργώντας έτσι πλουσιότατη και εξόχως χαρακτηριστική εντύπωση. Σταματάει η αντιγραφή και ο δανεισμός τύπων από την αρχαιότητα και την Ανατολή, το παν είναι πρωτότυπο και αντλείται κατ' ευθεία από τη φύση.

Δημιουργείται η τέχνη των γοτθικών παραθύρων, η θαυμάσια αυτή έμπνευση, ο τόσο έντεχνος και εκφραστικός συνδυασμός των λεπτότατων νευρώσεων, των χαρακτηριστικών γεωμετρικών σχημάτων και έγχρωμων τζαμιών των vitreaux.

Αλλά και ο γοτθικός ρυθμός ,όπως με όμοιο τρόπο συνέβη με τον αρχαίο ελληνικό, εκφυλίσθηκε από παροξυσμό έξαρσης και από πλούτο έκφρασης .Η αντίδραση ,φυσική συνέπεια κάθε υπερβολής , προκάλεσε την τάση επανόδου σε απλούστερες μορφές .Αναζητώντας την απλότητα ανέτρεξαν στο παρελθόν .Επεδίωξαν την αναγέννηση της παλαιάς τέχνης και έτσι ανέτειλε η Αρχιτεκτονική της Αναγέννησης .

Η Ιταλία δεν παρασύρθηκε στον ίλιγγο της γοτθικής τέχνης υπήρξε η κοιτίδα της Αναγέννησης .Η αρχή επανόδου στη παλαιά τέχνη σημειώνεται , από τα μέσα του 15ου αιώνα , οπότε επί των αυτών κτιρίων μαζί με τις μεσαιωνικές χρησιμοποιούνταν ελληνορωμαϊκές μορφές .

Η ανάμειξη αυτή των ρυθμών , δεν είχε στην αρχή οργανική έννοια , δεν αφορούσε την γενική σύνθεση , αλλά επιφανειακή , απλά διακοσμητική . Η αλλαγή όμως του ρυθμού όπως είπαμε ήδη , δεν είναι υπόθεση μόνον αισθητικών αντιλήψεων . Έχει βαθύτερα αίτια , οφείλεται πολλές φορές σε αλλαγή των κοινωνικών συνθηκών . Την εκκλησία και τη θρησκευτική αρχιτεκτονική του μεσαίωνα εκτόπισε η αστική αρχιτεκτονική , με αντιπροσωπευτικό τα μέγαρα των ευγενών .

Στην πρώιμη αναγέννηση διατηρείται ο φρουριακός χαρακτήρας στα ισόγεια , όπου εύρισκαν καταφύγιο οι ευγενείς κατά τις τόσο συχνές διαμάχες τους .Στην δεύτερη περίοδο της Αναγέννησης δημιουργείται ελαφρότερος τύπος προσόψεων , διαιρούμενων σε ορόφους με ποικίλους τύπους παραθύρων .Τοσκανικοί και ιωνικοί κίονες , πλαίσια και αγάλματα συμπληρώνουν τον διάκοσμο .

Η στην αρχή δειλή και άτονη έκφραση που χαρακτήριζε τον ρυθμό της Αναγέννησης άντλησε ζωογόνο δύναμη από την καταπληκτική φυσιογνωμία του Μιχαήλ – Αγγέλου .Είναι ο εμπυχωτής της τρίτης περιόδου της Αναγέννησης . Αλλά οι μιμητές και θαυμαστές αυτού , υπερβάλλοντας τον δάσκαλο στην αναζήτηση εντυπώσεων δια του φανταστικού και του κολοσσιαίου , δημιούργησαν τον ρυθμό της παραφθαρμένης αναγέννησης , τον Μπαρόκ ρυθμό κατά την εποχή μεταξύ του 16ου και 17ου αιώνα.

Τις κατόψεις και προσόψεις των μεγάρων χαρακτηρίζει μεν δύναμη της έκφρασης , αλλά κάπως εξεζητημένη. Στις κατόψεις παραμελείται η σκοπιμότητα, οι δε προσόψεις ,στην αναζήτηση ισχυρής έκφρασης , δεν αντιπροσωπεύουν ενίοτε το εσωτερικό .Είναι μάλλον διακοσμητικοί , πολλές φορές διαφημιστικοί , πίνακες , αδιάφορα του περιεχομένου .

Η αρχιτεκτονική γλώσσα έκφρασης , έφτασε τότε στο άκρον άωτον της έντασης , με τις συνεστραμμένες , στρεβλωμένες και όχι σπάνια ακατανόητες μορφές .

Ενώ η Αναγέννηση δεν βρήκε αμιγή εφαρμογή στις βόρειες χώρες της Ευρώπης ,την Γερμανία και τη Γαλλία εκδηλώνοντας εκεί σε συνδυασμό με τα στοιχεία και τους τύπους του Γοτθικού ρυθμού , ο Βαρόκειος ρυθμός κατέκτησε τον κόσμο ,στη συνέχεια δε σε μικρότερη κλίμακα , το Ροκοκό .Στη Γαλλία ο προτεσταντισμός και το πνεύμα οικονομίας του Ερρίκου 4ου έδιωξαν τελείως για κάποιο διάστημα την επίδραση της Αναγέννησης και επανέφεραν αυστηρότητα έκφρασης στερούμενη κάθε διακόσμησης .Δεν επικράτησε αυτή όμως , γιατί επί Λουδοβίκου 13ου παρατηρήθηκε πάλι αναρχία και μεγάλη αντίθεση μεταξύ κτιρίων ,των μεν άκρως απλών . των άλλων φορτωμένων από κοσμήματα ,σημειώθηκε δε τότε η αρχή της πρώτης περιόδου του Γαλλικού Βαρόκειου ρυθμού.

Γενικά ο Βαρόκειος ρυθμός και ο Ροκοκό στη Γαλλία ανάγονται στη βασιλεία του Λουδοβίκου 13ου μέχρι και του 15ου .Επικράτησε δε η συνήθεια της ονομασίας των ρυθμών αυτών του εκάστοτε βασιλεύοντος Λουδοβίκου .

Προς αποφυγήν συγχύσεως προτιμούμε την ακόλουθη διάκριση των περιόδων του Βαρόκειου ρυθμού και του Ροκοκό στη Γαλλία .

---Α΄ . περίοδος . Λουδοβίκος 13ος μέχρι ενηλικίωσης του Λουδοβίκου 14ου.Κυρίως εποχή του Βαρόκειου ρυθμού Βασιλεία Λουδοβίκου 14ου

---Α΄ . περίοδος του Ροκοκό Ρυθμός της αντιβασιλείας Regence.

---Πλήρη εξέλιξη αυτού κατά τη βασιλεία Λουδοβίκου 15ου .

Ασφαλέστερη καλαισθησία ,ευρύτητα σύνθεσης ,αγνότητα έκφρασης , εμφανίζονται επί Λουδοβίκου 14ου , οπότε η Γαλλία γνώρισε την μεγαλύτερη ευδαιμονία της ,καθιστώντας την το ισχυρότερο και πλέον πυκνοκατοικημένο κράτος της Ευρώπης .Υπεβλήθη έλεγχος στη τέχνη , με ίδρυση ακαδημιών ,επιδιώχθηκε η ενότητα στην αρχιτεκτονική ,καθιερώθηκε εθνική ,επίσημη τέχνη .Πραγματικά επιτεύχθηκε αρμονία αναλογιών ,αγνότητα μορφών ,λιτότητα διακόσμησης και γενικά αίσθημα του μέτρου .

Περί τα τέλη αυτής της βασιλείας του Λουδοβίκου 14ου δημιουργήθηκε σημαντική αντίδραση κατά του κλασικίζοντος ρυθμού , και έτσι μετά το θάνατό του χαλάρωσε ο έλεγχος της τέχνης και επανήλθε η ελευθερία .Αρχίζει η άμιλλα των πλουσίων , ποιος θα κατασκευάσει το κομψότερο και το πιο πρωτότυπο μέγαρο ,διακόπτοντας κάθε δεσμό με την παράδοση .

Μπορεί κάποιος να πει ,ότι κυρίαρχος οδηγός του νέου ρυθμού ήταν η επιδίωξη δημιουργίας του καταλληλότερου περιβάλλοντος για σκανδαλώδη συμπόσια και ερωτικές συναντήσεις .Είναι ο ρυθμός της αντιβασιλείας Regence η πρώτη περίοδος του Ροκοκό .Επί Λουδοβίκου 15ου η τέχνη αντικατοπτρίζει με τον εκφραστικότερο τρόπο το γαλλικό πνεύμα της εποχής εκείνης ,το ακατάστατο και χαριτωμένο ,το ελαφρό ,έξυπνο ,ελκυστικό και επιπόλαιο. Είναι η κύρια περίοδος του εξελιγμένου Ροκοκό .

Ο ρυθμός του Ροκοκό δημιουργήθηκε από τη μόδα της εποχής ,από την συγκρότηση μουσείων φυσικής και κογχυλιολογίας ,ως εκ τούτου και η έμπνευση της έκφρασης με ποικίλες μορφές των κογχυλιών. Η ασυμμετρία οργιάζει , διώχεται η ευθεία γραμμή ,οι καμπύλες στρεβλώνονται , παραμορφώνονται , διακόπτονται από μορφές αγγέλων ,παιδιών ,πτηνών , ανθέων . Και πάλι η κατάχρηση , ο εκτροχιασμός ,το απροχώρητο είχε την αντίδρασή του :Τον ρυθμό Λουδοβίκου 16ου που αποτελούσε την αρχή του Νεοκλασικισμού .

Η κόπωση της τέχνης ,σε τόσες υποβληθείσες δοκιμασίες και η ζωνηρή κίνηση κατά τις ανακαλύψεις της Ελληνιστικής τέχνης κατά την εποχή εκείνη , προκάλεσε και πάλι αναδρομή στις αρχές της αρχαίας ελληνικής και ρωμαϊκής τέχνης .Ο νέος ρυθμός είναι μίγμα αρχαϊσμού και ρεαλισμού .Επανέρχεται θριαμβευτικά η ευθεία , η συμμετρία και η λιτότητα .

Όταν επί Ναπολέοντος του Α΄ καταργήθηκε η παλαιά γαλλική αριστοκρατία , έλειπε και η καλύτερη πελατεία των αρχιτεκτόνων , αυτοί που αφειδώς δαπανούσαν τους ευγενείς ,και εξαφανίστηκαν με αυτή οι Ακαδημίες και κριτικές επιτροπές .Ο προσανατολισμός προς την αρχαία τέχνη έγινε εντονότερος ,λόγω της στροφής του κοινού προς την αυστηρή λιτότητα , έφτασε δε μέχρι δουλικής αντιγραφής των ελληνορωμαϊκών κτιρίων .Τα κτίρια του ρυθμού της Αυτοκρατορίας Empire όπως λ.χ. ο ναός Madeleine των Παρισίων ή το Χρηματιστήριο ,δεν είχαν ανώτερη καλλιτεχνική πνοή .

Πλέον ευσυνείδητους και αγνούς θιασώτες βρήκε ο Νεοκλασικισμός της εποχής εκείνης στη Γερμανία με εμπνευσμένο ερμηνευτή , τον Κάρολο Schinkel, είναι το θέατρο και το παλαιό μουσείο του Βερολίνου ,το δε Klenze η βασιλική πλατεία του Μονάχου με τα προπύλαια ,την Γλυπτοθήκη και Εθνική Πινακοθήκη .Τον Λουδοβίκο Α΄ της Βαυαρίας εξυπηρετούσε παράλληλα προς το Klenze, ο επίσης γνωστός μας αρχιτέκτων Gartner. Εξασθενημένος και συντηρητικός έφτασε ο κλασικισμός και στην Αγγλία με ελάχιστα αξιόλογα έργα όπως το μέγαρο του Βρετανικού Μουσείου .

Στην Αυστρία ο Νεοκλασικισμός είχε εκλεκτό ερμηνευτή τον επίσης εδώ γνωστό μας Θεόφιλο Χανσεν , του οποίου κυριότερο έργο είναι το ωραιότερο κτίριο της Βουλής της Βιέννης .

Τον Νεοκλασικισμό διαδέχεται κατά τις αρχές του 19ου αιώνα η εποχή της ακατάσχετης ρυθμομανίας , κατ' ευφημισμό αποκαλούμενης εποχής του εκλεκτικισμού και ρομαντισμού. Η εποχή αυτή είχε διαφορετικές εκδηλώσεις στις διάφορες χώρες ανάλογα τις επιρροές και της δύναμης των ερμηνευτών της .Στη Γερμανία ο Semper ήταν θιασώτης της ρωμαϊκής τέχνης ,εργάστηκε στη Δρέσδη και δημιούργησε ίδια σχολή .Στη Γαλλία κανένας ρυθμός δεν εφαρμόζονταν σταθερά .Ο Ρωμανό-βυζαντινός , ο γοτθικός ,η αναγέννηση ,ο κλασικισμός έχουν εξ ίσου θιασώτες και ερμηνευτές .Στην Ιταλία εφαρμόζεται ο ρυθμός της Αναγέννησης ,στην Αγγλία ο Νεογοτθικός .

Ο Νεοκλασικισμός στην Αθήνα από την εγκατάσταση της Βασιλείας ,έτυχε σχετικά ευρείας εφαρμογής από τους κληθέντες ξένους αρχιτέκτονες ..Τα παλαιά ανάκτορα που μελετήθηκαν από τον Gartner, απλοποιήθηκαν λόγω οικονομίας από τον Riedler, η τριάδα των κτιρίων της Ακαδημίας ,Πανεπιστημίου ,Βιβλιοθήκης , ανεγέρθηκαν με τα σχέδια των αδελφών Hansen η παλαιά Βουλή και το Ζάππειο , με τα σχέδια του Γάλλου αρχιτέκτονα Boulanger , αποτελούν επίσης τύπους εφαρμογής του νεοκλασικού ρυθμού στην Αθήνα .

Ευρεία δράση είχαν στην Αθήνα οι Έλληνες αρχιτέκτονες Κουταντζόγλου και Κλεάνθης , ο δεύτερος ίσως με μεγαλύτερη ατομικότητα από τον πρώτο , όπως και ο μαθητής του Χανσεν Ερνέστος Τσίλλερ , εκτελώντας πολλά αξιόλογα έργα .

Τα κτίρια αυτά είναι τα μόνα που έχουν και σήμερα ακόμη , κατόπιν τόσων ετών στην Αθήνα , παρά την σημαντική ανάπτυξη που έλαβαν τα τελευταία έτη .

Στην Ευρώπη αρχίζει με το χρόνο , η μίμηση ορισμένων ρυθμών σε νέους κτιριολογικούς οργανισμούς , όπως είναι οι πολυκατοικίες , τα πολυώροφα καταστήματα και άλλα , να αποτελεί ενοχλητική δέσμευση .Την απολύτρωση φέρει πρώτος στη Γερμανία ο Alfred Messel ,δημιουργώντας απλούστερο τύπο έκφρασης των πολυώροφων κτιρίων με κατακόρυφες γραμμές με αντιπροσωπευτικό τύπο το μεγάλο κατάστημα Wertheim στο Βερολίνο .

"Η αρχιτεκτονική ασχολείται μόνο με την ανέγερση των δημόσιων κτηρίων και των μνημείων, με την οικοδόμηση των δημόσιων πλατειών και των περιοχών . Η αρχιτεκτονική και η οικοδόμηση δεν είναι αντικείμενα της κατανάλωσης αλλά αντικείμενα της χρήσης. Μπορούν μόνο να αναδημιουργηθούν σε μια προοπτική της υλικής μονιμότητας. Χωρίς τέτοια μονιμότητα, χωρίς αρχιτεκτονική που ξεπερνά τη διάρκεια ζωής των οικοδόμων της, κανένας δημόσιος χώρος, καμία συλλογική έκφραση όπως η τέχνη δεν είναι πάντα δυνατή."

Leon Krier

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ .

3.1 ΓΟΤΘΙΚΟΣ ΡΥΘΜΟΣ

Η γοτθική αρχιτεκτονική είναι ένα ύφος της αρχιτεκτονικής, το οποίο άκμασε στην Ευρώπη κατά τη διάρκεια της ύστερης και πρόσφατης μεσαιωνικής περιόδου. Διαδέχθηκε την ρομανική αρχιτεκτονική και προηγήθηκε από την αρχιτεκτονική της αναγέννησης.

Δημιουργημένη στο 12ο αιώνα Γαλλία και έφθασε ως τον 16ο αιώνα, η γοτθική αρχιτεκτονική ήταν γνωστή κατά τη διάρκεια της περιόδου ως "γαλλικό ύφος" (Opus Francigenum).

Ο Γοτθικός ρυθμός, έχει απόλυτη πρωτοτυπία.

Έχει τόση δύναμη εκφράσεως και ιδιάζοντα χαρακτήρα, ώστε δύναται να θεωρηθεί ως ο δεύτερος ρυθμός μετά τον αρχαίο ελληνικό, των λοιπών χαρακτηριζομένων ως μεταβατικών καταστάσεων.

Βασικό χαρακτηριστικό: η τόλμη της κατασκευής, «ο θρίαμβος της Στατικής».

Τι ήταν, λοιπόν, ή Γοτθική αρχιτεκτονική;

Πρώτο: Ήταν ένα σύστημα σύμφωνα με το οποίο στην ώθηση μιας άφλεκτης λίθινης στέγης αντιστέκονταν με εξωτερικές αντηρίδες και όχι με χοντρούς τοίχους, όπως στη Ρωμανική οικοδομική. Με την εξέλιξη του ρυθμού, από το 12^ο ως το 16^ο αιώνα, έγινε τέτοια εκμετάλλευση του συστήματος αυτού - με τη συνεχή ενίσχυση των αντηρίδων και με την αύξηση της μάζας τους (όπου χρειαζόταν) καθώς και με αντίστοιχο περιορισμό της έκτασης του τοίχου - ώστε στο τέλος δεν υπήρχαν ουσιαστικά καθόλου τοίχοι αλλά μόνο τεράστια παράθυρα ανάμεσα σε αντηρίδες. 'Αφ' ενός σειρά ομόκεντρων οξυκόρυφων τόξων, αφ' έτέρου δεσμοί κιονίσκων και κιονόκρανων, πλαισιώνουν τις εξωτερικές θύρες και παράθυρα, δημιουργούμενης έτσι πλουσιώτατης και εξόχως χαρακτηριστικής εντύπωσης. Καθώς όμως οι πολλοί, μικροί υαλοπίνακες έπρεπε να στηρίζονται κάπου και τα παράθυρα αυτά έπρεπε οπωσδήποτε να αντέχουν στην πίεση του ανέμου, υποδιαιρούνταν με κιονίσκους και λεπτά κιγκλιδώματα. Μ' αυτόν τον τρόπο, δινόταν τέτοια έκταση στη δουλειά του υαλογράφου, ώστε τα υαλογραφήματα να γίνουν αναπόσπαστο στοιχείο της Γοτθικής αρχιτεκτονικής, όπως ακριβώς τα ψηφιδωτά της Βυζαντινής Δημιουργήθηκε έτσι μία νέα αρχιτεκτονική άγνωστη στο παρελθόν, η οποία είχε νευρώδη διάρθρωση.

Το τελευταίο επίτευγμα του Γοτθικού ρυθμού - ή εκκλησία που θυμίζει φανό και αποτελείται μόνο από παράθυρα και αντηρίδες - αποτελούσε και τον τελικό σκοπό της αρχιτεκτονικής του Μεσαίωνα.

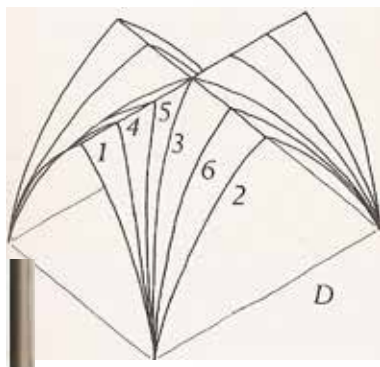
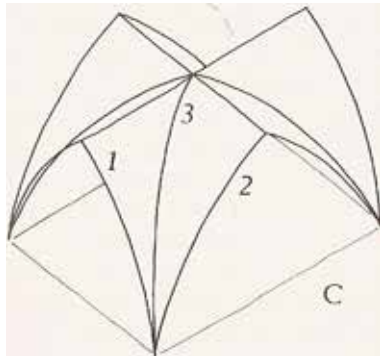
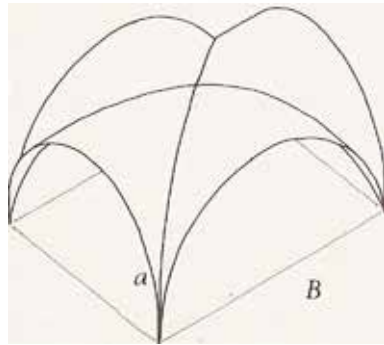
Δεύτερο: Η Γοτθική αρχιτεκτονική ήταν μία γλυπτική αρχιτεκτονική. Παρατηρώντας τη δυτική όψη του *Καθεδρικού Ναού του Ουέλς* (η κατασκευή του άρχισε γύρω στο 1200) η του *Καθεδρικού Ναού της Ρένς* (γύρω στο 1240), βλέπουμε ένα κτήριο σχεδιασμένο για να δέχεται αγάλματα και ανάγλυφα, όπως ακριβώς και οι Αρχαίοι Ελληνικοί ναοί. Αυτό ωστόσο είναι ίσως δευτερεύον σε σχέση με το γεγονός ότι σχεδόν κάθε πέτρα φέρει ραβδώσεις και έχει λαξευτεί για τη συγκεκριμένη θέση της στο κτήριο. Κάθε δομικό στοιχείο (νεύρωση, κιονίσκος παραθύρου, δοκός, τόξο, παραστάδα) ενσωματώνει έτσι τα τρία στοιχεία της αρχιτεκτονικής: λειτουργία, δομή και διακόσμηση. Ο θόλος, χάρις στην μεγάλη πρόοδο, της μηχανικής, κατέκτησε την οικοδομική και εφαρμόστηκε σε όλη την ποικιλία κατόψεων, πολυγωνικών, τριγωνικών, κυκλικών. Οι οικοδομικές μάζες ανελύοντο, με τη βοήθεια νευρώσεων και αντηρίδων όπου αποκτούν έτσι σαφή σκελετό. Τα βάρη τολμηρότατων κατασκευών, πανύψηλων θόλων και κτιρίων, μεταφέρονται στο έδαφος μέσω κίωνων μικρής διατομής.

Οι ραβδώσεις κάθε πέτρας αυξάνουν την "αποδοτικότητά" της για την κατασκευή σαν σύνολο μειώνοντας το βάρος της, και επιτείνουν το διακοσμητικό της χαρακτήρα διαγράφοντας τις γραμμές της φόρτισης (τάση, ρυθμός, ώθηση) σε όλο το κτήριο. Οι μεγάλες αντηρίδες έπαιζαν εξάλλου έναν παρόμοιο δομικό και αισθητικό ρόλο: μεταβίβαζαν το βάρος εκεί όπου χρειαζόταν (κάθετα προς τις γραμμές της ώθησης) και διαχώριζαν εξωτερικά το ένα άνοιγμα από το άλλο, πράγμα που στο Ρωμανικό ρυθμό γινόταν εσωτερικά από την ψηλή, κατακόρυφη νεύρωση του τοίχου. Το ημικυκλικό τόξο του ρωμαϊκού ρυθμού παραχωρεί την θέση του στο χαρακτηριστικό οξυκόρυφο τόξο, τα νευρωτά σταυροθόλια καλύπτουν οποιοδήποτε σχήματος χώρο, οι πιέσεις αυτών είτε μεταφέρονται έξω του κτιρίου μέσω τοξωτών αντηρίδων, είτε συντιθέμενοι σε κατακόρυφες συνισταμένες, εφαρμόζονται επί εσωτερικών στύλων αποτελούμενοι δέσμη των οποίων ο αριθμός ισούται με τον αριθμόν νευρώσεων των θόλων.

Σταματά η αντιγραφή και ο δανεισμός τύπων από την αρχαιότητα και την Ανατολή, το παν είναι πρωτότυπο και αντλείται κατ' ευθείαν από την φύση.

Τα βασικά χαρακτηριστικά της Γοτθικής αρχιτεκτονικής ήταν: 1) το οξυκόρυφο τόξο 2) ή επίστεγη η μετέωρη αντηρίδα 3) η νεύρωση ή βεργίο του θόλου και 4) οι ραβδώσεις. Καθένα από τα χαρακτηριστικά αυτά είχε πρωτοεμφανιστεί, οπωσδήποτε κάπως διστακτικά, στο Ρωμανικό ρυθμό. Το οξυκόρυφο τόξο, λ.χ., είχε ήδη χρησιμοποιηθεί στην τρίτη *Εκκλησία του Κλονύ* γύρω στο 1100, αλλά κανείς δε φανταζόταν τότε ότι θα μπορούσε μία μέρα να φέρει επανάσταση στην κάτοψη. Η επίστεγη αντηρίδα, πού μεταφέρει (πάνω από το πλάγιο κλίτος) την ώθηση του θόλου του μεσαίου κλίτους στο έδαφος, είχε χρησιμοποιηθεί από τούς κατασκευαστές των Ρωμανικών εκκλησιών, αλλά μόνο κρυμμένη κάτω από την κεκλιμένη οροφή του πλαγίου κλίτους και χωρίς ποτέ να αξιοποιηθεί αισθητικά. Οι νευρώσεις των σταυροθολίων υπήρχαν επίσης στους Ρωμανικούς ναούς. Όμως, χρησιμοποιούνται και ξεχωρίζουν, χοντρές και βαριές κάτω από το ομαλό εσωρράχιο, μόνο στα βασικά εγκάρσια τόξα και στα διαγώνια τόξα των τετράγωνων ανοιγμάτων πού κάλυπταν τα σταυροθόλια. Οι πολλαπλές λεπτές νευρώσεις πού σχηματίζουν πλούσια σχέδια στην οροφή είναι αποκλειστικά Γοτθικό χαρακτηριστικό.

Το οξυκόρυφο τόξο - μία και, κατά βούληση, μπορούσε να γίνει λιγότερο ή περισσότερο οξυκόρυφο - έδινε πλήρη λύση στο πρόβλημα. Ήταν ένα από τα μεγάλα άλματα στην ιστορία της αρχιτεκτονικής. Από τη στιγμή πού το οξυκόρυφο τόξο κατανοήθηκε και έγινε αποδεκτό, το άνοιγμα του σταυροθολίου μπορούσε πια να είναι ορθογώνιο αντί για τετράγωνο, έχοντας περισσότερο οξυκόρυφα τόξα στις μικρές του πλευρές και λιγότερο οξυκόρυφα στις μεγάλες. Πράγματι, με διάφορες μεταβολές της γωνίας της κορυφής των οξυκόρυφων τόξων και των νευρώσεων, το άνοιγμα μπορούσε να πάρει σχεδόν οποιοδήποτε σχήμα χρειαζόταν για να εξυπηρετεί τη λειτουργικότητα της κάτοψης. Τέτοια παραδείγματα αποτελούν τα ρομβοειδή ανοίγματα των περιμετρικών διαδρόμων των ιερών, τα πολυγωνικά Γαλλικά παρεκκλήσια πού διατάσσονται ακτινωτά γύρω από το ιερό, και τα πολυγωνικά συνοδικά της Αγγλίας.



139. Από τό Ρωμανικό σταυροθόλιο στό Γοτθικό σταυροθόλιο μέ τίς άκτινωτές νευρώσεις.

A. Τό κυκλικό τόξο άπαιτεί τετράγωνο ανοίγμα.

B. "Αν ένα σταυροθόλιο μέ κυκλικά τόξα πρέπει νά χτιστεί πάνω άπό ένα Ορθογωνικό ανοίγμα, τότε τά τόξα πού βρίσκονται στίς μικρότερες πλευρές πρέπει νά ύπερυψωθούν (μέ τήν προσθήκη εϋθύγραμμων τμημάτων, όπως φαίνεται στό α), έτσι ώστε όλα τά τόξα νά φτάνουν τελικά στό ίδιο ύψος.



C. Τό οξυκόρυφο τόξο, μέ τήν υπερβολική του ευελιξία, λύνει άπόλυτα τό πρόβλημα. Τό τόξο της μικρότερης πλευρας (1) είναι περισσότερο οξυκόρυφο' τό τόξο της μακρύτερης πλευρας (2) είναι λιγότερο οξυκόρυφο' τό τόξο πού καλύπτει τό μεγαλύτερο μηκος, ή διαγώνιο (3), είναι άκόμα λιγότερο οξυκόρυφο (μπορεί νά είναι ως και κυκλικό). Κι όμως, όλα αυτά τά τόξα φτάνουν στό ίδιο ύψος, δίνοντας μιá "δριζόντια" οροφή. Στο Γοτθικό σταυροθόλιο τά τόξα αυτά είναι νευρώσεις και σχηματίζουν έναν πέτρινο ιστό, πού συγκρατεί τό ελαφρότερο "γέμισμα" κάθε τμήματος του σταυροθολίου. D. Οί πρόσθετες νευρώσεις (4, 5, 6) ονομάζονται «άκτινωτές» ή «συμπληρωματικές». 'Απλοποιούσαν τήν κατασκευή, περιορίζοντας τό μέγεθος κάθε τμήματος του σταυροθολίου. 'Από αισθητική άποψη, άνοιξαν τό δρόμο στους "Οψίμους Γοτθικούς θόλους, πού ήταν έντονα διακοσμητικές όροφές. Οί κάπως άντιαισθητικές συνδέσεις των νευρώσεων "καμουφλάρονταν" μέ κλειδες.

Τα τεχνικά πλεονεκτήματα του οξυκόρυφου τόξου ήταν συνεπώς τεράστια. Το οξυκόρυφο τόξο, με τη δυνατότητά του να καλύπτει ορθογωνικά αλλά και ακανόνιστου σχήματος ανοίγματα, έδωσε πλήρη ελευθερία στην κάτοψη.

Έδωσε επίσης τη δυνατότητα κατασκευής πολλών νευρώσεων, πού όλες ξεκινούν από το ίδιο σημείο, όλες έχουν διαφορετικές καμπυλότητες, αλλά όλες φτάνουν στο ίδιο ύψος. Αυτό το τελευταίο δεν ήταν απόλυτα απαραίτητο. Το σπουδαιότερο όμως ήταν ότι, με το οξυκόρυφο τόξο, το ύψος μέχρι το οποίο μπορούσε να φτάσει κάθε νεύρωση βρισκόταν κάτω από τον απόλυτο έλεγχο του αρχιτέκτονα.

Το γεγονός ότι το οξυκόρυφο τόξο επέτρεψε την κατασκευή ορθογωνικών ανοιγμάτων σε αντίθεση με τα τετραγωνικά, έδωσε τη δυνατότητα κατανομής του όλου φορτίου του κτηρίου σε διπλάσια σημεία στήριξης. 'Ακόμη, επέτρεψε την κατασκευή μεγάλων παραθύρων με πέτρινα κιγκλιδώματα και λεπτών υποστυλωμάτων του τριφορίου και των βασικών τοξοστοιχιών, έτσι ώστε το σύνολο να βρίσκεται σε οργανική αρμονία με το θόλο. Το οξυκόρυφο τόξο επέτρεψε τέλος μία ακριβέστερη κατανομή της ώθησης στην αντηρίδα, πράγμα πού είχε σαν συνέπεια το ελάφρωμα της όλης κατασκευής και το φαινομενικό θαύμα της επίστεγης αντηρίδας. Οι τεχνικές αρετές του οξυκόρυφου τόξου ήταν εκείνες πού επέτρεψαν να αναπτυχθούν οι αισθητικές αρετές του Γοθικού ρυθμού.

Η αρχιτεκτονική γλώσσα καθίσταται λίαν εύγλωττη, γίνεται χρήση κιονόκρανων και απείρων άλλων διακοσμητικών στοιχείων, μεταξύ των οποίων χρησιμοποιούνται με ιδιαίτερη προτίμηση, ανάγλυφες μορφές ανθρώπων και ζώων. Δημιουργήθηκε η τέχνη των γοθικών παραθύρων, η θαυμαστή αυτή έμπνευση, ο τόσο έντεχνος και εκφραστικός συνδυασμός των λεπτότατων νευρώσεων, των χαρακτηριστικών γεωμετρικών σχημάτων και εγχρώμων γυαλιών (βιτρό) .

Ο γοθικός ρυθμός είναι από τις πλέον δυναμικές εκφράσεις του ανθρωπίνου πνεύματος.

Η γοθική αρχιτεκτονική είναι πιο γνωστή ως αρχιτεκτονική για πολλούς από τους μεγάλους καθεδρικούς ναούς, τα αβαεία και τις εκκλησίες κοινοτήτων της Ευρώπης. Είναι επίσης η αρχιτεκτονική πολλών κάστρων, παλατιών, αιθουσών πόλεων , αιθουσών συντεχνιών, πανεπιστημίων, και σε μια λιγότερο προεξέχουσα έκταση, ιδιωτικές κατοικίες. Είναι εμφανές ότι στις μεγάλες εκκλησίες, τους καθεδρικούς ναούς και σε διάφορα πολιτικά κτήρια το γοθικό ύφος εκφράστηκε με περισσότερη δύναμη. Ένας μεγάλος αριθμός εκκλησιαστικών κτηρίων παραμένει από αυτήν την περίοδο, της οποίας ακόμα και οι μικρότερες είναι συχνά δομές της αρχιτεκτονικής διάκρισης ενώ πολλές από τις μεγαλύτερες εκκλησίες θεωρούνται ανεκτίμητα έργα της τέχνης. Για αυτόν τον λόγο μια μελέτη της γοθικής αρχιτεκτονικής είναι κατά ένα μεγάλο μέρος μια μελέτη των καθεδρικών ναών και των εκκλησιών.

Μια σειρά γοθικών αναγεννήσεων άρχισε στα μέσα του 18ου αιώνα στην Αγγλία. Διαδόθηκε μέσα στον 19ο αιώνα στην Ευρώπη και συνεχίστηκε κατά ένα μεγάλο μέρος για τις εκκλησιαστικές και πανεπιστημιακές δομές, στον 20ο αιώνα.

Μια περαιτέρω περιφερειακή επιρροή ήταν η διαθεσιμότητα των υλικών. Στη Γαλλία, ο ασβεστόλιθος ήταν εύκολα διαθέσιμος σε διάφορους βαθμούς, ο πολύ λεπτός άσπρος ασβεστόλιθος του Καέν που ευνοείται για τη γλυπτική διακόσμηση. Στην Αγγλία υπήρχε ο χονδροειδής ασβεστόλιθος, ο κόκκινος ψαμμίτης καθώς επίσης και το σκούρο πράσινο μάρμαρο Purbeck που χρησιμοποιήθηκε συχνά για τα αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα.

Στη βόρεια Γερμανία, στις Κάτω Χώρες, στην Σκανδιναβία, και στις βαλτικές χώρες η τοπική πέτρα κτηρίου της βόρειας Πολωνίας δεν ήταν διαθέσιμη, αλλά υπήρξε μια ισχυρή παράδοση να ενσωματώνεται το τούβλο. Το επακόλουθο ύφος, *gothic brick**, καλείται "Backsteingotik" σε Γερμανία και Σκανδιναβία. Στην Ιταλία, η πέτρα χρησιμοποιήθηκε για τις οχυρώσεις, αλλά το τούβλο προτιμήθηκε για άλλα κτήρια. Λόγω των εκτενών και ποικίλων αποθεμάτων μαρμάρου, πολλά κτήρια είχαν πρόσοψη από μάρμαρο, ή αφέθηκαν με αδιακόσμητες προσόψεις έτσι ώστε αυτό να πραγματοποιηθεί μεταγενέστερα. Η διαθεσιμότητα της ξυλείας επηρέασε επίσης το ύφος της αρχιτεκτονικής. Θεωρείται ότι οι θαυμάσιες στέγες «hammer-beam»* της Αγγλίας επινοήθηκαν ως άμεση απάντηση στην έλλειψη πολύ ευθείας χωρίς ρόζους



ξύλειας μέχρι το τέλος της μεσαιωνικής περιόδου, όταν ήταν αποδεκατισμένα τα δάση όχι μόνο για την οικοδόμηση των απέραντων στεγών αλλά και για το σκαρί των σκαφών .

Στη γοθική αρχιτεκτονική, η νέα τεχνολογία υπάρχει πίσω από το νέο ύφος οικοδόμησης. Αυτή η νέα τεχνολογία εκφράζεται με την ανιδωτή οικοδόμηση ή δειγμένη ασπίδα.

Το γοθικό ύφος, όταν εφαρμόζεται σε ένα εκκλησιαστικό κτήριο, υπογραμμίζει το κατακόρυφο. Χαρακτηρίζει σχεδόν τις σκελετικές δομές πετρών με τις μεγάλες εκτάσεις του γυαλιού, τους ραβδωτούς υπόγειους θαλάμους*, τις

συγκεντρωμένες στήλες, spires*, τα flying buttresses (μετέωρες αντηρίδες)* καθώς και την εφευρετική γλυπτική λεπτομέρεια όπως τα αγάλματα που χρησίμευαν σαν κρήνες .

Ένας γοθτικός καθεδρικός ναός ή ένα αβαείο ήταν γενικά, πριν από το 20ό αιώνα, το κτήριο ορόσημο για την πόλη του. Ξεχώριζε από ψηλά προ πάντων από τις εσωτερικές δομές του και συχνά ξεπερνούσαν σε ύψος από έναν ή περισσότερους πύργους του.



Οι περισσότερες γοθτικές εκκλησίες, εκτός αν έχουν στην δεξιά πλευρά τους παρεκκλήσια, είναι του λατινικού διαγώνιου σχεδίου. Ένα μακρύ κυρίως μέρος που αποτελεί το σώμα της εκκλησίας, ένας εγκάρσιος βραχίονας αποκαλούμενος αλλιώς *transept* * και πέρα από μια επέκταση που μπορεί να ονομαστεί χορωδία, το ιερό ή εκκλησάκι της Παρθένου. Υπάρχουν διάφορες

περιφερειακές παραλλαγές σε αυτό το σχέδιο. Ο κυρίως ναός πλαισιώνεται γενικά από κάθε πλευρά από τους διαδρόμους, συνήθως μεμονωμένους, αλλά μερικές φορές διπλάσιους σε μέγεθος. Ο κυρίως ναός είναι γενικά αρκετά πιο ψηλός από τους διαδρόμους, που έχουν τα παράθυρα clerestory* που φωτίζουν το κεντρικό διάστημα. Οι γοθτικές εκκλησίες της γερμανικής παράδοσης, όπως η Johanneskirche της Στουτγάρδης , έχουν συχνά το κυρίως μέρος του ναού και τους διάδρομους σε παρόμοιο ύψος που καλούνται hallenkirche.

Σε μερικές εκκλησίες με διπλούς διαδρόμους, όπως στη Notre Dame, στο Παρίσι, το *transept** δεν επεκτείνεται πέρα από τους διαδρόμους. Στους αγγλικούς καθεδρικούς ναούς η εγκάρσια πτέρυγα επεκτείνεται στο σχέδιο κατασκευής και μπορεί να συνυπάρξουν και οι δύο, αν και αυτό δεν ισχύει στην περίπτωση των μικρότερων εκκλησιών. Ο ανατολικός βραχίονας παρουσιάζει μία ιδιαίτερη ποικιλομορφία. Στην Αγγλία είναι γενικά μακρύς μπορεί να έχει δύο ευδιάκριτα τμήματα, χορωδία και πρεσβυτέριο-εκκλησάκι Παρθένου. Είναι συχνά τετραγωνικός ή έχει έναν προβάλλοντα χώρο, το ιερό, που αφιερώνεται στην Παρθένα Παναγία.

Στη Γερμανία το ανατολικό μέρος είναι συχνά πολυγωνικό και αποτελείται από μια διάβαση πεζών, η οποία καλείται «περιπατητήριο» και μερικές φορές ένα τμήμα από παρεκκλήσια αποκαλούμενο «δακτυλίδι» (chevette).

Ενώ οι Γαλλικές εκκλησίες είναι συχνά παρόμοιες με εκείνες της Γερμανίας, στην Ιταλία, η ανατολική προβολή πέρα από το transept είναι συνήθως ακριβώς ένα ρηχό αμυδοειδές παρεκκλήσι, όπως στον καθεδρικό ναό της Φλωρεντίας.



Ένα χαρακτηριστικό της γοθικής αρχιτεκτονικής εκκλησιών είναι το ύψος του, και πραγματικό και ανάλογο. Ένα τμήμα του κύριου σώματος μιας γοθικής εκκλησίας παρουσιάζει συνήθως το κυρίως κλίτος αρκετά πιο ψηλό από όσο είναι γενικώς. Στην Αγγλία η αναλογία είναι μερικές φορές μεγαλύτερη στις 2:1, ενώ η πλέον ακραία αναλογία παρατηρείται στον καθεδρικό ναό της Κολωνίας με μια αναλογία 3.6:1.

Εξωτερικά, οι πύργοι και τα spires* είναι χαρακτηριστικοί

των γοθικών εκκλησιών, μεγάλων και μικρών, του αριθμού και του προσδιορισμού θέσης τους όντας μια από τις μέγιστες μεταβλητές στη γοθική αρχιτεκτονική.

Στην Ιταλία, ο πύργος, εάν υπάρχει, σχεδόν πάντα αποσυνδέεται από το κτήριο, όπως στον καθεδρικό ναό της Φλωρεντίας, και προέρχεται συχνά από μια προηγούμενη κατασκευή.

Στην Γαλλία και την Ισπανία, δύο πύργοι στο μέτωπο είναι ο κανόνας. Στην Αγγλία, τη Γερμανία και τη Σκανδιναβία αυτό είναι συχνά ρυθμιζόμενο, αλλά έναν αγγλικό καθεδρικό ναό μπορεί επίσης να τον υπερβαίνει ένας τεράστιος πύργος στο ύψος του.



Οι μικρότερες εκκλησίες έχουν συνήθως μόνο έναν πύργο, αλλά το ίδιο μπορεί επίσης να παρατηρηθεί και σε έναν πολύ μεγάλο καθεδρικό ναό όπως τον καθεδρικό ναό Σάλσμπερν ή Ulm, που έχει το πιο ψηλό spire στον κόσμο, ελαφρώς υπερβαίνοντας αυτό του καθεδρικού ναού του Λίνκολν. Ο καθεδρικός αυτός ναός, έχει το πιο ψηλό κωδωνοστάσιο το οποίο ολοκληρώθηκε κατά τη διάρκεια της μεσαιωνικής περιόδου, με ύψος 527

πόδια (160 μέτρα).

Η αιχμηρή ανίδα αποτελεί άλλη μια πρόταση του ύψους. Αυτή η εμφάνιση χαρακτηριστικά ενισχύεται πιο πολύ και από τα αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα και από τη διακόσμηση του κτιρίου .

Στο εξωτερικό, το κατακόρυφο τονίζεται σε έναν σημαντικό βαθμό από τους πύργους και τα spires ενώ σε έναν μικρότερο βαθμό από την προβολή των έντονων κατακόρυφων στηριγμάτων. Σαν τέτοια παρατηρούμε τις στενές μισό-στήλες αποκαλούμενες «συνημμένοι άξονες» που περνούν συχνά μέσω διάφορων ορόφων του κτηρίου, τα μακριά στενά παράθυρα, τα κάθετα σχήματα γύρω από τις πόρτες και τα εικονικά γλυπτά που υπογραμμίζουν την κατακόρυφο και η οποία συχνά τείνει μειούμενη. Η γραμμή της στέγης, οι άκρες των αετωμάτων, τα στηρίγματα και άλλα μέρη του κτηρίου ολοκληρώνονται συχνά από μικρές πυραμίδες. Στο εσωτερικό των κτηρίων οι συνημμένοι άξονες ξεκινούν συχνά από το πάτωμα και συναντούν τις πλευρές του θαλάμου, όπως μια ψηλή διακλάδωση δέντρων.

Τα κατακόρυφα στοιχεία επαναλαμβάνονται γενικά στην επεξεργασία των παραθύρων και των επιφανειών των τοίχων.

Σε πολλές γοτθικές εκκλησίες, ιδιαίτερα στη Γαλλία, και στην αντίστοιχη περίοδο της αγγλικής γοτθικής αρχιτεκτονικής, η τοποθέτηση των κάθετων στοιχείων στις στοές και στα παράθυρα, δημιουργεί ένα έντονα χαρακτηριστικό γνώρισμα που έρχεται σε αντίθεση με τα οριζόντια τμήματα της εσωτερικής κατασκευής ενοποιώντας τις δύο διαφορετικές δομές.

Η πρόσοψη μιας μεγάλης εκκλησίας ή ενός καθεδρικού ναού, συχνά καλούμενη «η δυτική όψη», σχεδιάζεται γενικά για να δημιουργήσει στον προσκυνητή μια ισχυρή εντύπωση προσέγγισης ή επίδειξης του Θεού και του οργάνου που τον αντιπροσωπεύει. Μια από τις πιο γνωστές και πιο χαρακτηριστικές προσόψεις τέτοιου είδους είναι αυτή της Notre Dame στο Παρίσι. Κεντρικό στοιχείο στην πρόσοψη είναι η κύρια πύλη, που πλαισιώνεται συχνά από τις πρόσθετες πόρτες. Στην αψίδα της πόρτας υπάρχει συχνά ένα σημαντικό κομμάτι γλυπτού, πολύ συχνά ο Χριστός. Εάν υπάρχουν κεντρικές πόρτες, τότε υπάρχει συχνά ένα άγαλμα της Παναγίας και του Ιησού. Μπορεί να υπάρξουν πολλά γλυπτά ακόμη, συχνά σύμφωνα με τον αριθμό των θέσεων που υπάρχουν στα σχήματα γύρω από τις πύλες, ή στις επιφάνειες που επεκτείνονται πέρα από την πρόσοψη. Στο κέντρο του μέσου επιπέδου της πρόσοψης, υπάρχει ένα μεγάλο παράθυρο, το οποίο στις χώρες εκτός από την Αγγλία και το Βέλγιο, είναι γενικά ένα έντονα διακοσμημένο παράθυρο όπως αυτό στον καθεδρικό ναό του Reims που το αέτωμα του είναι διακοσμημένο με γλυπτό, ή στην περίπτωση της Ιταλίας, να διακοσμηθεί όμοια με την υπόλοιπη πρόσοψη, με πολύχρωμο μάρμαρο και μωσαϊκό, όπως στον καθεδρικό ναό Orvieto. Το δυτικό μέτωπο ενός γαλλικού καθεδρικού ναού και πολλών αγγλικών, ισπανικών και γερμανικών καθεδρικών ναών έχει γενικά δύο πύργους, οι οποίοι, ιδιαίτερα στη Γαλλία, εκφράζουν μια τεράστια ποικιλομορφία μορφής και διακόσμησης.

Το χαρακτηριστικό καθορισμού της γοθτικής αρχιτεκτονικής είναι η δειγμένη ή αψιδωτή αψίδα. Οι αψίδες αυτού του τύπου χρησιμοποιήθηκαν στην ισλαμική αρχιτεκτονική προτού να χρησιμοποιηθούν δομικά στην ευρωπαϊκή αρχιτεκτονική, και όντως πρέπει να θεωρούνται η έμπνευση για τη χρήση τους στη Γαλλία, όπως στον καθεδρικό ναό Autun. Εντούτοις, φαίνεται ότι μάλλον υπήρξε ταυτόχρονα μια δομική εξέλιξη προς τη δειγμένη αψίδα, με σκοπό την κάλυψη με θολωτή κατασκευή των διαστημάτων επικάλυψης του ακανόνιστου σχεδίου ή με σκοπό να φέρει τους εγκάρσιους υπόγειους θαλάμους στο ίδιο ύψος με τους διαγώνιους υπόγειους θαλάμους. Αυτό το τελευταίο εμφανίζεται στον καθεδρικό ναό Durham στους διαδρόμους του κυρίως κλίτους.

Δειγμένες αψίδες εμφανίζονται επίσης εκτενώς στην Ρωμανική αρχιτεκτονική, όπου οι ημικυκλικές αψίδες επικαλύπτουν η μια την άλλη σε ένα απλό διακοσμητικό σχέδιο, και τα σημεία είναι τυχαία στο σχέδιο.

Ο γοθτικός υπόγειος θάλαμος, αντίθετα από τον ημικυκλικό υπόγειο θάλαμο των ρωμαϊκών και romanesque κτηρίων, μπορεί να χρησιμοποιηθεί στα ορθογώνια και

ακανόνιστα διαμορφωμένα σχέδια στεγών όπως τα τραπεζοειδή. Το άλλο δομικό πλεονέκτημα είναι ότι η δειγμένη αψίδα διοχετεύει το βάρος επάνω στις φέρουσες κατασκευές ή τις στήλες σε μια απότομη γωνία. Αυτό επέτρεψε στους αρχιτέκτονες να υψώσουν τους υπόγειους θαλάμους πολύ υψηλότερα από ήταν δυνατό με την romanesque αρχιτεκτονική. Ενώ δομικά, η χρήση της δειγμένης αψίδας έδωσε μια μεγαλύτερη ευελιξία στην αρχιτεκτονική μορφή, έδωσε επίσης στη γοτθική αρχιτεκτονική έναν πολύ διαφορετικό οπτικό χαρακτήρα romanesque, το κατακόρυφο που τείνει με φιλοδοξία προς τον ουρανό. Στη γοτθική αρχιτεκτονική η δειγμένη αψίδα χρησιμοποιείται σε κάθε θέση όπου απαιτείται μια θολωτή μορφή, και δομικώς και διακοσμητικώς.

Τα γοτθικά ανοίγματα όπως οι πόρτες, τα παράθυρα και οι στοές έχουν σαν χαρακτηριστικό στοιχείο τις αψίδες. Η γοτθική επικάλυψη με θολωτή κατασκευή επάνω από τα διαστήματα και μεγάλα και μικρά υποστηρίζεται συνήθως από τις έντονα φορμαρισμένες πλευρές. Οι σειρές των δειγμένων αψίδων επάνω στους λεπτούς άξονες διαμορφώνουν μια χαρακτηριστική διακόσμηση τοίχων. Οι θέσεις με τις δειγμένες αψίδες και ο περιορισμός των αγαλμάτων είναι ένα σημαντικό εξωτερικό χαρακτηριστικό γνώρισμα. Η δειγμένη αψίδα κλίθηκε να διαμορφώσει τις τεμνόμενες μορφές που αναπτύχθηκαν ανάμεσα στα διαστήματα παραθύρων στο σύνθετο γοτθικό στυλ, το οποίο διαμορφώνει τη δομική υποστήριξη των μεγάλων παραθύρων που είναι χαρακτηριστικά του ύφους .

Ο τρόπος με τον οποίο η δειγμένη αψίδα εξελίχθηκε και χρησιμοποιήθηκε περιλαμβάνει χρονικά όλη τη διάρκεια της γοτθικής περιόδου. Υπήρξαν αρκετά σαφή στάδια ανάπτυξης, τα οποία, εντούτοις, δεν προχώρησαν στο ίδιο ποσοστό, ή με τον ίδιο τρόπο σε κάθε χώρα. Επιπλέον, τα ονόματα που χρησιμοποιούνται για να καθορίσουν τις διάφορες περιόδους ή τις μορφές μέσα στο γοτθικό διαφέρουν από χώρα σε χώρα.

Αψίδα νυστεριών

Η απλούστερη μορφή είναι το μακρό άνοιγμα με μια αιχμηρή αψίδα γνωστή στην Αγγλία ως «νυστέρι». Τα ανοίγματα τέτοιων «αψίδων νυστεριών» ομαδοποιούνται συχνά, συνήθως ως συστάδα των τριών ή των πέντε. Τα ανοίγματα νυστεριών μπορούν να είναι πολύ στενά και απότομα. Ο καθεδρικός ναός του Σάλσμπερυ είναι διάσημος για την ομορφιά και την απλότητα του γοτθικού νυστεριού του, γνωστός στην Αγγλία ως πρόωρο αγγλικό ύφος.

Ο καθεδρικός ναός της Υόρκης έχει μια ομάδα παραθύρων νυστεριών κάθε πενήντα πόδια ύψους και ακόμα συμπεριλαμβάνει το αρχαίο γυαλί. Είναι γνωστός ως «πέντε αδελφές». Αυτά τα απλά ομαδοποιημένα παράθυρα βρίσκονται στους καθεδρικούς ναούς του Chartres και του Λάον και χρησιμοποιούνται εκτενώς στην Ιταλία.

Ισόπλευρη αψίδα

Πολλές γοθτικές ενάρξεις είναι βασισμένες στην ισόπλευρη μορφή. Με άλλα λόγια, όταν σχεδιάζεται η αψίδα, η ακτίνα είναι ακριβώς το πλάτος του ανοίγματος και το κέντρο κάθε αψίδας συμπίπτει με το σημείο από το οποίο ξεκινά η αντίθετη αψίδα. Αυτό καθιστά την αψίδα υψηλότερη σε σχέση με το πλάτος της από μια ημικυκλική αψίδα που είναι ακριβώς μισή, τόσο υψηλή όσο και ευρεία. Η ισόπλευρη αψίδα δίνει ένα ευρύ άνοιγμα ικανοποιώντας μία αναλογία χρήσιμη για τις πόρτες, τις διακοσμητικές στοές και τα μεγάλα παράθυρα. Η δομική ομορφιά των γοθτικών μέσων αψίδων όμως είναι τέτοια που καμία καθορισμένη αναλογία δεν έπρεπε να διατηρηθεί άκαμπτη. Η ισόπλευρη αψίδα χρησιμοποιήθηκε ως χρήσιμο εργαλείο, όχι ως αρχή του σχεδίου. Αυτό σήμαινε ότι οι στενότερες ή ευρύτερες αψίδες εισήχθησαν σε ένα σχέδιο οικοδόμησης οπουδήποτε η ανάγκη το υπαγόρευσε. Στην αρχιτεκτονική μερικών ιταλικών πόλεων, ειδικότερα στη Βενετία, οι ημικυκλικές αψίδες διαανθίζονται με τις δειγμένες αψίδες. Η ισόπλευρη αψίδα χρησιμοποιεί για την πλήρωση των διαστημάτων το tracery των απλών ισόπλευρων, κυκλικών και ημικυκλικών μορφών. Ο τύπος tracery που εξελίχθηκε για να γεμίσει αυτά τα διαστήματα, είναι γνωστός στην Αγγλία ως "γεωμετρικό διακοσμημένο γοθτικό" και μπορεί να δει κανείς τη θαυμάσια επίδραση σε πολλούς αγγλικούς και γαλλικούς καθεδρικούς ναούς, ειδικότερα στον Λίνκολν και στη Notre Dame στο Παρίσι. Τα παράθυρα του σύνθετου σχεδίου και των τριών ή περισσότερων φώτων ή κάθετων τμημάτων, σχεδιάζονται συχνά με δύο ή περισσότερες ισόπλευρες αψίδες.

Επιδεικτική αψίδα

Η επιδεικτική αψίδα αποτελείται από τέσσερα σημεία, το ανώτερο μέρος κάθε κύριου τόξου που μετατρέπεται προς τα πάνω σε μικρότερο τόξο και που συναντιέται σε ένα αιχμηρό, σαν φλόγα, σημείο.

Αυτές οι αψίδες δημιουργούν μια πλούσια και ζωντανή επίδραση όταν χρησιμοποιούνται για τη διακόσμηση tracery και επιφανειών παραθύρων. Η μορφή είναι δομικά αδύνατη και πολύ σπάνια έχει χρησιμοποιηθεί για τις μεγάλες ενάρξεις



εκτός από τις περιπτώσεις που περιλαμβάνονται μέσα σε μια μεγαλύτερη και σταθερότερη αψίδα. Δεν ακολουθείται από όλους η επικάλυψη με θολωτή κατασκευή. Κάποιους από τους ομορφότερους και διάσημους για τα παράθυρα τους ναούς της Ευρώπης που χρησιμοποιούν αυτόν τον τύπο tracery μπορεί να δει κανείς στη Βιέννη του ST Stephen, την Sainte Chapelle στο Παρίσι, στους καθεδρικούς ναούς του Λιμόζ και του Ρουέν στη Γαλλία, και στον καθεδρικό

ναό του Μιλάνου το Duomo στην Ιταλία. Στην Αγγλία τα διασημότερα παραδείγματα είναι το δυτικό παράθυρο του μοναστηριακού ναού της Υόρκης με το σχέδιό του βασισμένο στην ιερή καρδιά, το εξαιρετικά πλούσιο ανατολικό παράθυρο στον καθεδρικό ναό της Καρλάιλ και το έξοχο ανατολικό παράθυρο του αβαείου Selby. Οι πόρτες που ξεπερνιούνται από τα επιδεικτικά σχήματα είναι πολύ κοινές και στην εκκλησιαστική και εσωτερική αρχιτεκτονική στη Γαλλία. Είναι πολύ σπανιότερες στην Αγγλία. Ένα ξεχωριστό παράδειγμα είναι η πόρτα στο δωμάτιο κεφαλαίου στον καθεδρικό ναό του Ρότσεστερ. Το ύφος χρησιμοποιήθηκε πολύ στην Αγγλία και για τις θέσεις τοίχων. Πρωταρχικά παραδείγματα αποτελούν η Lady Chapel στο Ely, η οθόνη στο Λίνκολν και εξωτερικά η πρόσοψη του καθεδρικού ναού του Έξετερ.

Στη γερμανική και ισπανική γοτθική αρχιτεκτονική εμφανίζονται συχνά ως δικτυωτές οθόνες στο εξωτερικό των κτηρίων. Το ύφος χρησιμοποιήθηκε με πλούσια και μερικές φορές εξαιρετική επίδραση και στις δύο αυτές τις χώρες, ειδικότερα στο διάσημο άμβωνα στον καθεδρικό ναό της Βιέννης

Καταθλιπτική αψίδα

Η καταθλιπτική αψίδα είναι πολύ ευρύτερη από το ύψος της και δίνει την οπτική επίδραση της εξομάλυνσης μέσα από την πίεση. Η δομή της επιτυγχάνεται με τη σύνταξη δύο τόξων που αυξάνονται απότομα από κάθε σημείο που αναπηδά σε μια μικρή ακτίνα και μετατρέπονται έπειτα σε δύο αψίδες με μια ευρεία ακτίνα και ένα πολύ χαμηλότερο σημείο. Αυτός ο τύπος αψίδας, όταν χρησιμοποιείται ως παράθυρο που ανοίγει, οδηγεί στην χρήση πολύ ευρέων διαστημάτων, υπό τον όρο ότι υποστηρίζεται επαρκώς από πολλούς στενούς κάθετους άξονες.



Αυτοί συχνά ενισχύονται περαιτέρω από τα οριζόντια υπέρθυρα. Η γενική επίδραση παράγει μια εμφάνιση «πλέγμα» των κανονικών, λεπτών, ορθογώνιων μορφών με μια έμφαση στην κάθετο. Υιοθετείται επίσης ως διακόσμηση τοίχων στους οποίους στοές και παράθυρα αποτελούν μέρος ολόκληρης της διακοσμητικής επιφάνειας. Το αποκαλούμενο κάθετο ύφος που εξελίχθηκε από αυτήν την επεξεργασία είναι συγκεκριμένο για την Αγγλία, επέδρασε έντονα στην εποχή και υιοθετήθηκε κατά τη διάρκεια της περιόδου Tudor, όταν η αναγέννηση επέφερε μια αναγέννηση των κλασικών μορφών στην Ιταλία και τη Γαλλία.

Ο γοτθικός καθεδρικός ναός, αντιπροσώπευσε τον κόσμο στο μικρόκοσμο και σε κάθε αρχιτεκτονική έννοια, συμπεριλαμβανομένου του ύψους και των τεραστίων διαστάσεων της δομής του, είχαν σκοπό να μεταβιβάσουν ένα θεολογικό μήνυμα: τη μεγάλη δόξα του Θεού. Το κτήριο γίνεται ένας μικρόκοσμος με δύο τρόπους. Αρχικά, η μαθηματική και γεωμετρική φύση της κατασκευής είναι μια εικόνα του τακτικού κόσμου, στον οποίο μια ελλοχεύουσα ορθολογιστική ικανότητα και μια λογική μπορούν να γίνουν αντιληπτές. Αφετέρου, τα αγάλματα, η γλυπτική διακόσμηση, «λέκιασαν» το γυαλί και οι τοιχογραφίες ενσωμάτωσαν την ουσία της δημιουργίας, την ιερή ιστορία από τις παλαιές και νέες διαθήκες και τις ζωές των Αγίων, καθώς επίσης και την αναφορά στο αιώνιο, στην τελική κρίση.

Τα διακοσμητικά σχέδια ενσωμάτωσαν συνήθως τις βιβλικές ιστορίες, που υπογραμμίζουν τις οπτικές τυπολογικές αλληγορίες μεταξύ της παλαιάς προφητείας διαθηκών και της νέας διαθήκης. Πολλές εκκλησίες ήταν πολύ πλουσιοπάροχα διακοσμημένες, και εσωτερικά και εξωτερικά. Τα γλυπτά και οι αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες, ήταν συχνά φωτεινά χρωματισμένα με χρώμα του οποίου τα ίχνη παραμένουν στον καθεδρικό ναό του Chartres. Τα ξύλινα ανώτατα όρια και η ξυλεπένδυση ήταν συνήθως χρωματισμένα με λαμπρά χρώματα. Μερικές φορές οι στήλες πετρών του κυρίως κλίτους ήταν χρωματισμένες. Αυτές έχουν παραμείνει σπάνια άθικτες, αλλά μπορούμε να δούμε ένα δείγμα τους στο Chapterhouse του Γουέστμινστερ Abbey. Μερικές σημαντικές γοθτικές εκκλησίες θα μπορούσαν να είναι σοβαρά απλές όπως η βασιλική Mary Magdalene και ο Άγιος Maximin στην Προβηγκία όπου οι τοπικές παραδόσεις νηφάλιας, ογκώδους, ρομανικής αρχιτεκτονικής ήταν ακόμα ισχυρές.

3.1.1 Ο Γοθτικός ρυθμός στην Γερμανία .

Η Γερμανία έφτασε σ' ένα παρόμοιο στάδιο με το δαντελωτό αν και όχι Φλογόμορφο διάτρητο οβελίσκο της *Μητρόπολης του Φράιμπουργκ*, που τελείωσε γύρω στο 1340. Όπως και η υπόλοιπη Ευρώπη, η Γερμανία επηρεάστηκε αρχικά από το Γοθτικό ρυθμό της Ήλ ντέ Φράνς. Ο μεγάλος *Καθεδρικός Ναός της Κολωνίας*, που η κατασκευή του άρχισε το 1248 και που τελείωσε, με βάση την αρχική μελέτη, το 19^ο αιώνα, είναι ουσιαστικά Γαλλικής τεχνοτροπίας, καθώς χαρακτηρίζεται από το υπερβολικό του ύψος, και την έμφαση στα κατακόρυφα στοιχεία . Ωστόσο, με το πέρασμα του χρόνου και την εξέλιξη του ρυθμού, οι γερμανοί τέκτονες ανέπτυξαν ένα χαρακτηριστικό τύπο μονόχωρης εκκλησίας με ισοϋψή κλίτη.

Η διακόσμηση, όπως άλλωστε και στην Αγγλία και τη Γαλλία, γινόταν όλο και πιο περίπλοκη, αλλά, για 300 περίπου χρόνια, η βασική μορφή παρέμεινε αμετάβλητη. Ο εκκλησιαστικός φωτισμός και το τριφόριο εξαφανίστηκαν εντελώς. Τα πλάγια κλίτη, και επομένως και οι βασικές τοξοστοιχίες, έφτασαν σε ύψος το υπόλοιπο κτήριο. Η εκκλησία έγινε μία αίθουσα κίωνων και το εσωτερικό της φωτιζόταν από τα ψηλά παράθυρα των πλαγίων κλιτών, που έστελναν δέσμες φωτός ανάμεσα από τα λεπτά υποστυλώματα.

Παρ' όλες τις επιφανειακές αλλαγές του Γοτθικού ρυθμού, οι Γερμανοί διατήρησαν πάντοτε το εντυπωσιακό, μεγάλο ύψος (στην 'Αγία Ελισάβετ τού Μάρμπουργκ, πού η κατασκευή της άρχισε το 1233, στο Σοαίμπις Γκμύντ το 1351, στο Λάντσοουτ το 1387, και στην Εκκλησία των Φραγκισκανών στο Ζάλτσμπουργκ το 1408).

Στον Άγιο Λαυρέντιο της Νυρεμβέργης, πού η κατασκευή του άρχισε το 1434, διακρίνουμε μερικά από τα χαρακτηριστικά του 'Αγγλικού Κατακόρυφου ρυθμού. Η Αγία Άννα τέλος στο Άνναμπεργκ, πού η κατασκευή της άρχισε το 1499, έχει νευρώσεις πού ελίσσονται σαν φίδια και συνθέτουν φανταστικά σχήματα. Στη Γερμανία περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη χώρα βλέπουμε το Γοτθικό ρυθμό να έχει οδηγηθεί στα άκρα του (την πέτρα να συστρέφεται και να στρεβλώνεται σε σχήματα πού αγγίζουν το μακάβριο και το φανταστικό). Το πιο περίεργο ίσως χαρακτηριστικό της όψιμης αυτής φάσης στη Γερμανία είναι η εμφάνιση των σκελετωειδών σταυροθολίων, όπου οι νευρώσεις συνθέτουν ένα ξεχωριστό δίκτυο κάτω από την κυρίως επιφάνεια του σταυροθολίου.

3.2 ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ.

Χρησιμοποιούσαμε κάποτε τη λέξη «Αναγέννηση» για να χαρακτηρίσουμε την Ευρωπαϊκή αρχιτεκτονική της περιόδου που αρχίζει με την αναβίωση της Κλασικής παράδοσης, στη Φλωρεντία του 15ου αιώνα, διαρκεί 400 περίπου χρόνια, και κλείνει στα τέλη του 18ου αιώνα με την εμφάνιση του Ρομαντισμού και της Βιομηχανικής Επανάστασης. Σε όλη τη διάρκεια αυτής της περιόδου, κάθε αρχιτεκτονική μελέτη, από τη Νάπολη μέχρι το Δουβλίνο και από την Πετρούπολη μέχρι τη Βιρτζίνια, αντλούσε την εμπνευσή της από την παράδοση της Αρχαίας Ελλάδας και Ρώμης.

Η σύγχρονη κριτική και ιστορία της τέχνης έχει υποδιαιρέσει όλη αυτή την κίνηση σε: κυρίως Αναγέννηση, Μανιερισμό, Μπαρόκ, Νεοκλασικισμό, Ελληνική Αναβίωση, κ.λ.π.

Η Γοτθική αρχιτεκτονική γεννήθηκε στη Γαλλία και, όσα ανάκτορα και κάστρα και αν χτίστηκαν, ήταν μια κατά βάση εκκλησιαστική αρχιτεκτονική. Η Αναγεννησιακή αρχιτεκτονική γεννήθηκε στην Ιταλία και, όσες εκκλησίες και αν χτίστηκαν, ήταν μια κατά βάση μοναρχική και εμπορική αρχιτεκτονική - ιδιαίτερα βόρεια από τις Άλπεις. Οι μεγάλοι αρχιτεκτονικοί ρυθμοί ωστόσο, όπως ο Γοτθικός και ο Αναγεννησιακός, δεν "δημιουργούνται" από τη μια μέρα στην άλλη.

Προηγούνται περίοδοι "επώασής" τους και αποτελούν προϊόντα τόσο κάποιας λειτουργικής αναγκαιότητας όσο και κάποιων ιστορικών δυνάμεων. Δεν εφευρίσκονται, εμφανίζονται.

Συχνά λέγεται πως η πτώση της Κωνσταντινούπολης, το 1453, και η συνακόλουθη φυγή των κλασικιστών λόγιων στη Φλωρεντία ήταν το "αίτιο" της Αναγέννησης. Η αλήθεια είναι πως η φυγή αυτή είχε μάλλον μικρή σχέση με την Αναγέννηση σαν αρχιτεκτονικό ρυθμό. Οι λόγιοι που μετανάστευσαν στη Δύση δίδαξαν βέβαια ελληνικά στους Ιταλούς, αλλά δεν έτρεφαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την Κλασική αρχιτεκτονική. Το περισσότερο που μπορεί κανείς να πει είναι ότι προκάλεσαν ένα κάποιο γενικότερο ενδιαφέρον για την Αρχαιότητα. Είναι εξάλλου γεγονός ότι πολλά από τα σπουδαιότερα Αναγεννησιακά κτήρια είχαν ήδη κατασκευαστεί 30 χρόνια πριν την πτώση της Κωνσταντινούπολης, όπως και ότι, 50 χρόνια μετά απ' αυτήν, ο Καθηδρικός Ναός του Μιλάνου εξακολουθούσε να χτίζεται σε παρηκμασμένο Γοτθικό ρυθμό.

Η Αναγέννηση ήταν μια μεγάλη αφύπνιση και μια μεγάλη διαφώτιση. Εκδηλώθηκε στην Ιταλία, γιατί η χώρα αυτή είχε επηρεαστεί πολύ λίγο από το μεγαλείο των Γοτθικών πύργων και σταυροθολίων, ενώ, από την άλλη μεριά, κρατούσε πολύ ζωντανή τη μνήμη του μεγαλείου της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Οι εκπληκτικές δημιουργίες της τέχνης και της φιλολογίας στην περίοδο της Αναγέννησης εξηγούν γιατί η εποχή αυτή αντιπροσωπεύει σταθερά ένα από τα πιο συναρπαστικά φαινόμενα στην ιστορία του ευρωπαϊκού πολιτισμού.

Η σπουδαιότερη αιτία για την εξαιρετική πολιτιστική ακτινοβολία της εποχής ήταν ασφαλώς η πίστη πως ο άνθρωπος είναι ο κυρίαρχος του κόσμου. Η ανθρωποκεντρική θεώρηση αναβίωσε για πρώτη φορά μετά τους αρχαίους χρόνους στην Ιταλία, μια χώρα με πλούσια ελληνορρωμαϊκή παράδοση. Με την πεποίθηση ότι η νέα εποχή αποτελούσε σημαντικό σταθμό στην ιστορία του πολιτισμού, χαρακτηρίστηκε από τους ίδιους τους δημιουργούς της Αναγέννηση (Rinascita). Ο όρος αυτός σημαίνει κυρίως την επιστροφή στην Αρχαιότητα, η οποία εκφράζεται στην τέχνη με δύο τρόπους: α) τη νατουραλιστική απόδοση της ανθρώπινης μορφής με βάση τις στυλιστικές αρχές της αρχαίας γλυπτικής και τη μίμηση των αρχιτεκτονικών μορφών του ελληνορρωμαϊκού κόσμου με τη μελέτη των μνημείων και του συγγράμματος του Βιτρούβιου για την αρχιτεκτονική.

San Pietro in Montorio



Η αρχιτεκτονική της αναγέννησης είναι η αρχιτεκτονική της περιόδου μεταξύ των αρχών του 15^{ου} και 17^{ου} αιώνα σε διάφορες περιοχές της Ευρώπης, στις οποίες υπήρξε μια συνειδητή αναγέννηση και μια ανάπτυξη ορισμένων στοιχείων του κλασσικού ελληνικού και ρωμαϊκού πνευματικού και υλικού πολιτισμού. Το ύφος της αναγέννησης δίνει έμφαση στη συμμετρία, την αναλογία, τη γεωμετρία και την τακτικότητα των μερών όπως καταδεικνύονται στην αρχιτεκτονική

της κλασσικής αρχαιότητας και ειδικότερα στην αρχιτεκτονική της αρχαίας Ρώμης, της οποίας πολλά παραδείγματα παρέμειναν. Τακτικές ρυθμίσεις των στηλών, των pilasters* και των ανωφλιών των θυρών, καθώς επίσης και της χρήσης των ημικυκλικών ανίδων, ημισφαιρικοί θόλοι, θέσεις και aedicules* αντικατέστησαν τα πιο σύνθετα ανάλογα συστήματα και τα ανώμαλα σχεδιαγράμματα των μεσαιωνικών κτηρίων.

Εντούτοις, οι μορφές και οι σκοποί των κτηρίων είχαν αλλάξει κατά τη διάρκεια του χρόνου. Έτσι είχε και η δομή των πόλεων.



BATIKANO



Μεταξύ των πιο πρόωρων κτηρίων της Αναγέννησης ήταν εκκλησίες ενός τύπου που οι Ρωμαίοι δεν είχαν κατασκευάσει ποτέ. Εκεί δεν υπήρχε κανένα πρότυπο για τον τύπο μεγάλων κατοικιών πόλεων που απαιτήθηκε από τους πλούσιους εμπόρους του 15ου αιώνα. Αντιθέτως, δεν υπήρξε καμία τάση χρήσης για τα τεράστια κουφώματα και τα δημόσια λουτρά όπως αυτά που οι Ρωμαίοι είχαν χτίσει. Οι αρχαίες διαταγές αναλύθηκαν και αναδημιουργήθηκαν για να εξυπηρετήσουν τους νέους σκοπούς

Η αναγέννηση επίσης ρητά επέστρεψε στα αρχιτεκτονικά πρότυπα και τις τεχνικές που συνδέθηκαν με την ελληνική και ρωμαϊκή αρχαιότητα, συμπεριλαμβανομένου του χρυσού ορθογωνίου ως βασική αναλογία για τα κτήρια.

Κλασικές διαταγές των στηλών, καθώς επίσης και πλήθος διακοσμητικών στοιχείων και των λεπτομερειών που συνδέθηκαν με την ελληνική και ρωμαϊκή αρχιτεκτονική. Αρχισαν επίσης τις πλαστικές τέχνες όπως η χρήση χαλκού για το γλυπτό, και χρησιμοποίησαν τον κλασικό νατουραλισμό ως βάση του σχεδίου, της ζωγραφικής και του γλυπτού.

Τα σχέδια των κτηρίων αναγέννησης έχουν μια τετραγωνική, συμμετρική εμφάνιση στην οποία οι αναλογίες είναι συνήθως βασισμένες σε μια ενότητα. Μέσα σε μια εκκλησία η ενότητα είναι συχνά το πλάτος ενός διαδρόμου.

Η ανάγκη να ενσωματωθεί το σχέδιο με την πρόσοψη εισήχθη ως ζήτημα στην εργασία του Filippo Brunelleschi, αλλά δεν κατόρθωσε ποτέ να πραγματοποιήσει αυτήν την πτυχή της εργασίας του. Το πρώτο κτήριο το οποίο κατέδειξε αυτή την ανάγκη ήταν ο ST Andrea στο Mantua από τον αρχιτέκτονα Alberti.

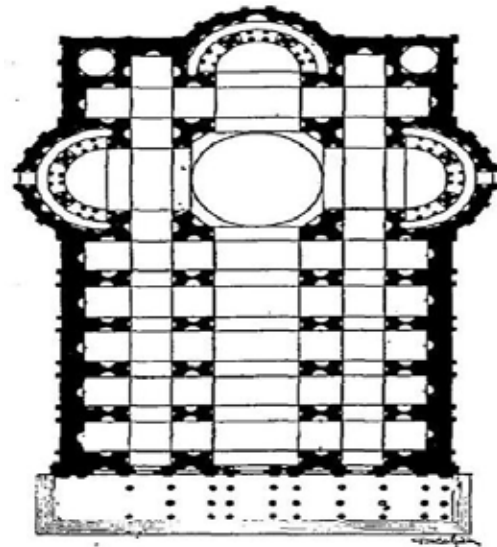


Fig. 8. — Saint-Pierre.
(Plan de Raphaël.)

Η ανάπτυξη του σχεδίου στην κοσμική αρχιτεκτονική πραγματοποιήθηκε τον 16ο αιώνα και κατέληξε με την εργασία στο Palladio.

Η ανάμιξη αυτή των ρυθμών, δεν είχε στην αρχή οργανική έννοια, δεν αφορούσε την γενική σύνθεση, άλλα την επιφανειακή την απλώς διακοσμητική. Η αλλαγή όμως του ρυθμού όπως είπαμε ήδη, δεν είναι υπόθεση μόνον αισθητικών αντιλήψεων. Έχει βαθύτερα αίτια, οφείλεται πολλάκις στην αλλαγή των κοινωνικών συνθηκών. Η πνευματική πρόοδος της αστικής τάξης αφ' ενός, αφ' έτέρου το γεγονός ότι η ποίηση και η φιλολογία ανέτρεξαν σε αρχαία πρότυπα, άσκησαν επίδραση πρωταρχική. Την εκκλησία και την θρησκευτική αρχιτεκτονική του μεσαίωνα εκτόπισε η αστική αρχιτεκτονική με αντιπροσωπευτικό τα μέγαρα των ευγενών στα οποία πρωτοστάτησε η Φλωρεντία.

Κατά την πρώιμη Αναγέννηση διατηρείται ο φρουριακός χαρακτήρας, στο ισόγειο, όπου εύρισκαν καταφύγιο οι ευγενείς κατά τις τόσο συχνές διαμάχες τους. Κατά την δεύτερη περίοδο της Αναγέννησης, δημιουργείται ελαφρότερος τύπος προσόψεων, διαιρουμένων σε ορόφους με ποικίλλοντα τύπο παραθύρων. Τοσκανικοί και ιωνικοί κίονες, πλαίσια και αγάλματα συμπληρώνουν τον διάκοσμο.

Η κατ' αρχάς δειλή και άτονη έκφραση η οποία χαρακτηρίζει τον ρυθμό της Αναγέννησης, άντλησε ζωογόνο δύναμη από την καταπληκτική φυσιογνωμία του Μιχαήλ - Αγγέλου. Είναι ο εμπνευστής της τρίτης περιόδου, της Αναγέννησης.



ναός PLENZA

Palazzo Rucellai



Οι προσόψεις είναι συμμετρικές γύρω από τον κάθετο άξονά τους. Οι προσόψεις εκκλησιών ξεπερνιούνται γενικά από ένα αέτωμα και οργανώνονται από ένα σύστημα παραστάδων (τετραγωνική κολώνα εν μέρει

εντοιχισμένη), αψίδων και θριγκών. Οι στήλες και τα παράθυρα παρουσιάζουν μια πρόοδο προς το κέντρο. Μια από τις πρώτες αληθινές προσόψεις αναγέννησης ήταν ο καθεδρικός ναός Pienza (1459-62), ο οποίος έχει αποδοθεί στο Φλωρεντίνο αρχιτέκτονα Bernardo Gambarelli (γνωστό ως Rossellino) και στον Alberti, ο οποίος ίσως να είχε κάποια αρμοδιότητα για το σχέδιό του επίσης.



Τα εσωτερικό των κτηρίων διατρέχεται από ένα γείσο. Υπάρχει μια κανονική επανάληψη των ενάρξεων σε κάθε πάτωμα, και η κεντρικά τοποθετημένη πόρτα χαρακτηρίζεται από ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό γνώρισμα όπως ένα μπαλκόνι, ή ένα πλαίσιο. Ένα πρόωρο και πολύ αντιγραμμένο πρωτότυπο ήταν η πρόσοψη για το Palazzo Rucellai (1446 και 1451) στη Φλωρεντία με τις τρεις σειρές pilasters* του.

Ο τρούλος στον ST Andrea.

Οι ρωμαϊκές διαταγές των στηλών που χρησιμοποιούνται:

Τοσκανικός, δωρικός, ιωνικός, κορινθιακός και σύνθετος. Οι διαταγές μπορούν είτε να είναι δομικές, είτε καθαρά διακοσμητικές, καθορισμένες ενάντια σε έναν τοίχο υπό μορφή παραστάδας. Κατά τη διάρκεια της αναγέννησης, οι αρχιτέκτονες στόχευσαν να χρησιμοποιήσουν τις στήλες, τις παραστάδες, και τους θριγκούς ως ενσωματωμένο σύστημα. Ένα από τα πρώτα κτήρια που χρησιμοποιεί τα pilasters* ως ενσωματωμένο σύστημα ήταν στο παλαιό σκευοφυλάκιο (1421-1440) από τον Brunelleschi.

Οι αψίδες είναι ημικυκλικές ή (στο ύψος μανιεριστών) αποσπασματικές. Οι αψίδες χρησιμοποιούνται συχνά στις στοές, που υποστηρίζονται στις αποβάθρες ή τις στήλες με τα κιονόκρανα. Μπορεί να υπάρχει ένα τμήμα θριγκού μεταξύ του κιονόκρανου και της αψίδας. Ο Alberti ήταν ένας από τους πρώτους που χρησιμοποίησε την αψίδα σε μια μνημειακή κλίμακα στον ST Andrea στο Mantua.

Οι υπόγειοι θάλαμοι δεν έχουν τα πλευρά. Είναι ημικυκλικοί ή αποσπασματικοί και σε ένα τετραγωνικό σχέδιο, αντίθετα από το γοτθικό υπόγειο θάλαμο που είναι συχνά ορθογώνιος. Ο υπόγειος θάλαμος «βαρελιών», κυριαρχεί στο αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο ως υπόγειος θάλαμος «βαρελιών» που υπάρχει στον ST Andrea στο



Mantua.

Ο θόλος χρησιμοποιείται συχνά, και ως πολύ μεγάλο δομικό χαρακτηριστικό γνώρισμα που είναι ορατό από το εξωτερικό, και επίσης ως μέσο μικρότερων διαστημάτων υλικού κατασκευής σκεπής όπου είναι μόνο ορατό εσωτερικά.

Οι θόλοι χρησιμοποιούνταν σπάνια στον Μεσαίωνα, αλλά μετά από την επιτυχία του θόλου στο σχέδιο Brunelleschi για την Basilica di Santa Maria del Fiore και τη χρήση του στο σχέδιο του Bramante για τη βασιλική του ST Peter (1506) στη Ρώμη, ο θόλος έγινε ένα αναπόφευκτο στοιχείο στην αρχιτεκτονική εκκλησιών και αργότερα ακόμη και για την κοσμική αρχιτεκτονική, όπως η βίλα Rotonda.



Οι στέγες εγκαθίστανται σε επίπεδα ή απλά ως ανώτατα όρια. Δεν αφήνονται ανοικτές όπως στη μεσαιωνική αρχιτεκτονική. Είναι συχνά χρωματισμένες ή διακοσμημένες.

Η πόρτα έχει συνήθως τα τετραγωνικά ανώφλια. Μπορούν να τεθούν μέσα σε μια αψίδα ή να ξεπεραστούν από ένα τριγωνικό ή αποσπασματικό αέτωμα. Οι ενάρξεις που δεν έχουν τις πόρτες σχηματίζονται με αψίδα συνήθως και έχουν συχνά μια μεγάλη ή διακοσμητική βάση.

Τα παράθυρα μπορούν να ζευγαρωθούν και να τεθούν μέσα σε μια ημικυκλική αψίδα. Μπορούν να έχουν τα τετραγωνικά ανώφλια και τα τριγωνικά ή αποσπασματικά αετώματα, τα οποία χρησιμοποιούνται συχνά διαδοχικά. Εμβληματικό από αυτή την άποψη είναι το Palazzo Farnese στη Ρώμη, που αρχίζει το 1517.

Κατά την περίοδο των μανιεριστών η αψίδα "Palladian" υιοθετήθηκε, χρησιμοποιώντας ένα μοτίβο ενός υψηλού ημικυκλικού ολοκληρωμένου ανοίγματος που πλαισιώθηκε με δύο χαμηλότερες τετραγωνικές-ολοκληρωμένες ενάρξεις.

Τα παράθυρα χρησιμοποιούνται για να φέρουν το φως στο κτήριο και στην εσωτερική αρχιτεκτονική, για να δώσουν τις διάφορες απόψεις. Το λεκιασμένο γυαλί, αν και μερικές φορές παρόν, δεν είναι ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα. Οι εξωτερικοί τοίχοι είναι γενικά ιδιαίτερα τελειώματα τεκτονικής



λίθων, που τοποθετούνται σε ευθείες σειρές. Οι γωνίες των κτηρίων υπογραμμίζονται συχνά κοντά quoins*. Τα υπόγεια και τα ισόγεια ήταν συχνά, όπως διαμορφώνονται σύμφωνα με το Palazzo Medici Riccardi (1444-1460) στη Φλωρεντία. Οι εσωτερικοί τοίχοι είναι ομαλά επικονιασμένοι και εμφανισμένοι με το χρώμα άσπρης κιμωλίας. Για τα πιο επίσημα διαστήματα, οι εσωτερικές επιφάνειες είναι διακοσμημένες με τις νωπογραφίες. Οι διάφορες σειρές, οι σχηματοποιήσεις και όλες οι διακοσμητικές λεπτομέρειες είναι χαραγμένες με μεγάλη ακρίβεια. Η μελέτη και η κατοχή των λεπτομερειών των αρχαίων Ρωμαίων ήταν μια από τις σημαντικές πτυχές της θεωρίας της αναγέννησης. Μερικοί αρχιτέκτονες ήταν πιο αυστηροί σε χρήση κλασικών λεπτομερειών τους από άλλους, αλλά υπήρξε επίσης μια καινοτομία στην επίλυση των προβλημάτων, ειδικά στις γωνίες. Οι σχηματοποιήσεις ξεχωρίζουν γύρω από τις πόρτες και τα παράθυρα παρά την τοποθέτηση, όπως στη γοτθική αρχιτεκτονική. Οι σμιλευμένοι αριθμοί μπορούν να τεθούν στις θέσεις ή να τοποθετηθούν στις πλίνθινες βάσεις. Δεν είναι ακέραιοι στο κτήριο όπως στη μεσαιωνική αρχιτεκτονική.

3.2.1 Η Αναγέννηση στη Γερμανία .

Οι δημιουργίες της γερμανικής τέχνης στον τομέα της ζωγραφικής και της γλυπτικής αλλά και της αρχιτεκτονικής κατά το 15ο αιώνα είναι αρκετά αξιόλογες, αλλά δεν παρουσιάζουν ακόμη καμιά επίδραση από τις νέες τάσεις που κυριαρχούν στην Ιταλική τέχνη την ίδια εποχή.

Η γερμανική τέχνη αυτής της περιόδου, που αναπτύχθηκε κυρίως στις εμπορικές πόλεις κατά μήκος του Δούναβη και του Ρήνου, είναι ακόμη στενά δεμένη με τη γοτθική παράδοση και εκφράζει μια+ μυστικιστική διάθεση, η οποία προσιδιάζει στο πνευματικό κλίμα που επικρατούσε στις περιοχές αυτές· η Κολωνία, ειδικότερα, έχει γίνει σημαντικό πολιτιστικό κέντρο με παρόμοιες τάσεις στη φιλολογία, ήδη από το 14ο αιώνα. Ενώ η ιταλική τέχνη αφήνει ανεπηρέαστη την καλλιτεχνική δημιουργία στις γερμανικές περιοχές, ο ρεαλισμός των Φλαμανδων κερδίζει έδαφος εδώ τον 15ο αιώνα, όπως άλλωστε και στις υπόλοιπες χώρες του Βορρά.



HEIDELBERG

Μια από τις πιο χαρακτηριστικές προσφορές της Γερμανίας αλλά και των άλλων χωρών του Βορρά, κατά το 15ο αιώνα, είναι η ανάπτυξη των γραφικών τεχνών, σε άμεση σχέση με την εμφάνιση των πρώτων τυπωμένων βιβλίων. Οι γραφικές τέχνες επηρεάζουν σημαντικά την τεχνοτροπική εξέλιξη της ζωγραφικής από τώρα και στο εξής. Κατ' αρχήν γίνονται το μέσο με το οποίο διαδίδονται οι καλλιτεχνικές μορφές από τη μια άκρη της Ευρώπης στην άλλη, ενώ ταυτόχρονα επηρεάζουν σημαντικά τη στιλιστική εξέλιξη που παρατηρείται στους άλλους τομείς της τέχνης. Είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι τώρα αρχίζει πάλι στενή συνεργασία ανάμεσα στους καλλιτέχνες που επεξεργάζονται το μέταλλο, τους ζωγράφους και τους γλύπτες, ένα στοιχείο που είχε ήδη παρατηρηθεί στο φλωρεντινό Quattrocento.

Στην αρχή, αναπτύχθηκε η τεχνική της ξυλογραφίας, τη θέση της ωστόσο παίρνει λίγο αργότερα η χαλκογραφία, που θα χρησιμεύσει κατ' εξοχήν για να διαδοθούν στο Βορρά οι συνθέσεις των μεγάλων καλλιτεχνών της Ιταλικής Αναγέννησης.

Μόνο μ' αυτές τις εξελίξεις είναι δυνατόν να κατανοήσουμε πληρέστερα την προσωπικότητα του πρώτου αναγεννησιακού καλλιτέχνη της Γερμανίας, του Albrecht Durer.

3.3 ΜΠΑΡΟΚ.

Η μπαρόκ αρχιτεκτονική, η οποία αρχίζει στις αρχές του 17ου αιώνα στην Ιταλία, πήρε το ρωμαϊκό λεξιλόγιο των ανθρωπιστών της αρχιτεκτονικής αναγέννησης και το χρησιμοποίησε σε μια νέα ρητορική, θεατρική, γλυπτική μόδα, που εκφράζει το θρίαμβο της απολυταρχικής εκκλησίας και του κράτους.

Οι νέες αρχιτεκτονικές ανησυχίες για το χρώμα, το φως και τη σκιά, τις γλυπτικές τιμές και την ένταση χαρακτηρίζουν το μπαρόκ. Το ύφος ταλαντεύεται στην απαίτηση για μια αρχιτεκτονική, η οποία ήταν αφ' ενός πιο προσιτή στις συγκινήσεις και, αφ' ετέρου, μια ορατή δήλωση του πλούτου και της δύναμης της εκκλησίας. Το νέο στυλ φανερώθηκε ειδικότερα στα πλαίσια των νέων θρησκευτικών διαταγών. Από τα μέσα του δέκατου έβδομου αιώνα, το μπαρόκ ύφος είχε βρει την κοσμική έκφρασή του υπό την μορφή μεγάλων παλατιών, πρώτα στη Γαλλία και έπειτα σε όλη την Ευρώπη.

Η ιδανική μορφή των αρχιτεκτόνων της αναγέννησης ήταν ο κύκλος, ο οποίος είναι συμμετρικός προς κάθε διάμετρο, το τετράγωνο και ο ελληνικός σταυρός, οι οποίοι είναι συμμετρικοί στους δύο κύριους άξονές τους. Οι μπαρόκ αρχιτέκτονες ήθελαν περισσότερο τις καμπύλες από τις ευθείες γραμμές και τις σύνθετες μορφές από εκείνες που ήταν κανονικές και απλές.

Προτίμησαν το ωοειδές από τον κύκλο, επειδή είχε μεγαλύτερη ποικιλία λόγω της μεταβαλλόμενης κυρτότητάς του, και το λατινικό σταυρό, στον οποίο όμως, σε κάθε περίπτωση, επιθύμησαν να εισαγάγουν παραλλαγές, συνδυασμούς με διαφορετικά ωοειδή σχήματα, ή καμπύλες για να απομονώσουν τις ευθείες γραμμές του. Ακόμη και στις απλές μορφές του, ο ωοειδής λατινικός σταυρός, είχε ένα χαρακτηριστικό που απευθυνόταν στους μπαρόκ αρχιτέκτονες. Επινόησαν μια τεχνική με την οποία δημιουργούταν η αίσθηση της κίνησης στον ένα από τους δύο άξονές του σταυρού.

Παρόλο που αυτό ερχόταν σε αντιδιαστολή με τη στατική συμμετρία του κύκλου ή του ελληγικού σταυρού μπορούσε να γίνει πιο έντονο μέσω των παραλλαγών που εισήγαγαν οι αρχιτέκτονες στα πιο σύνθετα σχέδιά τους. Αυτή η τεχνική ενισχύθηκε λόγω του γεγονότος ότι οι μπαρόκ αρχιτέκτονες χρησιμοποιούσαν συχνά ελλείψεις, έτσι ώστε το ένα διάστημα να οδηγεί επάνω στο επόμενο. Στην κατακόρυφο το ίδιο είδος μετακίνησης επιτυγχάνεται αν συνεχίσουν οι κύριες γραμμές των χαμηλότερων τοίχων από τα δεξιά μέχρι την κορυφή της δομής, μερικές φορές με μια κλίμακα η οποία μικραίνει προς το εσωτερικό του θόλου.

Μία ακόμη επιδίωξή τους είναι η κίνηση στους τοίχους των κτηρίων τους. Αυτό το ενδιαφέρον σαφώς επιδεικνύεται στην επεξεργασία προσόψεών τους.

Οι μπαρόκ αρχιτέκτονες επιθύμησαν να μεταχειριστούν τις προσόψεις τους σχεδόν όπως ένα γλυπτό. Αυτό επιτεύχθηκε με το να κατασκευάζουν τις στήλες στους τοίχους να ανοίγουν προς τα πάνω, ανάλογα με τη θέση των διαφόρων κλιμάκων, και τελικά να φαίνεται κεκλιμένη ολόκληρη η επιφάνεια της πρόσοψης, σαν ενιαία επιφάνεια εξαιτίας αυτής της γλυπτικής επεξεργασίας.

Τα εμφανή χαρακτηριστικά γνωρίσματα της μπαρόκ αρχιτεκτονικής όπως δημιουργήθηκε στη Ρώμη και όπως διαδόθηκαν αργότερα σε άλλες περιοχές της Ευρώπης μπορούν να συνοψιστούν ως εξής:

- | τα μακροχρόνια, στενά κλίτη αντικαθίστανται από τις ευρύτερες, περιστασιακά κυκλικές μορφές .
- | η δραματική χρήση του φωτός, είτε ισχυρές αντιθέσεις φως-και-σκιάς, αποτελέσματα μιας τεχνοτροπίας που δημιουργεί αίσθηση 3διάστατου (π.χ. εκκλησία του αβαείου Weltenburg), είτε ομοιόμορφος φωτισμός με τη βοήθεια διάφορων παραθύρων (π.χ. εκκλησία του αβαείου Weingarten) .
- | η άφθονη χρήση των διακοσμήσεων (αγαλματίδια φτιαγμένα από ξύλο, που επιχρυσώνονται συχνά, ασβεστοκονίαμα , στόκο, ή μάρμαρο)
- | η μεγάλης κλίμακας ανώτατες νοπογραφίες .
- | η εξωτερική πρόσοψη χαρακτηρίζεται συχνά από μια κεντρική προβολή
- | τα ψευδαισθητικά αποτελέσματα όπως της τεχνικής trompe l'oeil και το συνδυασμό της ζωγραφικής με την αρχιτεκτονική .
- | οι θόλοι τύπου αχλαδιών είναι πανταχού παρόντες στο βαυαρικό, τσεχικό, πολωνικό και ουκρανικό μπαρόκ.

3.3.1 Το μπαρόκ στην Γερμανία .

Στην ιερή ρωμαϊκή αυτοκρατορία, η μπαρόκ περίοδος άρχισε κάπως αργότερα. Αν και ο αρχιτέκτονας Elias Holl από το Αουγκσμπουργκ (1573 - 1646) και μερικοί θεωρητικοί , συμπεριλαμβανομένου και του Joseph Furtttenbach που είχε εξασκήσει ήδη το μπαρόκ ύφος, παρέμειναν χωρίς διαδόχους λόγω των καταστροφών του πολέμου των τριάντα ετών. Περίπου από το 1650 και μετά η κοσμική και η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική είναι ίσης σπουδαιότητας. Κατά τη διάρκεια μιας αρχικής φάσης, οι κύριοι κτίστες από τη νότια Ελβετία και τη βόρεια Ιταλία, οι αποκαλούμενοι Grigioni και Lombard εξουσίασαν τον τομέα αυτό. Εντούτοις, η Αυστρία ήρθε σύντομα να αναπτύξει το χαρακτηριστικό μπαρόκ ύφος της κατά τη διάρκεια του τελευταίου τρίτου του 17ου αιώνα. Ο Johann Bernhard Fischer von Erlach εντυπωσιάστηκε από τον Bernini. Σφυρηλάτησε ένα νέο αυτοκρατορικό ύφος με τη σύνταξη των αρχιτεκτονικών μοτίβων από την ολόκληρη ιστορία, που βλέπει κυρίως κανείς στην εκκλησία του ST Charles Borromeo στη Βιέννη. Ο Johann Lucas von Hildebrandt είχε επίσης μια ιταλική κατάρτιση. Ανέπτυξε ένα ιδιαίτερα διακοσμητικό ύφος, ιδιαίτερα στην αρχιτεκτονική των προσόψεων, η οποία άσκησε τις ισχυρές επιρροές στη νότια Γερμανία. Συχνά, το νότιο γερμανικό μπαρόκ διακρίνεται από βόρειο γερμανικό μπαρόκ, αυτό είναι και η καταλληλότερη διάκριση μεταξύ καθολικού και προτεσταντικού του μπαρόκ.

Στον καθολικό νότο, η εκκλησία του ST Michael στο Μόναχο ήταν η πρώτη που έφερε το ιταλικό ύφος από τις Άλπεις. Εντούτοις, η επιρροή της στην περαιτέρω ανάπτυξη της αρχιτεκτονικής εκκλησιών ήταν μάλλον περιορισμένη. Ένα πρακτικότερο και πιο προσαρμόσιμο πρότυπο της αρχιτεκτονικής εκκλησιών εισήχθη από την εκκλησία στο Dillingen Τα παρεκκλήσια παρέχουν άφθονο φωτισμό , ο οποίος φαίνεται από την είσοδο της εκκλησίας, τα pilasters* διαμορφώνουν μια “θεατρική” ρύθμιση κοντά βωμούς. Η εκκλησία με τους τοίχους-στυλοβάτες ενσωματώνεται καλά με το πρότυπο των εκκλησιαστικών αιθουσών της γερμανικής πρόσφατης γοθτικής εποχής . Η εκκλησία με τους τοίχους-στυλοβάτες συνέχισε να χρησιμοποιείται καθ' όλη τη διάρκεια του 18ου αιώνα και οι πρόωρες εκκλησίες με τοίχους-στυλοβάτες θα μπορούσαν εύκολα να ανανεωθούν από την επαναδιακόσμηση χωρίς οποιεσδήποτε δομικές αλλαγές, π.χ., η εκκλησία στο Dillingen.

Εντούτοις, ο καθολικός νότος έλαβε επίσης τις επιρροές από άλλες πηγές. Ο ριζοσπάστης του μπαρόκ Christoph Dientzenhofer και ο γιος του Kilian Ignaz Dientzenhofer, εμπνεύστηκαν από τα παραδείγματα από τη βόρεια Ιταλία, ιδιαίτερα από τις εργασίες του Guarino Guarini.. Ο καθολικός νότος χαρακτηρίζεται από την κυρτότητα των τοίχων και τη διατομή των ωσειδών διαστημάτων. Ενώ κάποια επιρροή από τη Βοημία είναι ορατή στον πιο γνωστό αρχιτέκτονα της Βαυαρίας της περιόδου, τον Johann Michael Fischer, , οι εργασίες του Balthasar Neumann θεωρούνται γενικά η τελική σύνθεση της Βοημίας και των γερμανικών παραδόσεων. Η προτεσταντική ιερή αρχιτεκτονική ήταν μικρότερης σπουδαιότητας κατά τη διάρκεια του μπαρόκ, και παρήγαγε μόνο μερικές εργασίες πρωταρχικής σπουδαιότητας, ιδιαίτερα το Frauenkirche στη Δρέσδη. Η αρχιτεκτονική θεωρία ήταν πιο έντονη στο Βορρά απ' ό,τι στο νότο της Γερμανίας,. Στο νότο, η θεωρία μειώνεται ουσιαστικά στη χρήση των κτηρίων και των στοιχείων παρμένα από τα εικονογραφημένα βιβλία. Η αρχιτεκτονική παλατιών ήταν εξίσου σημαντική και στον καθολικό νότο και τον προτεσταντικό Βορρά. Ιδιαίτερα μετά από μια αρχική φάση όταν επικράτησαν οι ιταλοί αρχιτέκτονες και οι γαλλικές επιρροές από τη δεύτερη δεκαετία του 18ου αιώνα και μετά. Το γαλλικό πρότυπο χαρακτηρίζεται από το πεταλοειδές σχέδιο εσωκλείοντας ένα προαύλιο από την πλευρά της πόλης (chateau entre cour et jardin), ενώ το ιταλικό (και επίσης Αυστριακό) σχέδιο παρουσιάζει ένα φραγμός περιμετρικά.

Τα κύρια επιτεύγματα της γερμανικής αρχιτεκτονικής παλατιών, που επιλύονται συχνά στη στενή συνεργασία διάφορων αρχιτεκτόνων, παρέχουν μια σύνθεση των αυστρο-ιταλικών και γαλλικών προτύπων. Το σημαντικότερο παλάτι που συνδυάζει τις αυστρο-ιταλικές και γαλλικές επιρροές σε έναν απολύτως νέο τύπο κτηρίου είναι η κατοικία στο Würzburg. Ενώ το γενικό σχεδιάγραμμά του είναι το πεταλοειδές όπως γαλλικό σχέδιο, που εσωκλείει τα εσωτερικά προαύλια.

Η πιο συναρπαστική ανάπτυξη του μπαρόκ κατά τον δέκατο όγδοο αιώνα εντούτοις, πραγματοποιήθηκε μεταξύ των Άλπεων και του ποταμού Main, μια ουσιαστικά γεωργική περιοχή που διαιρέθηκε σε μεγάλα κτήματα. Οι παλαιές πόλεις της αυτοκρατορίας παρέμειναν αδιάφορες στη νέα αρχιτεκτονική.

Οι μεγάλες πόλεις, όπως το Ulm και η Νυρεμβέργη, και οι μικρότερες κωμοπόλεις, όπως το Reutlingen και το Memmingen, συνέβαλαν στην πραγματικότητα στη μεταρρύθμιση αυτή κατά ένα μεγάλο μέρος.

Επιπλέον, ρωμαϊκές καθολικές πόλεις όπως το Μόναχο, το Passau και το Wirzburg, καλωσόρισαν το μπαρόκ που εισήγαγαν οι πρίγκιπες τους, εισάγοντας έτσι οποιαδήποτε πρώτη τάξεως θρησκευτική αρχιτεκτονική. Οι οδοί της Βαμβέργης έχουν τη γοητεία του Mala Strana (ιταλική πόλη), αλλά οι εκκλησίες Μπαρόκ της πόλης είναι μόνο ιστορικής αξίας. Το Fulda (γερμανική πόλη) θεωρείται υπερήφανα μια μπαρόκ πόλη, αλλά αυτό οφείλεται μόνο στο αβαείο και τα περιβάλλοντα κτήριά του. Κάθε ασήμαντος πρίγκιπας θέλησε να έχει τις Βερσαλλίες του. Η ίδια η πολλαπλότητα των κρατιδίων επέτρεψε τη διείσδυση των διαφορετικών επιρροών και προκάλεσε μια σειρά αρχικών ιδιομορφιών. Το ποσοστό της ιταλικής και γαλλικής επιρροής, ή μάλλον του "αυτοκρατορικού μπαρόκ" που διαβιβάστηκε από την Αυστρία, και η επιρροή του Guarini από τη Βοημία και τη Μοραβία ποίκιλε από κράτος σε κράτος. Υπήρξε μια δύσκολη ισορροπία μεταξύ αυτών των εισαγόμενων στοιχείων και της πλούσιας τοπικής κληρονομιάς της γοθτικής αρχιτεκτονικής και του πρόσφατου μεσαιωνικού γλυπτού. Η αξία του γερμανικού δέκατου όγδοου αιώνα βρίσκεται εν μέρει σε αυτούς τους δισταγμούς, τις λεπτές επιλογές, τις δεύτερες σκέψεις, οι οποίες είναι τοποθετημένες γυμνές στα διαδοχικά σχέδια για το κάστρο Wirzburg ή για σημαντικές εκκλησίες, όπως οι Ottobeuren και Vierzehnheiligen.

Στη διακόσμηση των εσωτερικών πάλι, οι μπαρόκ αρχιτέκτονες υιοθέτησαν διάφορες μεθόδους, οι οποίες ήταν ξένες στο πνεύμα της αναγέννησης. Συνδύασαν συχνά σε ένα ενιαίο χολ τις τρεις τέχνες: της ζωγραφικής, του γλυπτού, και της αρχιτεκτονικής.

Οι γλύπτες εισάγουν χρώμα σχεδόν όπως οι ζωγράφοι, στη μορφή μαρμάρινο ψηφιδωτών, με τη μίμηση της σύστασης του βελούδου ή του μεταξιού. Οι αρχιτέκτονες δημιουργούν αγωγούς σε τρεις διαστάσεις, παράγοντας, παραδείγματος χάριν, στοές που εμφανίζονται δύο φορές το πραγματικό μήκος τους. Όλες αυτές οι τεχνοτροπίες συμβάλλουν στις επιδράσεις εντυπωσιασμού που επιδιώκονται από τους μπαρόκ αρχιτέκτονες. Οι μπαρόκ αρχιτέκτονες ύψωσαν συχνά την εντύπωση που δημιουργήθηκε από τις εκκλησίες τους με την χρήση της επιμελημένης διακόσμησης και των πλούσιων υλικών. Αυτή η χρήση αναφέρεται συχνά ως πρώτη και χαρακτηριστική της μπαρόκ αρχιτεκτονικής, αλλά είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι δεν πρόκειται να βρεθεί μέσα σε όλες τις μπαρόκ εργασίες.

Μερικοί από τους ολοκληρωμένους αρχιτέκτονες χρησιμοποίησαν το απλούστερο τούβλο και στόκο και έλαβαν τα αποτελέσματά τους απλώς από την ευστροφία των αρχιτεκτονικών μορφών τους.

Ο συμβολισμός περίπλοκου είδους χρησιμοποιείται συχνά στη διακόσμηση των μπαρόκ εκκλησιών. Οι ιδιότητες του ιδιαίτερου Αγίου στον οποίο η εκκλησία αφιερώνεται μπορούν να περιληφθούν χαραγμένες στο στόκο ή σε χρωματισμένες επιγραφές ή ακόμα και να επεξεργαστούν στο αρχιτεκτονικό σχέδιο.

Στο σχέδιο ο αρχιτέκτονας μπορεί να χρησιμοποιήσει ένα τρίγωνο ως σύμβολο για την τριάδα, ή το εξάγωνο αστέρι του Δαβίδ για τη φρόνηση .

3.4 ΡΟΚΟΚΟ.



Η λέξη στυλ ροκοκό προέρχεται από το γαλλικό *rocaille*, κοχύλι, και σημαίνει αγάπη για τα κοχύλια δηλαδή αγάπη για τις καμπύλες και την εστίασης στις διακοσμητικές τέχνες. Η φαντασία εκτροχιάζεται και νομίζεις ότι επιδιώκει διακοπή πάσης σχέσεως προς την λογική. Η ασυμμετρία οργιάζει και εκδιώκεται η ευθεία γραμμή ενώ οι καμπύλες στρεβλώνονται και διακόπτονται

από μορφές αγγέλων, παιδιών, πτηνών και ανθέων. Πάντως ή τεχνοτροπία είναι άριστη και ο πλούτος των χρωμάτων στις διακοσμήσεις εξαιρετικός.

Μερικοί κριτικοί χρησιμοποίησαν τον όρο “διακόσμηση” για να υπονοήσουν ότι το ύφος ήταν επιπόλαιο ή μόνο μόδα (κατά τρόπο ενδιαφέροντα) .Όταν χρησιμοποιήθηκε αρχικά ο όρος στα αγγλικά περίπου το 1836, είχε στην καθομιλουμένη την σημασία "ντεμοντέ". Παρ’ όλα αυτά , από τα μέσο του 19ου αιώνα, ο όρος έχει γίνει αποδεκτός από τους ιστορικούς τέχνης, ενώ υπάρχει ακόμα κάποια συζήτηση για την ιστορική σημασία του ύφους στην τέχνη γενικά. Το στυλ ροκοκό σήμερα αναγνωρίζεται ευρέως ως μία σημαντική περίοδος στην ανάπτυξη της ευρωπαϊκής τέχνης.

Το στυλ ροκοκό αναπτύσσεται πρώτα στις διακοσμητικές τέχνες και το εσωτερικό σχέδιο.



Η διαδοχή του Louis XIV έφερε μια αλλαγή στους αρχιτέκτονες και στη καλλιτεχνική μόδα γενικά. Μέχρι το τέλος της κυβέρνησης του προηγούμενου βασιλιά ωστόσο και βασίλευσε, τα πλούσια μπαρόκ σχέδια έδιναν τη θέση τους σε ελαφρύτερα στοιχεία με περισσότερες καμπύλες και φυσικά σχέδια. Αυτά τα στοιχεία είναι προφανή στα αρχιτεκτονικά σχέδια του Nicolas Pineau.

Κατά τη διάρκεια του Régence (περίοδος 1715 – 1723 στην Γαλλία), η δικαστική τάξη απομακρύνθηκε από τις Βερσαλλίες και η καλλιτεχνική αλλαγή που επέφερε αυτή η απομάκρυνση καθιερώθηκε, πρώτα στο βασιλικό παλάτι και έπειτα σε όλη τη υψηλή γαλλική κοινωνία.

Το 1730 συντελείται η μεγάλη ανάπτυξη του ροκοκό στη Γαλλία. Το συγκεκριμένο ύφος διαδόθηκε πέρα από την αρχιτεκτονική και τα έπιπλα, στη ζωγραφική και τη γλυπτική, όπως αναφέρεται και στις μελέτες του Antoine Watteau και François Boucher.

Το ροκοκό ενώ είχε διατηρήσει την μπαρόκ προτίμηση για τις σύνθετες μορφές και τα περίπλοκα σχέδια, από αυτό το σημείο, άρχισε να ενσωματώνει ποικίλα διαφορετικά χαρακτηριστικά, συμπεριλαμβανομένης μιας προτίμησης για τα ασιατικά σχέδια και τις ασύμμετρες συνθέσεις.

Το ροκοκό διαδόθηκε κυρίως με τους γάλλους καλλιτέχνες. Έγινε εύκολα αποδεκτό στα καθολικά μέρη της Γερμανίας, της Βοημίας, και της Αυστρίας, όπου συγχωνεύθηκε με τις ζωνρές γερμανικές μπαρόκ παραδόσεις.

Ιδιαίτερα στο νότο, το γερμανικό στυλ ροκοκό εφαρμόστηκε με ενθουσιασμό στις εκκλησίες και τα παλάτια. Στην Ιταλία, οι μέχρι τότε μπαρόκ καλλιτέχνες Borromini και Guarini αποτέλεσαν την αρχή για την διάδοση και την επικράτηση του ροκοκό στο Τορίνο ,τη Βενετία ,τη Νάπολη και τη Σικελία. Ωστόσο οι τέχνες στην Τοσκάνη και τη Ρώμη παρέμειναν περισσότερο μπαρόκ.



Η αρχή του τέλους για το στυλ ροκοκό ήρθε στις αρχές του 1760 όταν οι Voltaire και ο François Blondel άρχισαν να εκφράζουν την κριτική τους για την επιπολαιότητα και τον εκφυλισμό του. Ο Blondel επέκρινε τον "γελοίο κυκεώνα των κοχυλιών, των δράκων, των καλάμων, των φοινικόδεντρων και των διακοσμήσεων" στο εσωτερικό σύγχρονων κτιρίων . Από 1780, το στυλ ροκοκό είχε περάσει από τη μόδα, και αντικαταστάθηκε από τη σοβαρότητα των νεοκλασικών καλλιτεχνών όπως Louis David. Παρέμεινε ωστόσο δημοφιλές στην Γερμανία και στην Ιταλία, μέχρι τη δεύτερη φάση του, τον νεοκλασικισμό "Empire Stile" το οποίο έφθασε με τις ναπολεόντειες κυβερνήσεις και παραμέρισε το ροκοκό .

Υπήρξε ένα ανανεωμένο ενδιαφέρον για το ροκοκό μεταξύ 1820 και 1870. Οι Άγγλοι ήταν μεταξύ των πρώτων οι οποίοι αναβίωσαν το ύφος της εποχής του Louis XIV, δεδομένου ότι ήταν ατυχώς ονομαζόμενο έτσι, και κατέβαλαν υπέρογκα ποσά για τα δημιουργημένα σε στυλ ροκοκό αγαθά πολυτέλειας που θα μπορούσαν μόλις και μετά βίας να πωληθούν στο Παρίσι. Ωστόσο οι προεξέχοντες καλλιτέχνες όπως ο Delacroix και οι προστάτες τους, όπως η αυτοκράτειρα Ευγενία, ανακάλυψαν πάλι την αξία της επιείκειας στην τέχνη και το σχέδιο.

Το Solitude Palace στη Στουτγάρδη και το κινεζικό παλάτι στο Oranienbaum, η βαυαρική εκκλησία στο Wies και το Sanssouci στο Πότσταμ είναι παραδείγματα για το πώς το ροκοκό εισήγαγε το ύφος του στην ευρωπαϊκή αρχιτεκτονική. Με εκείνα τα ιδιαίτερα πλαίσια, στα οποία το ροκοκό εμφανίζεται γεμάτο από φανταστικές και σμιλευμένες μορφές, εκφράζεται με τις αναπόσπαστες διακοσμήσεις από φυλλωσιές ή διακοσμήσεις από μορφές κοχυλιών, το οικείο στυλ του εσωτερικού ροκοκό των κτιρίων παραμερίζει τα αρχιτεκτονικά τμήματα του architrave*, του frieze* και του γείσου για ένα υλικό περίεργο και ιδιότροπα εκφρασμένο, τον στόκο (όπως στην εργασία του σχολείου Wessobrunner). Οι τοίχοι, η οροφή, τα έπιπλα, και οι εργασίες του μετάλλου και της πορσελάνης παρουσιάζονται σε ένα ενοποιημένο σύνολο. Η παλέτα του ροκοκό είναι μαλακότερη και “χλωμότερη” από τα πλούσια χρώματα και τους σκοτεινούς τόνους που ευνοούνται στις μπαρόκ προτιμήσεις. Μερικοί αντί-αρχιτεκτονικοί υπαινιγμοί εξελίχθηκαν γρήγορα σε πραγματικό στυλ ροκοκό στο τέλος του 1720 και άρχισαν να έχουν επιπτώσεις στο εσωτερικό και τις διακοσμητικές τέχνες σε όλη την Ευρώπη. Οι πλουσιότερες μορφές γερμανικού ροκοκό είναι στην καθολική Γερμανία. Στους γάλλους και γερμανούς καλλιτέχνες, (Cuvillius, Neumann, Knobelsdorff,) οφείλεται ο αξιοπρεπής εξοπλισμός του Amalienburg κοντά στο Μόναχο, και των κάστρων Würzburg του Πότσταμ, Σαρλότεμπουργκ, Brühl, Bruchsal και του Solitude (Στουτγάρδη).

3.4.1 Το Ροκοκό στη Βάδη Βυρτεμβέργη.

Από το ένα τέλος της Βαυαρίας και της Swabia στο επόμενο, από τους πρίγκιπες στους αγρότες, το ροκοκό διείσδυσε σε κάθε γωνιά της νότιας περιοχής της Γερμανίας. Πώς, θα ρωτούσε κάποιος, μπορούσαν αυτά τα μικρά χωριά να αντέξουν οικονομικά τέτοια πολυτέλεια; Η απάντηση είναι διπλή: Αρχικά, ήταν ιδιαίτερα παρακινήμενοι.

Μετά από τους αιώνες της θρησκευτικής ανησυχίας στη Γερμανία, η ειρήνη της Βεστφαλίας (1648) κάπως έκτισε τις δύο κύριες θρησκείες που, χάρη στη συνθήκη, κατόρθωσαν να ζήσουν λίγο πολύ ειρηνικά η μια με την άλλη. Κατά συνέπεια υπήρξαν επαρχίες, πριγκιπάτα, ακόμη και βασιλεία και αυτοκρατορίες, οι οποίες ήταν σκληρά προτεσταντικές, και άλλες εξίσου σκληρά καθολικές. Η Βαυαρία και η Swabia υιοθέτησαν το ροκοκό με τον τρόπο που υιοθετεί μια χώρα κάτι το οποίο μετατρέπει σε έμβλημα της πίστης και του πατριωτισμού της.

Αφετέρου, και πιο πρακτικά, ο 18ος-αιώνας στην Βαυαρία και την Swabia ήταν ακμάζων. Οι σοφές συμμαχίες εκεί ήταν τότε η αριστοκρατία και οι ιδιοκτήτες κτημάτων - κυρίως, αυτοί που κατείχαν τις μονές και τα μοναστήρια . Ακόμα, τα χωριά και οι ιδιοκτήτες ισχυρών περιουσιών, κράτησαν μία συγκεκριμένη θέση απέναντι στα χρήματα, έτσι ώστε η Βαυαρία και η Swabia την περίοδο της ειρήνης της Βεστφαλίας να μην υποστούν την πτώχευση που υπόφεραν πολλά από τα βασιλικά μέρη της Γερμανίας. Ως εκ τούτου, η Βαυαρία και η Swabia έπρατταν προς όφελος τους δημιουργώντας : ένα δίκτυο συμμαχιών, και μιας ορισμένης μορφής κερδοσκοπίας εδάφους, όλα συνδυασμένα για να κάνει πλούσιους τους πρίγκιπες και τις ανώτερες τάξεις .

Σήμερα, η εκκλησία Ottobeuren θεωρείται ένα από τα πιο μυθικά παραδείγματα του ύφους rocaille σε όλη Ευρώπη. Η εκκλησία, του χωριού Wies που παρονομάζεται με το όνομα "Die Wies", επεξηγεί πώς ο πλούτος των υψηλών τάξεων, που σε αυτήν την περίπτωση συνδέεται κατ' ασυνήθιστο τρόπο με την αγροτιά, συμβάλλουν στην διάδοση του ύφους.

Στο Wies, ήταν το μοναστήρι Steingaden και τα αγροκτήματα που χρηματοδότησαν την εκκλησία. Σε μια περίοδο όπου οι δεσμοί με τα μοναστήρια ήταν πολύ στενοί, η αστική τάξη ήξερε πότε ο χρόνος ήταν ώριμος για να πωλήσει τα εδάφη τους, ακριβώς όπως οι αγρότες ήξεραν πότε ήταν ώριμος για να τα αγοράσουν. Από συναλλαγή σε συναλλαγή έπειτα, το χωριό έγινε αρκετά πλούσιο για να προσφέρει στο ίδιο μια εκκλησία. Το Vierzehnheiligen, μια από τις ομορφότερες ροκοκό εκκλησίες, είναι ως εκ τούτου τα αποτελέσματα των διαπραγματεύσεων μεταξύ των μοναχών του Landsheim και του επισκόπου της Βαμβέργης. Κατά τον τρόπο αυτό κατάφερε το ροκοκό να διαδοθεί στην νότιο Γερμανία .

3.5 ΚΛΑΣΣΙΚΙΣΜΟΣ.

Η εξήγηση της εμφάνισης του κλασικισμού και της επικράτησής του σε όλη την Ευρώπη - και μάλιστα με πανομοιότυπη ουσιαστικά μορφή - θα απαιτούσε τη μελέτη μιας ολόκληρης σειράς παραγόντων σε έκταση μεγαλύτερη από εκείνη που επιτρέπει μία γενική ιστορία της Αρχιτεκτονικής.

Αρχικά υπήρχε το γεγονός ότι οι περίκομπες και σύνθετες ενσωματωμένες μορφές του Μπαρόκ είχαν φτάσει σ' ένα αδιέξοδο, όπου κυριαρχούσε η ολοένα και μεγαλύτερη επεξεργασία των ίδιων θεμάτων. Το κίνημα ωστόσο της χαλιναγώγησης των υπερβολών της αρχιτεκτονικής δεν ήταν μία απλή μεταβολή των αισθητικών προτιμήσεων, αλλά συμβάδιζε και με παρόμοιες μεταβολές σε άλλους τομείς: με την επικράτηση του ρασιοναλισμού στη φιλοσοφία και της κανονικότητας στην ποίηση και τη μουσική, με την ανάδειξη των Ελλήνων και Λατίνων κλασικών σε πρότυπα της λογοτεχνίας, και με τη γενικότερη τάση για ξεκάθαρους κανόνες και αρχές σε όλες τις τέχνες.

Η Κλασική αρχιτεκτονική ήταν ταυτόχρονα ο πιο ορθολογιστικός, ο πιο Ρωμαϊκός και ο σαφέστερα καθορισμένος αρχιτεκτονικός ρυθμός. Αξίζει ακόμη να αναφερθεί, ότι τα μέσα του 18ου αιώνα είναι περίοδος σημαντικής προόδου στο πεδίο της Κλασικής αρχαιολογίας. Εικόνες από ερείπια της Ρώμης, της Αθήνας, του Σπλίτ, της Παλμύρας, του Μπάαλμπεκ και άλλων πόλεων τυπώθηκαν και άσκησαν τεράστια επιρροή.

Πέρα πάντως από τούς αισθητικούς αυτούς λόγους, η στροφή προς τον Κλασικισμό είχε και ιδεολογικές βάσεις. Η αναβίωση της αρχιτεκτονικής της Ρώμης σήμαινε και αναβίωση κατά κάποιον τρόπο της ιδέας της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Η βασιλεία του Λουδοβίκου ΙΔ' ήταν η αρχή μιας εποχής δεσποτισμού, ορατή, εξωτερική εκδήλωση του οποίου αποτελούσε σε μεγάλο βαθμό και ο κλασικισμός.

Ο κλασικισμός στις τέχνες, αναφέρεται γενικά σε έναν υψηλό σεβασμό για την κλασική αρχαιότητα, ως καθορισμού των προτύπων για την προτίμηση που οι κλασικιστές επιδιώκουν να μιμηθούν. Ο κλασικισμός είναι μια δύναμη που είναι πάντα παρούσα στις μετα-μεσαιωνικές παραδόσεις, επηρεασμένες από τα διάφορα μέρη της Ευρώπης. Παραδοσιακά, ο κλασικισμός στην αρχιτεκτονική συνεπάγεται τη νεοκλασική αρχιτεκτονική.

Πρόσφατα, εντούτοις, ο όρος έχει ιδιοποιηθεί για να περιγράψει τη νεω-προσκολλημένη στις παραδόσεις μετακίνηση που συνδέεται με τον αρχιτέκτονα, τον αρμόδιο για το αστικό σχεδιασμό και θεωρητικό Leon Krier, ο οποίος περιγράφει τη χρήση ως εξής: Δεν χρησιμοποιούμε τον όρο κλασικισμός ως υφολογική ταξινόμηση. Παρά το μοντερνισμό η παλαιά πολεμική μεταξύ γοθτικού και του κλασικού είναι κατά ένα μεγάλο μέρος άσχετη. Ο κλασικισμός αγκαλιάζει όλη τη μνημειακή αρχιτεκτονική (όλων των ηπειρών) της παραδοσιακής κατασκευής και της σύλληψης, που εκπληρώνει την τριάδα του Βιτρούβιου. Στις πλαστικές τέχνες, προϋποθέσεις κλασικισμού εμφανίζονται στο δεύτερο μισό του 16ου αι. στην Ιταλία, στην αρχιτεκτονική θεωρία και στην πρακτική του Παλλάντιο, στις θεωρητικές πραγματείες του Βινόλα και του Σ. Σέρλιο. Με περισσότερη συνέπεια οι αρχές αυτές εκφράζονται στα έργα του Ντζ. Π. Μπελλόρι (17ος αι) και στους αισθητικούς κανόνες, που επεξεργάστηκαν οι ακαδημαϊκοί της σχολής της Μπολόνια. Όμως σε όλη τη διάρκεια του 17ου αι. ο κλασικισμός αναπτύχθηκε σε σύγκρουση με το μπαρόκ και μόνο στη γαλλική τέχνη μεταμορφώνεται σε ολοκληρωμένο στιλιστικό σύστημα. Γενικός ευρωπαϊκός ρυθμός έγινε το 18^ο αι και στις αρχές του 19ου αιώνα.

Η κλασική αρχιτεκτονική διακρίνεται από τη γεωμετρική ποιότητα των στατικών μορφών, τη λογικότητα του σχεδίου και τη συνεχή επιστροφή στις μορφές της αρχαίας αρχιτεκτονικής, όχι μόνο με τη χρησιμοποίηση μοτίβων και στοιχείων της, αλλά και με την ενσωμάτωση γενικών τεκτονικών αρχών. Η βάση της κλασικής αρχιτεκτονικής γλώσσας γίνεται ο ρυθμός και οι αναλογίες και οι μορφές του μοιάζουν περισσότερο με της αρχαιότητας από ότι οι ρυθμοί άλλων εποχών.

Οι τοίχοι αντιμετωπίζονται σαν λείες επιφάνειες πού οριοθετούν ακριβείς και συμμετρικά τοποθετημένες μάζες. Η αρχιτεκτονική διακόσμηση καθιερώνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε ποτέ δεν «κρύβει» τη γενική δομή, αλλά μάλλον γίνεται ένα λεπτό και περιορισμένο συμπλήρωμα. Τα εσωτερικά χαρακτηρίζονται από σαφείς χωρικές διαιρέσεις και από την απαλότητα χρωμάτων. Χρησιμοποιώντας πλατιά τα φαινόμενα προοπτικής σε μνημειώδη διακοσμική ζωγραφική, ο κλασικισμός αρχικά απομονώνει το φανταστικό χώρο από τον πραγματικό. Στην κλασική σύνθεση των τεχνών οι μορφές υποτάσσονται σε αυστηρή ιεραρχία, όπου δεσπόζει καθαρά η αρχιτεκτονική.

Η πολεοδομία γενετικά συνδέεται με τις αρχές της Αναγέννησης και του Μπαρόκ για τη δημιουργία «τής Ιδανικής πόλης» .

Στο τέλος του 18ου και στο πρώτο μισό του 19ου αι. εμφανίζονται καινούργιες μέθοδοι, που συνδέουν οργανικά την αστική κατασκευή με τη φύση και δημιουργούν ανοιχτές πλατείες που χωρικά συγχωνεύονται με δρόμους ή χώρους για περίπατο.

Η τεκτονική σαφήνεια της αρχιτεκτονικής αντιστοιχεί στην αυστηρή οριοθέτηση των πλάνων του χώρου στη γλυπτική και ζωγραφική.

Στην αρχιτεκτονική οι αρχές του κλασικισμού, διαμορφώνονται στα οικοδομήματα του Φ. Μανσάρ, που χαρακτηρίζονται από το σαφή διαχωρισμό ρυθμού και σύνθεσης, στην ανατολική πρόσοψη του Λούβρου, που δημιουργήθηκε από τον Κ. Περρώ και είναι το καθαρότερο υπόδειγμα του 17ου αι. και στο έργο του Λ. Λεβώ και Φ. Μπλοντέλ.

Στα μέσα του 18ου αι. παρουσιάζεται νέα τάση, αντίστοιχη με τον κλασικισμό του Διαφωτισμού στη λογοτεχνία, που αρχικά αναπτύχθηκε σε σύγκρουση με την τέχνη ροκοκό.

Στην αρχιτεκτονική τώρα όλο και συχνότερα απορρίπτεται το αυστηρό σχέδιο και επιχειρείται να υπογραμμιστεί ή δομική σημασία του ρυθμού. Ιδιαίτερη προσοχή δίνεται στα εσωτερικά, στην διευθέτηση του άνετου κατοικήσιμου σπιτιού. Το ιδεώδες μέρος για κλασικά κτίρια νέου τύπου, γίνεται το τοπίο του «αγγλικού» πάρκου. Τεράστια επίδραση στον κλασικισμό του 18ου αι. άσκησε η διεύρυνση αρχαιολογικών γνώσεων για την ελληνική και τη ρωμαϊκή αρχαιότητα, που προέκυψαν ιδιαίτερα από τις ανασκαφές του Έρκουλιανού και της Πομπηίας καθώς και τα θεωρητικά έργα των Ι. Ι. Βίνκελμαν, Ι. Β. Γκαίτε, Φ. Μιλίτσιγια.

Η κλασική διαταγή είναι μια από τις πιο αρχαίες μορφές οικοδόμησης του σχεδίου στην κλασική παράδοση, που διακρίνονται από τις αναλογίες τους, τα χαρακτηριστικά σχεδιαγράμματα και τις λεπτομέρειές τους, αλλά γρηγορότερα αναγνωρίσιμες από τον τύπο στήλης και από το κιονόκρανο που χρησιμοποιούν. Κάθε ύψος έχει επίσης το κατάλληλο entablature* του, αποτελούμενο από το επιστύλιο, τη ζωοφόρο και το γείσο. Από το δέκατο έκτο αιώνα και μετά, οι θεωρητικοί αναγνώρισαν πέντε διαταγές.

Ποικίλουν στη χάραξη (απεικόνιση), από πιο πρωτόγονο σε πλουσιότερο και λεπτότερο, είναι: Τοσκανικός (Ρωμαίος) και δωρικός (ελληνικά και Ρωμαϊκά) ιονικός (ελληνική εκδοχή) και ιονικός (ρωμαϊκή εκδοχή) Κορινθιακός (ελληνικά και ρωμαϊκά) και σύνθετος (Ρωμαίος). Οι αρχαίες και αρχικές διαταγές της αρχιτεκτονικής είναι λιγότερες από τρεις, οι δωρικές, ιονικές και κορινθιακές, οι οποίες εφευρέθηκαν από τους Έλληνες.

Σε αυτές οι Ρωμαίοι πρόσθεσαν δύο, τον τοσκανικό, που τον κατέστησαν απλούστερο από τον δωρικό, και τον σύνθετο, ο οποίος ήταν πιο διακοσμητικός, εάν όχι ομορφότερος από τον κορινθιακό. Τα τρία πρώτα ύφη μόνο, εντούτοις, παρουσιάζουν εφεύρεση και ιδιαίτερο χαρακτήρα, και διαφέρουν ουσιαστικά η μια από την άλλη, οι δύο άλλοι δεν έχουν τίποτα παρά αυτό που δανείζονται, και διαφέρουν μόνο τυχαία. Τοσκανικός είναι ο δωρικός στην πρώιμη φάση του, και ο σύνθετος είναι ο κορινθιακός, που εμπλουτίζεται με τον ιονικό.

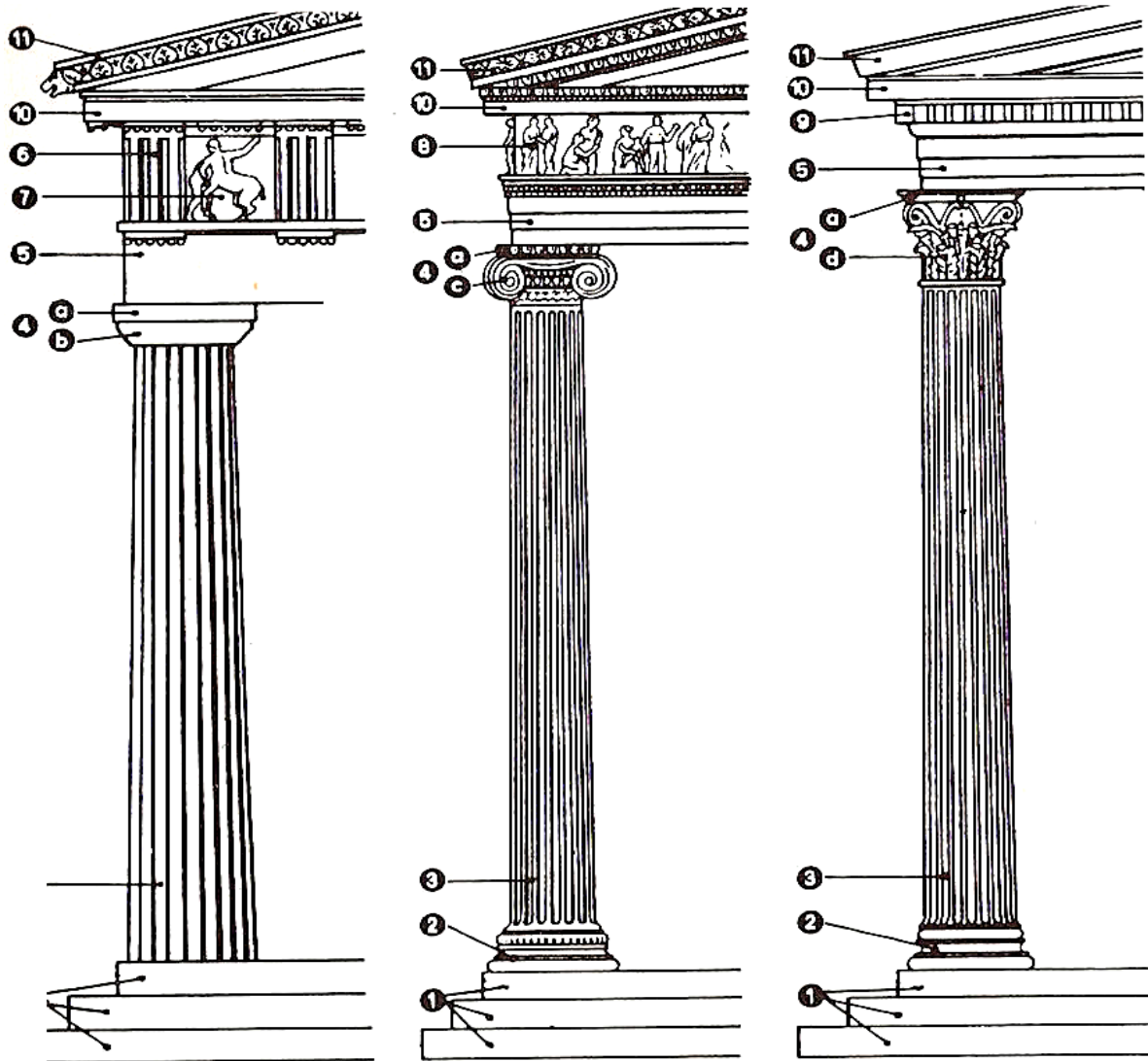
Μια στήλη διαιρείται στον άξονα, τη βάση της και το κιονόκρανο της. Στα κλασσικά κτήρια η οριζόντια δομή που στηρίζεται στις στήλες καλείται θριγκός. Ο θριγκός διαιρείται συνήθως σε επιστύλιο (το μέσο τμήμα του entablature, συνήθως που διακοσμείται βαριά), ζωφόρο και το γείσο. Για να διακρίνεται μεταξύ των διαφορετικών κλασσικών διαταγών, το κιονόκρανο χρησιμοποιείται έχοντας τα πιο ευδιάκριτα χαρακτηριστικά. Μια πλήρης στήλη και ένας θριγκός αποτελούνται από διάφορα ξεχωριστά μέρη. Στυλοβάτης είναι η επίπεδη πλάκα-βάση στην οποία τοποθετούνται οι στήλες. Επάνω από τους στυλοβάτες είναι το plinth, μία τετραγωνική πλατφόρμα - μερικές φορές και στρογγυλή - που αποτελεί το χαμηλότερο μέρος της βάσης. Στο υπόλοιπο της βάσης μπορούν να δοθούν μια ή πολλές σχηματοποιήσεις με τα σχεδιαγράμματα. Πάνω από τη βάση, ο άξονας τοποθετείται κάθετα. Ο άξονας είναι κυλινδρικός στη μορφή, μακρύς και στενός. Ο άξονας αρθρώνεται μερικές φορές με τα κάθετα κοίλα αυλάκια ή τις ραβδώσεις. Ο άξονας είναι ευρύτερος στο κατώτατο σημείο απ' ό,τι στην κορυφή, επειδή το entasis* του, που αρχίζει ένα τρίτο του ύψους και επάνω, καθιστά ανεπαίσθητα τη στήλη ελαφρώς λεπτότερη στην κορυφή. Η απλούστερη μορφή του κιονόκρανου είναι η δωρική, αποτελούμενη από τρία μέρη.

Necking(ένα στενό σχήμα μεταξύ της βάσης και του άξονα μιας στήλης.) είναι η συνέχεια του άξονα, αλλά χωρίζεται οπτικά από ένα ή πολλά αυλάκια. Το echinus* βρίσκεται επάνω το necking.

Είναι ένας κυκλικός φραγμός που διογκώνεται εξωτερικά προς την κορυφή προκειμένου να υποστηριχθεί ο άβακας, ο οποίος είναι ένας τετραγωνικός ή διαμορφωμένος φραγμός που υποστηρίζει στη συνέχεια τον θριγκό. Ο θριγκός αποτελείται από τρία οριζόντια στρώματα, τα οποία όλα είναι οπτικά χωρισμένα από κάθε σχηματοποίηση ή τις ζώνες άλλη χρησιμοποίησης. Τα τρία στρώματα του θριγκού έχουν τα ευδιάκριτα ονόματα: το επιστύλιο έρχεται στο κατώτατο σημείο, η ζωφόρος είναι στη μέση και το γείσο βρίσκεται στην κορυφή.

Το ύψος μιας στήλης μετρείται από την άποψη , μιας αναλογίας μεταξύ της διαμέτρου του άξονα στη βάση του έναντι στο ύψος της στήλης. Μια δωρική στήλη μπορεί να περιγραφεί ως επτά διαμέτρους υψηλή, μια ιονική στήλη ως οκτώ διαμέτρους υψηλή και μια κορινθιακή στήλη εννέα διάμετροι υψηλή.

Η δωρική διαταγή δημιουργήθηκε στην ηπειρωτική χώρα και στη δυτική Ελλάδα. Είναι το απλούστερο των διαταγών, που χαρακτηρίζονται από τις κοντές, εδροτομημένους πολύτιμους λίθους, βαριές στήλες με το σαφές, στρογγυλό κιονόκρανο και καμία βάση. Με μόνο τέσσερις έως οκτώ διαμέτρους στο ύψος, οι στήλες είναι οι πιο κοντόχοντρες όλων των διαταγών. Ο άξονας της δωρικής διαταγής διοχετεύεται με 20 αυλακώσεις. Το κιονόκρανο αποτελείται από necking απλής μορφής, το echinus , και τον άβακα που είναι τετραγωνικός. Ο θριγκός διαιρείται σε δύο οριζόντιους άξονες, ο χαμηλότερος άξονας είναι ενιαίο είτε διαιρείται με οριζόντιες γραμμές. Ο ανώτερος άξονας είναι πιο διακριτικός στη δωρική διαταγή. Η ζωφόρος του δωρικού επιστυλίου διαιρείται σε τρίγλυφα (triglyph) και μετώπες (metopes). Οι ελληνικές μορφές της δωρικής διαταγής συναντώνται χωρίς μια μεμονωμένη βάση. Άντ' αυτού τοποθετούνται άμεσα στους στυλοβάτες. Οι πιο πρόσφατες μορφές, εντούτοις, ήρθαν με τη συμβατική βάση που αποτελείται από ένα plinth και ένα δακτύλιο. Οι ρωμαϊκές εκδοχές της δωρικής διαταγής έχουν τις μικρότερες αναλογίες. Κατά συνέπεια εμφανίζονται ελαφρύτεροι από τις ελληνικές διαταγές.



A.

B.

Γ.

Οι Κλασικοί Ελληνικοί ρυθμοί: Α. Δωρικός Β. Ίωνικός Γ. Κορινθιακός.

(1) Στυλοβάτης (2) βάση (3) κίονας (4) κιονόκρανο (4α) αβαξ (4β) εχίνος (4c) Ίωνική έλικα (4d) Κορινθιακή έλικα με φύλλα ακάνθου (5) επιστύλιο (6) τρίγλυφο (7) μετόπη (8) ζωφόρος (9) οδόντες ή γεισίποδες (10) γείσο (11) σύμη ή υδρορροή .

Η ιοντική διαταγή προήλθε από την ανατολική Ελλάδα, όπου η προέλευσή της περιπλέκεται με την παρόμοια αλλά λίγο γνωστή διαταγή σαν Αιολική. Διακρίνεται από τους λεπτούς, επίπεδους στυλοβάτες με μια μεγάλη βάση και δύο κυλίνδρους που αντιτάσσονται στο echinus του κεφαλαίου. Το ίδιο το echinus είναι διακοσμημένο με ένα μοτίβο διακόσμησης. Ο ιονικός άξονας έρχεται με τέσσερις περισσότερες αυλακώσεις από το δωρικό αντίστοιχο (που συμπληρώνει συνολικά 24).

Η ιονική βάση έχει δύο κυρτές σχηματοποιήσεις αποκαλούμενες δακτύλια που χωρίζονται από μία σκοτία. Η ιονική διαταγή χαρακτηρίζεται επίσης από μια τυμπανοειδή καμπυλότητα, κυρτή που εκλεπτύνει προς τα επάνω. Μια στήλη ιονικής διαταγής είναι εννέα ή χαμηλότερες διαμέτροι. Ο ίδιος ο άξονας είναι οκτώ διαμέτρους ψηλός. Το επιστύλιο του θριγκού αποτελείται συνήθως από τρεις ζώνες (λωρίδες). Η ζωοφόρος συναντάται χωρίς το δωρικό triglyph και τις μετόπες.

Η κορινθιακή διαταγή είναι η πιο περίκομψη των ελληνικών διαταγών, που χαρακτηρίζονται από μια λεπτή στήλη που έχει ένα περίκομφο κιονόκρανο διακοσμημένο με δύο σειρές φύλλων acanthus και τεσσάρων κυλίνδρων. Θεωρείται συνήθως ως πιο κομψός των πέντε διαταγών. Ο άξονας της κορινθιακής διαταγής έχει 24 αυλακώσεις. Η στήλη είναι συνήθως δέκα διαμέτρους υψηλή, σχεδιασμένη από τον Καλλίμαχο (Callimachus), έναν Έλληνα γλύπτη του 5ου αιώνα π.χ. Το παλαιότερο γνωστό κτήριο που χτίστηκε σύμφωνα με την κορινθιακή διαταγή είναι το μνημείο του Λυσικράτη (Lysicrates) στην Αθήνα. Χτίστηκε σε 335 έως 334 π.χ

3.5.1 Ο Κλασικισμός στην Γερμανία.

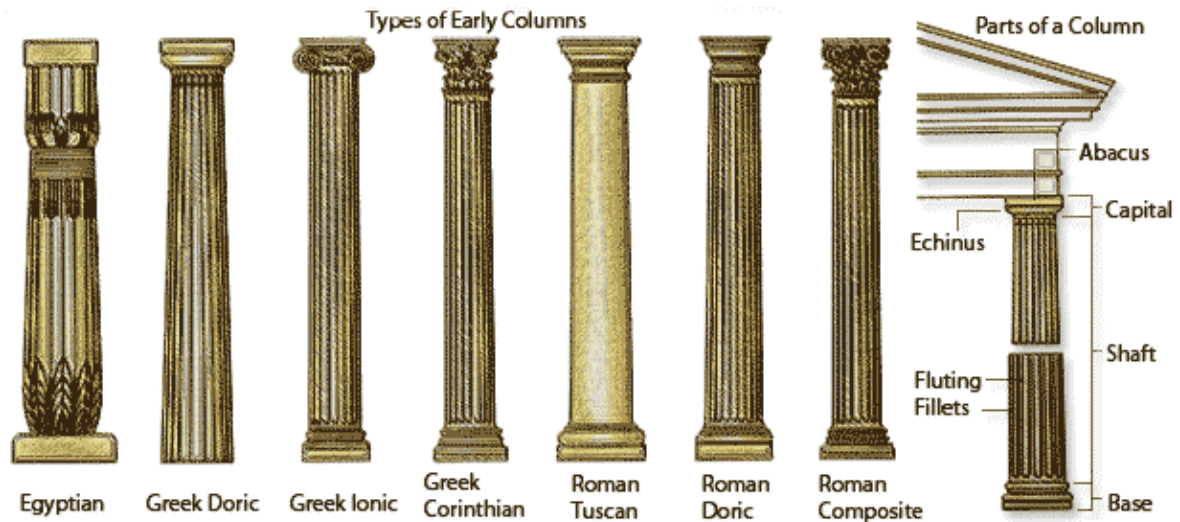
Για τη γερμανική κλασική αρχιτεκτονική του 18ου -αρχές του 19ου αι, είναι χαρακτηριστικό το σοβαρό ορθολογικό στυλ των οικοδομών του Φ.- Β. Έρντασντόρφ, οπαδού του Παλλάντιο, επίσης και των Κ. Γ. Λανγκχάινς, Ντ. Ζήλλη και Φ. Ζήλλη. Στα έργα του Κ. Φ. Σίνκελ, που αντιπροσωπεύουν το απόγειο του όψιμου γερμανικού κλασικισμού οι σκληρές μνημειακές μορφές είναι συνδεδεμένες με την αναζήτηση νέων λειτουργικών λύσεων. Από την άλλη πλευρά στις οικοδομές του Λ.-Φόν Κλέντσε και Φ. Γκερντιέρ κυριαρχεί ο ξερός αρχαιολογισμός. Στις εικαστικές τέχνες του γερμανικού κλασικισμού, που διακρίνεται από μία ενατενιστική διάθεση, ξεχωρίζουν οι προσωπογραφίες των Α. και Β. Τιςμπέιν, οι μυθολογικές και αλληγορικές γελοιογραφίες του Α. Για. Καρστένς, η γλυπτική των Ι. Γ. Σαντόφ, Ι. Γ. Ντανέκκερ, Κ. Ντ. Ράουχ, και στις διακοσμητικές και εφαρμοσμένες τέχνες, τα έργα του επιπλοποιού Ντ. Ρέπγκεν. Η κλασική αρχιτεκτονική είναι κάτι περισσότερο από μια γλώσσα: αντιπροσωπεύει μάλλον έναν ολόκληρο δεσμό δύναμης και κυριαρχίας.

Μάλλον η αρχιτεκτονική της αναγέννησης και η κληρονομιά της, είναι παραλλαγές που εμπνέονται από τα παλαιά θέματα, και που προσαρμόζονται για τις σύγχρονες ανάγκες.

Ο στόχος δεν ήταν να αναδημιουργηθούν οι παλαιές μορφές, αλλά να δημιουργηθούν τα νέα κτήρια που θα ενσωματώσουν τις παλαιές ιδέες - ένας στόχος που έχει χρησιμεύσει ως το κύριο μέτρο της ευρωπαϊκής προτίμησης από την εικονική εφεύρεση της αρχιτεκτονικής αναγέννησης από τον Brunelleschi στην αρχή του 15ου αιώνα, επηρεάζοντας τον προγραμματισμό της πόλης και πράγματι το ίδιο το ήθος της εκπολιτισμένης ζωής. Η Νεοκλασική πολεοδομία υποτάσσει το μερικό στο γενικό μ' ένα τρόπο άγνωστο στην πολεοδομία του Μπαρόκ .

Η συμβολή του 17ου αιώνα στον κλασικισμό σήμανε υποστηρίζοντας την ευρεία άποψη, την απελευθέρωσή του από τα όρια της χερσονήσου της Ιταλίας, η οποία είχε κάνει την πορεία της στην τέχνη και την αρχιτεκτονική πάνω από διακόσια χρόνια, και την έναρξή της ως ευρωπαϊκή γλώσσα της έκφρασης, εύκολα προσαρμόσιμη στις τοπικές περιστάσεις. Σε αυτό ενισχύθηκε πράγματι από το μπαρόκ που, καθώς επίσης και καταδεικνύοντας άλλες πηγές για τους αρχιτέκτονες (ιδιαίτερα εργασίες κατά την Ελληνιστική περίοδο), παρουσίασε τους ζωγράφους και τους γλύπτες όπως οι στεγνές συμβάσεις της ιδιομορφίας θα μπορούσαν να παραβλεφθούν, και η υψηλή αναγέννηση του κλασικισμού δεδομένης μιας πιο αισθησιακής και ζωηρής πτυχής.

Περίπου από το 1800, μια φρέσκια εισροή των ελληνικών αρχιτεκτονικών παραδειγμάτων που έβλεπε μέσω των χαρακτηριστικών και των χαράξεων, έδωσε μια νέα ώθηση στον νεοκλασικισμό που καλείται ελληνική αναγέννηση. Ο νεοκλασικισμός συνέχισε να είναι μια σημαντική δύναμη στην ακαδημαϊκή τέχνη μέσω του 19ου αιώνα και μια πέρα από- σταθερή αντίθεση στο ρομαντισμό ή τις γοθτικές αναγεννήσεις - αν και από τον πρόσφατο 19ο αιώνα συχνά θεωρούνταν αντί-σύγχρονος, ή ακόμα και αντιδραστικός, στους επιδρώντες κρίσιμους κύκλους. Μέχρι τα μέσα του 19ο αιώνα, οι διάφορες ευρωπαϊκές πόλεις - ειδικότερα Αγία Πετρούπολη και Μόναχο - μετασχηματίστηκαν στα πραγματικά μουσεία της νεοκλασικής αρχιτεκτονικής.



τύποι κίωνων .

3.6 EMPIRE STYLE .

Το Empire Style, θεωρείται μερικές φορές ως η δεύτερη φάση του Νεοκλασικισμού, είναι μια πρόωρη μετακίνηση του 19^{ου} αιώνα στην αρχιτεκτονική, στα έπιπλα, σε άλλες διακοσμητικές και εικαστικές τέχνες. Το ύφος δημιουργήθηκε και πήρε το όνομά του από την περίοδο κατά την οποία ο Ναπολέων κυβέρνησε τη Γαλλία, γνωστή ως πρώτη γαλλική αυτοκρατορία, όπου προορίστηκε να εξιδανικεύσει την ηγεσία του Ναπολέον και το γαλλικό κράτος. Μια προηγούμενη φάση του ύφους ονομάστηκε ύφος Adam στη Μεγάλη Βρετανία και "το Louis Seize" ή το Louis XVI, στη Γαλλία.

Το Empire Style έλαβε επιρροές από την αρχαία ρωμαϊκή αυτοκρατορία και τους πολλούς αρχαιολογικούς θησαυρούς της που είχαν ανακαλυφθεί στις αρχές του 18^{ου}, αιώνα. Οι προηγούμενες μορφές, Louis XVI και Directoire, υιοθέτησαν ξεκάθαρα απλούστερα σχέδια σε σύγκριση με το στυλ ροκοκό ύφος του 1700. Το Empire Style επηρέασε βαριά το αμερικανικό ομοσπονδιακό ύφος (όπως το κτήριο Ηνωμένων συνεδρίων). Το ύφος θεωρήθηκε να έχει ελευθερωτικό και διαφωτιστικό χαρακτήρα ακριβώς όπως ο Ναπολέων "που ελευθέρωσε " τους λαούς της Ευρώπης με το ναπολεόντειο κώδικά του. Το Empire Style διαδόθηκε από τα εφευρετικά σχέδια του Percier και του Fontaine, αρχιτέκτονες του Ναπολέον για το Malmaison.

Τα σχέδια επέσυραν την μεγάλη προσοχή για την έμπνευση στα σύμβολα και τις διακοσμήσεις που δανείστηκαν από τις λαμπρές αρχαίες ελληνικές και ρωμαϊκές αυτοκρατορίες. Τα κτήρια χαρακτηριστικά επενδύθηκαν με απλά ξύλινα πλαίσια, επικαλύφθηκαν από ακριβό μαόνι που εισήχθη από αποικίες. Στα κάποια έπιπλα χρησιμοποίησαν επίσης ξύλο ebony στις λεπτομέρειες. Οι λεπτομέρειες επιχρύσωσης επέδειξαν ένα υψηλό επίπεδο χειροτεχνίας.

Αφότου έχασε ο Ναπολέων τη δύναμη του , το Empire Style συνέχισε να χρησιμοποιείται για πολλές δεκαετίες. Υπήρξε μια αναγέννηση του ύφους στο τελευταίο μισό του 19ου αιώνα στη Γαλλία, πάλι στην αρχή του 20ού αιώνα, και πάλι στη δεκαετία του '80.

Οι διασημότερες δομές του Empire Style στη Γαλλία είναι τα μεγάλα νεοκλασικά Arc de Triomphe du Carrousel, η στήλη Vendome, και το La Madeleine, οι οποίες χτίστηκαν στο Παρίσι για να μιμηθούν τα οικοδομήματα της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. Το ύφος ρίζωσε ιδιαίτερη στην αυτοκρατορική Ρωσία, όπου χρησιμοποιήθηκε σε τέτοια αναμνηστικά κτίρια για να γιορτάσει τη νίκη του Ναπολέον όπως το ρωσικό ναυαρχείο, το kazan και τον καθεδρικό ναό. Το ύφος επέζησε στην Ιταλία περισσότερο απ' ό,τι στο μεγαλύτερο μέρος της Ευρώπης, εν μέρει λόγω των αυτοκρατορικών ρωμαϊκών ενώσεών του, εν μέρει επειδή αναβιώθηκε ως εθνικό ύφος της αρχιτεκτονικής μετά από την ενοποίηση της Ιταλίας το 1870. Στο Ηνωμένο Βασίλειο, τη Γερμανία, και τις Ηνωμένες Πολιτείες, το Empire Style προσαρμόστηκε στις τοπικές συνθήκες και βαθμιαία επηρέασε και οδήγησε την περαιτέρω έκφραση του ως αιγυπτιακή αναγέννηση, ελληνική αναγέννηση, ύφος regency, κ.ο.κ .

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ .



άποψη του παλιού παλατιού της Στουτγάρδης.

4.1 Το παλαιό παλάτι της Στουτγάρδης.

Όταν ο Νικόδημος Frischlin έγραψε το 1577 τον πεντάμετρο λατινικό ύμνο του που αναφερόταν στο παλάτι του δούκα, ολοκληρώνονταν ταυτόχρονα και η κατασκευή του. Μέσα σε 25 χρόνια από τότε που το δουκάτο της Βυρτεμβέργης είχε υποστεί βαριές ήττες, κατάφερε να αναβιώσει και το παλάτι να λάβει μία επιβλητική αρχιτεκτονική μορφή. Στο διάστημα των 400 ετών από την ανέγερσή του έχει υποστεί εξωτερικά, και ακόμα περισσότερο εσωτερικά, αμέτρητες φθορές.

Ύστερα από 150 χρόνια καταργήθηκε ο χώρος που ονομαζόταν «η Αυλή του Δούκα» και τον 18^ο και 19^ο αιώνα πραγματοποιήθηκαν δραστικές αλλαγές στο εσωτερικό του παλατιού.

Ακόμα και μετά την ισχυρή πυρκαγιά του 1931 και τον καταστροφικό βομβαρδισμό του 1944 ανακατασκευάστηκε η παλιά εξωτερική όψη, έτσι ώστε να φαίνεται σήμερα – τουλάχιστον στο περίγραμμα και στην πρόσοψη – μία αξιόπιστη εικόνα ενός καθεδρικού παλατιού της εποχής της μεταρρύθμισης. Γύρω στα μέσα του 18^{ου} αιώνα στήθηκε δίπλα στο παλαιό παλάτι ένα νέο. Έτσι η Στουτγάρδη, έχοντας δύο παραδειγματικές κατασκευές των δύο μεγάλων εποχών της αρχιτεκτονικής παλατιών, τη μία δίπλα στην άλλη, υπερέχει από τις άλλες έδρες του παλαιού γερμανικού βασιλείου.





άποψη του παλιού παλατιού της Στουτγάρδης .

Ιστορικό κατασκευής.

1. Το Μεσαιωνικό κάστρο 950 – 1550

Οι απαρχές της κατασκευής του κάστρου της Στουτγάρδης τοποθετούνται στην εποχή του Όθωνα: Ο Δούκας Liutlof του Schwaben, ένας γιος του αυτοκράτορα Όθωνα του Μέγα, κατασκεύασε γύρω στον 10^ο αιώνα, επάνω σε έναν τεχνητό λόφο, ένα περιμετρικό κανάλι για την προστασία του τότε ήδη υπάρχοντος από καιρό ιπποστασίου, στο οποίο οφείλουν το όνομά τους το κάστρο και η διπλανή πόλη, που ιδρύθηκε στα μέσα του 13^{ου} αιώνα. Σήμερα, εκτός από τον τεχνητό αυτό λόφο δεν σώζεται τίποτε άλλο.

Μετά από πολλές αλλαγές ιδιοκτητών έφτασε το κάστρο, στα μέσα του 13^{ου} αιώνα, στα χέρια του τοπάρχη μιας μεθορίου περιοχής, του Κόμη του Baden, του οίκου της Βυρτεμβέργης. Πάντως κατά τη διάρκεια των τριών πρώτων αιώνων δεν υπήρξε καμία σημαντική κατασκευαστική δραστηριότητα.



άποψη του παλατιού μετά τον πόλεμο .

Ένα γεγονός που ήταν αποφασιστικό για το μέλλον του κάστρου και της πόλης της Στουτγάρδης ήταν ο λεγόμενος πόλεμος του Ράιχ το 1311, στον οποίο ερημώθηκε ο πύργος της γενιάς ,με το κοιμητήριο του οίκου στο γειτονικό Beutelsbach από την αυτοκρατορική πόλη Esslingen. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα μέσα σε δέκα χρόνια να μεταφέρει ο κόμης Έμπερχαρντ Α ο Εκλαμπρότατος, τόσο την έδρα όσο και η Μονή και το κοιμητήριο στην Στουτγάρδη.

Η Εκκλησία της πόλης μετατράπηκε πλέον σε μοναστηριακή εκκλησία και κατά το 1325 έγινε μία επέκταση για τις ανάγκες της πολυπληθούς χορωδία και των πνευματικών της μονής. Ο υπεύθυνος για την κατασκευή, Walter έστησε την ίδια περίοδο και την νέα κυρίως πτέρυγα του κάστρου που ονομάστηκε Duernitz. Μέχρι την καταστροφή του 1944 το τείχος που περιέβαλλε το Duernitz στεκόταν, στο μεγαλύτερο μέρος του, όρθιο. (Στην αναστύλωση του 1960 – 1969 επισκευάστηκαν και τα μέρη που είχαν καταστραφεί με τους βομβαρδισμούς του 1944 .)

Τα μέρη που σώζονται σήμερα από αυτό το Duernitz είναι ο αμυντικός διάδρομος που δημιουργήθηκε κατά πάσα πιθανότητα στα μέσα ή ακριβέστερα κατά τη διάρκεια του δεύτερου μισού του 15^{ου} αιώνα.

Όσον αφορά τη μορφή και την κατασκευή των επάνω ορόφων και της στέγης του υστερογοτθικού κάστρου μπορούμε μόνο να υποθέσουμε ότι ο πρώτος όροφος ήταν κατασκευασμένος από πέτρα και ένας άλλος όροφος από ξύλινο σκεπασμένο από μία τεράστια επικλινή στέγη – ή από SATTELDACH (είδος στέγης) – δηλ. πάνω κάτω όπως το παλάτι Urach, το οποίο χτίστηκε στο πρότυπο της Στουτγκάρδης σαν



δεύτερη έδρα της Βυρτεμβέργης μετά την διαίρεση της χώρας το 1042 – 45. Ακόμα και για τις εσωτερικές διαβαθμίσεις αυτού του κάστρου λίγα μόνο μπορούμε να πούμε με σιγουριά: Το Duernitz ήταν χωρισμένο σε δύο πτέρυγες μέσω μιας σειράς εννέα ισχυρών κυκλικών στύλων(κίωνων), τα οποία φέρανε μια επίπεδη οροφή από δοκούς, αντίστοιχα με το κελάρι κρασιών, του οποίου τα ερείπια σώζονται σήμερα.

Σύμφωνα με μία περιγραφή του 1503 το Duernitz κοσμούνταν από 600 με 700 κέρατα ελαφιών, το οικόσημο των κόμηδων. Εκτός από αυτό δεν γνωρίζουμε τίποτε άλλο για τον εξοπλισμό του κάστρου. Ο χώρος γύρω από το παλάτι και η αυλή απλώνονταν μακριά μέχρι την περιοχή της σημερινής πλατείας Σίλλερ (Schillerplatz).



schillerplatz.

Η αναγωγή της Βυρτεμβέργης σε δουκάτο επί τον κόμη Έμπερχαρντ τον Έ το 1495 δεν έφερε καμία σημαντική αρχιτεκτονική αλλαγή. Επίσης και κατά την περίοδο διοίκησης του δούκα Ulrich (1503 – 1550) η κατασκευή έμεινε σχεδόν ανέγγιχτη. Τριγυρισμένος από εχθρούς, ο δούκας ήταν υποχρεωμένος να χρησιμοποιήσει όλα τα μέσα του αποκλειστικά για την οικοδόμηση των φρουρίων, μεταξύ των οποίων όμως δεν περιλαμβανόταν και αυτό της Στουτγάρδης.

Μόνο οι δύο κάτω όροφοι του προσκείμενου στρογγυλού πύργου της Ανατολικής γωνίας της κατασκευής του Duernitz στήθηκαν επί την εποχή του δούκα Ούλριχ (γύρω στο 1520 ή 1534/40) – παρόμοιο με το παλάτι του Χόεντιούμπινγκεν, τη μοναδική κατασκευή που είχε συγκροτήσει ο Ούλριχ. Χάρη στην ασυνήθιστη αδεξιότητά του στην εσωτερική και εξωτερική πολιτική, η Βυρτεμβέργη υπέκυψε το 1520 στην Αψβουργική κυριαρχία. Ο αρχιδούκας (και αργότερα βασιλιάς και αυτοκράτορας) Φερδινάνδος και η σύζυγός του Άννα κυβερνούσαν την εμπρόσθια Αυστρία με έδρα το κάστρο της Στουτγάρδης.

Λόγω των κρατικών οικονομικών προβλημάτων και των αβέβαιων πολιτικών σχέσεων δεν υπήρξαν κάποιες αξιόλογες κατασκευαστικές δραστηριότητες την περίοδο εκείνη. Εν τω μεταξύ, ο δούκας Ούλριχ, ο οποίος βρισκόταν σε εξορία στις ιδιοκτησίες του δυτικά της Βυρτεμβέργης στο Montbeliard (Moempelgard), ασπάστηκε την Μεταρρύθμιση του Λούθηρου, την οποία εισήγαγε στο δουκάτο μετά την επιστροφή του το 1534. Ύστερα από κάποια ιδιαίτερα ανήσυχα χρόνια, ο δούκας Ούλριχ πέθανε, αφήνοντας στον γιο του Κρίστοφ μία αβέβαιη περιουσία.

2. Η κατασκευή του Αναγεννησιακού παλατιού επί δούκα Κρίστοφ (1550 – 1568)

Την σταθερή βάση για την διακυβέρνηση την απέκτησε ο νεαρός δούκας Κρίστοφ από τη συνθήκη της Πασσάλου το 1552: Ο αυτοκράτορας Κάρολος ο Έ επιβεβαίωσε την κυριαρχία του δουκάτου από τον Κρίστοφ, το οποίο όμως παρέμενε αυστριακό φέουδο (μέχρι τη συνθήκη της Πράγας του 1599). Τα εδάφη του δουκάτου θα έπρεπε να ξαναγυρίσουν στην κυριαρχία της Αυστρίας από τη στιγμή που θα έμενε η οικογένεια των δουκών χωρίς άντρες απογόνους.

Το 1553 κατάφερε ο Κρίστοφ, με την βοήθεια του Γιοχάννες Μπρέντζ, να εισάγει στο Σύνταγμα του δουκάτου την Μεταρρύθμιση του Λούθηρου. Για να δείξει, λοιπόν, ο Κρίστοφ τη νέα ισχυρή του θέση στην αυτοκρατορία θέλησε να αφήσει μνημειακά έργα στην χώρα. Έτσι ξεκίνησαν το 1553 και οι εργασίες ανοικοδόμησης του παλατιού.

Πίνακας που αναπαριστά την ανοικοδόμηση του παλατιού.



Αρχιτέκτονας του παλατιού ήταν ο Άμπερλιν Τρέτς και ο σημαντικότερος συνεργάτης του ήταν ο Μπλάσιους Μπέρβαρτ. Πολλοί μάστορες προέρχονταν από την κομητεία Montbeliard, εκεί όπου είχε χτίσει και επεκτείνει ο Κρίστοφ διάφορα άλλα παλάτια, από τα οποία σώζονται μόνο κάποια απομεινάρια. Έλαβε επίσης μέρος στην κατασκευή του παλατιού της Στουτγκάρδης, έστω και μόνο ως σύμβουλος, ο μεγάλος αρχιμάστορας φρουρίων Giovanni Pasqualini.

Αποφασιστικής σημασίας στην κατασκευή ήταν και η σύμπραξη του ίδιου του Κρίστοφ, διότι η στενή του φιλία με τον κουνιάδο της μητέρας του Οττχάινριχ, που είχε την Αυλή του στο Neuburg στον Δούναβη και αργότερα στην Χαϊδελβέργη, είχε σαν αποτέλεσμα σημαντικότερες επιρροές στη μορφή που πήρε το παλάτι της Στουτγάρδης.

Οι εργασίες ξεκίνησαν το 1553, με την πλήρη επισκευή της κύριας πτέρυγας και της καθημερινής πτέρυγας του μεσαιωνικού κάστρου και της κατασκευής του Duernitz, το οποίο θα αποτελούσε κατοικία του δούκα και της οικογένειάς του.

Το γοτθικό Duernitz έμεινε άθικτο, αντιθέτως οι δύο όροφοι απέναντι ανακαινίσθηκαν

πλήρως. Επάνω στην ισχυρή επικλινή στέγη τοποθετήθηκε ένας θριγκός (ή κορνίζα) από τακτά ταξινομημένες



προεξοχές και με αετώματα σε μορφή τριφυλλιών. Όταν ο μέλλον αυτοκράτορας Μαξιμιλιανός ο Β', ο οποίος ήταν επίσης στενός φίλος του Κρίστοφ, επισκέφτηκε το 1556 την Στουτγάρδη, πρέπει να κατοικούνταν ήδη το τμήμα αυτό. Το 1557 τελείωσαν οι εργασίες στον πρώτο όροφο, όπου βρίσκονταν τα δωμάτια του δούκα, ενώ το 1560 τελείωσαν τα δωμάτια της δούκισσας, τα οποία βρίσκονταν απέναντι στον ίδιο όροφο. Εν τω μεταξύ, είχε προσαρτηθεί το 1558, στην πλευρά του κήπου του Duernitz, μία οριζόντια θολωτή αίθουσα που σώζεται και σήμερα. Στην μετώπη της αυλής προσαρτήθηκε η μέχρι σήμερα φημισμένη Σκάλα των Ιπποτών.



Μία παρόμοιά της – μόνο που ήταν ράμπα – είχε δει ο δούκας Ούλριχ το 1546 στο αμβουργικό παλάτι στο Ντίλλινγκεν, στον Δούναβη, και είχε προκαλέσει την ευαρέσκειά του. Αυτή η σκάλα επέτρεπε στα άλογα να περνάνε μέχρι την είσοδο της αίθουσας των ιπποτών και μέχρι τον δεύτερο όροφο πάνω από το Duernitz. Σήμερα



σώζεται σε διαφορετική κατάσταση. Ενώ το μεσαιωνικό Duernitz επισκευάστηκε έτσι ώστε να καλύπτει τις απαιτήσεις ενός δούκα της αναγέννησης, τα υπόλοιπα κτίσματα της αυλής κατεδαφίσθηκαν και άνοιξε χώρος

για μια αυλή με τόξα. Η κατασκευή των 3 νέων πτερύγων άρχισε το 1557 και ολοκληρώθηκε τη δεκαετία του '60.

Η εκκλησία που καταλαμβάνει σχεδόν ολόκληρη την νοτιοδυτική πτέρυγα εγκαινιάστηκε το 1562.

Η κάτοψη των 3 νέων πτερύγων και του Duernitz (στο οποίο προστέθηκε ένας όροφος) έχει σχήμα παραμορφωμένου ορθογωνίου.

Αυτό μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι επαναχρησιμοποιήθηκαν κάποια τουλάχιστον από τα παλιά θεμέλια. Εσωτερικά (στη μεριά της αυλής) προστέθηκαν μπροστά από τους 3 ορόφους των νέων πτερύγων σταυροθόλια και κορινθιακοί κίονες.

Οι διάδρομοι αυτοί (που μάλλον ήταν επιρροή του παλατιού Neuburg) ήταν αρχικά κορινθιακοί κίονεςχρωματισμένοι και πρέπει να έκαναν τρομερή αντίθεση με τις φειδωλές εξωτερικές προσόψεις του παλατιού.



Εξωτερική όψη του παλατιού .

Τέτοιες αυλές υποδοχής υπήρχαν σχεδόν σε κάθε νέο παλάτι της

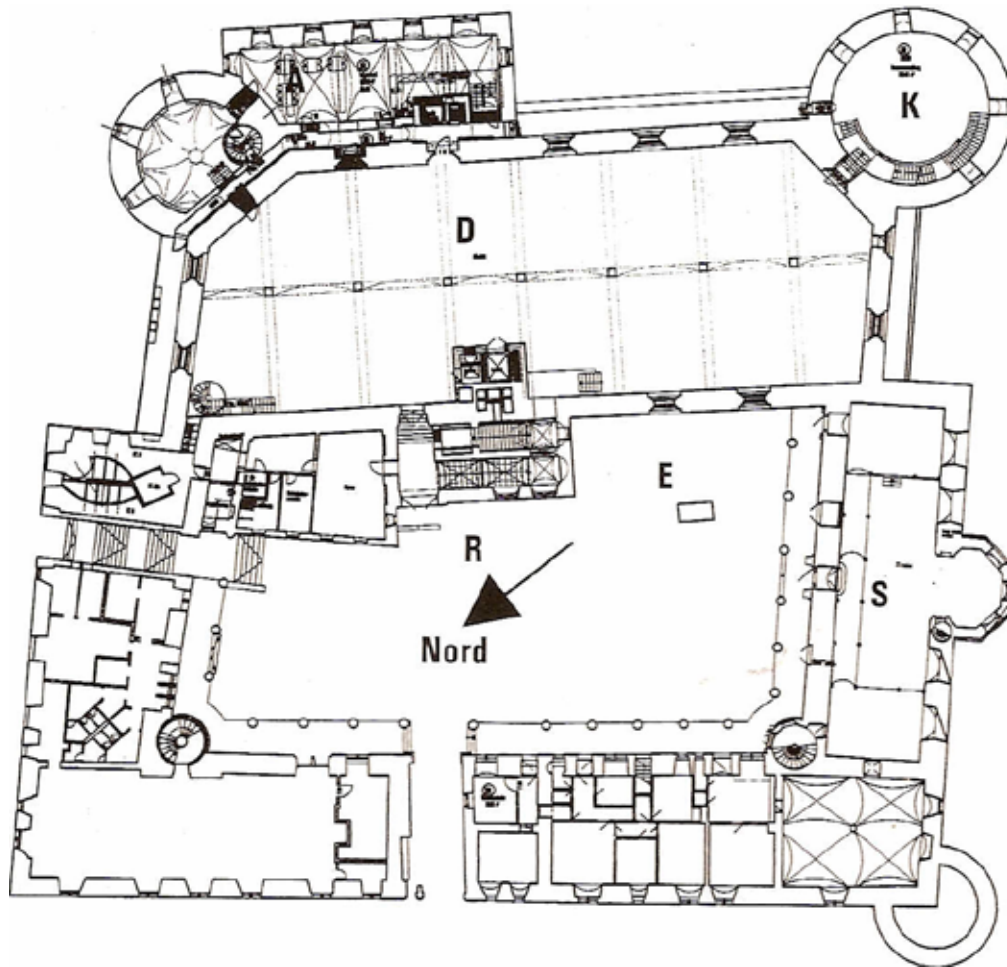
Ευρώπης τον 16^ο αιώνα. Είχαν μία σημαντική θέση στο εθιμοτυπικό πριν τον 30ετή πόλεμο. Ο πατρίκιος του Augsburg και έμπορος έργων τέχνης Phillip Hainhofer έζησε την αυλή μ' αυτή της την λειτουργία κατά τον εορτασμό της βάφτισης ενός πρίγκιπα το 1616.

Οι καμάρες στη ζώνη της σοφίτας είναι διαρθρωμένες με σταθερό ρυθμό με περιστύλια. Η πτέρυγα απέναντι από το Duernitz σχηματίζει στον 2^ο όροφο, ακριβώς πάνω από την κεντρική είσοδο, ταράτσα. Έτσι μπορούσε κανείς από τους πάνω ορόφους του Duernitz να βλέπει προς το Schlossplatz (σημερινό Schillerplatz).

Για την χρήση και τον εξοπλισμό των χώρων του νεοανεγερθέντος παλατιού ήμαστε αρκετά ενήμεροι. Ο Martin Crusius γράφει το 1596 : « δωμάτια με μεγάλο μήκος, ιδιαίτερα πλατιά και ψηλά, σαν εκκλησία, τα οποία ονομάζονταν Tyrnitz, γιατί παλιά γινόταν εδώ τον χειμώνα ή όταν έβρεχε οι ιπποτικοί αγώνες». Εκατοντάδες κέρατα ζώων κρέμονταν στους τοίχους. Πάνω από το Duernitz βρίσκονταν ο πιο αριστοκρατικός χώρος του παλατιού, η αίθουσα των ιπποτών.



Τρεις κίονες στήριζαν την οροφή, που ήταν κοσμημένη με φατνώματα και γύψινα του Conrad Wagner d. A., οι τοίχοι ήταν εν μέρει με ξύλινη επένδυση εν μέρει ζωγραφισμένοι και κοσμημένοι με ολλανδικά χαλιά. Ολλανδικά χαλιά υπήρχαν πάρα πολλά, καθώς κατασκευάζονταν στην Στουτγάρδη από ολλανδούς καλλιτέχνες.



Κάτοψη του παλατιού με τους 3 κίονες.

A Archivbau mit Standesaal .

D Dörnitz.

E Άγαλμα του Eberhard .

K Kunstkammerturm .

R Σκάλες

S Schlosskirche.

Ένα από τα χαλιά μπόρεσε να ξαναποκτηθεί πριν λίγα χρόνια για το παλαιό παλάτι και σήμερα εκτίθεται στο Duernitz. Ο Hainhofer αναφέρεται σε ένα συμπόσιο στην αίθουσα των ιπποτών (1616): «Στις 6 ώρα ήχησαν 10 τρομπέτες και 2 τύμπανα και όλοι οι δούκες πήγαν στην πριγκίπισσα (εκλέκτειρα Elisabeth von der Pfalz) και την συνόδεψαν στην αίθουσα ιπποτών, στην οποία τα τραπέζια, οι μπουφέδες, οι πολυθρόνες και οι καρέκλες ήταν καλυμμένες με κόκκινο βελούδο.

Πάνω από το τραπέζι του δούκα κρεμόταν μια κόκκινη βελούδινη κουρτίνα (ουρανός), η οποία ήταν κεντημένη με 3 οικόσημα του Württemberg με πέρλες και ρουμπίνια. Το τραπέζι του δούκα ήταν στρωμένο για 40 άτομα. Από τη μια οι γυναίκες και από την άλλη οι άντρες. Αφού ο κληρικός της αυλής Dr. Hueber είπε την προσευχή κάθισαν στο τραπέζι». Μετά την αίθουσα των ιπποτών ακολουθούσαν τα δωμάτια του δούκα : προθάλαμος, δωμάτιο και κάμαρα, καθώς και αποθήκη γυαλικών και ασημικών. Η αίθουσα στην βόρεια γωνία αυτού του ορόφου πρέπει μάλλον να συσχετίζεται με ένα σχέδιο ενός επίσημου γεύματος του Chr. Friedel (1579). Είναι η μοναδική πληροφορία που έχουμε από τον 16^ο αιώνα για μια εσωτερική αίθουσα. Μάλλον παριστάνεται το διαμέρισμα του δούκα με το εξώστεγο σε υστερογοτθικό ρυθμό, που υπήρχε έως την πυρκαγιά του 1931. Από πάνω, στον 2^ο όροφο του Duernitz, ήταν τα διαμερίσματα της δούκισσας και των παιδιών. Και αυτά ήταν διακοσμημένα με γύψινα του Conrad Wagner d. A. Στην σοφίτα ήταν η διάσημη 'αποθήκη έργων τέχνης'. Στο ισόγειο της πτέρυγας προς το κέντρο βρίσκονταν η κουζίνα με τις ογκώδεις τραπεζαρίες και τους φούρνους. Δίπλα ήταν το μπάνιο του δούκα, το οποίο ήταν καλυμμένο με κασσίτερο και το θαύμαζαν ακόμα και τον 18^ο αιώνα. Η κουζίνα και το μπάνιο τροφοδοτούνταν με νερό από ένα στρογγυλό, ψηλό πύργο νερού, που βρισκόταν στη γωνία της Alte Kanzlei(παλιάς καγκελαρίας), απέναντι από την τάφρο. Ο όροφος πάνω από την κουζίνα ήταν σχεδόν όλος μια μακριά αίθουσα χορού, η οποία χρησιμοποιούνταν για μεγαλύτερα συμπόσια και χορούς (πιο επίσημα). Και αυτή η αίθουσα, όπως και η αίθουσα ιπποτών, είχε οροφή με φατνώματα, πλούσιες τοιχογραφίες και σίγουρα με χαλιά. Στην πτέρυγα προς το Schlossplatz (σημερινό Schillerplatz) στεγάζονταν στο ισόγειο, εκατέρωθεν της εισόδου, μεταξύ άλλων το αρχιμαγειρείο, οι αποθήκες και οι χώροι για την υπηρεσία.

Στον πάνω όροφο όπως και πάνω από την εκκλησία συνήθιζαν να καταλύουν οι καλεσμένοι.

Και γι' αυτά κάνει αναφορά ο Hainhofer (1616) : «ομοίως το πρωί μας οδήγησαν στην αυλή. Μας έδειξαν τα προετοιμασμένα για τον δούκα δωμάτια. Όλα ήταν με όμορφες ταπετσαρίες και ουρανούς. Και για τον εκλέκτορα (δούκα Friedrich V von der Pfalz) και για την πριγκίπισσα (εκλέκτειρα Elisabeth von der Pfalz) 7 δωμάτια. Τα δωμάτια της πριγκίπισσας ήταν τα πιο όμορφα και πολύχρωμα, διακοσμημένα με λευκούς ουρανούς. Σ' αυτό το δωμάτιο ήταν και ένα όμορφο, μεγάλο, από ινδιάνικο ξύλο γραφείο. Αν και στην πριγκίπισσα δόθηκαν τα πιο ωραία δωμάτια, πίνακες δεν είδα σε κανένα δωμάτιο».

σοφίτα



Στα περιστύλια της σοφίτας και στις 3 πτέρυγες ήταν τα διαμερίσματα υψηλών υπαλλήλων της αυλής.

Τα διαμερίσματα αυτά αποτελούνταν από ένα

θερμαινόμενο και ένα μη θερμαινόμενο δωμάτιο, το οποίο χρησιμοποιούνταν για υπνοδωμάτιο.



Πρόσοψη της εισόδου της εκκλησίας..

Στην πτέρυγα προς τη σημερινή Dorotheestrasse βρίσκονταν στους δύο κάτω ορόφους η εκκλησία. Το πολύ μικρότερο παρεκκλήσι, σε υστερογοτθικό ρυθμό μάλλον, βρισκόταν στο ίδιο σημείο και κατεδαφίστηκε το χειμώνα 1557-1558. Η νέα εκκλησία άρχισε να χτίζεται ήδη το 1558 με σχέδια του Aberlin Tretsch. Όμως, την επόμενη χρονιά εστάλη ο Blasius Berwart στο Neuburg (στο Δούναβη) για να μελετήσει το νέο παρεκκλήσι του παλατιού (εγκαινιάστηκε το 1543). Φαίνεται ότι η προσθήκη της κόγχης και η από εκεί επηρεασμένη διάρθρωση αποφασίστηκε μετά από αυτό το ταξίδι. Μετά από 3 έτη εργασιών έγιναν τα εγκαίνια της Αγίας Τριάδας (1562), χωρίς όμως να έχει ακόμη ολοκληρωθεί.

Μόλις το 1566 έγινε ο θόλος από ξύλο και γύψινα. Το πάχος των εξωτερικών τοίχων επιτρέπει να υποθέσουμε ότι αρχικά ο χώρος θα είχε συμπαγή θόλο.

Ο πολύ ρηχός θόλος διακοσμήθηκε κατ' εντολή του δούκα Ludwig (1573) με ένα ανάγλυφο δικτυωτό σχέδιο και με τα οικοσμήματα του οίκου του και των προγόνων του. Πιθανότατα έγιναν από τον Conrad Wagner d. A., ο οποίος έκανε το χρωματιστό γλυπτό των Παθών στο υπερώο (1574-1575). Την Αγία Τράπεζα, τον Άμβωνα με τα πλούσια γλυπτά και τον μεγάλο Εσταυρωμένο δημιούργησε ο Sem Schloer (1562-1563). Την ίδια εποχή έγινε και το ξυλόγλυπτο εκκλησιαστικό όργανο. Η νέα εκκλησία δεν ήταν διακοσμημένη με μεγάλη αφθονία. Αντιθέτως κατά των Dehio (1908) «ήταν η πρώτη εκκλησία της Γερμανίας που κατασκευάστηκε με σύνεση και προσαρμοσμένη στις ιδιαίτερες ανάγκες της προτεσταντικής Θείας Λειτουργίας». Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του δούκα Christoph για τα εκκλησιαστικά και θεολογικά ζητήματα δεν φαίνεται μόνο από την ίδρυση σχολείων στις μονές, αλλά και από το γεγονός ότι ήταν από τους λίγους ευαγγελικούς δούκες οι οποίοι έστειλαν το 1552 εκπροσώπους στη σύνοδο στο Trient, για να παρουσιάσει τη νέα wuerttembergische ομολογία της πίστεως του Johannes Brenz. Τα επόμενα χρόνια διαμορφώθηκαν οι νέοι wuerttembergische εκκλησιαστικοί κανόνες, την εποχή δηλαδή που γίνονταν και οι εργασίες στην εκκλησία. Την μεταρρύθμιση στο δογματικό επίπεδο ακολουθεί η μεταρρύθμιση της Λειτουργίας και κατ' επέκταση της εκκλησίας (κτίριο). Σημαντική σ' αυτό το σημείο ήταν η ανταλλαγή απόψεων μεταξύ των 2 αυλών, Neuburg και Στουτγάρδης. Όπως ο Brenz ως μεταρρυθμιστής ήταν εν δράσει και στο Neuburg, έτσι και ο μεταρρυθμιστής του Neuburg Orsiander έγινε αργότερα κήρυκας στη Στουτγάρδη.

Στην πρόσοψη προς την αυλή προστέθηκαν στις 3 νέες πτέρυγες που δεν μαρτυρούσαν τη χρήση των χώρων που βρίσκονταν πίσω από τις κάμαρες.

Η κόγχη της εκκλησίας



Προς την πλευρά της πόλης όμως ξεχωρίζει το παρεκκλήσι ως σχεδόν ανεξάρτητο κτίσμα (με εμφανή τη χρήση του): η κόγχη που καταλήγει σε πύργο και τα υψηλά παράθυρα δείχνουν αμέσως ότι πρόκειται για εκκλησία – σε

αντίθεση με το Neuburg και το παρεκκλήσι του δούκα von Sashes στο Torgau (το οποίο εγκαινιάστηκε το 1549 από το Λούθηρο) και με πολλά άλλα παρεκκλήσια που ακολούθησαν, τα οποία εξωτερικά μοιάζουν εντελώς με τις πτέρυγες που στεγάζουν τα υπόλοιπα δωμάτια. Η προσθήκη των υστερογοθτικών σταυροθολίων και των



υψηλών παραθύρων από τον δούκα Ludwig έγινε όχι μόνο για να φαίνεται η χρήση του κτίσματος, αλλά πολύ περισσότερο ήταν μια συνειδητή επιλογή. Ήταν ένα όπλο κατά των συγκρούσεων

πίστεως που ξεκινούσαν αυτή την εποχή. Και οι 2 μεγάλες θρησκευτικές παρατάξεις επιθυμούσαν να αποδείξουν την συνεχόμενη παράδοση. Ο δούκας Christoph δυσαρεστούνταν όταν χαρακτήριζαν ως νέα πίστη το λουθηρανισμό του. Γι' αυτόν ήταν η πανάρχαια πίστη, η πραγματική καθολική εκκλησία.

Αντίθετα με τις αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες που είναι πιο παραδοσιακές, η διάρθρωση και η επίπλωση είναι ιδιαίτερα μοντέρνα και πρωτότυπη. Είναι ένας φαρδύς ορθογώνιος χώρος, που αρχικά δεν πρέπει να είχε κανένα στήριγμα. Οι κολόνες του γυναικωνίτη ανήκουν στην αναστήλωση του 1865. Κυρίως άξονας του χώρου δεν είναι ο μακρύς (όπως συνηθίζονταν) αλλά ο εγκάρσιος άξονας, έτσι ώστε η κόγχη να βρίσκεται στη μέση της μακριάς πλευράς. Εκεί στη μέση είναι η Αγία Τράπεζα και ο Άμβωνας. Το μυστήριο μεταφέρονταν έτσι στο επίκεντρο της Θείας Λειτουργίας αλλά και της εκκλησίας, έτσι ώστε να μπορούν να παρακολουθούν εξίσου καλά απ' όλες τις θέσεις (από κάτω και από το γυναικωνίτη) –ένα σχέδιο που προετοιμάστηκε στο Neuburg, εδώ όμως εφαρμόστηκε για πρώτη φορά τόσο ξεκάθαρα.

Το παρεκκλήσι του παλατιού στη Στουτγάρδη παρά την εξαιρετική σύλληψη (προσαρμοσμένο στην ευαγγελική Θεία Λειτουργία) δεν είχε συνεχιστές. Μόλις το 18^ο αιώνα χρησιμοποιήθηκε αυτός ο τύπος για την κατασκευή προτεσταντικών εκκλησιών. Στο Württemberg το ακολούθησαν στα βασικά του σημεία τα παρεκκλήσια στο Heidenheim και στο Liebenstein, των Heinrich Shickhardt, Elias Gunzenhauser και Jakob Mueller. Το σημαντικότερο ήταν το παρεκκλήσι στο Koenigsberg- έδρα των δουκών της Πρωσίας, που ήταν συγγενείς του οίου Württemberg (1585), κατασκευασμένο από τον Blasius Berwart. Και το παλάτι τους όμως έχει κάποια κοινά στοιχεία με το παλάτι της Στουτγάρδης. Οι γυψαδόροι που δούλεψαν στην εκκλησία του παλατιού στο Koenigsberg ήρθαν γύρω στο 1595 και δούλεψαν στα παρεκκλήσια των παλατιών του Weikerheim και Heidenheim όπως και στην εκκλησία του Freudenstadt.

3. Η κατασκευή του παλατιού υπό τους δούκες Ludwig, Friedrich και Johann Friedrich 1568-1628

Όταν πέθανε ο δούκας Christoph το έτος 1568 το παλάτι είχε σχεδόν ολοκληρωθεί. Ο γιος του και διάδοχος δούκας Ludwig είχε περισσότερο ενδιαφέρον για θεολογικά και γενεαλογικά ζητήματα παρά για πολιτικά. Εμπλούτισε την εκκλησία του παλατιού με τον κύκλο των Παθών στο υπερώο (1574-1575) και διακόσμησε το θόλο με ένα δικτυωτό πλέγμα, με τα οικόσημα των προγόνων του (1573). Εξωτερικά πρόσθεσε στο παλάτι τον δυτικό πύργο (1572-1573) και το 1578 έχτισε τους 4 ορόφους στον ανατολικό πύργο, που είχε αρχίσει να χτίζεται από τον παππού του, δούκα Ulrich. Έτσι έδωσε στο παλάτι την χαρακτηριστική σιλουέτα που καθορίζει μέχρι σήμερα την εικόνα της Στουτγάρδης. Ήταν μέτρα που έπρεπε να ληφθούν για στατικούς λόγους, εξαιτίας του κακού οικοπέδου. Τα επόμενα χρόνια το ενδιαφέρον του δούκα στράφηκε σχεδόν αποκλειστικά στη διαμόρφωση του κήπου και κυρίως στην κατασκευή των νέων LUSTHAUSES (κτίρια που προοριζόταν για χαλάρωση και διασκέδαση, (1583-1593, Georg Beer).

Ο δούκας Ludwig πέθανε άτεκνος το 1593. Τον διαδέχτηκε ο θείος του Friedrich von Wurttemberg-Moempelgard. Σε αντίθεση με τον προκάτοχό του ο Friedrich είχε έντονα αυτοκρατορικά στοιχεία στην προσωπικότητά του, τα οποία είναι εμφανή και στα μέτρα που έλαβε και στα οικοδομικά έργα τα οποία πραγματοποίησε. Η δημιουργία του Schlossplatz (σημερινό Schillerplatz), που φαίνεται να επιθυμούσε και ο δούκας Christoph, και ξεκίνησε με την κατασκευή της καγκελαρίας, εκτελέστηκε από τον δούκα Friedrich (1594-1599). Όλες τις ιδιωτικές κατοικίες που έκρυβαν την πρόσοψη του παλατιού τις απομάκρυνε.

Ο μεγάλος χώρος που δημιουργήθηκε έτσι περιβάλλεται από τα στενόμακρα κτίρια των απεσταλμένων (σημερινό Prinzenbau) σε σχέδια του Heinrich Schickhardts και από την πρόσοψη του Fruchtkasten. Στην πλαisiώση του νέου χώρου(neue Schlossplatz) συμπεριλήφθηκε και η αγίδα της Stiftskirche.

Μια μεγαλοπρεπής πύλη, διακοσμημένη με ινδιάνικες φιγούρες και στεφανωμένη με το οικόσημο των συμμάχων Württemberg και Anhalt, οδηγούσε από το νέο Schlossplatz πάνω από μια γέφυρα (= πάνω από την τάφρο) στην είσοδο του παλατιού. Ο αρχιδούκας Albrecht της Αυστρίας που είδε το παλάτι το 1598 λέγεται



ότι το χαρακτήρισε ως 2ένα παλάτι γερό, όμορφο και υπέροχο². Για να ακολουθήσει τα νεότερα και καλύτερα αρχιτεκτονικά

ρεύματα για τις εργασίες στο παλάτι ο Schickhardt πήγε το 1598 και 1599 – αυτή τη φορά μαζί με τον δούκα – στην Ιταλία. Η επιτυχία αυτού του εκπαιδευτικού ταξιδιού φάνηκε ιδιαίτερα στο λεγόμενο Neue Bau (νέο κτίριο), το οποίο κατασκευάστηκε το 1599-1601 μπροστά στη νότια γωνία του παλατιού, μεταξύ άλλων και για να ανακουφιστεί το κοντινό στάβλο (της εποχής του δούκα Christoph). Ο ίδιος ο Schickhardt το ονόμαζε Neuer Stall.

Ο πρώτος όροφος αυτού του κτιρίου στέγαζε το οπλοφυλάκειο. Ο επάνω όροφος καταλαμβάνονταν από μια μεγάλη αίθουσα εορτών. Ο γιος του δούκα Friedrich και διάδοχος του Johann Friedrich (1608-1628) ασχολήθηκε σχεδόν αποκλειστικά κατά την διακυβέρνησή του με την μεγάλη σπηλιά, η οποία ξεκίνησε το 1613 σύμφωνα με σχέδια του Salomon de Caus ως τελείωμα του κήπου, αλλά δεν ολοκληρώθηκε ποτέ. Παρόλα αυτά ανήκε μαζί με το Lusthaus (αίθουσα εκδηλώσεων) του Beer στα πιο γνωστά δημιουργήματα μανιεριστικής τέχνης στην Γερμανία. Εξαιρετικά διάσημη ήταν και η δουκική αίθουσα τέχνης και ιδιαίτερα λαμπερή η ανακτορική διαχείριση την παραμονή του τριακονταετούς πολέμου. Μια ιδιαίτερα ζωντανή και λεπτομερή περιγραφή της ζωής στην αυλή της Στουτγάρδης έχουμε από τον πατρίκιο και καλλιτεχνικό γνώστη Phillip Hainhofer από το έτος 1616.

4. Το παλάτι την εποχή του Τριακονταετούς πολέμου έως το τέλος του παλιού

Ράιχ.



Κατά τον τριακονταετή πόλεμο η αυλή της Στουτγάρδη, όπως και οι υπόλοιπες αυλές του Ράιχ, βρισκόταν σε αναστάτωση. Κατ' επέκταση δεν υπάρχουν σημάδια οποιασδήποτε καλλιτεχνικής δραστηριότητας αυτή την εποχή.



Το παλάτι μετά από την καταστροφή του Β παγκοσμίου πολέμου.



Το παλάτι μετά από την καταστροφή του Β παγκοσμίου πολέμου.

Μετά το τέλος του πολέμου αρχικά έγιναν κάποιες επείγουσες επισκευές στο παλάτι και στον κήπο, αλλά και κάποιοι εκμωρνετισμοί που όμως δεν δείχνουν την πλούσια ανακτορική διαχείριση. Στην ταράτσα πάνω από το αρχείο χτίστηκε το 1654 με σχέδια του Andreas Boeckler το Baulein, ένα μικρό τετράγωνο περιστύλιο.

Το εξώστεγο δίπλα από το δυτικό πύργο, που υποδηλώνει την είσοδο της ταράτσα, ανανεώθηκε εντελώς το 1664. Στο εσωτερικό του παλατιού επιπλώθηκαν εκ νέου τα διαμερίσματα της δούκισσας στον 2^ο όροφο της πλαϊνής-πτέρυγας, με την, μεταξύ άλλων, έως το 1944 διατηρημένη κρεβατοκάμαρα της δούκισσας Μαρίας Δωροθέας. Τα σχέδια των εργασιών αυτών ήταν του Matthias Weiss.

Πάλι για στατικούς λόγους προστέθηκε το 1686 στην νότια γωνία του παλατιού από τον Matthias Weiss μεγάλος κυκλικός πύργος, ο οποίος στις αναλογίες και τις αρχιτεκτονικές του λεπτομέρειες μοιάζει με τους γωνιακούς πύργους του 16^{ου} αιώνα.

Κατά τις επισκευές μετά την πυρκαγιά του 1931 ο πύργος αυτός εξομοιώθηκε με τους παλαιότερους με την καταστροφή των μπαρόκ παραθύρων. Ο ανατολικός πύργος ως επέκταση των δουκικών διαμερισμάτων διακοσμήθηκε εσωτερικά με κοσμήματα ακάνθου και στους τοίχους και στο ταβάνι με τον κύκλο των πράξεων του Ηρακλή (του Rudolf Huber).

Με αυτή την επέκταση απέκτησε η πρόσοψη από την πλευρά του κήπου κάποια συμμετρία, αλλά εξακολουθούσε να είναι ένα παλιομοδίτικο, κακό, μη τακτικό κτίριο , με λίγα λόγια ήταν ακατάλληλο για ένα πρίγκιπα αυτοκρατορίας γύρω στο 1700. Αυτός ήταν και ένας από τους λόγους που ώθησε τον Λουδοβίκο να πάει σταδιακά στο Ludwigsburg , το οποίο είχε ιδρύσει ο ίδιος το 1704. Το 1717 μετέφερε και επίσημα την έδρα και την κυβέρνηση εκεί. Στην αυλή του Ludwigsburg, στο οποίο κυριαρχούσε η ερωμένη του Λουδοβίκου, ήταν βέβαια ανεπιθύμητη η δούκισσα. Έτσι έμεινε πίσω στο παλάτι της Στουτγάρδης. Το 1709-1713 έβαλε τους γυψαδόρους Donato Guiseppe Frisoni, Ricardo Retti, Tommaso Soldati και Giorgio Ferretti και τον ζωγράφο Luca Antonio Colomba(τον ίδιο καιρό δούλευαν στο παλάτι του Ludwigsburg) να διακοσμήσουν τα διαμερίσματα που κατοικούνταν από την δούκισσα. Αρκετά δωμάτια με μεγαλοπρεπή τζάκια και ταβανογραφίες είχαν διατηρηθεί στον όροφο πάνω από το Duernitz έως την πυρκαγιά του 1931. Επικεφαλής των εργασιών πρέπει να ήταν ο Johann Friedrich Nette, ο οποίος ήταν υπεύθυνος και για την επέκταση του Prinzen και το 1707 παρουσίασε τα σχέδια για ένα στάβλο και έναν κήπο, που όμως δεν κατασκευάστηκαν. Τα επόμενα όμως χρόνια το παλάτι παραμελούνταν όλο και περισσότερο. Κατά την κυριαρχία του δούκα Carl Alexander (1733-1737) μεταφέρθηκε η έδρα υπό την πίεση της εγγώριας συνέλευσης στη Στουτγάρδη. Το παλάτι όμως δεν άλλαξε σ' αυτά τα χρόνια.

Τα σχέδια για κατασκευή ενός καθολικού παρεκκλησίου πραγματοποιήθηκαν μετά το θάνατο του δούκα. Ένας οδηγός της Στουτγάρδης του 1736 προτείνει στους επισκέπτες, σε περίπτωση που κάποιος επιθυμεί να δει το παλάτι, να δουν χώρους τους οποίους είχε κατασκευάσει και εξοπλίσει ήδη ο δούκας Christoph και οι οποίοι – με εξαίρεση την ιπποτική αίθουσα- άλλαξαν ελάχιστα από τότε. Σαν τα μεγαλύτερα αξιοθέατα της Στουτγάρδης θα λέγαμε το Grosse Lusthaus, το Neue Bau και το Lustgrotte. Το 1746 άρχισε ο υιός του Carl Alexander και διάδοχός του Carl Eugen (1737-1793) να χτίζει δίπλα στο Παλαιό το Νέο παλάτι. Τα έξοδα για το παλαιό παλάτι περιορίστηκαν τότε στα απολύτως απαραίτητα. Δύο χρόνια νωρίτερα παρουσίασε ο αρχιτέκτονας του Νέου παλατιού Leopoldo Retti σχέδια για επισκευή ή ενσωμάτωση του Παλαιού παλατιού στο Νέο, σχέδια τα οποία ευτυχώς δεν εκτελέστηκαν. Νωρίτερα, ήδη το 1740, κατασκευάστηκε στον πύργο του Eberhard Ludwig, σύμφωνα με σχέδια του Johann Anton von Herbort, ένα καθολικό παρεκκλήσι, το οποίο υψωνόταν σε δύο ορόφους. Σ' αυτό πρέπει να βρισκόταν και η Αγία Τράπεζα με τα αγάλματα των Αποστόλων (του Paul Engel), η οποία σήμερα είναι στο Ringingen. Όταν η αυλή μεταφέρθηκε και πάλι στο Ludwigsburg το 1764 το παρεκκλήσι χρησιμοποιούνταν σπάνια, και μετά την επιστροφή της Αυλής στη Στουτγάρδη το 1775 μεταφέρθηκε σε μια αίθουσα διαμορφωμένη από τον R. F. H. Fischer, στον 2^ο όροφο της πτέρυγας στο Schillerplatz. Τότε διαμορφώθηκαν εκ νέου και τα κιγκλιδώματα και ίσως και η ιπποτική αίθουσα. Δύο χρόνια αργότερα, το 1777, καλύφθηκε εντελώς η τάφος. Το προς την πλευρά του κήπου τμήμα της τάφρου το είχαν αποξηράνει ήδη τον 16^ο αιώνα και είχε φυτευτεί με μουριές .

Αυτές οι μεμονωμένες επεμβάσεις, ωστόσο, επηρέασαν ελάχιστα την εξωτερική εμφάνιση του παλατιού, χωρίς να καταφέρουν να το εκμοντενίσουν.

Ο Goethe κατά την επίσκεψη του στη Στουτγάρδη το 1797 διατυπώνει την εξής κρίση : « Το παλαιό παλάτι δεν θα ήταν κατάλληλο ούτε για θεατρικά σκηνικά» .

5. Το παλαιό ανάκτορο τον 19^ο . και 20^ο . αιώνα.

Αφού κυβέρνησαν από 2 χρόνια τα μικρότερα αδέρφια του Carl Eugen, την χρονιά της επίσκεψης του Goethe, το 1797, ανέλαβε τη διακυβέρνηση του δουκάτου ο ανιψιός του Friedrich II. Το Württemberg, που έγινε εκλεκτορία το 1803, προβιβάστηκε το 1805/06 από το Ναπολέοντα σε βασίλειο. Αυτή η άνοδος είχε τρεις συνέπειες και για το Παλαιό Παλάτι: Η περιφέρεια της χώρας ήταν σχεδόν διπλάσια. Αντίστοιχα μεγάλωσε και η βασιλική αυλική ακολουθία, με αποτέλεσμα η εκκλησία στο παλάτι να μην επαρκεί, τουλάχιστον όσον αφορά τη χωρητικότητα, και να μεταφερθεί η τέλεση της Θείας Λειτουργίας το 1810 στην λεγόμενη Akademiekirche. Στην εκκλησία του παλατιού στεγάστηκε αρχικά η βιβλιοθήκη της μονής Weingarten. Το 1820 μεταφέρθηκε εδώ το φαρμακείο της αυλής. Ο εξοπλισμός του χώρου, σε αναγεννησιακό στιλ, διασκορπίστηκε τα χρόνια της αλλαγής της χρήσης του χώρου. Το παλαιό καθολικό παρεκκλήσι χωρίστηκε το 1815 με ένα ταβάνι. Στον πάνω όροφο πιθανότατα να κατασκευάστηκε σύμφωνα με σχέδια του N. F. V. Thourets ένα αμφιθέατρο. Η εξωτερική εμφάνιση του Παλαιού παλατιού 'υπέφερε' τον επόμενο καιρό, καθώς στα ήδη υπάρχοντα διαμερίσματα υπαλλήλων προστίθενται συνέχεια κι άλλοι όροφοι , και γύρω στο 1810 απομακρύνθηκαν οι δύο ιδιαίτερα χαρακτηριστικές καμινάδες της κουζίνας, στη θέση των οποίων άρχισε να χτίζεται με σχέδια του Thourets μία επέκταση. Οι εργασίες όμως διακόπηκαν το 1929.

Στη συνέχεια, και αφού για 150 χρόνια το παλάτι παραμελούνταν όλο και περισσότερο (κάποιες στιγμές μάλιστα απειλήθηκε με κατεδάφιση), αναπτύχθηκε ένα συντηρητικό ενδιαφέρον για τη διάσωση και διατήρησή του κατά την ύστερη εποχή του ρομαντισμού. Το τελευταίο έτος της ζωής του, το 1864, ο βασιλιάς Wilhelm I. αποφάσισε να αναστηλώσει την εκκλησία. Η απόφασή του εκτελέστηκε την επόμενη χρονιά από τον βασιλιά Karl σύμφωνα με τα νεογοτθικά σχέδια του Alexander von Tritschler. Κατά την αναστήλωση διατηρήθηκε το κέλυφος της αναγέννησης μαζί με το θόλο, ενώ η Αγία Τράπεζα, ο άμβωνας και το υπερώο ανανεώθηκαν πλήρως, χωρίς όμως να αλλάξουν θέση. Το θεωρείο της αυλής



τοποθετήθηκε κατά ασυνήθιστο τρόπο στο ισόγειο, καθώς οι ηγεμόνες με τις οικογένειες και την ακολουθία τους δεν είχαν πια διαμέρισμα στο Παλαιό παλάτι και

έφθαναν περνώντας την πύλη με την άμαξα. Αν και η Αγία Τράπεζα και ο άμβωνας είχαν νεογοτθική φόρμα, έγιναν προσπάθειες να ξαναποκτηθούν σημαντικά κομμάτια του παλιού εξοπλισμού (δημιουργίες του Sem Schloer). Στη νέα Αγία Τράπεζα τοποθετήθηκαν τα 4 γλυπτά του άμβωνα με τους Ευαγγελιστές. Το πέμπτο ανάγλυφο με την μεταμόρφωση του Ιησού τοποθετήθηκε σε ένα μνημείο (προς ανάμνηση της αναπαλαίωσης της εκκλησίας κατά την βασιλεία του βασιλιά Karl) στην είσοδο του βασιλικού θεωρείου.

Τα 12 γλυπτά της Αγίας Τράπεζας με τα άρθρα του συμβόλου της Πίστεως τοποθετήθηκαν κατά μήκος στον εξωτερικό τοίχο της εκκλησίας, κάτω από τις καμάρες, όπου το 1944, κατά την καταστροφή του παλατιού υπέστησαν εν μέρει σημαντικές ζημιές. Το 1982 επισκευάστηκαν και τοποθετήθηκαν στο υπερώο της εκκλησίας του παλατιού. Ο Εσταυρωμένος της Αγίας Τράπεζας του Sem Schloer δωρίστηκε δυστυχώς ήδη το 1870 στο Neuhausen. Στην αυλή του παλατιού, στον άξονα της εκκλησίας τοποθετήθηκε το 1865 το άγαλμα (με άλογο) του δούκα Eberhard im Barte, που φτιάχτηκε από τον Ludwig Hofer για το Ehrenhof του Νέου παλατιού. Τα υπόλοιπα μέρη του παλατιού δεν άλλαξαν ιδιαίτερα αυτές τις δεκαετίες και εξακολουθούσαν να χρησιμεύουν για τη στέγαση διαφόρων υπηρεσιών και ως διαμερίσματα. Από το 1899 στεγάζονταν στο Duernitz το στρατιωτικό μουσείο και η οικογενειακή γκαλερί του βασιλικού οίκου. Στο τέλος της δεκαετίας του '20 άρχισε να στήνεται εκ νέου η συλλογή αρχαιολογιών ευρημάτων, το σημερινό μουσείο Wuerttemberg στο Duernitz και στο Planiefluegel. Το 1929 καταστράφηκε το νεότερο καθολικό παρεκκλήσι του 1775 και η κουζίνα του 1842. Η καταστροφή του παλατιού έγινε ακόμα μεγαλύτερη όταν το Δεκέμβρη του 1931 ρημάχτηκε ολόκληρο το Duernitz από μία πυρκαγιά πολλών ημερών. Η ανοικοδόμηση του Duernitz άρχισε από τον Paul Schmitthenner, πριν όμως ολοκληρωθεί καταστράφηκε μαζί με το υπόλοιπο παλάτι το 1944 από βόμβες. Εκτός από την εκκλησία του παλατιού κάηκαν όλα τα μέρη του παλατιού. Οι κάμαρες στην Schillerplatz- και στην πλαϊνή πτέρυγα γκρεμίστηκαν. Μετά τον πόλεμο άρχισε η ανοικοδόμηση από τον Schmitthenner, χωρίς όμως σεβασμό προς τα παλιά . Διατηρήθηκε μόνο η περίμετρος και κατά τ' άλλα προσαρμόστηκε στις ανάγκες του μουσείου Württemberg, το οποίο το 1947 ανασυστάθηκε από τη συλλογή αρχαιολογικών ευρημάτων στο μουσείο του παλατιού.

Το 1947-1958 άρχισε να ξαναχτίστηκαν οι τρεις διάδρομοι με τα τόξα ακολουθώντας το παλιό σχέδιο ενώ το 1960-1969 ξαναχτίστηκε, πιο ελεύθερα όμως, το Duernitz.

Περιήγηση



Schillerplatz

Schillerplatz (16^ο - 19^ο αιώνα Sclossplatz).

Ο χώρος μπροστά από το παλάτι διαμορφώθηκε το διάστημα 1594-1599 από τον δούκα Friedrich I και απαιτήθηκε γι' αυτό η αγορά και κατεδάφιση όλων των σπιτιών που βρίσκονταν εκεί. Στην πλατεία υπήρχε ένα σιντριβάνι του Caspar Kretzmeier και ένα μικρό πηγάδι. Στη θέση τους στήθηκε το 1839 το Schillerdenkmal (μνημείο του Σίλερ).

Το άγαλμα ήταν από τον Bertel Thorwaldsen και η βάση από τον Nikolaus Friedrich von Thouret. (Τα 4 γωνιακά πολύφωτα καταστράφηκαν κατά τον Β παγκόσμιο πόλεμο).



μνημείο του Schiller στη Schillerplatz.

Stiftskirche .



Stiftskirche1

Stiftskirche 2

Η κόγχη που κατασκευάστηκε το 1325 από τον Walther ενσωματώθηκε πολύ συνειδητά στην πλατεία. Αν το δει κανείς από την πλευρά του παλιού κήπου (Lustgarten) αποτελεί το μέσο της συνολικής εγκατάστασης (βρίσκεται μεταξύ του παλιού παλατιού και της καγκελαρίας). Στο εσωτερικό υπάρχουν τα αγάλματα των κόμηδων και των δούκων του Württemberg. (1578/79-1584 από τον Sem Schloer). Το 1944 η εκκλησία κάηκε και εν μέρει γκρεμίστηκε ξαναφτιάχτηκε πιο απλά.

Fruchtkasten



Το μπροστινό κομμάτι που φτιάχτηκε το 1578 παραμερίστηκε κατά την δημιουργία του Schlossplatz το 1596 και αντικαταστάθηκε με την πρόσοψη του Richard. Το 1944 κάηκε ολοσχερώς και το

αέτωμα γκρεμίστηκε. Κατά την ανοικοδόμηση του ως αίθουσα εκθεμάτων του μουσείου του Württemberg αλλάχτηκε η πρόσοψη στο ισόγειο.

Prinzenbau.

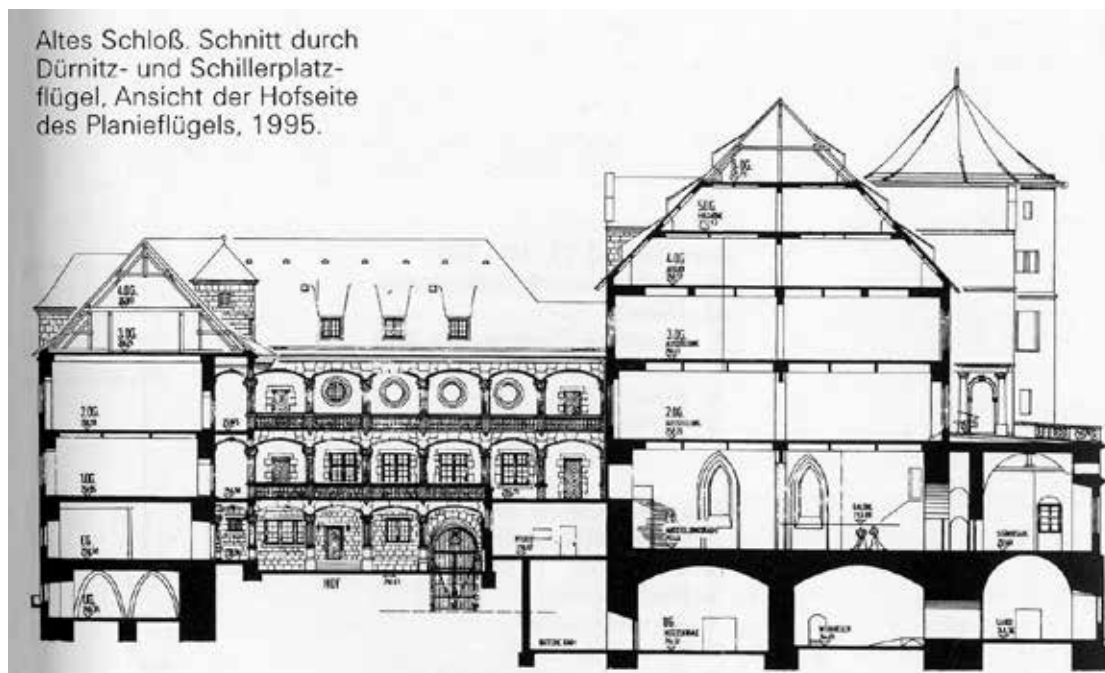
Ξεκίνησε να χτίζεται με σχέδια του Schickhard το 1601 ως ξενοδοχείο απεσταλμένων. Όταν πέθανε ο δούκας Friedrich το 1608 οι εργασίες σταμάτησαν. Είχε κατασκευαστεί μόνο το κελάρι και ένα μέρος του τοίχου προς την Koenigsstrasse (οδός). Μόλις το 1663 ολοκληρώθηκε με σχέδια του Matthias Weiss. Το 1678 κατασκευάστηκε η πύλη με τους κίονες . Η αρχιτεκτονική διάρθρωση της πρόσοψης έγινε μόλις το 1708-1710 σύμφωνα με σχέδια του Nette. Με δικά του σχέδια έγινε και η επέκταση τα ακόλουθα χρόνια. Το εσωτερικό διακοσμήθηκε από τους γυψαδόρους D. G. Frisoni, T. Soldati, Ricardo Retti και τον ζωγράφο L. A. Colomba για την ερωμένη του δούκα Ludwig Eberhard , την Wilhelmine von Graevenitz, το 1711-1713. Κάηκε το 1944 και ανοικοδομήθηκε ως υπουργείο δικαιοσύνης.

Παλαιά καγκελαρία.

Οι 3 κάτω όροφοι κατασκευάστηκαν επί δούκα Ulrich, το 1542-1544. Το 1566-1567 προστέθηκαν κι άλλοι όροφοι και επεκτάθηκε σύμφωνα με σχέδια του Tritsch μέχρι την Tuzhofener πύλη. Το μοτίβο των περιστυλίων πάρθηκε από την σκεπή του παλατιού. Κοιτάζοντας από τον παλιό κήπο (Lustgarten) φαίνεται ότι επιθυμούσαν τη συμμετρία με το παλάτι. Κέντρο ήταν η κόγχη της Stiftskirche. Στο εσωτερικό υπάρχει ελικοτή σκάλα.

Στην γωνία προς το παλάτι υπήρχε στύλος – κατασκευάστηκε 1598-1599 με σχέδια του Wendel Dietterlings – που αρχικά στήριζε ένα δοχείο νερού και εξυπηρετούσε τις ανάγκες του παλατιού και του κήπου.

Το 1862 ανανεώθηκε από τον Joseph von Egle. Σήμερα φέρει έναν Ερμή από την αυλή ,κατά πρότυπο του Giovanni da Bologna,1862. Το 1683 καταστράφηκε από πυρκαγιά και αναστηλώθηκε από τον Matthias Weiss.Οι πύλες που προστέθηκαν είναι σε νεοαναγεννησιακό ρυθμό. Το 1944 καταστράφηκε και ανοικοδομήθηκε ως υπουργείο δικαιοσύνης.



τομή παλατιού .

Παλαιό παλάτι .

Η τάφος που χώριζε το παλάτι και την 'πλατεία' καλύφθηκε το 1777.

Τότε αφαιρέθηκε και η πύλη του δούκα Friedrich (το 1596). Τα αγάλματα της πύλης μεταφέρθηκαν στο Hohenheim. Η πρόσοψη πριν την κατασκευή του δυτικού πύργου ήταν αρκετά συμμετρική. Η πύλη (1) κοσμεύεται μόνο με το οικόσημο του δούκα Christoph Maria και της συζύγου του Anna von Brandenburg-Ansbach, (του 1563, από τον Sem Schloer).

Η ταράτσα πάνω από την πύλη ίσως να επηρεάστηκε από τον εξώστη που βρίσκεται πάνω από την πύλη στο παλάτι Neuburg/Donau, το οποίο έχει αποδειχθεί ότι επηρέασε σε πολλά σημεία το παλάτι στη Στουτγάρδη. Το κιγκλίδωμα του 1775 ήταν έτσι ως την καταστροφή του 1944. Όπως σε όλες τις προσόψεις, έτσι και εδώ ένα μεγάλο μέρος των παραθύρων άλλαξαν τον 18^ο, 19^ο και 20^ο αιώνα.

παράθυρα



κυκλικό παράθυρο .



Αυλή.



μικρή αυλή που βλέπει στη Schillerplatz .

Το επίπεδο της αυλής, που έχει κλίση προς τη Schillerplatz και περισσότερο μετά την πύλη του κήπου στην πόλη, δείχνει ότι ο λόφος όπου ήταν ο παλαιότερος πύργος του 10^{ου} αιώνα κατασκευάστηκε τεχνητά.

Με τα γοθτικής τεχνοτροπίας συμπιεσμένα τόξα και σταυροθόλια της αυλής φαίνεται, ίσως, να επηρεάστηκε και από τις αυλές με τα τόξα στο Neuburg ή στο Friesing. Και στα δύο πήραν το ιταλικό νεοαναγεννησιακό μοτίβο και το μετασχημάτισαν, εντελώς μη ακαδημαϊκά, προσαρμόζοντας το στην υστερογοθτική παράδοση. Τα κάγκελα ξανακατασκευάστηκαν σύμφωνα με σχέδια του 16ου αιώνα.



πύργος ρολογιού

Οι πύργοι με τις ελικοωτές σκάλες (πύργος ρολογιού) ολοκληρώθηκαν από τον Blasius Berwart ή τον Hans Braun το 1588 ή 1600 . Πάνω από το ρολόι είναι δύο τράγοι οι οποίοι χτυπούν τα κέρατά τους κάθε φορά που χτυπά το ρολόι. Οι σκάλες και οι θόλοι στους πύργους είναι νέοι. Στο Duernitz μόνο η σκάλα των ιπποτών είναι από την εποχή οικοδόμησης του παλατιού . Όλα τα υπόλοιπα είναι κατασκευασμένα το 1960-1969 με μικρή μόνο ομοιότητα με τα παλιά. Η αποθήκη μεταξύ σκάλας των ιπποτών και της πτέρυγας προ την Planie ήταν αρχικά διώροφη με ταράτσα και μεγάλη κυκλική πύλη. Τα σχήματα των παραθύρων είναι ως επί το πλείστον καινούργια.

Μόνο το στρογγυλό παράθυρο στην πτέρυγα προς το Schillerplatz είναι από την αρχική φάση. Στις πτέρυγες προς Kirchenplatz και Planie είναι μετά τις καταστροφές του 1931 και του 1947.



κόμης Eberhard .

Μνημείο μπροστά από τον άξονα της εκκλησίας.



Ο κόμης Eberhard V. (1445-1496) ήταν από το 1495 πρώτος δούκας του Württemberg. Το μνημείο κατασκευάστηκε από τον Hofer το 1856-1859 για το Ehrenhof (αυλή) στο Νέο παλάτι. Το 1865 μεταφέρθηκε στην αυλή του παλαιού παλατιού και τοποθετήθηκε στον άξονα της εκκλησίας.

Η βάση ανανεώθηκε μετά την ολοκληρωτική της καταστροφή κατά τη διάρκεια του πολέμου. Σήμερα το μνημείο έχει μεταφερθεί προς τα αριστερά.

Shlosskirche.

Οι πύλες στους δύο πάνω ορόφους (στον πάνω όροφο ερμαϊκές παραστάδες διακοσμημένες με αραβουργήματα και το οικόσημο του Württemberg) κατασκευάστηκαν γύρω στο 1560, από τον Sem Schloer. Αριστερά από τη νεοαναγεννησιακή πύλη, προς το βασιλικό θεωρείο, είναι το μνημείο για την αναστήλωση της εκκλησίας από τον βασιλιά Κάρολο (1865), με το γλυπτό της Μεταμορφώσεως του Sem Schloer, από το σώμα του παλιού άμβωνα (1563).

Κάτω από τις καμάρες του πρώτου ορόφου βρίσκεται ο επιτάφιος του πρίγκιπα Maximilian Emanuel von Württemberg (νεότερος αδερφός του κατοπινού δούκα Carl Alexander, πέθανε το 1709 στην Πολωνία στην εκστρατεία του Karl XII της Σουηδίας). Το 1887 μεταφέρθηκε εδώ από την εκκλησία στο Pitschen (Oberschlesien).

Το εσωτερικό της εκκλησίας καθορίζεται από την ανοικοδόμηση του Trirschler σε νεογοτθικό ρυθμό (1865). Από την περίοδο της αρχικής οικοδόμησης διατηρείται το κέλυφος και ο θόλος, που το 1573 διακοσμήθηκε με δικτυωτό πλέγμα από τον δούκα Ludwig. Στο κέντρο του βρίσκεται το οικόσημο του δουκάτου που περιβάλλεται από αυτά των προγόνων του. Στους υπόλοιπους μεσαίους λίθους αγίδας απεικονίζονται οι Ευαγγελιστές και σκηνές από την ιστορία του Σαμψών (όλα από τον Conrad Wagner d. A.). Το σημερινό υπερώο έχει αποκαταστήσει το υπερώο της Αναγέννησης, που στην μακριά του πλευρά ήταν πιο λεπτό με αποτέλεσμα ο χώρος της εκκλησίας να μην είναι τόσο στενόχωρος.

Τα κεφάλια στα θωράκια του υπερώου είναι έργα του γλύπτη Karl Kopp. Στο υπερώο του εκκλησιαστικού οργάνου βλέπουμε φηγούρες οι οποίες είναι σημαντικές για την ιερή μουσική : Caecilia, Ambrosius, Mirjam und Asaph. Στο υπερώο πάνω από το θεωρείο του δούκα βλέπουμε άλλους χριστιανούς δούκες : Gustav Adolf της Σουηδίας, Phillip der Grossmuetige von Hessen, Friedrich der Weise von Sachsen, αυτοκράτορας Karl der Grosse. Στο μακρύτερο υπερώο μια σειρά από προτεστάντες θεολόγους : Paul Gerhardt, Jophann Valentin Andreas, Phillip Jakob Spener, August Hermann Francke, Johann Albrecht Bengel, Johannes Arnd, Phillip Friedrich Hiller, Johannes Reuchlin, Johann Reinhard Hedinger, Johann Christian Storr.

Ο λοξός άξονας του χώρου διατηρήθηκε κατά την αναστήλωση του 1865. Από την ίδια εποχή είναι και ο υπόλοιπος εξοπλισμός : Αγία Τράπεζα, άμβωνας και κολυμβήθρα.

Στο πλάι και στην πίσω μεριά της Αγίας Τράπεζας είναι τα 4 γλυπτά των Ευαγγελιστών του Sem Schloer (1562), τα οποία αρχικά κοσμούσαν το σώμα του άμβωνα. Στην κόγχη υπήρχαν σαν διακοσμητικά οι κεφαλές των Αποστόλων Παύλου και Πέτρου. Ότι και τα παράθυρα του 16^{ου} αιώνα παρουσίαζαν διακοσμητικά στο κάσωμα συμπεραίνεται μόνο από την αναλογία με τις εκκλησίες της Schlosskirche στο Heidenheim, στο Liebenstein και στο Freudenstadt. Κατά την καταστροφή του παλατιού το 1944 η εκκλησία έμεινε σχεδόν ανέπαφη. Έχασε μόνο τα χρωματιστά γυάλινα παράθυρα, το κάσωμα στην κόγχη, τις τοιχογραφίες, το εκκλησιαστικό μουσικό όργανο και το πλαίσιο της εισόδου. Κατά την αναστήλωση του 1976-78 ξανακατασκευάστηκαν όλα όπως ήταν, εκτός από τα γυάλινα παράθυρα. Ένα παράθυρο στο ιεροφυλάκιο είναι αντίγραφο ενός παραθύρου της Stiftskirche στο Tuebingen (γύρω στο 1870), με την επιγραφή : Eberhard im Bart και η σύζυγός του Barbara von Mantua.



Στον κρύπτη κάτω από την εκκλησία βρίσκονται οι τάφοι του βασιλιά Καρόλου (1823-1891) και της βασίλισσας Όλγας (1822-1892), του δούκα Wilhelm Eugen (1846-1877) και της δούκισσας Wera (1854-1912). Κατασκευάστηκαν από τον Adolf von Donndorf το 1902 ή το 1914. Οι βάσεις των κenoταφίων έγιναν με σχέδιο του Peter Halmhuber. Στο βάθος η παιδική

σαρκοφάγος του δούκα Carl Eugen (γεννήθηκε και πέθανε το 1875). Οι τάφοι βρίσκονται σε ένα θόλο μέσα στην κρύπτη. Στον προθάλαμο της κρύπτης δημιουργήθηκε το 1983 μια παρουσίαση της ιστορίας του παλιού παλατιού και του οίκου Württemberg.



Η πόρτα της εκκλησίας.



Γλυπτά στους λαμπάδες της πόρτας

Duernitzbau.

Το Duernitz καταστράφηκε μία φορά το 1931 και ολοσχερώς το 1944, οπότε και ανοικοδομήθηκε με πολλές διαφορές. Διατηρήθηκε μόνο η οйнаποθήκη (14^{οο} αιώνα) και οι προσθήκες του 16^{οο} και 17^{οο} αιώνα , δηλ. η Reittreppe (σκάλα των ιπποτών), οι γωνιακοί πύργοι και το αρχείο.



η σκάλα των ιπποτών .

Η σκάλα των ιπποτών (χτίστηκε το 1560 από τον Blasius Berwart , ο οποίος ήταν επηρεασμένος από το παλάτι Dillingen/Donau) δεν έπαθε σχεδόν καμία ζημιά ούτε το 1931 ούτε και το 1944. Δυστυχώς όμως, κατά την αναστήλωση του υπόλοιπου παλατιού απέκτησε νέα πύλη και σκάλα αντί της ράμπας.

Το σημερινό Duernitz αντιστοιχεί περίπου στο μέγεθος και τις αναλογίες του προκατόχου του τού 14^{οο} αιώνα. Οι εννιά επιβλητικοί κίονες που χώριζαν τον χώρο σε 2 τμήματα αντικαταστάθηκαν κατά την ανοικοδόμηση με 7 στύλους από μπετόν.



άποψη του κλιμακοστασίου της σκάλας των ιπποτών.

Στην πλευρά του Duernitz που έβλεπε προς τον κήπο, από τον οποίο χωριζόταν το Duernitz από το Wergang, προστέθηκε το αρχείο του 1558, το μόνο κτίριο από την



αρχική οικοδομική φάση του παλατιού. Χρησίμευε για την συγκέντρωση των εγχώριων συνελεύσεων. Το 1646 μετατράπηκε σε γκαλερί (σήμερα κατεστραμμένη).

Στον μακρύ του τοίχο υπάρχουν 8 πίνακες σε οβάλ φόρμα: οι άθλοι του Ηρακλή, 1698 από τον Rudolf Huber – τα έκανε για τα διαμερίσματα του δούκα Eberhard



Ludwig στον ανατολικό πύργο.

Κήπος λουλουδιών .

Πάνω από το αρχείο ήταν η ταράτσα, στην οποία αρχικά υπήρχε κήπος λουλουδιών και

σιντριβάνι, από την εποχή του δούκα Ludwig, και το Temprieto του Andreas Boeckler από το 1654. Ένας παρόμοιος εξώστης είχε κατασκευαστεί λίγα χρόνια νωρίτερα στο παλάτι Neuburg στο Donau. Ο χώρος είναι προσβάσιμος από το εξώστεγο, στον οποίο έδωσε μπαρόκ ύφος το 1664 ο Matthias Weiss(με τα αρχικά του Eberhard III. EHZW). Τα κάγκελα του παραθύρου είναι από την αρχική φάση.



κάγκελα παραθύρων .

Στον γειτονικό νότιο πύργο(10) φαίνονται η χρονολογία 1687 και τα αρχικά του δούκα Eberhard Ludwig(ELHZW). Τα στεφάνια των παραθύρων από τον Matthiaw weiss (ήταν παρόμοια με αυτά στο εξώστεγο) καταστράφηκαν κατά την ανοικοδόμηση του 1931. Στην πρόσοψη προς την πόλη, πάνω από τον αμυντικό διάδρομο υπάρχει ένα εξώστεγο αρκετά διαφορετικό –εκτός από τα γυάλινα παράθυρα- το οποίο αρχικά είχε υστερογοτθικό ρυθμό και στηρίζονταν σε 2 οκταγωνικούς στύλους (11).



κύρια όψη που βλέπει στην Schillerplatz.

ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΕΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ .





κορινθιακά κιονόκρανα .







Το υπόγειο του παλατιού όπου φαίνεται ο τρόπος στήριξης .





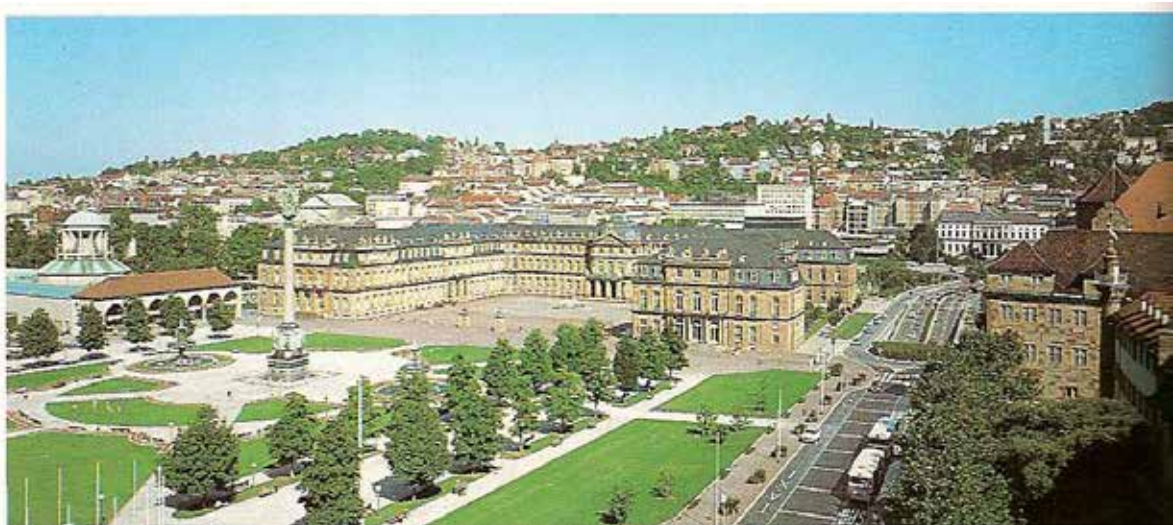




4.2 Το νέο παλάτι

Γενικά

Όταν στις 3 Σεπτεμβρίου 1746 τοποθετήθηκε η θεμέλιος λίθος του Νέου Παλατιού, προηγήθηκαν 2 χρόνια εντατικών συζητήσεων του ιδιοκτήτη, του νεαρού δούκα Carl Eugen (1728, κυβέρνησε 1744-1793), των αρχιτεκτόνων **Leopoldo Retti** (1704-1751) και **Johann Christoph David von Leger** (1701-1791) και της επιτροπής για την κατασκευή. Οι διαπραγματεύσεις δεν ήταν εύκολες, καθώς μόνο με κόπο μπορούσαν να βρεθούν τα μέσα για την ανέγερση ενός μεγάλου παλατιού (δαπανηρό για το σχετικά μικρό δουκάτο Württemberg). Μόλις λίγα χρόνια πριν είχε κατασκευαστεί ένα τεράστιο παλάτι στο Ludwigsburg και τώρα πάλι θα χτίζονταν ένα καινούριο παλάτι. Απ' την άλλη όμως η Landschaft (= αντιπρόσωποι των πόλεων της Βυρτεμβέργης) ήθελαν πολύ να μεταφερθεί η έδρα του δουκάτου στη Στουτγάρδη. Η απόφαση για την επιλογή του οικοπέδου ήταν δύσκολη.



Σίγουρα πολύ θετικό θα ήταν αν το οικοπέδο ανήκε ήδη στην ιδιοκτησία του δούκα και αν ήταν κοντά στο παλιό δουκικό παλάτι και στις αρχές (του Württemberg). Όλα αυτά τα πρόσφερε το Lustgarten (ο κήπος μπροστά από το παλάτι) .

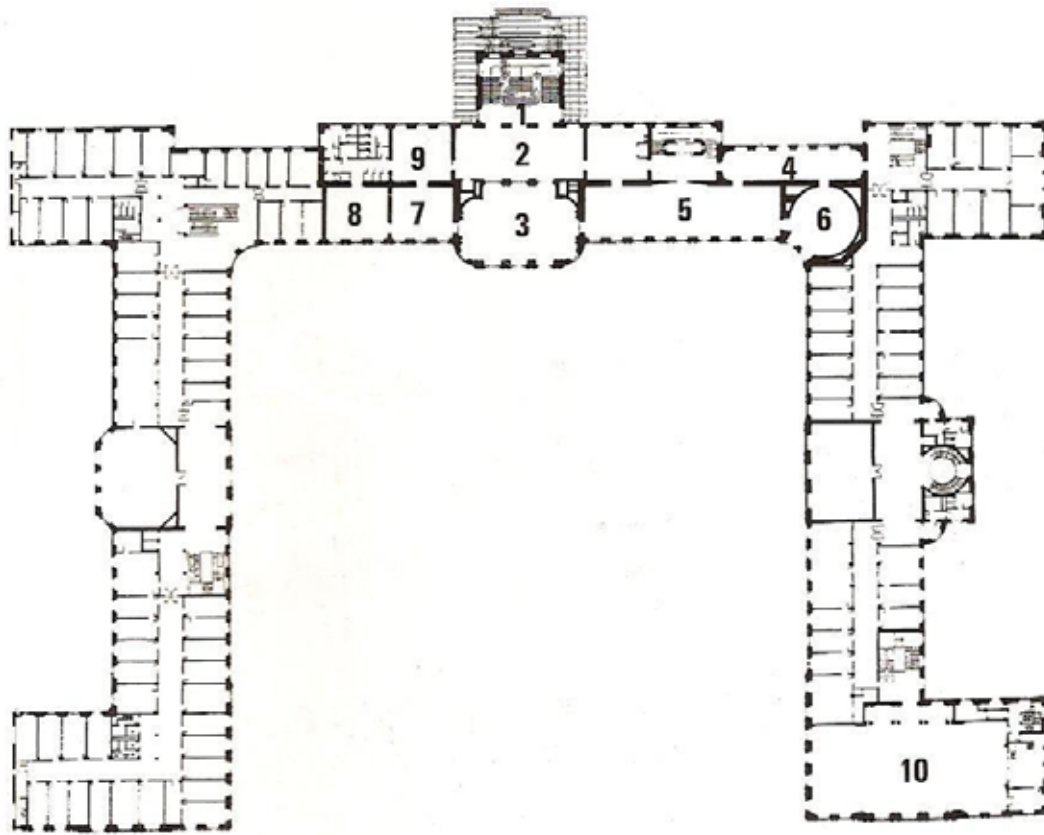
Στο νοτιοανατολικό άκρο του οποίου είχε χτιστεί το 1740-1745 ένας στρατώνας, δεν έπρεπε να κατεδαφιστεί αλλά να συνεχίσει να χρησιμοποιείται. Εκεί βρισκόταν και το σημαντικό Νέο Lusthaus (αίθουσα στην οποία γίνονταν διάφορες εκδηλώσεις) , το οποίο δεν επιτρεπόταν να κατεδαφιστεί.



Η πτέρυγα του παλατιού προς τον κήπο. Η διαμόρφωση της δίνει την εντύπωση μιας κατασκευής σε τρία επίπεδα .

Το υπέδαφος ήταν πολύ υγρό και περνούσαν μερικές φλέβες νερού. Το θέμα λοιπόν αυτό οδήγησε σε ατελείωτες συζητήσεις και διαξιφισμούς. Οι χρηματοδότες, η Landschaft, η πόλη και το Μυστικό Συμβούλιο προσπάθησαν επανειλημμένα να κάνουν περικοπές στο σχέδιο (project), προτείνοντας έτσι π.χ. να επισκευαστεί το Παλιό Παλάτι. Ο Retti, ο αρχιτέκτονας που καλέστηκε από το Ansbach στη Στουτγάρδη, ετοίμασε 7 σχέδια προσπαθώντας να ικανοποιήσει τις διάφορες απαιτήσεις.

Στις 6 Μαΐου 1746 αποφασίστηκε τελικά να γίνει το 3^ο σχέδιο, το οποίο προέβλεπε το χτίσιμο ενός νέου παλατιού στο οικοπέδο του Lustgarten. Το πλεονέκτημα ήταν ότι μπορούσε ο στρατώνας να συνεχίσει να χρησιμοποιείται ως Wirtschaftsgebäude (= οικία νοικοκυριού) και το Lusthaus ως πτέρυγα θεάτρου και αίθουσα εορτών. Το μειονέκτημα ήταν ότι η συνήθως μεγαλοπρεπής μεσαία πτέρυγα, μπροστά στην οποία είναι συνήθως ο κήπος του παλατιού, στρέφονταν προς την αυλή του στρατώνα.



Neues Schloß.
Grundriß des ersten Obergeschosses nach dem Wiederaufbau, o. D. ca. 1995.

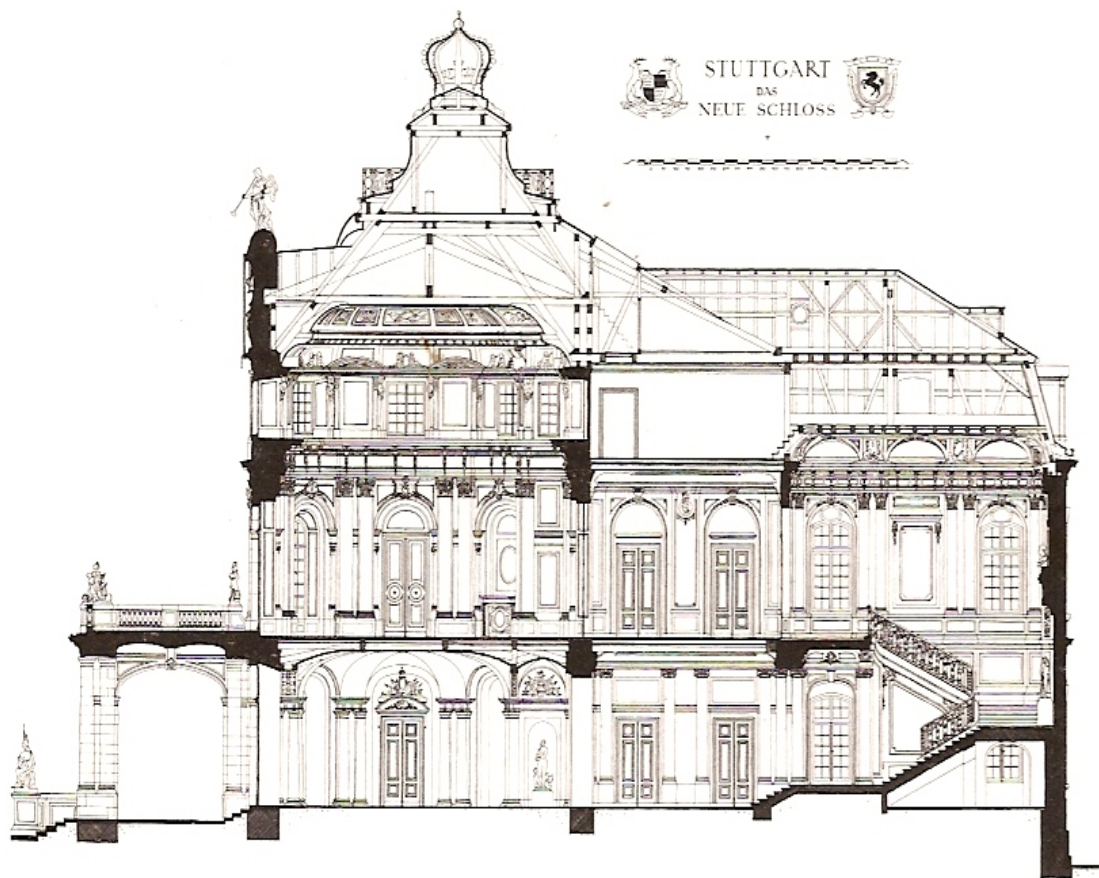
1. Μεγάλη μαρμάρινη σκάλα και προθάλαμος
2. Σάλα φρουράς
3. Σάλα Μαρμάρου
4. Η γκαλερί του Αινεία
5. Τραπεζαρία
6. Πρώην αίθουσα του θρόνου
- 7 – 9 Οι χώροι του πρωθυπουργού
- 10 Λευκή Σάλα

Συνέπεια τούτου ήταν μια μη τυπική λύση για τον εσωτερικό εξοπλισμό – διάρθρωση. Έτσι στεγάζονταν στην δεξιά πλαϊνή πτέρυγα τα διαμερίσματα του δούκα στο ισόγειο το καλοκαιρινό και στον πάνω όροφο το χειμερινό διαμέρισμα.

Στη μεσαία πτέρυγα αντιθέτως στεγάζονταν μπροστά οι Repraesentationsraeume (χώροι αντιπροσωπείας και επιδείξεως) και πίσω, στην πλευρά προς τον στρατώνα, δευτερεύων δωμάτια όπως γκαρνταρόμπα και σκάλες. Η στραμμένη προς την πόλη πτέρυγα θα στέγαζε ξενώνες και ένα παρεκκλήσι.

Μέσα στο Μάιο του 1746 ιδρύθηκε μια επιτροπή κατασκευής, που θα επέβλεπε και θα κατηύθυνε τις εργασίες. Η επιτροπή αυτή διαπραγματεύτηκε και με τις τότε Amtsbezirk (υποδιαίρεση δήμων σε κάποιες παλιές γερμανικές περιοχές π.χ. δυτική Πρωσία), που συνεισέφεραν στην κατασκευή του παλατιού. Έτσι υποχρεώθηκαν οι περιφέρειες Freudenstadt και Altensteig στον Μέλανα Δρυμό να προμηθεύουν μεγάλη ποσότητα ξύλου, που θα μεταφέρονταν μέσω του ποταμού Neckar στο Berg και από κει (δια ξηράς) στο εργοτάξιο. Ο δούκας είχε κατηγορηματικά απαγορεύσει να υλοτομηθούν ξύλα από τη Στουτγάρδη, καθώς αυτό θα ήταν άσχημο για την πόλη (εμφανισιακά). Για την διακίνηση μέσω του ποταμού, παρακάλεσαν τον κόμη του Baden- Durlach για διέλευση δίχως διόδια από το Nagold και το Enz μέχρι το Bissingen όπου ‘πριονίζονταν’ τα δέντρα και στη συνέχεια μεταφέρονταν και πάλι εν πλω στο Berg.





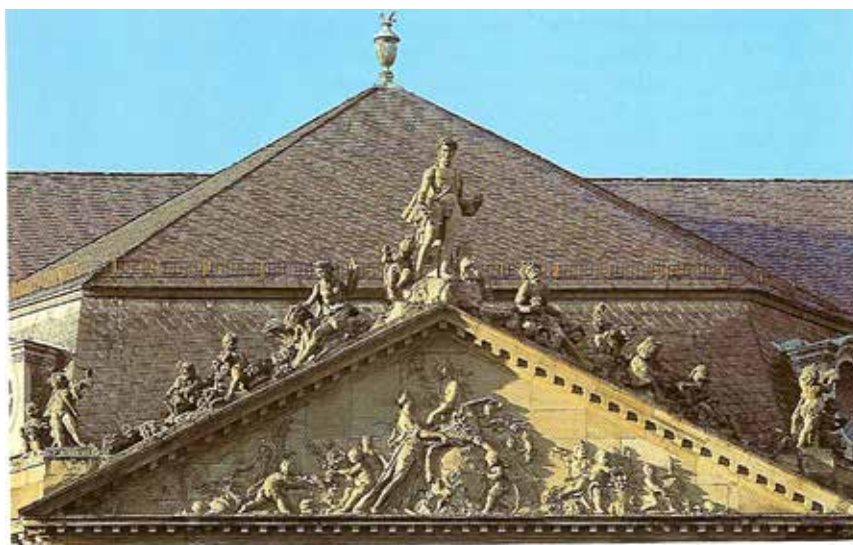
Neues Schloß.

Τομή στο Corp de Logis , στη Σάλα Μαρμάρου, Σάλα φρουράς και στη μεγάλη μαρμάρινη σκάλα .

Οι εργασίες προχωρούσαν με γοργό ρυθμό. Το 1749 είχαν κτιστεί η πτέρυγα του κήπου και το Corps de logis (τμήμα που αποτελείται από τα : Μεγάλη μαρμάρινη σκάλα και προθάλαμο, Σάλα φρουράς ,Σάλα Μαρμάρου). Όταν το 1750 θα εξοπλιζόταν – διαμορφωνόταν η πτέρυγα του κήπου, δηλ. τα διαμερίσματα του δούκα και της συζύγου του, στάλθηκαν ο Leopoldo Retti και ο κηπουρός Hemmerling στο Παρίσι για να ενημερωθούν για τις νέες τάσεις και ανέσεις. Ο Retti μελέτησε τα νέα κτίσματα στο Παρίσι, αγόρασε έπιπλα για τον δούκα και έκανε το σχέδιο σε χαλκογραφία, ώστε να αυξηθεί η δόξα αυτού και του ιδιοκτήτη.

Εκεί γνώρισε και τον Philippe de La Gueriere, τον οποίο και σύστησε στον (μεθόριο) κόμη της Βάδης για την κατασκευή ενός νέου παλατιού, το παλάτι στην Καρλσρούη, χωρίς να ξέρει ότι μ’ αυτή του την κίνηση επέλεξε τον διάδοχό του.

Μετά την επιστροφή του έπρεπε να μετατρέψει το Νέο Lusthaus σε θέατρο. Για το σκοπό αυτό εργάστηκαν 600 εργάτες και ένας μεγάλος αριθμός γλυπτών διακόσμησαν το κτίσμα, το οποίο έπρεπε να ολοκληρωθεί ως τις 30 Αυγούστου, οπότε ήταν τα 18^α γενέθλια της δούκισσας.



Domenico Ferretti και το εργαστήριό του. Το αέτωμα της πτέρυγας προς τον κήπο. Οι παραστάσεις παρουσιάζουν τις χαρές της φύσης στην πορεία του χρόνου. Στο αέτωμα η κυρίαρχη μορφή είναι η θεά των λουλουδιών Flora, η οποία περιβάλλεται από ομάδες ερωτιδέων. Στην κορυφή του αετώματος στέκεται ο Απόλλωνας, θεός του Ήλιου και των τεχνών.

Την άνοιξη 1751 ξεκίνησε η δύσκολη θεμελίωση της πτέρυγας προς την πόλη, ενώ συγχρόνως οι γλύπτες ολοκλήρωναν την κατασκευή των “κοσμημάτων” της πρόσοψης. Ο Louis Roger, ένας από τους καλύτερους γλύπτες δημιούργησε μαζί με τον Paul Amadee Biarelle, τον οποίο έφερε από το Ansbach ο Retti, και με λίγους συντρόφους του τα διακοσμητικά. Μεταξύ αυτών είναι τα κιονόκρανα, τα «κλειδιά» στο πλαίσιο του παραθύρου, βάζα, κονσόλες, εξαρτήματα .



Louis Roger και το εργαστήριό του. Λεπτομέρειες στη θέση “κλειδί” του πλαισίου του παραθύρου, 1751 .



Τα κλειδιά της πρόσοψης προς τον κήπο της πτέρυγας του κήπου, συνδέονται με τη φύση είτε ως φρούτα, είτε όπως εδώ ως άνθρωποι, 1750.





Domenico Ferretti και το εργαστήριο του. Προσωποποίηση της γλυπτικής, 1750. Τα γλυπτά έχουν δουλευτεί πολλές φορές και σήμερα βρίσκονται τα αντίγραφά τους στην Balustrade.

Τις φιγούρες στα κιγκλιδώματα τα γλυπτά τα δημιούργησε ο Ιταλός Domenico Ferretti. Πρόκειται για ένα σύνθετο πρόγραμμα με προσωποποιήσεις των αρετών του δούκα, των ποταμών του κράτους, μαζί με αρχαίους θεούς που ήταν ένας ύμνος για τον δούκα.

Στις 18 Σεπτεμβρίου 1751 πέθανε εντελώς ξαφνικά ο Leopoldo Retti. Διάδοχός του έγινε ο **Louis Philippe de La Guerie** (περίπου 1715-1773) τον οποίο έφερε ο ίδιος από το Παρίσι. Αυτός ολοκλήρωσε την πτέρυγα προς την πόλη. Στην διαμόρφωση της πλευράς του κήπου ακολούθησε τα σχέδια του Retti, όμως στην πρόσοψη προς την πόλη άλλαξε πολύ τα σχέδια. Εδώ εμφανίζεται ήδη το ελληνιστικό στυλ, το οποίο είναι αρκετά πιο απλό από το ροκοκό και οδηγεί ξεκάθαρα προς τον κλασικισμό. Υπό τις οδηγίες του La Guerie άρχισε και η διαμόρφωση του εσωτερικού. Εδώ ο αρχιτέκτονας έκανε κάποιες παραχωρήσεις στο γούστο του δούκα και της γυναίκας του, η οποία καθώς κατάγεται από το Bayreuth, είχε μια προτίμηση για τις παιχνιδιάρικες φόρμες του ροκοκό. Όμως ακόμα και η προοπτική των πλούσια – πολυτελέστατα διακοσμημένων διαμερισμάτων δεν μπόρεσε να κρατήσει την δούκισσα στη Στουτγάρδη. Μια βαθιά διάσταση κατέστρεψε τον γάμο τους. Το 1756 η Ελισάβετ Φρειδερίκη δεν επέστρεψε από μια επίσκεψη από τους γονείς της στο Bayreuth. Μέχρι το θάνατό της το 1780 ζούσε στο Bayreuth και στη Neustadt an der Aisch. Μόνο μετά το θάνατο της μπόρεσε ο Carl Eugen να παντρευτεί την πολυετή σύντροφό του Franziska, κόμισσα του Reich του Hohenheim.



Αγαματίδια που κοσμούν τον εξωτερικό διάκοσμο της οροφής περιμετρικά του κτιρίου .



Αγαλματίδια που κοσμούν τον εξωτερικό διάκοσμο της οροφής περιμετρικά του κτιρίου .

Η κατασκευή του παλατιού προχώρησε σταθερά υπό την καθοδήγηση του La Guerie, αν και συχνά απειλούνταν το σχέδιο από οικονομικές στενότητες. Τα δωμάτια εξοπλίστηκαν εσωτερικά με πολύτιμα-πλούσια ξυλόγλυπτα σανιδώματα , αγοράστηκαν έπιπλα από το Παρίσι ή κατασκευάστηκαν από ντόπιους τεχνίτες, τα ταβάνια κοσμήθηκαν με ζωγραφιές.



Η γκαλερί του Αινεία κοσμήθηκε το 1755 με γύψινα σε σχέδια του La Guerpières και με μία ταβανογραφία με θέμα τον μύθο του Αινεία από τον Ignatz Guenther. Το 1962 ανακατασκευάστηκε από τον Karl Manninger. Το πάτωμα και τα τύμπανα πάνω από τις πόρτες είναι καινούργια.

Όταν όμως το παλάτι το 1762 ήταν έτοιμο για μετακόμιση, καταστράφηκε εν μέρει από μια καταστροφική πυρκαγιά. Η πυρκαγιά κατέστρεψε την πτέρυγα προς τον κήπο με τα διαμερίσματα του δούκα, την 10ετή δουλειά πολλών τεχνιτών και καλλιτεχνών. Η Βυρτεμβέργη έχασε τότε τα μάλλον ομορφότερά της ροκοκό δωμάτια. Ο δούκας μετέφερε την έδρα το 1764 στο Ludwigsburg. Στη Στουτγάρδη επικράτησε η σιχία. Ξεκίνησε μεν η ανακατασκευή, όμως προχωρούσε χωρίς μεγάλη διάθεση.



Άποψη του περιβλήματος του παλατιού μετά την καταστροφή του από τον 2^ο παγκόσμιο πόλεμο. Η πρόσοψη προς την τιμητική αυλή της πτέρυγας του κήπου τον Οκτώβριο του 1944. Τα δίχτυα παραλλαγής που είχαν απλώσει επάνω από το παλάτι και την Theatersee (λίμνη) δεν ξεγέλασαν τους πιλότους. Από τους βομβαρδισμούς διασώθηκαν μόνο οι λίθινες προσόψεις και τα τείχη του εσωτερικού.

Ο de La Guerepere εγκατέλειψε τη Στουτγάρδη το 1768. Εκτός από το νέο παλάτι είχε χτίσει το παλάτι Monperos στη λίμνη κοντά στο Ludwigsburg και το παλάτι Solitude. Το παλάτι συνέχισε να επισκευάζεται από το 1775 υπό την καθοδήγηση του Reinhard



Ferdinand Heinrich Fischer (1746-1813), όμως μόνο λίγα δωμάτια μπόρεσαν να ξανακατασκευαστούν.

Εκείνη τη χρονιά μετέφερε ο δούκας την έδρα και πάλι στη Στουτγάρδη και είχε ανάγκη από προσαρμοσμένα στις απαιτήσεις του διαμερίσματα. Κάποιες

σάλες κατάφεραν να επισκευασθούν .

Η κεντρική σάλα μαρμάρου διακοσμήθηκε το 1782 με μια ταβανογραφία του Philipp Friedrich Hetschs με σχέδια του Nicolas Guibal, με αφορμή την επίσκεψη του ρώσου μεγάλου δούκα Παύλου, του κατοπινού αυτοκράτορα, και της συζύγου του Maria Fjodorowna, γεννηθείσα Sophie Dorothee von Wuerttemberg.

Όμως μόλις υπό τον πρώτο βασιλιά της Βυρτεμβέργης, Friedrich (κυβ. 1797, εκλέκτωρ 1803, βασιλιάς 1806-1816) μπόρεσε να κατοικηθούν όλα τα δωμάτια του παλατιού. υπό την καθοδήγηση του ιδιοκτήτη της Nikolaus Friedrich von Thouret, (1766-1845), ο οποίος αντικατέστησε το 1797 τον Fischer, ολοκληρώθηκε η εσωτερική διαμόρφωση σε στιλ Empire.

Πολυάριθμοι μεγαλόπρεποι χώροι καθρέπτιζαν την νέα αριστοκρατική και μεγαλόπρεπη τάση – η οποία ήταν και ο λόγος, που αντικατέστησαν πάνω από την μαρμαρίνη σάλα, το μεγάλο ολόγλυφο δουκικό καπέλο με μία κορώνα.

Μια και ο βασιλιάς πίεζε – διότι περίμενε τον Ιανουάριο 1806 τον Ναπολέοντα για επίσκεψη – εκτελέστηκαν οι πρώτες εργασίες κατά ένα μέρος προσωρινά πρόχειρες. Στις 17 Φεβρουαρίου 1807 μπόρεσε να κατοικηθεί από τον βασιλιά ο πρώτος όροφος της πτέρυγας προς τον κήπο. Δεν ξέρουμε πολλά γι' αυτούς τους χώρους καθώς το 1864 διαμορφώθηκαν εκ νέου για την βασίλισσα Όλγα και τον βασιλιά Κάρολο από τον Joseph von Egle.

Ο Wilhelm I μπήκε στα τέλη Φεβρουαρίου του 1877 στο νέο παλάτι μαζί με την δεύτερή του γυναίκα, βασίλισσα Κατερίνα, γεννημένη ως η μεγάλη δούκισσα της Ρωσίας. Αρχικά άλλαξε πολύ λίγα, καθώς χρησιμοποιούνταν τα μέσα για την κατασκευή ενός θερινού παλατιού πάνω από το ποταμό Neckar, για το παλάτι Rosenstein, και από το 1820 για το ταφικό παρεκκλήσι της Κατερίνας. Νωρίτερα είχε ήδη χτιστεί ένα παλατάκι στο Weil, έτσι ώστε μετά από την ολοκλήρωση αυτών μπόρεσε να προχωρήσει σε αλλαγές στο νέο παλάτι. Οι αλλαγές αφορούσαν μεμονωμένα δωμάτια. Η σημαντικότερη ανανέωση έγιναν στα δωμάτια με τοιχογραφίες από τον Joseph Anton von Gegenbauer την περίοδο 1840-1841 και 1852-1854. Αντικατοπτρίζουν φανερά την ανερχόμενη ιστορική και εθνική συνείδηση του βασιλιά της Βυρτεμβέργης, καθώς απεικονίζονταν ιστορίες από τα νεώτερα χρόνια της δυναστείας του. Θέμα των 16 τοιχογραφιών ήταν σημαντικά γεγονότα στη ζωή των κόμηδων Eberhard I, του Eberhard im Bart, του κατοπινού πρώτου δούκα της Βυρτεμβέργης.

Για την βασίλισσα Όλγα και τον βασιλιά Κάρολο διαμορφώθηκαν νέα διαμερίσματα στην πτέρυγα προς τον κήπο, από τον Joseph von Egle (1818-1899).

Αντί του μέχρι τότε ενιαίου στυλ τα δωμάτια διαμορφώθηκαν με πληθώρα διαφόρων στυλ, τυπικό για την Ιστορία. Ιδιαίτερα μεγαλοπρεπή και παραπέμποντας έτσι στην καταγωγή της βασίλισσας από την αυτοκρατορική αυλή της Αγίας Πετρούπολης, που θύμιζαν κάτι από τους υπέροχους τάφους των Μεδίκων του Μιχαήλ Άγγελου, σε συνδυασμό με ροκοκό και στοιχεία από Louis-seize.

Καινούρια ήταν ολοκληρωτική κάλυψη του πατώματος από χαλιά με πολλά σχέδια. Στις πόρτες κρεμάστηκαν κουρτίνες για την αποφυγή ρεύματος. Στην παλιά Λευκή Γκαλερί στον 1^ο όροφο του Corps de logis διαμορφώθηκε μια ρώσικη-ορθόδοξη εκκλησία, ακολουθώντας το στυλ παλιών ρωσικών εκκλησιών.

Ο τελευταίος βασιλιάς Wilhelm II δεν κατοικούσε πια στο Νέο Παλάτι. Προτιμούσε ένα πιο αστικό τρόπο ζωής και χρησιμοποιούσε το παλάτι μόνο για αντιπροσωπευτικούς σκοπούς. Ήδη εν μέρει ήταν ανοιχτό για ξεναγήσεις για τους πολίτες.

Μετά το τέλος της μοναρχίας το 1918 αποφασίστηκε να μετατραπεί το παλάτι σε μουσείο και να είναι ανοιχτό για το κοινό. Ενώ το Corps de logis και η προς την πόλη πτέρυγα δείχνονταν ως το μουσείο χωρίς αλλαγές, στην προς τον κήπο πτέρυγα καλύφθηκαν οι ιστορικές διακοσμήσεις του Egles. Εκεί στεγάστηκε το στρατιωτικό μουσείο. Επίσης εκεί στεγάστηκε η βιβλιοθήκη του κρατιδίου, η αστυνομική διεύθυνση και το ινστιτούτο εξωτερικών. Κατά τη διάρκεια του Γ΄ Ράιχ κατασκευάστηκε ένα καταφύγιο που χρησίμευε για αρχηγείο στην πτέρυγα που οδηγεί προς τον κήπο, του οποίου η ανατίναξη το 1957-1958 δημιούργησε πολλές δυσκολίες. Η εκκένωση του Νέου Παλατιού καθυστέρησε πάρα πολύ (τελευταία στιγμή), για να μην ανησυχήσει ο πληθυσμός. Μόλις μετά τις πρώτες αεροπορικές επιθέσεις στη Στουτγάρδη τον Φεβρουάριο 1944 ξεκίνησαν από τις 21 Φεβρουαρίου με την εκκένωση των μουσειακών εκθεμάτων. Από τις 1. Μαρτίου έως 15 Απριλίου μεταφέρθηκαν εκθέματα με 16 φορτηγά στο Bebenhausen και στο Lorch.

Οι επιτοίχιες διακοσμήσεις αντιθέτως ούτε αποσυντέθηκαν ούτε ξεχτίστηκαν γενικά δεν προστατεύθηκαν καθόλου και με κανέναν τρόπο.



Την άνοιξη και το καλοκαίρι του 1944 το Νέο Παλάτι έπαθε τόσο σοβαρές ζημιές- από τις βόμβες αλλά και την πυρκαγιά που ακολούθησε- ώστε μόνο οι εξωτερικοί τοίχοι μαρτυρούσαν την ύπαρξη του παλατιού. Οι εσωτερικές κατασκευές ήταν κατά πολύ ξύλινες και τα ξύλινα δοκάρια γκρεμίστηκαν από την οροφή ως το ισόγειο. Μοναδικά υπολείμματα ήταν οι τοίχοι, των οποίων τα διακοσμητικά στοιχεία είχαν χτυπηθεί από τα ταβάνια που γκρεμίστηκαν. Υπήρξαν όμως αργότερα βάση στο Corps de logis για την ανακατασκευή των διακοσμήσεων στο κλιμακοστάσιο και στην σάλα μαρμάρου. Οι πρώτες εργασίες ανακατασκευής έγιναν το 1945-1946.

Η εξασφάλιση των χαλασμάτων έγινε μόλις το 1949 χωρίς όμως να δοθεί ιδιαίτερη προσοχή στα επιτοιχία διακοσμητικά, όπως στις τοιχογραφίες του Gegenbauer.

Τέθηκε λοιπόν το ερώτημα τι πρέπει να συμβεί με το παλάτι. Ενώ το παλιό παλάτι είχε ήδη αρχίσει να ανακατασκευάζεται υπήρχε η σκέψη το Νέο Παλάτι να κατεδαφιστεί και στη θέση του να χτιστεί ένα πολυκατάστημα ή οίκος θεραπείας ή το Νέο Βουλευτήριο. Μόλις το 1956 αποφασίστηκε τελικά να επισκευαστεί το Νέο Παλάτι.

Στόχος ήταν να χρησιμεύσει το νέο παλάτι για τα υπουργεία οικονομικών, πολιτισμού και αθλητισμού καθώς και για την κυβέρνηση του κρατιδίου .



Το ανάγλυφο αέτωμα του περιστυλίου Phyllschen της πρώην μεγάλης Σχολής του Καρόλου (Hohe Carlsschule), έχει συναρμολογηθεί σήμερα κάτω από την σκάλα (Freitreppe) που κτίστηκε μετά τον πόλεμο, μπροστά στην πρόσοψη προς την Ακαδημία του νέου παλατιού. Παραπέμπει ολοκάθαρα στον αρχικό σκοπό του κτηρίου ως στρατώνα. Κατασκευάστηκε το 1740-1745 από τον David von Leger.

Μόνο η Λευκή Σάλα προοριζόνταν για χρήση από το κοινό για συναυλίες και διάφορες εκδηλώσεις.

Το 1957 γκρεμίστηκαν όλοι οι εσωτερικοί τοίχοι και κατεδαφίστηκε το καταφύγιο, πριν ξεκινήσουν στο τέλος του 1958 οι εργασίες. Ο σχεδιασμός ανατέθηκε στους καθηγητές Roesinger, Lempp και Wtzemann. Ένα τελείως νέο στατικό σύστημα σε μορφή ενός σκελετού από ατσάλινο μπετόν τοποθετήθηκε στο κτίσμα. Έτσι αφαιρέθηκε από τις ιστορικές προσόψεις η στατική τους λειτουργία. Ακόμα και η στέγη της σοφίτας, πάνω από την Λευκή Σάλα, χτίστηκε-ντύθηκε με ατσάλινο μπετόν.

Τον Μάρτιο 1964 εορτάστηκε η ανακατασκευή. Οι κάτοικοι μπόρεσαν να δουν το εσωτερικό του παλατιού στην «μια μέρα της ανοιχτής πόρτας»¹.

¹ Μια φορά το χρόνο ο χώρος είναι ανοιχτός για όλους.

Το εξωτερικό του παλατιού

Στις 4 διαφορετικές προσόψεις μπορεί κανείς να δει την υψηλή ποιότητα της αρχιτεκτονικής του Retti και του La Gueriere.

Επέζησαν από τις βαριές καταστροφές του πολέμου με εκπληκτικά λίγες ζημιές.

Κάθε πρόσοψη έχει διαφορετική υποχρέωση και διαφορετικό μήνυμα : η εσωτερική αυλή είναι αντιπροσωπευτική για το αυλικό τυπικό και αντίστοιχα πλούσια αρχιτεκτονικά σχεδιασμένη .



Το κεντρικό τμήμα της πτέρυγας προς την πόλη, στην οποία βρίσκεται η λευκή σάλα. Η στέγη έπρεπε να ξαναφτιαχτεί αφού καταστράφηκε από τον βομβαρδισμό.



Δεξιά πτέρυγα εκεί όπου βρίσκονταν τα διαμερίσματα του βασιλιά





Αριστερή πλαϊνή πτέρυγα

Οι φιγούρες του λιονταριού και του ελαφιού που έφτιαξε ο Antonio Isopri από σίδηρο, παισιώνουν την κεντρική είσοδο του νέου παλατιού. Το σιντριβάνι όπως και η τεχνική του οδοστρώματος είναι δημιουργία της δεκαετίας του '60.



Άποψη της κεντρικής πτέρυγας του παλατιού .



Koenigsstrasse .Κεντρικός δρόμος μπροστά από την κεντρική πτέρυγα του παλατιού.

Η προς τον κήπο πρόσοψη της πτέρυγας δίνει μία γλυκιά και χαρούμενη διάθεση στις χαρές της φύσης, τις οποίες απολαμβάνει κανείς στον κήπο.





Άποψη τμήματος του βασιλικού κήπου.

Τμήμα του βασιλικού κήπου στο οποίο βλέπουμε την λίμνη και την όπερα .





Άποψη της πλαϊνής πτέρυγας με τμήμα του βασιλικού κήπου .



Άποψη τμήματος του βασιλικού κήπου .

Η προς την ακαδημία πρόσοψη στην ουσία δεν είναι πρόσοψη καθώς ποτέ δεν προβλέπονταν να έχει ελεύθερη θέα. Ήταν στραμμένη προς τον υπάρχοντα στρατώνα και μόνο επειδή δεν χρειαζόταν να σεβαστούν την αυλή του στρατώνα μπόρεσε το κλιμακοστάσιο να εξέχει τόσο πολύ.





Θέα στον κήπο από την πίσω όψη



Η πρόσοψη του νέου παλατιού προς την Ακαδημία ήταν ακριβώς δίπλα στον λεγόμενο στρατόνα, του οποίου η δομή φαίνεται ακόμη και σήμερα από τις εσοχές και προεξοχές της πρόσοψης του νέου παλατιού. Στο μεγάλο κλιμακοστάσιο στη μέση, όπως και στα τμήματα εκατέρωθεν του, προστέθηκε κατά την ανοικοδόμηση άλλος ένας όροφος και έτσι η πρόσοψη είναι αρκετά αλλαγμένη.



Η προς την πόλη πρόσοψη είναι ψυχρή και επιφυλακτικά ευγενής ίσως και απωθητική.

Κοιτάζοντας μεμονωμένα τις 3 πτέρυγες φαίνεται να έχουν κάθε μία δικές τους προσόψεις. Οι πλαϊνές πτέρυγες μάλιστα δίνουν την αίσθηση ότι αποτελούνται από 3 πτέρυγες. Το όλο σχέδιο των 3 πτερύγων επαναλαμβάνεται σε μικρογραφία .



Η σημερινή όψη του παλατιού αντιστοιχεί κατά πολύ με την ιστορική του εμφάνιση. Οι αλλαγές υπάρχουν και δεν φαίνονται με την πρώτη ματιά. Η στέγη έγινε πιο ενιαία αφού δεν τοποθετήθηκαν όλα τα τζάκια.

Εξάλλου θεωρήθηκε ανάρμοστο για ένα κράτος, στο οποίο κυριαρχεί η δημοκρατία, να τοποθετηθεί και πάλι το στέμμα πάνω από την σάλα Μαρμάρου, αν και έδινε ένα σημαντικό αρχιτεκτονικό τόνο.



Η θέα από το μουσικό περιστύλιο που στήθηκε το 1977 μπροστά από το Königsbau στην συμμετρική εγκατάσταση του νέου παλατιού και της Schlossplatz στην οποία στο κέντρο της στέκεται ο επετειακός κίονας.



Domenico Ferretti και το εργαστήριο του. Το αέτωμα του Corps de logis, 1750. Το ανάγλυφο του αετώματος, όπως και τα γλυπτά πάνω στο αέτωμα δηλώνουν την προσκύνηση των αρετών του δούκα Carl Eugen. Την δόξα του, την διαλαλεί με ένα τρομπόνη η “Fama Bona” που στέκεται πάνω σε μία υδρόγειο σφαίρα με τα αρχικά του. Από κάτω υπήρχε ένα γείσο που στεφόταν με το δουκικό καπέλο. Το 1806 αντικαταστάθηκε το δουκικό καπέλο με το βασιλικό στέμμα και το δουκικό έμβλημα με το βασιλικό έμβλημα.

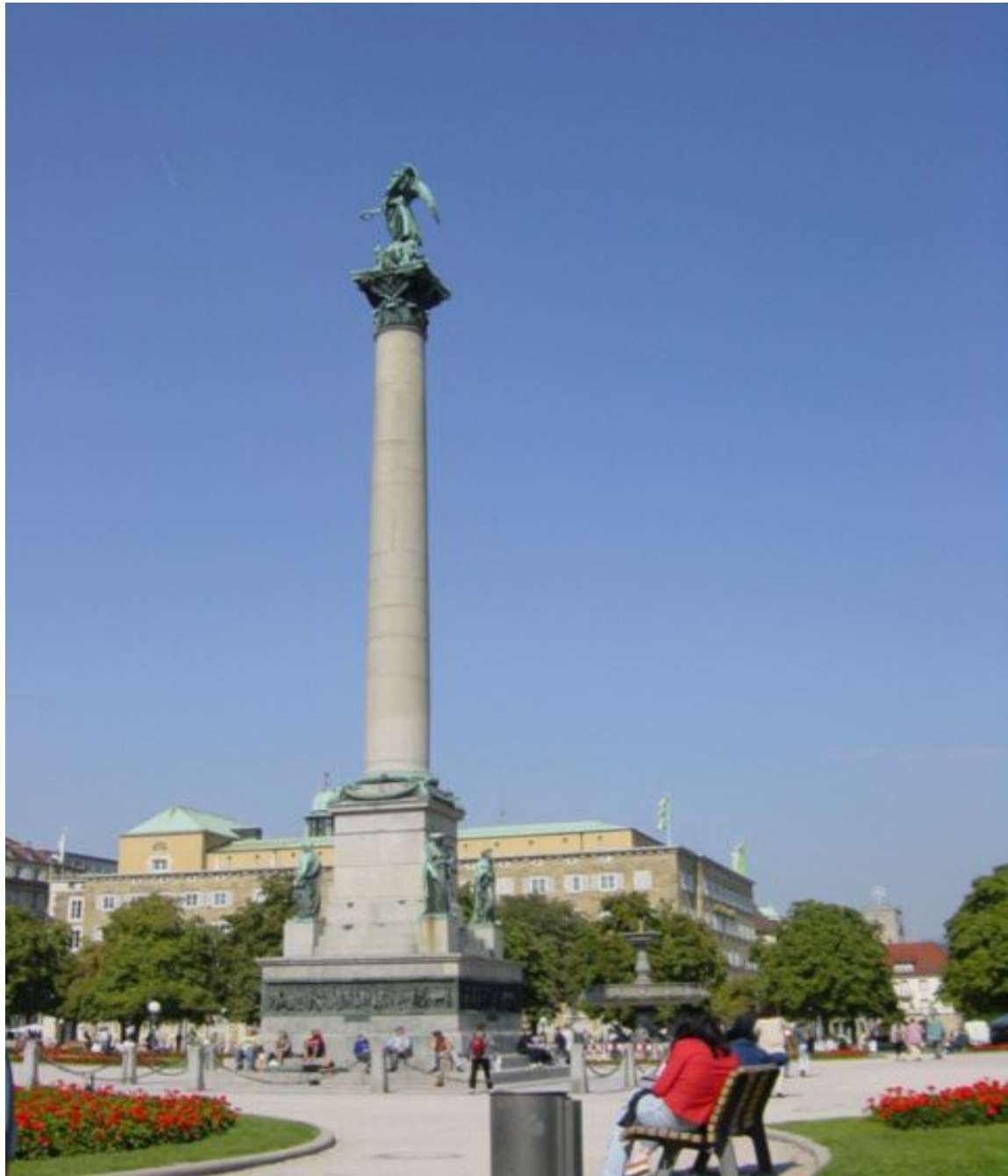


ΠΡΟΣΟΨΗ

Η πλευρά προς τον κήπο χρωματίστηκε ροζ, που ποτέ δεν ήταν έτσι. Αρχικά ήταν στο χρώμα της πέτρας (όπως και οι υπόλοιπες).

Τα αρχικά σχέδια του Retti προέβλεπαν την επέκταση των πλαϊνών περυγών ως τη Schlossplatz. Η απόφαση αυτή όμως δεν εκτελέστηκε ποτέ. Η διαμόρφωση της Schlossplatz και των κήπων άλλαξε πολλές φορές από τότε.

Το συγκρότημα, όπως στέκεται σήμερα μπροστά μας, είναι μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα μίξη από ιστορική οικοδομική ύλη του 18^{ου} αιώνα, μιας διαμόρφωσης χώρου του 19^{ου} αιώνα, την αναπαλαίωση του 50, του σχεδιασμού της πόλης και του κήπου του 60 και 70 του 20^{ου} αιώνα. Είναι λοιπόν ένα σημαντικό ντοκουμέντο αρχιτεκτονικών ιδεών των τελευταίων 3^{ων} αιώνων .



Εσωτερική διαμόρφωση 1961-1964 .

Με την διαμόρφωση των δωματίων / εσωτερικών χώρων άρχισαν την άνοιξη του 1961.Οι προς τον κήπο και προς την πόλη πτέρυγες εξοπλίστηκαν ως αντιπροσωπευτικά υπουργεία με γραφεία και αίθουσες συνεδριάσεων στο στιλ του 60 και έχασαν με το νέο εσωτερικό διαμοίρασμα κάθε επαφή με την ιστορική υπόσταση.

Εξωτερικά αυτό φαίνεται π.χ. στα παράθυρα, στο μέσο των οποίων περνά η σκάλα. Το μέσο του corps de logis διαμορφώθηκε για εργασίες της αντιπροσωπείας του Staatsministerium=υπουργείο. Εδώ ξανακατασκευάστηκε ο προθάλαμος, το κυρίως κλιμακοστάσιο, η Σάλα φρουράς και η Σάλα Μαρμάρου. Χρησιμοποιήθηκαν όλα όσα είχαν σωθεί και τα συμπλήρωσαν. Μικρές επεμβάσεις άλλαξαν όμως και εδώ τους χώρους. Έτσι οι προαναφερθέντες χώροι απέκτησαν γυαλισμένα πέτρινα πατώματα, ενώ αρχικά οι πλάκες ξεκινούν από αμμίτη στον προθάλαμο και καταλήγει σε παρκέ στην Σάλα Μαρμάρου. Η ντελικάτη αυτή διαδοχή υλικών, τόνιζαν την διαφορετική 'αξία' των χώρων. Έπρεπε να γίνουν παραχωρήσεις για χάρη της μοντέρνας χρήσης.

Προθάλαμος

Ο προθάλαμος είναι το πρώτο δωμάτιο του κυρίως κτιρίου στο οποίο εισέρχεται ο επισκέπτης. Αντίστοιχα λοιπόν, είναι διαμορφωμένος 'επιφυλακτικά'. Οι θολωτοί τοσκανικοί κίονες φέρουν μικρούς θριγκούς, στους οποίους στηρίζεται η οροφή και φέρει απαλές διακοσμητικές ταινίες.

Το πάτωμα ήταν αρχικά στρωμένο διαγώνια με κόκκινες και λευκές πλάκες από αμμόπετρα. Κατά την ανακατασκευή αντικαταστάθηκε με τροχισμένο κίτρινο Jura, ένα υλικό που στην αρχιτεκτονική του μπαρόκ δεν ήταν νοητό να χρησιμοποιηθεί για τον προθάλαμο. Ο χώρος έως την καταστροφή του ήταν ολόκληρος λευκός.



1.Μεγάλη μαρμάρινη σκάλα και προθάλαμος

Ο προθάλαμος της κύριας σκάλας είναι κοσμημένος με παραστάδες σε ιωνικό ρυθμό (ο δεύτερος σε σειρά ιεραρχίας). Ο προθάλαμος βρίσκεται λοξά μπροστά από την κυρίως σκάλα (με 3 τμήματα), στην οποία οδηγούν 6 σκαλοπάτια. Εδώ εντείνεται η μεγαλοπρέπεια του εξοπλισμού όσο ανεβαίνουνε πιο ψηλά.





Στο ύψος του πρώτου ορόφου οι τοίχοι είναι πλούσια κοσμημένοι με φυσικό μάρμαρο και γύψινα. Μετά τις σοβαρές ζημιές του 1944 υπήρχε μόνο εν μέρει. Οι ζημιές προκλήθηκαν κυρίως από την θερμότητα της πυρκαγιάς, ενώ οι μηχανικές ζημιές ήταν λιγότερες. Με μεγάλο κόπο αντικαταστάθηκαν οι πέτρες. Τα λατομεία υπήρχαν ακόμα, αλλά τα περισσότερα εδώ και πολύ καιρό είχαν κλείσει. Για τις ραβδώσεις των κορινθιακών παραστάδων χρησιμοποιήθηκε μάρμαρο από το Boettingen σε ζωντανό γήινο χρώμα. Συνδυάστηκε με ένα κίτρινο μάρμαρο από κοράλλι και βράχο και κίτρινο-γκρι σταλακτίτη από τη Nebelhoehle (μια συγκεκριμένη σπηλιά που φημίζεται για το μάρμαρό της) και μαύρο ασβέστη από κοχύλια από την περιοχή Wutach όπως και σκούρο πράσινο μάρμαρο (περίπου 2χιλιοστά λεπτό!). Τα κορινθιακά κιονόκρανα είναι επιχρυσωμένα. Η ταβανογραφία του Nicolas Guibal (1758) δεν ξανακατασκευάστηκε, καθώς δεν υπήρχαν έγχρωμες φωτογραφίες που να την θυμίζουν . Απεικόνιζε ένα προσκύνημα στην προσωποποίηση της Württembergia. Ο μεγάλος κλασικιστικός πολυέλαιος (σχέδιο του Giovanni Salucci) είναι από το παλάτι Rosenstein και κατασκευάστηκε γύρω στο 1830.



2. Σάλα φρουράς

Η Σάλα φρουράς βρίσκεται μεταξύ των μεγαλοπρεπώς διακοσμημένων χώρων του μεγάλου κλιμακοστάσιου και της σάλας του μαρμάρου. Πριν την καταστροφή ήταν διαμορφωμένη πιο πολύχρωμη. Κατά την ανακατασκευή δημιουργήθηκε η αρχική σύνθεση (προσχέδιο) του La Gueriere σε ελληνιστικό στιλ.

3. Σάλα Μαρμάρου

Η Σάλα Μαρμάρου είναι η μεγαλύτερη σάλα του νέου παλατιού, η οποία φθάνει πάνω από 1,5 ορόφο ύψος. Ονομάζεται Salle a l'italienne. Η σάλα φωτίζεται επιπρόσθετα με αττικά παράθυρα και εξωτερικά έως το 1944 υπήρχε ένα δουκικό καπέλο, το οποίο στη συνέχεια αντικαταστάθηκε με βασιλική κορόνα.



Η κορόνα κατά τις αεροπορικές επιδρομές γκρεμίστηκε καταστρέφοντας συγχρόνως το ταβάνι και το πάτωμα της σάλας-μαρμάρου, της οποίας η επένδυση τοίχου, όπως και στα κλιμακοστάσια, καταστράφηκε από τη μεγάλη πυρκαγιά εξαιτίας της θερμότητας. Αντιθέτως τα χρυσά - μπρονζέ κομμάτια διατηρήθηκαν κατά 80 %, και μπόρεσαν να συμπληρωθούν. Όμως οι μαρμάρινες πλάκες έπρεπε να αντικατασταθούν. Και εδώ έγιναν προσπάθειες να βρεθούν οι πρωτότυπες πέτρες. Δυστυχώς δεν πέτυχε το άχρωμο ή λευκό πέτρωμα που υπήρχε εξ' αρχής στη Σάλα Μαρμάρου και έφεραν από το Enzweihingen. Το πέτρωμα αυτό το θαύμασε και ο Goethe σε μια επίσκεψή του στη Στουτγάρδη. Είχε ένα καφέ-γκρίζο χρώμα και η επιφάνειά του δείχνει διάφανη. Αντικαταστάθηκε λοιπόν με κίτρινο μάρμαρο αποτελούμενο από κοράλλι και βράχο. Οι βάσεις έχουν γέμισμα από μπεζ σταλακτίτη από τα σπήλαια Charlotte και Laichinger. Τα υπόλοιπα αρχιτεκτονικά κομμάτια είναι από το ίδιο μάρμαρο όπως και στο κλιμακοστάσιο, με διαφορετική όμως διάταξη.





Το μάρμαρο από το Boettingen σχηματίζει μόνο το θριγκό της σύνθετης μεγάλης διάταξης. Μπροστά από τα αττικά παράθυρα σχηματίζεται ένας 'διάδρομος'. Το κιγκλίδωμα διαμορφώθηκε ελεύθερα με σχέδια του La Guerie. Έχει κάποιες προσθήκες από την δεκαετία του 60, όπως το έμβλημα της Βάδης-

Βυρτεμβέργης. Η εύθυμη ταβανογραφία του 1782 του Philipp Friedrich Hetsch, (με θέμα αντίστοιχο της χρήσης του χώρου), δυστυχώς δεν επισκευάστηκε. Το ταβάνι λοιπόν δίνει την αίσθηση ότι είναι ημιτελές (όπως και το κλιμακοστάσιο), αν και κάποια τμήματα από τα ημιθόλια διακοσμήθηκαν με γύψινες κορνίζες σε χαμηλό προφίλ. Το πάτωμα δεν είναι πια ξύλινο αλλά έχει κατασκευαστεί από γκρι πέτρωμα πάρα πολύ καλά γυαλισμένο.

Τα πολυτιμότερα κομμάτια είναι οι 7 πολυέλαιοι που κρέμονταν στη σάλα από το 1762. Κατασκευάστηκαν στο Augsburg για τον δούκα Carl Eugen και έχουν το δουκικό έμβλημα ανάγλυφο.



Το 1738 είχαν αρχικά κατασκευαστεί οι 3 μεγάλοι πολυέλαιοι για την αίθουσα μαρμάρου του παλατιού στο Ludwigsburg από τον Philipp Jakob Drenwett. Στη συνέχεια συμπληρώθηκαν με 4 μικρότερους πολυελαίους από το εργαστήριο του Bernhardt Heinrich Weyhe. Τέτοιοι πολυέλαιοι είναι ιδιαίτερα σπάνιο να βρεθούν σήμερα, καθώς τα ασημένια αντικείμενα εκείνης της εποχής τα έλιωναν σε καιρούς ανάγκης.

4. Η γκαλερί του Αινεία

Η γκαλερί του Αινεία συνέδεε το κυρίως κτίριο με την προς την πόλη πτέρυγα, όπου αρχικά σχεδιαζόταν να στεγάσει η εκκλησία του παλατιού. Μετά την πυρκαγιά του 1762 εγκατέλειψαν αυτή την σκέψη αν και οι Retti και La Gueriere είχαν ήδη ετοιμάσει ωραία σχέδια. Η εγκατάσταση των διαμερισμάτων προηγούνται. Νωρίτερα είχε ήδη διακοσμηθεί με γύψινα, σύμφωνα με σχέδια του de La Gueriere και το 1757 με την ταβανογραφία (που έδωσε το όνομα στην αίθουσα) του Mathaeus Guenther.



Για να κερδισθεί επιπλέον χώρος για γκαρνταρόμπα και προθάλαμο για τους δούκες προστέθηκε το 1780 με σχέδια του R. H. Fischer ένα ενδιάμεσο ταβάνι, το οποίο αφαιρέθηκε μόλις το 1924. Τότε ανακαλύφθηκαν οι καλοδιατηρημένες τοιχογραφίες, οι οποίες επισκευάστηκαν και φωτογραφήθηκαν σε ασπρόμαυρες και έγχρωμες φωτογραφίες το 1936-1938. Ακόμη υπήρχε ένα σκίτσο κατασκευασμένο με φτερό και ένα σκίτσο λαδομπογιάς, που έδειχναν την δουλειά του Guenther. Έτσι αποφασίστηκε μετά τον πόλεμο να ξανακατασκευαστεί η ταβανογραφία. Η εργασία ανατέθηκε στον ζωγράφο Karl Manninger, ο οποίος αργότερα επισκεύασε και τις κατεστραμμένες από τον πόλεμο μπαρόκ τοιχογραφίες στο Bruchsal και στο Μόναχο. Καινούργια είναι τα γύψινα πάνω από την πόρτα, όπου διαιωνίστηκαν οι κύριοι αρχιτέκτονες του Νέου Παλατιού, Leopoldo Retti και Phillippe de la Gueriere. Πρότυπα γι' αυτά υπήρξαν χαλκογραφίες. Η γκαλερί του Αινεία στα πλαίσια της νέας χρήσης θα ήταν Klubraum(λέσχη – χώρος εστίασης) και γι' αυτό καλύφθηκε με χαλί σε κίτρινο-μουσταρδί χρώμα και απέκτησε καθίσματα. Επίσης το πάτωμα αντικαταστάθηκε με παρκέ.



Η γκαλερί του Αινεία κοσμήθηκε το 1755 με γύψινα σε σχέδια του La Guerpières και με μία ταβανογραφία με θέμα τον μύθο του Αινεία από τον Ignatz Guenther. Το 1962 ανακατασκευάστηκε από τον Karl Manninger. Το πάτωμα και τα τύμπανα πάνω από τις πόρτες είναι καινούργια.

5. Τραπεζαρία

Η τραπεζαρία κατασκευάστηκε στη θέση της Κίτρινης και Γκρι σάλας, των οποίων το διάκοσμο σχεδίασε ο Ferdinand Gabriel το 1836. Η διάρθρωση του τοίχου, με γύψινα τα οποία επέζησαν αρκετά καλά απο τον πόλεμο, έπρεπε να φύγουν καθώς χρειαζόντουσαν μια τραπεζαρία για 300 άτομα. Τα σχέδια, τα οποία κατατέθηκαν το 1959, συνδέουν τις 2 σκάλες σε έναν μεγάλο χώρο, ο οποίος διακοσμήθηκε με στοιχεία της Κίτρινης Σάλας μαρμάρου (διάρθρωση τοίχου με παραστάδες και Lanzet (είδος κυνοκράνων) κιονόκρανα, τα οποία έφτιαξε ο Gabriel με πρότυπο τον πύργο των Αέρηδων στην Αθήνα και με στοιχεία της Κόκκινης Σάλας μαρμάρου (θριγκό). Αυτή η Σάλα είχε διαμορφωθεί από τον Thouret το 1814 και βρισκονταν στο μέσο της πτέρυγας προς την πόλη (καταστράφηκε το 1944).



6. Πρώην αίθουσα του θρόνου .

Την εσωτερική γωνία μεταξύ Corps de logis και της πτέρυγας προς την πόλη καταλάμβανε έως το 1944 η αίθουσα του θρόνου, που διαμορφώθηκε από τον Fischerγύρω στο 1740. καθώς δεν υπήρχε ανάγκη για αίθουσα θρόνου σχηματίστηκε στη θέση της μια εσωτερική αίθουσα συζητήσεων-συνεδριάσεων. Ο ολοστρόγγυλος χώρος διαμορφώθηκε με σχέδια των Lemp και Witzemann 1962-1963 χωρίς να ακολουθήσει σε τίποτα την προηγούμενη αίθουσα : η βάση καλύφθηκε με ανοιχτό κόκκινο μάρμαρο, οι τοίχοι από πάνω με ιαπωνικό μετάξι. Το ταβάνι επιχρυσώθηκε.

7.-9. Οι χώροι του πρωθυπουργού .

Από την άλλη μεριά της αίθουσας μαρμάρου σχηματίστηκαν το 1962-1964 χώροι για τον πρωθυπουργό. Η διαμόρφωσή τους βασίστηκε σε σχέδια του Leopoldo Retti, τα οποία δεν είχε όμως σχεδιάσει γι' αυτό τον χώρο.

Δε γνωρίζουμε αν τα σχέδια του Retti είχαν πραγματοποιηθεί. Πάντως πρέπει να φανταστούμε τοίχους διακοσμημένους με ξυλόγλυπτα, λεγόμενα Boiserie.



Το γραφείο του πρωθυπουργού διαμορφώθηκε το 1962-1964 σύμφωνα με τα σχέδια του 1748-1750 του Leopoldo Retti. Το τραπέζι του είναι Bureau Plat του Claude-Charles Saunier του 1780/85.



Το δωμάτιο Empire. Τα έπιπλα βρίσκονταν γύρω στο 1930 στο παλάτι Rosenstein και μεταφέρθηκαν στο νέο παλάτι το 1935.

Κατά την ανακατασκευή του παλατιού αυτά έγιναν από γύψινα. Γι' αυτό το σκοπό μελετήθηκαν τα γύψινα στο παλάτι στο Ansbach, τα οποία δημιούργησαν οι Retti και Biarelle, πριν τους καλέσουν στη Στουτγάρδη. Αντί των γύψινων διακοσμήσεων στο ταβάνι κατά την ανακατασκευή τοποθετήθηκαν 2 ταβανογραφίες από την Hohe Carlsschule.

10. Λευκή Σάλα

Η Λευκή Σάλα βρίσκεται στον πρώτο όροφο της πτέρυγας προς την πόλη, στη γωνία. Διακοσμήθηκε το 1760 με σχέδια του Philippe de La Guerieere με ιδιαίτερα γυαλιστερά γύψινα. Έχοντας το ύψος σχεδόν δύο ορόφων και με Muldendecke (είδος οροφής το οποίο μοιάζει με αναποδογυρισμένη λεκάνη στρογγυλεμένη στις ακμές της), χρησίμευε για εορτές και κονσέρτα. Η κύρια είσοδος ήταν από την



γκαλερί καθρεπτών. Υπό τον βασιλιά Wilhelm I δημιούργησε ο Joseph Anton von Gegenbauer τέλη της δεκαετίας του 50 του 19^{ου} αιώνα τρεις ταβανογραφίες : «ο Ήλιος στο άρμα του», «Αφροδίτη και έρωσ» και «Βάκχος και Αριάδνη».



Η λευκή αίθουσα σε σχέδια του Philippe de La Guerieere ,1760. Η τοιχογραφία του Gegenbauer του 1859/60, όπως και οι επιχρυσώσεις των γύψινων δεν ξαναφτιάχτηκαν κατά την ανακατασκευή. Έτσι αποτελεί ένα πολύ ωραίο παράδειγμα για τις καθαρές φόρμες του Ελληνιστικού στυλ .

Τον ίδιο καιρό επιχρυσώθηκαν τα γύψινα και έτσι η Σάλα έχασε το ψυχρό ύφος που είχε. Μια βόμβα από αεροπορική επίθεση κατέστρεψε ολοκληρωτικά την γωνία προς το Παλαιό Παλάτι. Η οροφή και το πάτωμα γκρεμίστηκαν . Μόλις στις αρχές του 1961 αποφασίστηκε να επισκευαστεί η αίθουσα σύμφωνα με το πρότυπο (εκτός από τις συμπληρώσεις του 19^{ου} αιώνα). Οι εργασίες ολοκληρώθηκαν αρχές Μαΐου 1965. κατά την ανακατασκευή αντί της σταθερής σκηνής τοποθετήθηκε ένα κλιματιστικό.

Συμπέρασμα.



Ανάγλυφη εικόνα του βασιλιά Φρειδερίκου από την λευκή αίθουσα. Ξαναφτιάχτηκε το 1961 όταν εξοπλίστηκε εκ νέου η αίθουσα σύμφωνα με τον αρχικό εξοπλισμό.

Στην εσωτερική διαμόρφωση του Νέου Παλατιού κυριαρχεί κυρίως η ανακατασκευή του 1957-1964. Ακόμα και στο κεντρικό κομμάτι του Corps de logis οι επεμβάσεις είναι τόσο έντονες στην ιστορική ουσία που μόνο η ακολουθία των χώρων - προθάλαμος, μεγάλο κλιμακοστάσιο, σάλα φρουράς, σάλα μαρμάρου και γκαλερί Αινεία και στην πτέρυγα προς την πόλη η Λευκή Σάλα – δίνουν μια ιδέα της υψηλής καλλιτεχνικής ποιοτικής κατασκευής. Η ανακατασκευή του είναι ένα σημαντικό δείγμα για τις προσπάθειες της δεκαετίας του 60' να ενσωματωθούν και να προσαρμοστούν σημερινές ανάγκες και π.χ. γραφεία σε ιστορικά κτίρια.



Schlossplatz

Η έκταση του σημερινού Schlossplatz ήταν αρχικά τμήμα του Lustgarten και κοσμούσαν με πολυάριθμα μικρά κτίσματα και τμήματα κήπου. Έτσι υπό τον δούκα Christoph 1953 δημιουργήθηκε ένας λαβύρινθος, στο μέσο του οποίου βρισκόταν ένα διώροφο οκταγωνικό σπιτάκι πουλιών. Στο ισόγειο σχηματίζονταν καμάρες και στο κέντρο τους ένα σιντριβάνι. Κατεδαφίστηκε το 1782 για τη δημιουργία του Schlossplatz. Την ίδια τύχη είχε και το παλαιό Lusthaus, το οποίο είχε χτιστεί το 1553. Από το 1669 χρησίμευε ως δουκική αίθουσα τεχνών. Το 1746 μεταφέρθηκε στο Νέο κτίσμα και λίγο μετά το 1750 κατεδαφίστηκε για να χτιστεί το Νέο Παλάτι.

Επίσης πρέπει να αναφερθεί η σπίτι χορού (Ballhaus) για το Jeu de Paume, ένα είδος τένις, το οποίο βρίσκονταν απέναντι από τον στρατώνα και κατεδαφίστηκε το 1780.

Υπό τον δούκα Carl Eugen άλλαξε η περιοχή από το 1746 με την κατασκευή του νέου παλατιού. τα σχέδια του Retti προέβλεπαν οι πλαϊνές πτέρυγες να φθάσουν έως το λεγόμενο τότε Grosse Graben αργότερα μετονομάστηκε σε Koenigsstrasse.

Δεν πραγματοποιήθηκαν όμως. Αντ' αυτού δημιουργήθηκε μπροστά από το παλάτι ένας χώρος παρελάσεων. Από το 1782 περιβάλλεται με διπλή σειρά καστανιών (αλέα) σε ημικυκλικό σχήμα.



Υπό τον βασιλιά Wilhelm I το 1818 κατεδαφίστηκαν τα κτίρια του στρατώνα, κτίσμα των Beer και Schickhardt (1597). Το ίδιο και το Jaegerhaus (=σπίτι κυνηγιού) του 1566 και απομακρύνθηκε και η αλέα. Η πλατεία καλύφθηκε με χαλίκι. Εκεί εξασκούσαν πλέον οι νεοσύλλεκτοι. Το

1823 φυτεύτηκε νέα αλέα, τώρα όμως σε ορθογώνιο σχήμα.

Με αφορμή την 25^η επέτειο της διακυβέρνησης του Wilhelm I τοποθετήθηκε το 1841 στο κέντρο της πλατείας ένας 25μέτρα ψηλός, μεγαλοπρεπής ξύλινος κίονας με την Νίκη. Βρήκε τέτοια ανταπόκριση που αποφασίστηκε να εκτελεστεί ο κίονας από άλλο υλικό. Στις 27 Σεπτεμβρίου 1842 τοποθετήθηκε ο θεμέλιος λίθος του γρανιτένιου κίονα (30μέτρα), που ορθώθηκε τον Οκτώβριο 1844.



Τα σχέδια του κίονα είναι του Johann Michael Knapp, τα χάλκινα γλυπτά στη βάση του Theodor Wagner.

Παρουσιάζουν σημαντικές μάχες του απελευθερωτικού πολέμου του 1814 και το προσκύνημα στον Wilhelm I με αφορμή την επέτειο-διακυβέρνησής του.



Καθώς αρχικά
δεν είχε
τοποθετηθεί
πάνω η Νίκη
απέκτησε ο
κίονας το
προσωνόμιο
Landeskerzenli-
cht=λαμπάδα
του κρατιδίου.

Μόλις το 1863 τοποθετήθηκε το 5μέτρο ψηλό χάλκινο άγαλμα της Ομόνοιας του Ludwig Hofer, που κοσμεί ακόμα και σήμερα τον κίονα.

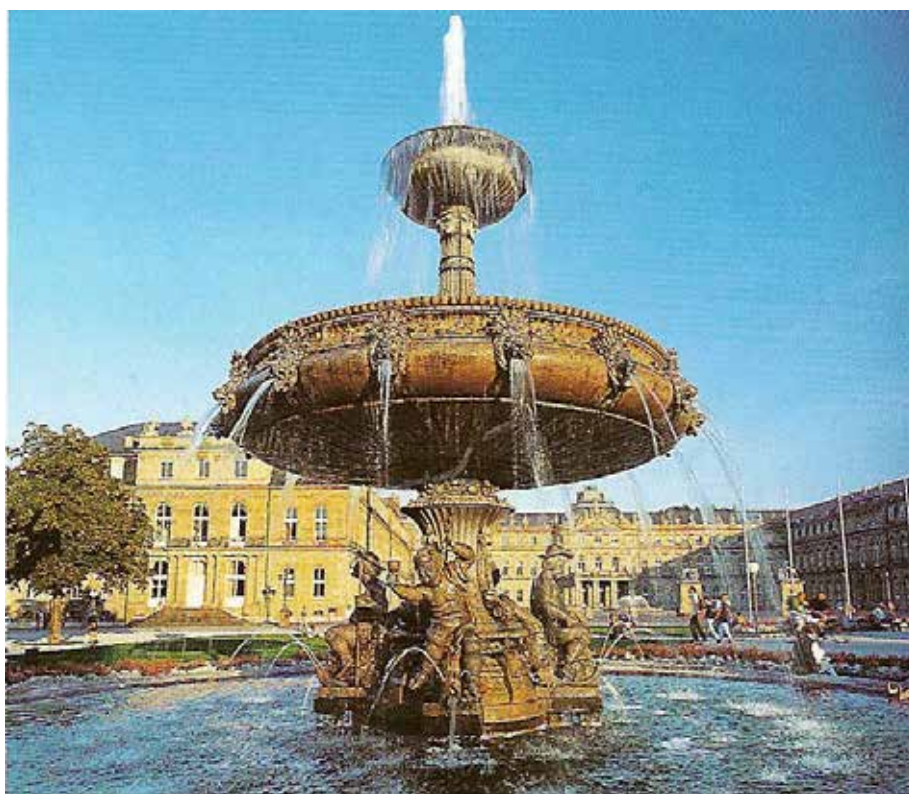


Concordia, 1863 του Ludwig Hofer. Κρατώντας δάφνινο στεφάνι και φύλλα από φοίνικα προσέχει την ομόνοια στη Βυρτεμβέργη. Στέκεται επάνω στον επετειακό κίονα στη μέση του Schlossplatz.



Theodor Wagner. Προσκώνηση του Wilhelm του Α για την 25^η επέτειο της διακυβέρνησής του στις 10 Οκτωβρίου του 1841. Το μπρούντζινο ανάγλυφο βρίσκεται στη βάση του επετειακού κίονα.

Το 1860 μεταμορφώθηκε ο σκονισμένος χαλικόστρωτος χώρος σε κήπο λουλουδιών με δρομάκια που ξεκινούν από τον επετειακό κίονα σχηματίζοντας αστέρι, καθώς και τοποθετήθηκαν στον άξονα του κίονα 2 σιντριβάνια σε σχέδια του Christian Leins . μόνο για λίγο καιρό μπορούσε κανείς να απολαύσει τη θέα από τα σκαλιά του Koenigsbau προς το Νέο Παλάτι καθώς το 1859 η σειρά δέντρων απέναντι από το Koenigsbau όμως ήδη το 1865 φυτεύτηκε μια σειρά δένδρων μπροστά στην αυλή του παλατιού.







Το 19^ο αιώνα διακοσμήθηκε η Schlossplatz με γλυπτά. Το 1823 τοποθετήθηκαν δύο ζώα εμβλήματος στην είσοδο της αυλής του νέου παλατιού. Σχεδιάστηκαν το 1809 από τον Antonio Isori και το 1819 τοποθετήθηκε ο σίδηρος στα καλούπια στο Wasseralfingen.

Το ελάφι είναι το ζώο στο έμβλημα της Βυρτεμβέργης, ενώ το λιοντάρι είναι από τη μια σύμβολο δύναμης και εξουσίας και απ την άλλη παραπέμπει στο νοτιογερμανικό φύλλο κυριαρχίας των Hohenstaufen.

Το 1889 με αφορμή την επέτειο των 25 χρόνων διακυβέρνησης του τοποθέτησε ένα μνημείο για τον δούκα Christoph ο οποίος από το 1580 ανέλαβε την διακυβέρνηση



έκανε πολλές και σημαντικές μεταρρυθμίσεις και νεωτερισμούς στη Βυρτεμβέργη. Με τον εκκλησιαστικό κανόνα του 1553 εδραιωποιήθηκε η λουθηριανή ευθυγράμμιση της τοπικής εκκλησίας της Βυρτεμβέργης και αναπτύχθηκε μια νέα δομή οργάνωσης της εκκλησίας, στην οποία προσμετράτε και η ίδρυση 13 μοναστηριακών σχολών με ανθρωπιστικές εκπαιδευτικές αρχές.



Paul Mueller. Μνημείο του δούκα Christoph, 1885. Το μνημείο στεκόταν για αρκετό καιρό στον κεντρικό άξονα της πλατείας. Στη βάση του υπάρχουν ανάγλυφα με σημαντικά γεγονότα της ζωής του.

Το 1559 συνοψίστηκαν τα μέτρα στον λεγόμενο Μεγάλο εκκλησιαστικό κανόνα. Ήταν ένας αναγεννησιακός δούκας που αγαπούσε τη μεγαλοπρέπεια και με την αυλή με τις καμάρες στο παλαιό παλάτι δημιούργησε έναν δουκικό χώρο αντιπροσωπείας.



Το μουσικό περιστύλιο , που σήμερα είναι έναντι του Koenigsbau έχει σιδερένιους κίονες και έως το 1871 βρισκόταν μεταξύ του νέου παλατιού και του επετειακού κίονα. Εκεί ήταν οι μουσικοί που έπαιζαν κάθε Κυριακή συνδέεται με την παράταξη της φρουράς, που τελούνταν παλιά.



4.3 Η πολιτική κατάσταση του δούκα Carl Eugen von Württemberg τα χρόνια 1760/65.



Πριν ασχοληθεί κανείς με την ιστορία του ανακτόρου Solitude είναι απαραίτητο να δει τις πολιτικές συνθήκες στο Württemberg γύρω στο 1760/65, οι οποίες επηρέασαν βασικά την εξέλιξή του. Η πολυδοξασμένη μεγαλοπρεπής εξέλιξη στην αυλή του δούκα Carl Eugen von Württemberg (εποχή διακυβέρνησης 1744-1793) έφθασε το 1760/65 στην κορύφωσή της. Ο δούκας ξόδευε πολλά για γενναιόδωρους μισθούς, μεγαλοπρεπή κτίρια, κινήγια και σε τρέλες όλων των ειδών. Το θέατρο ωστόσο του κόστιζε μια περιουσία.



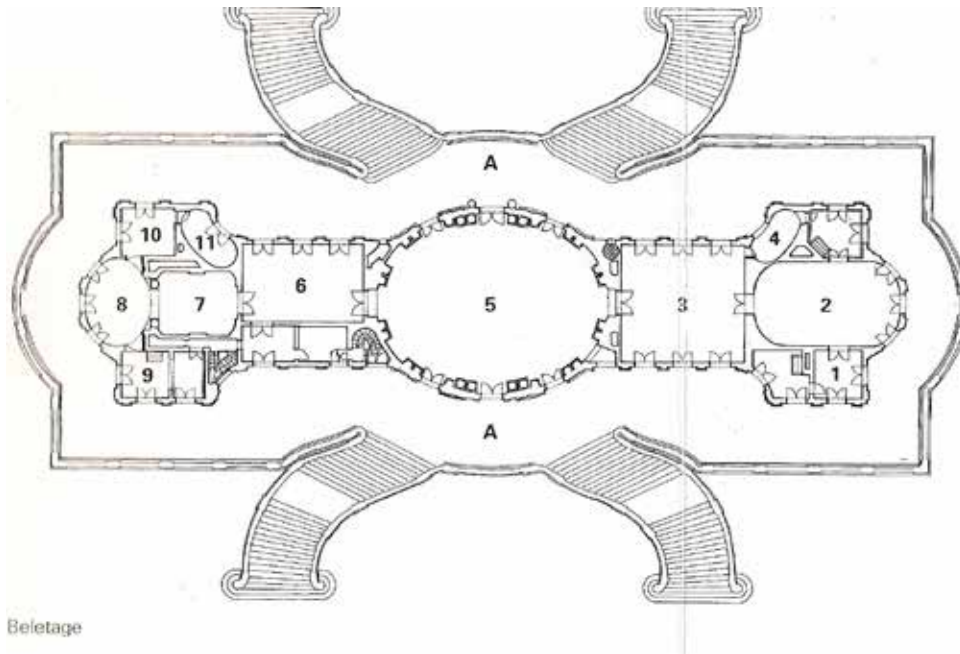
όψη του παλατιού.

Υπήρχε μια γαλλική κωμωδία, μια αστεία όπερα, μια ιταλική {opera sierra} και {opera buffa} ένας μηχανικός του κατασκεύασε διακοσμήσεις, οι οποίες έκαναν τους θεατές να πιστεύουν σχεδόν στη μαγεία.> Ενάντια σε αυτή τη χλιδή, που ξεπερνούσε κατά πολύ τις οικονομικές δυνατότητες του Württemberg, στράφηκε η τοπική αντιπολίτευση.

Σε αυτές τις εσωπολιτικές εντάσεις προστέθηκε το 1763 μια εξωπολιτική καταστροφή. Ο Carl Eugen συμμετείχε στον 7ετή πόλεμο στο πλευρό των σύμμαχων κατά της Πρωσίας. Αφού ο βασιλιάς Friedrich II της Πρωσίας, στην αυλή του οποίου μεγάλωσε ο Carl Eugen 1742-1744, κέρδισε τον πόλεμο, βρέθηκε ο δούκας στην πλευρά των ηττημένων. Έτσι οι φιλοδοξίες του για αύξηση των εδαφών του Württemberg και για άνοδο αξιώματος καταστράφηκαν. Το καλοκαίρι του 1764 η Landschaft², η οποία στο Württemberg κατείχε μια ισχυρή θέση έναντι των δούκων, έκανε μια κίνηση που έφερε σημαντικές συνέπειες : Μήνυσε τον Carl Eugen εξαιτίας του στιλ της διακυβέρνησής του, τις φορολογικές αυξήσεις, τις στρατολογίες και τέλος για τη μεγάλη δαπάνη για την ανέγερση του Solitude.

² Πολιτικό όργανο

Έτσι ο εξοργισμένος δούκας μετέφερε την έδρα του από τη Στουτγάρδη στο Ludwigsburg. Για να ξεπεράσει την ήττα και τις προσβολές στράφηκε εντελώς προς το νέο του σχέδιο: την οικοδόμηση του Solitude.



κάτοψη του παλατιού

A Altan

- 1 Bilderkabinett, heute Kassenraum – ταμείο (παλιά πινακοθήκη).
- 2 Musikzimmer - Δωμάτιο μουσικής .
- 3 Assembleezimmer - αίθουσα συνέλευσης.
- 4 Rotlackiertes Kabinett - κόκκινο βαμμένο δωμάτιο.
- 5 Weilser Saal - Λευκή αίθουσα.
- 6 Vorzimmer - Προθάλαμος .
- 7 Marmorsaal - Αίθουσα Μαρμάρου.
- 8 Palmenzimmer – φοινικόδωμάτιο.
- 9 Schlafzimmer – υπνοδωματιο .
- 10 Arbeitszimmer- δωμάτιο εργασίας.
- 11 Bibliothek – βιβλιοθήκη .



Θέα από το παλάτι προς την Στουτγάρδη .



πρόσοψη του παλατιού

Η ιστορία της κατασκευής του παλατιού και των κήπων.

Πολύ πριν αποφασίσει το φθινόπωρο του 1763 να χτίσει το Solitude, χρησιμοποιούσαν οι δούκες του Württemberg το δάσος μεταξύ Στουτγάρδης και Leonberg ως κυνηγετική περιοχή. Ο δούκας Eberhard Ludwig (κυβέρνησε 1693-1733) είχε διαμορφώσει το χώρο γύρω στο 1720 για να είναι κατάλληλος για κυνήγι. Στον γάμο του Carl Eugen 1748 τελέστηκε μια επίδειξη κυνηγιού στο δάσος του Leonberg, στο Baerensee (λίμνη), στις όχθες της οποίας έχτισε ο δούκας 2 δεκαετίες αργότερα το Baerenschloessle (παλατάκι) ως παράρτημα του Solitude. Στα ενδιάμεσα χρόνια έμενε σ' αυτή την περιοχή κατά το φθινοπωρινό κυνήγι. Με την αρχή της κατασκευής του Solitude ξεκίνησε μια από τις πιο εκτεταμένες οικοδομικές επιχειρήσεις του 18^{ου} αιώνα στη νοτιοανατολική Γερμανία. Αμέσως ξεκίνησαν και εργασίες ισοπέδωσης, που δεν αφορούσαν μόνο την έκταση του παλατιού : Στην απάτητη γύρω περιοχή έπρεπε να κατασκευαστούν δρόμοι πρόσβασης για τους εργάτες, μαστόρους, καλλιτέχνες, στρατιώτες και για τα οικοδομικά υλικά.

Στις 10 Νοεμβρίου 1763 έβαλε ο Carl Eugen το θεμέλιο λίθο. Πολύ πιθανό να είχε ήδη αποφασιστεί ότι δεν θα χτιστεί ένα απλό σπίτι κυνηγιού, σύμφωνα με την μέχρι τότε χρήση του χώρου ή ενός καταφυγίου όπως θα μπορούσε να συμπεράνει κανείς από το όνομα Solitude (= η μοναξιά).

Η επιθυμία οικοδόμησης του δούκα είχε αφυπνιστεί και έψαχνε παρηγοριά από τις πολιτικές συγκυρίες στην πραγματοποίηση θαρραλέων σχεδίων . Σε μικρή απόσταση από το Ludwigsburg θα αναπτυσσόταν μία νέα θερινή έδρα.



Εργολάβος υπήρξε ο Johann Friedrich Weyhing, ο συνταγματάρχης Jakob von Scheeler ήταν υπεύθυνος οικοδόμησης, όλου του σχεδίου. Για τα καλλιτεχνικά θέματα ήταν αρχικά υπεύθυνος ο ζωγράφος της αυλής Nicolas Guibal, ο οποίος έκανε την ταβανογραφία στην εκκλησία και πιθανώς την αρχιτεκτονική της, σχέδια για την εσωτερική διακόσμηση και αργότερα τις ταβανογραφίες στο κυρίως κτίριο . Επηρέασε βέβαια το συνολικό αρχιτεκτονικό σχέδιο.

Ωστόσο αρχηγός για την σχεδίαση του Solitude ήταν ο ίδιος ο δούκας. Όπως όλοι οι δούκες της εποχής έλαβε μαθήματα σε όλους τους καλλιτεχνικούς τομείς και ιδιαίτερα στην αρχιτεκτονική. Επίσης είχε πρόσβαση σε μια συλλογή αρχιτεκτονικών διατριβών και κατόψεων.

Μόνο όταν έφτασαν στη διαμόρφωση της πρόσοψης του κυρίως κτίσματος και τον εσωτερικό του εξοπλισμό συμβουλευτήκε τον αρχιτέκτονα της αυλής Philippe de La Guerie, ο οποίος επεξεργάστηκε την πρόσοψη του περιπτέρου στο κυρίως κτίριο και σχεδίασε σημαντικό κομμάτι της πολύτιμης εσωτερικής διακόσμησης.

Τους πρώτους κήπους τους διαμόρφωσε ο Friedrich Hemmerling. Αυτή η συνεργασία πολλών ατόμων ήταν σύνηθες τον 17^ο και 18^ο αιώνα.



Τμήμα της πίσω όψης του παλατιού .

Με την επέκταση του συγκροτήματος από το 1776 εμφανίστηκαν οι Johann Adam Gross d. A. και Carl von Schell, των οποίων οι εργασίες ξεπεράστηκαν κατά πολύ από τον Reinhard Ferdinand Heinrich Fischer, του διαδόχου του La Gueriere από το 1768.

Ο Carl Eugen επισκεπτόταν συχνά την οικοδομή και στις 11 Νοεμβρίου 1764 γιόρτασε τα εγκαίνια. Η γιορτή περιγράφεται και στο ημερολόγιο της αυλής. Κατά την κατασκευή (1764-1766) είχαν προτεραιότητα οι 2 πλαϊνές πτέρυγες, που ονομάστηκαν Cavalliersbau και Officienbau. Θα στέγαζαν τον δούκα, την Αυλή του και το νοικοκυριό. Έως το 1776 έγινε στο πίσω μέρος του Cavalliersbau – πιθανότατα με σχέδια του Guibal – η εκκλησία για τον Carl Eugen.

Στο αντίστοιχο μέρος στο Officienbau στεγάζονταν το θέατρο (χτίστηκε το 1768 και ανακαινίστηκε το 1773) αλλά προορίζονταν όμως και για διάφορες χρήσεις που ολοκληρώθηκαν μάλλον το 1766.

Τα επόμενα χρόνια, κατά τα οποία η εγκατάσταση συνεχώς επεκτεινόταν, συμμετείχε ο δούκας στις οικοδομικές εργασίες. Πολύ συχνά σημειώνει στο ημερολόγιό του ο Freiherr Buwinghausen Wallmerode :

«Όλη τη μέρα έκανε ιππασία στο χώρο των εργασιών. Μ' αυτό τον τρόπο ο Carl Eugen γνώριζε τα πάντα για την εξέλιξη των εργασιών και μπορούσε να επηρεάσει τις δουλειές.»



Για να έχει μια κατοικία ο δούκας, ο οποίος συχνάζε εκεί, ολοκληρώθηκαν πρώτα τα δευτερεύοντα κτίρια. Η ολοκλήρωση του κεντρικού κτιρίου άργησε λόγω του περίπλοκου εσωτερικού εξοπλισμού. Έως το 1767 έχει γίνει το γιατί έτσι ώστε ο La Gupiere και ο Guibal να στραφούν στα δωμάτια. Οι εργασίες πρέπει να ολοκληρώθηκαν έως το 1769, καθώς τον Ιούλιο 1769 δόθηκε το πρώτο γεύμα στην Λευκή Αίθουσα. Μετέπειτα ο Fischer άλλαξε μόνο κάτι στο εσωτερικό.

Παράλληλα κατασκευάστηκε από το 1764 ο μεσαίος κήπος.

Τον Μάρτιο του 1768 αναφέρει ο Alexander von Buwinghamusen στο ημερολόγιο πρώτη φορά μια βόλτα του δούκα σ' αυτή την περιοχή. Το 1770/71 πρόσθεσε ο Fischer την Αίθουσα Δαφνών ως κτίριο εορτών.

Με το Langem Orangerie Haus (το μακρύ σπίτι στην φυτεία πορτοκαλιών) στον δρόμο από τη Στουτγάρδη ξεκίνησε το 1766 η επέκταση του συγκροτήματος προς ανατολικά. Το 1767/68 ακολούθησαν η Orangerie (φυτεία πορτοκαλιών) και η πλατεία, όπου τοποθετήθηκε το άγαλμα του Carl Eugen (έφιππου), το οποίο σχεδίασε ο Guibal. Γύρω υπήρχαν κτίσματα με δεσπόζων το Reithaus του Fischer, το οποίο το 1769 προοριζόταν για ευαγγελική εκκλησία, αλλά δεν ολοκληρώθηκε ποτέ εσωτερικά.

Στον λοξό άξονα, που διέκοπτε το ορθογώνιο σχέδιο του κήπου, τοποθετήθηκαν το Funf Eichen- Rondell(= κυκλικό παρτέρι, με 5 δρύες) και το Κινέζικο Σπίτι.

Το περίπτερο πρωτοκατασκευάστηκε από τον Fischer το 1767 και ανοικοδομήθηκε κατ' εντολή του δούκα, πιο μεγάλο, το 1768/69.



Το 1769 έγινε και η μεγάλη δεξαμενή με τον περιβάλλοντα κήπο. Η επέκταση προς τα ανατολικά ολοκληρώθηκε το 1772 με το ξενοδοχείο Ducal του Fischer. Ο Carl Eugen ήθελε να χτίσει μια εστία για την στρατιωτική σχολή Pflanzenschule, η οποία ιδρύθηκε το 1770 και το 1781 πήρε προαγωγή σε Hohe Carlsschule, στην υψηλή σχολή του Καρόλου.

Όμως οι εργασίες δεν προχώρησαν και οι μαθητές στεγάζονταν ως το 1775 στα Intrimsbauten (στην πλατεία με το άγαλμα του δούκα).

Δυτικά του παλατιού πρόσθεσε ο Carl von Schell το 1768 το Reithaus (κτίριο), το οποίο δεν ολοκληρώθηκε. Το 1769/70 έφτιαξε στο ίδιο επίπεδο (άνδηρο) το μεγάλος στάβλος του ηγεμόνα (Grosse marstall). Νότια υπήρχαν δέντρα με φρούτα, το Plantation en Quincon. Την τελευταία εγκατάσταση σ' αυτήν την περιοχή αποτέλεσε το 1771/72 το μίλι με τα άνδηρα. Το παλάτι Solitude περιβάλλονταν από πάρκα ζώων, που συνεχώς επεκτείνονταν. Εδώ υπήρχαν και πολλά περίπτερα, από τα οποία ξεχώριζε το Baerenschloessle του Fischer (παλατάκι) (1767/68).

Η ιστορία ίδρυσης του Solitude δείχνει ότι ο Carl Eugen δεν είχε κάποιο ολοκληρωμένο σχέδιο. Αντιθέτως, διάφορα κτίρια προσθέτονταν το ένα μετά το άλλο. Από το 1772 το ενδιαφέρον του στράφηκε, στο παλάτι στο Hohenheim. Τρία χρόνια αργότερα μετακόμισε εκεί, αφού μετέφερε την έδρα του από το Ludwigsburg στη Στουτγάρδη.



Το κτίριο και ο εξοπλισμός του.

Το παλάτι Solitude βρίσκεται στην κορυφή μιας απότομης πλαγιάς μεταξύ Στουτγάρδης και Leonberg. Το κυρίως κτίριο έχει δύο σχεδόν πανομοιότυπες προσόψεις. Ο πρώτος όροφος υψώνεται σε βάθρο, που αποτελεί και το ισόγειο, το οποίο περιβάλλεται από διαδρόμους με τόξα.



Στηρίζει έναν εξώστη, που περιβάλλει τον πυρήνα του κτιρίου, στο οποίο οδηγούν δύο εξωτερικές σκάλες. Μια σειρά τοσκανικών παραστάδων διαρθρώνουν τις πτέρυγες του ορόφου. Το κεντρικό τμήμα προβάλλεται και λόγω ύψους και με τους σύνθετους παραστάδες και με τα κλασικιστικά διακοσμητικά. Πλούσια διακοσμημένα ήταν με φηγούρες και ο θόλος, και το κιγκλίδωμα της στέγης και του εξώστη.

Το Solitude ξεχωρίζει εντελώς από το Seehaus (σπίτι μπροστά από την λίμνη) στο Ludwigsburg, το οποίο το 1804 μετονομάστηκε σε Monrepo. Εκεί πραγματοποίησε ο Phillip de La Gueriere, κατά τη διάρκεια των ετών 1760-1764, ένα Maison de Plaisance (ευχάριστο σπίτι) σύμφωνα με το γαλλικό σχέδιο. Με το μορφή που έχει το Solitude θυμίζει μια σειρά από Lusthauser (εορταστικά κτίρια) τα οποία δεν ήταν κτίρια κατοικίας αλλά εορταστικά κτίρια της εποχής .



Αυτό το σχέδιο ακολουθούν στο παλάτι Favorite στο Ludwigsburg (1716-1719) - σχέδια του Johann Bernhard Fischer von Erlach- και άλλα παραδείγματα στην γύρω περιοχή του αυστριακού-βοημικού μπαρόκ. Ο τύπος φτάνει πίσω στον 16^ο αιώνα με το νέο Lusthaus (1583-1593) στη Στουτγάρδη.

Το κυρίως κτίριο του Solitude συμπληρώνεται με τα Cavaliersbau και το Officienbau, τα οποία αποτελούνται από ένα κυρίως κτίριο, μια μονόροφη καμπύλη πτέρυγα και μια πίσω πτέρυγα. Σ' αυτά στεγάζονταν τα δωμάτια του δούκα, των ακολούθων, τα σαλόνια, η εκκλησία, το θέατρο και δωμάτια νοικοκυριού. Στα 20 Kavalliershauschen στεγάζονταν χώροι διασκέδασης, όπως τραπεζαρία, δωμάτιο μπιλιάρδου, χώροι για την αυλική ακολουθία, αλλά και κουζίνες και δωμάτια υπηρετών.

Το όλο συγκρότημα μοιάζει με μπαρόκ θεατρικό σκηνικό : για τη διαδρομή των 13 km για το Ludwigsburg έγινε το Solitude ένα Point de Vue. Τα Kavalliershauschen με την χαλαρή τους ακολουθία οδηγούν προς την πράσινη αρχιτεκτονική, τους κήπους. Έχουν κυκλική κάτοψη, που παραλλάσσει την κυκλική κάτοψη των μπαρόκ κυνηγετικών εδρών, και βρίσκεται σε εξαιρετική αρμονία με τον προορισμό του Solitude ως παλάτι κυνηγιού.

Στο εκτενή οικοδομικό συγκρότημα, που επεκτάθηκε με την ευαγγελική εκκλησία, την Αίθουσα Δαφνών, το Reithaus, το Στάβλο του Ηγεμόνα και τα κτίρια για την στρατιωτική ακαδημία, στεγάζονταν βασικά συστατικά μιας μεγάλης έδρας ενός δούκα. Το -συγκρότημα Solitude- άρχισε σαν μια μικρή πόλη με αλέα και κήπους. Μετά από μακροχρόνια, αδιάκοπη επέκταση, που άλλαξε εντελώς το ύφος του Solitude, ο δούκας απέκτησε μια μεγαλοπρεπή και άκρως πρωτότυπη έδρα.

Κατά την σχεδίαση του κεντρικού κτιρίου ο αρχιτέκτονας επέλεξε τον τύπο του Lusthaus (του χαρούμενου κτιρίου), που γύρω στο 1760 δεν ήταν και τόσο επίκαιρος. Αντιθέτως, τα δωμάτια του παλατιού δείχνουν στην διακόσμησή τους την αλλαγή του στιλ από το ροκοκό στο νεότερο κλασικισμό (1760-1765). Ο Philippe de La Guerie σχεδίασε (1767-1768) ένα βασικό μέρος των άκρως κομψών ξυλόγλυπτων και γύψινων διακοσμήσεων. Ο Reinhard Ferdinand Heinrich Fischer τα ολοκλήρωσε και επηρέασε μάλλον την επίπλωση της βιβλιοθήκης και του γραφείου. Οι εργασίες ολοκληρώθηκαν με τη Αίθουσα Μαρμάρου, που σχεδιάστηκε μάλλον από τον Fischer. Η Αίθουσα Υποδοχής του παλατιού, η Λευκή Αίθουσα, ακολουθεί στη διάρθρωση του τοίχου την γαλλική παραδοσιακή τεχνική κατασκευής παλατιών, η οποία στα επίσημα Repraesentationsraume(επίσημες αίθουσες) απαιτεί αρχιτεκτονική διαμόρφωση με κίονες και παραστάδες.



ταβανογραφία στην Λευκή Σάλα



Το μότο- της
στοάς μπροστά
στο διάδρομο με
τα τόξα
αντιστοιχεί (στην
ισομετρία του και
στο αρχαίο σχέδιο
που ακολουθεί)
στις αρχές του
πρώιμου
κλασικισμού :
αττική βάση,
ραβδωτός κορμός,

κορινθιακό κιονόκρανο και αντίστοιχο θριγκό. Αλλά και τα κοσμήματα ακολουθούν
το ρεπερτόριο του Louis-Seize-στιλ : δικτυωτό, ταινίες με ροζέτες, βάζα και
γιρλάντες από δάφνες.



Ναι μεν εμφανίζεται η αττική ζώνη πιο εορταστική, πιο παιχνιδιάρικη, αλλά η κίνησή της υποτάσσεται στον ομοιόμορφο ρυθμό και οι διακοσμήσεις είναι συμμετρικές.



Τα δαιμόνια και οι ερωτιδείς εμφανίζουν ακόμα τον αισθησιασμό του ροκοκό, όμως η στάση και η έκφρασή τους τείνουν ήδη προς το πιο συγκρατημένο του κλασικισμού. Το ψυχρό και αυστηρό ύφος του δωματίου τονίζεται ιδιαίτερα από το λευκό-κρεμ χρώμα.

Σχεδόν όλα τα υπόλοιπα δωμάτια του 1^{ου} ορόφου έχουν ένα διαφορετικό ύφος από την Αίθουσα Υποδοχής. Ωστόσο, αν παρατηρήσει κανείς καλύτερα τις διακοσμήσεις θα δει κάποια ομοιότητα μ' αυτές της Αίθουσας Υποδοχής. Τα σχέδια του La Gueriere δείχνουν μια αυστηρή ρυθμικότητα.

Στον οριζόντιό τους τονισμό αποκτούν τεκτονικό χαρακτήρα. Αντιθέτως, το ροκοκό είχε μια τάση να δημιουργεί φαρδιά τμήματα, τα οποία διαμόρφωνε εσωτερικά ασύμμετρα.

Αν αναλύσουμε τα διακοσμητικά στο δωμάτιο μουσικής, στο δωμάτιο συνέλευσης ή στον προθάλαμο θα δούμε ότι σχηματίζονται σχεδόν αποκλειστικά C- τόξα και S-τόξα, γιρλάντες λουλουδιών και δαφνών και φοινικόφυλλα. Απουσιάζει (με ελάχιστες εξαιρέσεις) Ο La Gupiere χρησιμοποίησε στα σχέδιά του για το Solitude το εγχειρίδιο του ύστερου ροκοκό. Έχοντας γαλλικά πρότυπα δημιούργησε νέα ιδιαίτερα ποιοτικά δείγματα αυτού του στυλ. Δεν ανέτρεξε πρώτα στα αρχαία πρότυπα, αλλά απευθείας στον γαλλικό κλασικισμό και το Regence-Stil (γύρω στο 1710/20). Το ύστερο ροκοκό εμφανίζεται σχεδόν συγχρόνως με τις συμμετρικές, γεωμετρικές και αρχιτεκτονικές διαμορφώσεις του πρώιμου κλασικισμού.

Refugium.



Το όνομα La Solitude (η μοναξιά) και η αφιερωτική επιγραφή Tranquillitati sacra voluit (αφιερωμένο στην ιερή ησυχία) δείχνουν ότι εδώ αρχικά σχεδιάζονταν ένα Refugium (καταφύγιο). Ο Carl Eugen ήθελε να προστατεύεται από το πρωτόκολλο και την εθιμοτυπία, κυρίως όμως από τα πολιτικά γεγονότα του 1763/64. Παρ ' ότι με τις συνεχόμενες προσθήκες αναπτύχθηκε το περιβάλλον για μια απαιτητική αυλή, ο δούκας δεν ξεχνούσε την

αρχική του πρόθεση. Την εποχή του ροκοκό δυνάμωσε η επιθυμία της αριστοκρατίας για ατομικότητα, αφάνεια και άνεση. Το ρεύμα αυτό το ακολούθησε και ο Carl Eugen

και κατασκεύασε ένα ιδιωτικό διαμέρισμα στο παλάτι του στο Ludwigsburg. Το Solitude θα αποκτούσε μια παρόμοια θέση.

Ο Carl Eugen αποσύρονταν συχνά με τον κύκλο εμπιστοσύνης του στο καταφύγιο. Ο Carl Eugen περνούσε το χρόνο του επιβλέποντας τις οικοδομικές εργασίες, ενώ οι γυναίκες και οι καβαλιέροι-ιππότες έκαναν περιπάτους στους κήπους και εκδρομές στην γύρω περιοχή.

Τα βράδια έπαιζαν, χόρευαν ή παρακολουθούσαν κάποιο κονσέρτο. Για αυτές τις ταπεινές ψυχαγωγίες η ακολουθία του δούκα χρησιμοποιούσε το Cavalliersbau. Το κυρίως κτίριο του παλατιού χρησιμοποιούνταν μόνο σε επίσημες περιπτώσεις. Ενίοτε παραβρισκόταν εκτός από τον δούκα και την ερωμένη του μόνο ένας ή δύο υπασπιστές.

Κάποιες μέρες του χειμώνα κατέφευγε εδώ, για να ξεφύγει από την φασαρία της αυλής, μαζί με την Madmoiselle, την ερωμένη του Catharina Bonafini.

Jagdschloss- κυνηγετικό παλάτι.



Από παλιά χρησιμοποιούσαν οι δούκες το δάσος του Leonberg ως περιοχή κυνηγιού. Ο Carl Eugen χρησιμοποίησε τα σχέδια του Eberhard Ludwig του 1720. Με την κατασκευή του Solitude αυτό το αξονικό σύστημα επεκτείνονταν με την πάροδο των χρόνων. Οι ίδιοι άξονες επεκτάθηκαν

σε αστεροειδές σχήμα. Ζωολογικοί κήποι περιέβαλαν τους κήπους του παλατιού και ολοκλήρωναν το πάρκο κυνηγιού.

Τα άγρια ζώα, τα μεγάλα θηράματα και οι φασιανοί αποτελούσαν στις εορτές ατραξιόν, ενώ χρησιμοποιούνταν και ως ρεζέρβα κυνηγιού. Μέσα σ' αυτή την περιοχή υπήρχαν πολυάριθμα Pavilions, τα οποία χρησίμευαν ως σημεία αναπαύσεως κατά το κυνήγι, αλλά ήταν και ταξιδιωτικοί προορισμοί.



Μεγάλα κυνήγια διοργανώνονταν προ πάντων το φθινόπωρο και σε πριγκιπικές επισκέψεις. Συνοδευόταν από πολύχρωμα τελετουργικά. Ιδιαίτερα δαπανηρά ξεκινούσε ο Carl Eugen την ετήσια εορτή κυνηγιού. Γράφει ο Buwingham Wallmerode στις 3.11.1769 : «Ο δούκας εόρτασε την ημέρα με 3 κυνήγια.

Ξεκίνησαν στις 8 το πρωί. Έπιασαν 16 χοίρους, 3 αγριόχοιρους, 13 αγριογουρούνες, 13 νεογέννητα. Μετά από 2 ώρες

κατευθύνθηκαν, περνώντας από το Solitude, προς το Kalenberg όπου απελευθέρωσαν 3 ελάφια το ένα μετά το άλλο και τα έπιασαν με τα κυνηγετικά σκυλιά. Μετά το μεσημεριανό ακολούθησε ένα κυνήγι περικύκλωσης όπου σκότωσαν 357 λαγούς. Και στα 3 κυνήγια υπήρχαν ομπρέλες, καθώς οι 7 κυρίες ακολουθούσαν παντού και μπορούσαν να παρακολουθούν. Η μέρα ολοκληρώθηκε με παρέλαση τρομπετών και τύμπανων, και φωτίζονταν με δάδες». Ο Carl Eugen αγαπούσε πολύ το κυνήγι. Συχνά κυνηγούσε συνοδευόμενος από ένα κυνηγό ή ένα υπασπιστή μόνο.

Το Lustschloss και το θερινό ανάκτορο.

Από τη στιγμή που ο Carl Eugen, ήδη κατά τον πρώτο σχεδιασμό του Solitude το 1763/64, αποφάσισε να μην κατασκευάσει μόνο ένα καταφύγιο ή μία έδρα κυνηγιού, ξεκίνησαν οι επεκτάσεις. Έως το 1772 δημιουργήθηκαν κήποι και κτίρια που προκαλούσαν στην Αυλή έκπληξη και προσέφεραν μια ποικιλία ψυχαγωγικών δυνατοτήτων. Το συγκρότημα προσέφερε εγκαταστάσεις όπως το θέατρο, τα σπίτια μπιλιάρδου, ο κήπος λουλουδιών, ο κήπος σε σχήμα λαβύρινθου με τα σπιτάκια πουλιών και τις λιμνούλες, η φυτεία πορτοκαλιών, ο Στάβλος του Ηγεμόνα και τα σπίτια της φυτείας. Για την ψυχαγωγία στο Solitude μας πληροφορεί ο χρονογράφος Buwinghamusen: «24 Ιουνίου 1768: Μετά το φαγητό έπαιζαν σε τέσσερα τραπέζια στην τραπεζαρία, ο δούκας έκανε ιπασία, το βράδυ βγήκαν βόλτα, και μετά στην όπερα “ il Dottore ” .17.5.1769: Το μεσημέρι πήγε ολόκληρη η Αυλή στο Bärensee(λίμνη). Έφαγαν λίγο στο σπίτι και μετά επιβίβαστηκαν σε πλοίο και έκαναν βόλτα στη λίμνη. Ο δούκας πήγαινε με την επιχρυσωμένη του γόνδολα ενώ οι κυρίες και οι καβαλιέροι ακολουθούσαν με μεγάλο πλοίο. Έξι πλοία με την ορχήστρα, δύο όμποε και δύο χορωδίες τρομπέτας τους συνόδευαν.

19.9.1769: Πήραν πρωινό στο σπιτάκι στο Vogelheerd. Το απόγευμα πήγε ο δούκας



βόλτα με τις κυρίες και καθώς ήταν έτοιμο το κινέζικο σπίτι στις πέντε βελανιδιές, το φώτισε ο δούκας για πρώτη φορά και οδήγησε εκεί τις κυρίες και τους καβαλιέρους ώστε να το δουν». Το αλληγορικό πρόγραμμα στο κυρίως κτίριο του παλατιού, του οποίου οι φιγούρες έχουν χαθεί, διασαφηνίζουν στην περιπλοκότητά του, ότι ο δούκας Carl Eugen έβλεπε το Solitude ως δείγμα της μεγαλοπρεπούς ανέλιξης και ανάπτυξης της εξουσίας του «κρατιδίου του».

γλυπτά που κοσμούν τον εξωτερικό διάκοσμο του παλατιού.

Στον διακοσμημένο τρούλο του παλατιού θρόνιαζε η προσωποποίηση της Βυρτεμβέργιας που περιβάλλονταν από τις Αρετές. Ένα κιγκλίδωμα στο προαύλιο του παλατιού ήταν διακοσμημένο με αγάλματα.

Τα αγάλματα αυτά ήταν προσωποποιήσεις του κράτους, των ποταμιών και των πόλεων όσο και η βιομηχανία και η αφθονία (γονιμότητα) του δουκάτου. Συγχρόνως σε παραστάσεις κυνηγιού υπάρχει υπαινιγμός για τους ζωολογικούς κήπους του Solitude. Με την τοιχογραφία ταβανιού στην Λευκή Σάλα κορυφώνεται η αποθέωση του Carl Eugen: Η διακυβέρνησή του προωθεί την ευημερία της Βυρτεμβέργης. Το συνολικό πρόγραμμα συμβολίζει την υποτέλεια του κράτους στον δεσπότη και το ανάκτορό του. Η αλέα μεταξύ του Ludwigsburg και του θερινού ανακτόρου και οι μαδάρες στο δάσος είναι ένα ακόμη στοιχείο επιδείξεως εξουσίας.

Το αλληγορικό πρόγραμμα, τα εκτενή κτίρια, οι αλέες, οι κήποι και οι ζωολογικοί κήποι έκαναν το Solitude να ξεχωρίζει ανάμεσα στα παλάτια του 18^{ου} αιώνα.

Με τις πλαϊνές πτέρυγες, την πλατεία μπροστά στην ευαγγελική εκκλησία, με το άγαλμα του Carl Eugen, με τις πτέρυγες για την στρατιωτική ακαδημία, την Αίθουσα Δαφνών, το Σπίτι Ιππασίας (Reithaus) και το Στάβλο του Ηγεμόνα, δημιουργήθηκε μία έδρα, που δεν ήταν ένα συμπαγές παλάτι αλλά ένα συγκρότημα, ένα σύμπλεγμα από περιστύλια.

Στις επίσημες δεξιώσεις στο Solitude οι επισκέπτες έφταναν στο παλάτι μέσω της αλέας. Ο δούκας τους υποδεχόταν με ένα εντυπωσιακό εθιμοτυπικό. Έτσι και στις 3 Σεπτεμβρίου του 1768, ο δούκας υποδέχτηκε τον πρίγκιπα Friedrich Eugen, τον αδερφό του και τον διάδοχο του θρόνου του Thurn και Taxis, τον κουνιάδο του. Μετά



από ένα κυνήγι ελαφιών ο Carl Eugen προπορεύτηκε στο Solitude και τοποθέτησε δώδεκα κανόνια, τέσσερις χορούς τρομπέτας και τυμπανιστές στον εξώστη του παλατιού.

Αποψη του κήπου

Μόλις έφθαναν άρχισαν να παίζουν και έπαιζαν μέχρι να μπουν μέσα στην μαρμάρινη αίθουσα (Marmorsaal) του παλατιού. Το βράδυ πήγαν στην όπερα “Ie Contese pas Amore”. Στην αρχή κα στο τέλος παρακολούθησαν ένα μπαλέτο. Η μέρα έκλεισε με ένα τραπέζι στην τραπεζαρία του CAVALIERSBAU.

Η στρατιωτική ακαδημία.

Το 1770 ο Carl Eugen ίδρυσε το στρατιωτικό σχολείο, το οποίο αρχικά θα εκπαίδευε τα ορφανά για να γίνουν γυψαδόροι και κηπουροί για το παλάτι. Το 1773 μετατράπηκε σε στρατιωτική ακαδημία. Μέσα σε λίγα χρόνια απέκτησε μεγάλη υπόληψη έτσι ώστε να αναλαμβάνει οικότροφους (π.χ. Schiller) από το εσωτερικό και το εξωτερικό. Είχε τριακόσιους περίπου μαθητές, τους οποίους ο δούκας παρουσίαζε συχνά σε επίσημες εκδηλώσεις. Έτσι έδινε στη ζωή του θερινού ανακτόρου παραπάνω αίγλη.

Το 1775 μεταφέρθηκε η ακαδημία στη Στουτγάρδη και το 1781 προάχθηκε και ονομάστηκε Υψηλή Σχολή του Καρόλου.

Οι κήποι .



Οι κήποι φυτεύτηκαν από το 1764 έως το 1772. Στον σχεδιασμό τους δεν υπήρχε κάποιο συνολικό σχέδιο, αλλά δημιουργήθηκαν τμηματικά. Ήδη ο μεσαίος κήπος, που φυτεύτηκε από το 1764, είχε ελάχιστη συνοχή με την αρχιτεκτονική του παλατιού. Η αλέα του Ludwigsburg κατέληγε στο παλάτι – απ' όπου δεν φαινόταν ο κήπος, καθώς από πίσω ήταν τα CAVALIERSGABÄUDE(κτίρια) – και συνέχιζε πίσω από αυτά ως απλό δρομάκι.

Ο κηπουρός Friedrich Christoph Hemmerling προσπάθησε να συνδέσει το δρόμο με το δρόμο που είχε δημιουργήσει την εποχή που η περιοχή χρησιμοποιούνταν ως κυνηγετική περιοχή της εποχής του Eberhard Ludwig, γι' αυτό και μετά από 150 μέτρα παίρνει κλίση. Ο Hemmerling φύτεψε κυρίως το ασύμμετρο δασύλλιο εκατέρωθεν του δρόμου. Ως πρότυπό του στάθηκε ο κήπος-φυτεία στο Ludwigsburg. Η κηπουρική τέχνη του ροκοκό προτιμούσε τους χαμηλούς φράχτες (από θάμνους) παρά τις απλόχερες διαμορφώσεις του μπαρόκ. Στους λαβύρινθους έβρισκε η Αυλή εναλλαγή, εκπλήξεις και διασκέδαση.

Στο μεσαίο κήπο ενσωμάτωσε ο Hemmerling : τον κήπο λουλουδιών, τα παρτέρια τριανταφυλλιών, το Schneckengang (σαλιγκαριού), το Vogel Herdt (πουλί), το Μεγάλο Σπίτι, τον κήπο δαφνών και σύκων, το Μεγάλο Σαλόνι, τον κήπο-λαβύρινθο και το θέατρο θάμνων.

Σύμφωνα με τον Philipp Roeder(1787) το θέατρο που αποτελούνταν αποκλειστικά από θάμνους και δέντρα είχε όλα όσα χρειαζόταν ένα θέατρο (θεωρείο, ορχήστρα, σκηνή, χορός αποδυτηρίων).

Το 1766/67- 1772 επεκτάθηκε ο κήπος προς ανατολή και δύση. Υπεύθυνος ήταν πια ο Reinhard Ferdinand Heinrich Fischer, ο οποίος έμεινε πιστός στον αρχικό τρόπο σχηματισμού του κήπου και δημιούργησε ένα ράστερ δρόμων σε σχήμα ορθογωνίου. Μόνο ο κεντρικός άξονας με τις πέντε δρύες και το Κινέζικο Σπίτι ήταν τοποθετημένα διαγώνια. Τα νεώτερα τμήματα ήταν διαφορετικά από το μεσαίο κήπο : ήταν τοποθετημένα πιο γενναιόδωρα και ευσύνοπτα. Οι δρόμοι σχημάτιζαν εν μέρει κλασικιστικά διακοσμητικά όπως μαϊάνδρος, ταινία με ροζέτες. Ο Fischer ακολούθησε ένα ρεύμα της κλασικιστικής γαλλικής κηπουρικής τέχνης, η οποία γύρω στο 1755/60 είχε αποστασιοποιηθεί τόσο από το ροκοκό όσο και από το στιλ αγγλικού πάρκου.

Στα δαπανηρά κτίρια του κήπου ανήκουν το Κινέζικο Σπίτι, η Αίθουσα Δάφνης και ο Στάβλος του Ηγεμόνα. Η Αίθουσα Δαφνών αποτελούνταν από 3 αίθουσες πλούσια διακοσμημένες με και ταβανογραφίες του Guibal, πίσω από τις οποίες ανοίγεται ο



Πλάγια όψη του παλατιού.

ναός του Απόλλωνα. Το χειμώνα χρησιμοποιούνταν ως θερμοκήπιο και το καλοκαίρι για εκδηλώσεις-εορτές. Ενώ χρησιμοποιούνταν και σε επετείους της στρατιωτικής ακαδημίας.

Ιδιαίτερα πλούσια ήταν εξοπλισμένο και ο στάβλος. Η είσοδος ήταν μια αίθουσα με τρούλο στην οποία ήταν 4 σιντριβάνια, στα οποία ορθώνονταν αγάλματα αλόγων από τα ρουθούνια των οποίων έτρεχε το νερό. Και ο στάβλος χρησιμοποιούνταν για εορταστικές εκδηλώσεις. Ο Fischer περιέβαλλε τα κτίρια με κήπους.

Την πλατεία με το άγαλμα(ιπέα) με την Orangerie (φυτεία πορτοκαλιών), το Reithaus και το στάβλο με την φυτεία οπωροφόρων δέντρων. Πρότυπό του πρέπει να ήταν το Hyde Park του Λονδίνου, το Place Stanislas στο Nancy ή το Champs Elysees στο Παρίσι, τα οποία είχαν ήδη επηρεάσει το σχεδιασμό του Carlstadt στο Ludwigsburg γύρω στο 1760.

Το Solitude του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα



Η ακμή του Solitude τελείωσε το 1775, όταν ο Carl Eugen μετέφερε και πάλι την έδρα του από το Ludwigsburg στη Στουτγάρδη, το θερινό ανάκτορο στο Heidenheim και τη στρατιωτική ακαδημία στη Στουτγάρδη. Το Solitude χρησιμοποιούνταν περιστασιακά στο κυνήγι και για την παραμονή σημαντικών επισκεπτών. Η τελευταία μεγάλη εορτή έγινε το 1782 όταν ο μεγαλοδούκας Paul της Ρωσίας και η σύζυγός του Maria Fjodorowna (ανιψιά του Carl Eugen) επισκέφτηκαν το Württemberg.

Γύρω στο 1780 οι κήποι έδειχναν σημάδια παρακμής. Ο Johann Caspar Schiller (πατέρας του Friedrich Schiller, κατά διαταγή του δούκα έπρεπε να αποσυνθέσει τους κήπους.

Συγχρόνως αφιέρωσε εκτάσεις για τις δοκιμές στην καλλιέργεια οπωροκηπευτικών δέντρων.

Κατά τις επαναστάσεις και τους ναπολεόντειους πολέμους χρησιμοποιήθηκαν δευτερεύοντα κτίρια ως στρατιωτικά νοσοκομεία (1796-1814). Το ίδιο συνέβη και στους πολέμους 1866, 1870/71, 1914-1918 και 1939-1945. Από το 1788 σταμάτησαν οι οικοδομικές εργασίες στον κήπο.

Το τέλος ήρθε με την μεταφορά της ευαγγελικής εκκλησίας – ως καθολική εκκλησία St. Eberhardt- και του Marstsall στην Koenigsstrasse στη Στουτγάρδη.

Έως περίπου το 1859 συντηρούσαν το παλάτι με λίγα έξοδα. Μόνο ο βασιλιάς Wilhelm I μετέφερε το 1817 από το Freudental ένα περίπτερο και το τοποθέτησε στο Baerensee (λίμνη)-το λεγόμενο Baerenschloessle(μικρό παλατάκι). Επίσης δημιούργησε ζωολογικούς κήπους που το 1840 εξοπλίστηκαν με ταΐστρες και σπιτάκια κυνηγιού. Το Solitude (που το 1842 δημοπρατούνταν ακόμα τα υπάρχοντά του) ήταν ήδη από περίπου το 1830 ιδιαίτερα αγαπητός ταξιδιωτικός προορισμός. Γύρω στο 1850 εξοπλίστηκε και πάλι ο 1^{ος} όροφος με έπιπλα σε στιλ νεοροκοκό. Μετά από τμηματικές επισκευές ανανέωσε ο βασιλιάς Κάρολος 1869-1875. Τότε καλύφθηκαν με τσιμέντο οι προσόψεις. Κάτω όμως από το αεροστεγές στρώμα μούχλιασαν βασικά τμήματα του ξύλινου σκελετού. Μόλις διαπιστώθηκε αυτό ξεκίνησαν άμεσα εργασίες επανόρθωσης, που εκτελέστηκαν κυρίως μεταξύ 1973 και 1983. παράλληλα αναπαλαιώθηκαν για άλλη μια φορά η ταβανογραφία στη Λευκή Αίθουσα. Από το 1990 στεγάστηκε στις πλαϊνές πτέρυγες η ακαδημία Schloss Solitude.



Η οροφή στη Λευκή αίθουσα



οι 2 εξωτερικές σκάλες και η πλακόστρωτη αυλή.



άποψη του παλατιού



Περιδιάβαση στους χώρους του παλατιού.

Μπροστά στο κυρίως ανάκτορο υπήρχε πλακόστρωτη αυλή. Από 2 εξωτερικές σκάλες ανεβαίνει κανείς στον 1^ο όροφο, που είναι τοποθετημένο σε υπόβαθρο το οποίο περιβάλλεται από καμάρες. Όλος ο όροφος περιβάλλεται από εξώστη, που στη βορειοανατολική πλευρά προσφέρει μια υπέροχη θέα. Το υπερυψωμένο περίπτερο ξεχωρίζει από τις πλαϊνές πτέρυγες με τις σύνθετες παραστάδες και με τα πλούσια νεοκλασικιστικά ανάγλυφα διακοσμητικά. Οι πτέρυγες διαρθρώνονται με τοσκανικές παραστάδες, το πάνω άκρων των οποίων καλύπτονταν κάποτε με κιγκλίδωμα. Πάνω από τα παράθυρα είχαν τοποθετηθεί ως ανάγλυφα διακοσμητικά σε οβάλ σχήμα με κεφαλές σε προφίλ.

Ο πρώτο όροφος.

1. Το δωμάτιο των πινάκων (πινακοθήκη)

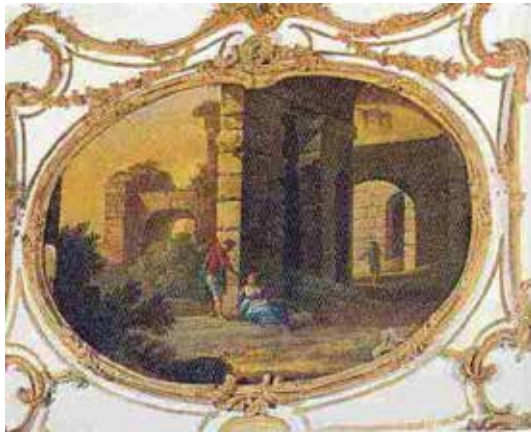
Το δωμάτιο που σήμερα είναι το ταμείο έχει απλά πλαίσια στα οποία ήταν τοποθετημένα 24 τετράγωνα, 4 οβάλ και 6 στρογγυλά πίνακες με αρχαία τοπία.

Η σημερινή είσοδος δεν αντιστοιχεί με τις παλιές συνθήκες. Η είσοδος στον πρώτο όροφο γινόταν μέσω της Λευκής αίθουσας. ανατολικά οδηγούταν προς την Enfilade και δυτικά στα επίσημα διαμερίσματα του δούκα.



2. Δωμάτιο μουσικής

Το σε λευκό- χρυσαφί δωμάτιο ακολουθεί τον τύπο του δωματίου καθρεφτών. Διαφέρει όμως από τους πιο παιχνιδιάρικους ‘προγόνους’ του 1730/40 με την πιο μεγάλη σε κλίμακα διαμόρφωσή του. Τα μεσόθυρα καλύπτονται σχεδόν ολοκληρωτικά με καθρέφτες και περικλείονται με λεπτά τμήματα τοίχου. Τα πλούσια διακοσμητικά είναι σχεδόν ολοκληρωτικά συμμετρικά, σύμφωνα με το ροκοκό της εποχής που έφτανε στο τέλος του.



πίνακας στο δωμάτιο μουσικής

Για να τονιστεί ο χώρος ως δωμάτιο μουσικής τοποθετήθηκαν στα παράθυρα και πάνω από τα παράθυρα μουσικά όργανα. Στο χώρο υπήρχαν 2 πιάνα και 12 αναλόγια με ψιλά πόδια σε λευκό και χρυσό. Το μουσικό δωμάτιο αποτελεί το κέντρο μιας ομάδας προσωπικών και συγκρατημένων δωματίων: νότια το κόκκινο δωμάτιο ζωγραφικής και το δωμάτιο με κίτρινο χρώμα και επιχρυσωμένο ξυλόγλυπτο έπιπλο, βόρεια το πράσινο δωμάτιο (μη προσβάσιμο) και το κόκκινο δωμάτιο.

Επίπλωση : A. F. Harper – 3 πίνακες με τοπία ερειπίων » 1770

- 6 καρέκλες (με μπράτσα) »1760
- 2 τραπέζια τοίχου (σχέδια P. De La Gueriere?) » 1765/70
- ζευγάρι βάζα με καπάκι , Κίνα »1700
- 2 πολυέλαιοι » 1765

3. Assembleezimmer (αίθουσα συνέλευσης)

λεπτομέρεια πάνω από τα παράθυρα



Η Αίθουσα συνέλευσης χρησιμοποιούταν σαν χώρος αναψυχής μετά το τέλος των δεξιώσεων στη Λευκή Αίθουσα. Φαρδιά και λιγνά μεσόθυρα και εναλλάσσονται. Σε αντίθεση με το ροκοκό του 1745 που διαμόρφωνε το τοίχο και το ταβάνι συνεχόμενα, εδώ δεν

συνδέεται σχεδόν καθόλου ο τοίχος με το ταβάνι.

Πάνω από τα παράθυρα μέσα σε ανώφλια υπάρχουν ανάγλυφα κοσμήματα που παραπέμπουν στις Τέχνες και την Επιστήμη.

Στις γωνίες της ξεκινούν διακοσμήσεις που εισέρχονται και στο ταβάνι. Εμπλουτίζονται με φοινικόφυλλα και μπουκέτα λουλουδιών. Η στρογγυλή με γιρλάντα περιστοιχισμένη πλαφονιέρα κεντράρει τη τετράγωνη αίθουσα. 3 ερωτιδείς τονίζουν το εσωτερικό τμήμα.

Τα πλαίσια πάνω από τις εισόδους και μεσόθυρα ήταν αρχικά καλυμμένα με πίνακες που απεικόνιζαν τοπία και καταρράκτες. Όπως και στα υπόλοιπα δωμάτια έτσι παρουσιάζονταν κι εδώ αντικείμενα πορσελάνης. : 2 επιθέματα τζακιού, καθένα αποτελούμενο από 5 βάζα, 4 μεγάλα βάζα από ιαπωνική πορσελάνη, 8 σμαλτωμένες καθένα με 1 φιγούρα από πορσελάνη.



καναπές στην αίθουσα
συνέλευσης

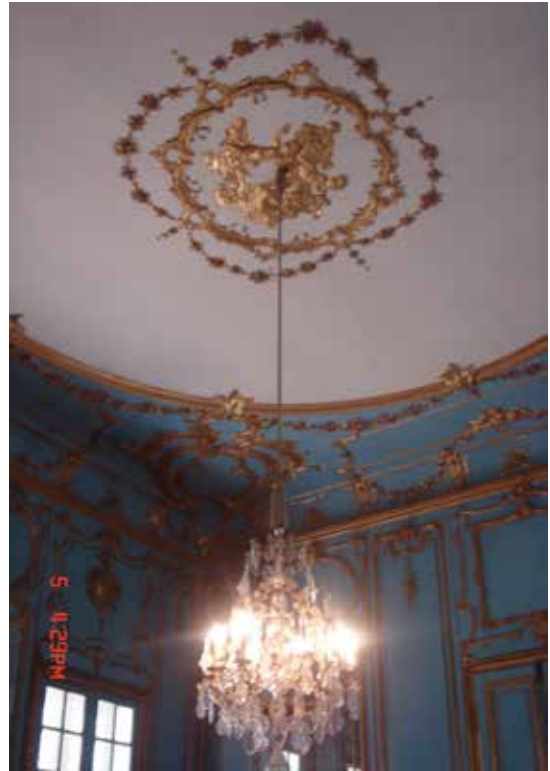
Επίπλωση : - κονσόλα και ζευγάρι γωνιακές κονσόλες (σχέδιο του La Gueriere ?) »

1760

- 4 καρέκλες (με μπράτσα) » 1765
- ζευγάρι βάζων , Κίνα » 1700
- πολυέλαιος » 1765



τζάκι.



ο πολυέλαιος .



Γωνιακή κονσόλα .



λεπτομέρεια οροφής

4. κόκκινο βαμμένο δωμάτιο.

Το κόκκινο δωμάτιο έχει κάτοψη φασολιού. Με το κόκκινα και χρυσό χρώμα θέλανε να χαρακτηριστεί τα δείχνουν οβάλ δίσκους όπου αρχικά θα υπήρχαν πίνακες.



κόκκινο συνδυασμένο με χρυσό



λεπτομέρεια1



Η οροφή του κόκκινου δωματίου.

Επίπλωση : 2 πολυθρόνες » 1765

- πολυέλαιος » 1765

5. Λευκή αίθουσα

Στην Λευκή Αίθουσα κατέληγαν οι πομπώδεις τελετές του Carl Eugen. Η αίθουσα έχει κάτοψη οβάλ. Ο τοίχος σχηματίζει καμάρες. Μεταξύ των παραθύρων στέκονται σε βάση 2 κορινθιακοί ημικίονες $\frac{3}{4}$. Εκατέρωθεν όμως των 2 κυρίως εισόδων στέκονται σε βάση από 3 κορινθιακοί κίονες, σχηματίζοντας κάτι σαν ανίδα θριάμβου και τονίζοντας έτσι τις εισόδους και τον εορταστικό επίσημο χαρακτήρα της αίθουσας. Πάνω από την βόρεια είσοδο λάμπει το οικόσημο του Württemberg με το δουκικό καπέλο. Απέναντι βρίσκεται το μονόγραμμα του Carl Eugen περιστοιχισμένο με εργαλεία των τεχνών και επιστημών.





Λεπτομέρεια από την οροφή

Ο θριγκός χωρίζεται σε δύο ζώνες.

Μία ζώνη με διακοσμητικά σε αττικό ρυθμό και με παράθυρα σε οβάλ σχήμα. Μεταξύ των παραθύρων στέκονται δαιμόνια διακοσμημένα με λουλουδένιες γιρλάντες. Τα παράθυρα στέφονται με πολεμικά τρόπαια. Τα δαιμόνια τα

δημιούργησαν οι Valentin Sonnenschein και Johann Adam σύμφωνα με σχέδια Bauer Guibal.



Λεπτομέρεια 2



οι κορινθιακοί κίονες

Στη δεύτερη ζώνη ο Nicolas Guibal αντιγράφει στους επιμέρους θόλους του ταβανιού το αρχιτεκτονικό σχέδιο της αίθουσας : μεταξύ ζωνών διακοσμημένων με ανάγλυφα στολίδια ανοίγονται παράθυρα με θέα τον ουρανό: στην κεντρική οβάλ ταβανογραφία ο Guibal ακολούθησε κλασικιστικές αρχές: στο κέντρο φαίνεται το δουκικό καπέλο, που συμβολίζει τον δούκα.



ταβανογραφία στην κεντρική σάλα.

Εκατέρωθεν του οι αρετές Πραότητα και Σοφία. Στην σκοτεινή νυχτερινή πλευρά ένα δαιμόνιο γκρεμίζει την Διαφθορά, ενώ η Ομόνοια (Αρμονία) δαμάζει την Μανία του πολέμου. Στη φωτεινή πλευρά ερωτιδείς οδηγούν σε ένα βουκολικό ειδύλλιο, το οποίο συμβολίζει την ειρήνη και την ευημερία του κράτους. Κάτω από μια αψίδα σύννεφων εικονίζονται ο Βάκχος και η Δήμητρα, οι οποίοι ενσαρκώνουν την αμπελουργία και την γεωργία του Württemberg. Ακριβώς πάνω από την είσοδο κάθεται σε θρόνο ο Απόλλωνας μεταξύ των Μουσών και των Καλλιτεχνών. Ένας ερωτιδείς τους παρουσιάζει την κάτοψη του Solitude. Μ' αυτό το πρόγραμμα αποθανατίζονταν οι αρετές και η αξιοσύνη του δούκα Carl Eugen αλλά και η ευημερία του κράτους κατά την κυριαρχία του. Όπως σ' όλες τις αίθουσες υπήρχαν και εδώ μπροστά στα παράθυρα πλούσιες κουρτίνες. Στην λευκή αίθουσα 16 κουρτίνες κρεμ-δαμασκηγή με χρυσή δαντέλα, 8 διπλά στεφάνια με 24 επιχρυσωμένες φούντες φτερών. 16 κουρτίνες, 2 σόμπες με διακοσμητικά και 8 γλυπτές φιγούρες που ήταν στημένες σε κόγχες .

Επίπλωση : 24 πολυθρόνες, Γαλλία » 1775/80

4 πολυέλαιοι, » 1770



οι πολυθρόνες



ο πολυέλαιος

6 Προθάλαμος

Από τον προθάλαμο εισέρχεται κανείς στο επίσημο διαμέρισμα του δούκα. Το με πράσινο και χρυσό διακοσμημένο δωμάτιο αντιπροσωπεύει το διακοσμητικό στιλ του ροκοκό. Τα ξυλόγλυπτα και ανάγλυφα κοσμήματα είναι δυναμικά διαμορφωμένα και παρουσιάζουν υψηλή ποιότητα όσον αφορά την εκτέλεση και εφεύρεση.



Ο προθάλαμος χώρος χρησίμευε για επιδείξεις και μάλλον ως κατάλυμα μόνο υψηλών καλεσμένων..

Ο μαθητής N. Guibal – με 3 αλληγορίες των μαθημάτων που διδάσκονταν στο Hohe Carlsschule περίπου το 1775.

Μάθημα Αρχιτεκτονικής, η μορφή του Απόλλωνα της Αθηνά και ενός μαθητή, ο οποίος κρατά έναν κώδικα με επιγραφή `Ξενοφώντας`, στο βάθος υπήρχε ο ανδριάντας του Carl Eugen.

Αγγλική λογοτεχνία, η μορφή γυναίκας που γράφει, η οποία στρέφεται προς τους ποιητές Addison και Pope. Στο βάθος γλυπτό του Carl Eugen.

Μάθημα Αριθμητικής, η μορφή της Αθηνάς να σκέφτεται .

Οι εικόνες βρίσκονταν έως το 1944 στο νέο παλάτι στη Στουτγάρδη.

Επίπλωση :

- κονσόλα : σχέδιο του de La Guerie ? » 1767
- ζευγάρι τραπεζιών τοίχου » 1780
- 4 πολυθρόνες » 1765
- βάζο με καπάκι και βάζο, Κίνα 18^{ος} αιώνας
- ζευγάρι βάζα με καπάκι, Ιαπωνία, τέλη 18^{ου} αιώνα
- 2 πολυέλαιοι » 1765



7. Αίθουσα Μαρμάρου

Η αίθουσα περικλείεται απ' όλες τις πλευρές με άλλα δωμάτια, όμως από το Palmenzimmer χωρίζεται μόνο με 2 κίονες. Από όλα τα δωμάτια το διαμερίσματα του δούκα, ξεχωρίζει η αίθουσα μαρμάρου για την κλασικιστή της αρχιτεκτονική.



Ιονικές παραστάδες σε βάση στηρίζουν το θριγκό πάνω από το οποίο είναι ένας θόλος σε μοναστηριακό τύπο. 4 ανάγλυφες εικόνες με κλασικιστικά κεφάλια σε κατατομή (προφίλ) συμβολίζουν τις 4 εποχές. Το πολύτιμο δάπεδο το δημιούργησε ο Georg Beyer.(και για το Palmenzimmer υπάρχει ένα σχέδιό του για το δάπεδο).

Μάλλον μόλις το 1771/72 προστέθηκαν τα σημαντικά ανάγλυφα ` Σιωπή ` και `Σκεπτικότητα ` από τον γλύπτη της

αυλής Pierre Francois Lejeune από μάρμαρο Καράρας.

Το 1788 μεταφέρθηκαν και τοποθετήθηκαν στην βιβλιοθήκη του δούκα στο Hohenheim και μετά γύρω στο 1800 στην αίθουσα συνεδριάσεων στο νέο παλάτι της Στουτγάρδης, όπου και έπαθαν φθορές το 1944.



Το 1961 επέστρεψαν επισκευασμένα στο Solitude.

Αρχικά η αίθουσα μαρμάρου όπως και τα άλλα δωμάτια διαμερίσματος ήταν σε στιλ ροκοκό. Μετά την αλλαγή των σχεδίων φάνηκε η αρχιτεκτονική διάρθρωση. Η αίθουσα διαφέρει από τα υπόλοιπα έργα του La Guerier από τη βαριά μορφή που είχε. Εκτός αυτού απέφευγε να διακοσμήι “αρχιτεκτονικά” τους χώρους με ιδιωτικό χαρακτήρα. Είναι λοιπόν πιθανό ότι η κλασικιστική διακόσμηση δημιουργήθηκε από τον μαθητή του Reinhard Ferdinand Fischer.

Λεπτομέρεια του πατώματος





Άγαλμα που αναπαριστά την σκεπτικότητα



Άγαλμα που αναπαριστά την σιωπή.

8. Palmenzimmer (φοινικόδωμάτιο).

Στο Palmenzimmer η διακόσμηση αποτελείται από ξυλόγλυπτα φύλλα φοίνικα. Ο αέρινος χαρακτήρας ενισχύεται με τις λουλουδένιες γιρλάντες, οι οποίες φαίνονται να κρέμονται από τα φοινικόφυλλα. Στην ταβανογραφία του Guibal παριστάνεται η θεά Aurora, η οποία στέλνει τον πρωινό της χαιρετισμό.

Η φοινικοειδής διακόσμηση συσχετίζεται με το νατουραλιστικό στιλ διακόσμησης χώρων του ροκοκό. Ήταν ένα στιλ που ακολουθούσε την λατρεία της φύσης, που υπαγόρευε το ρεύμα της αισθηματικότητας.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η αίθουσα μαρμάρου θυμίζει ναό κήπου, ενώ το Palmenzimmer είναι η επέκταση του προς τον κήπο.



λουλουδένιες γιρλάντες, πολυέλαιος και ταβανογραφία

Επίπλωση :- A. F> Harper: ανώφλια με ερειπωμένο τοπίο » 1770

- Ζευγάρι ημικυκλικών βάσεων για λυχνίες (με διαφορετικά -μάραμα) » 1780
- 2 πολυθρόνες » 1760
- 2 γιρλάντες (για τις βάσεις στην αίθουσα μαρμάρου) » 1775
- πολυέλαιος 1765

9. Υπνοδωμάτιο

Ακολουθώντας το σχέδιο των μπαρόκ διαμερισμάτων , φτιάχτηκε και ένα επίσημο υπνοδωμάτιο. Ο Carl Eugen πιθανώς να μην το χρησιμοποίησε ποτέ και να το παραχωρούσε σε υψηλούς προσκεκλημένους. Ένα τόξο χωρίζει το δωμάτιο σε ένα 'προθάλαμο' και σε ένα κλινοστάσιο. Η λιτή κορνίζα της τοιχοστρωσης εμπλουτίζεται με ολιγομελή ξυλόγλυπτα κοσμήματα και με κομψά ανάγλυφα κοσμήματα.



πομπικό κρεβάτι



Η οροφή του κρεβατιού.



Γωνιακή κονσόλα και πολυέλαιος

Επίπλωση : - γνήσιο πομπικό κρεβάτι » 1755

- το παραπέτασμα με κεντήματα σε κινέζικο στιλ » 1745/50
- 2 πολυθρόνες με κεντημένα καλύμματα (ταιριαστά με το κρεβάτι) » 1765
- ζευγάρι εντοιχισμένων γωνιακών κομοδίνων και γωνιακό κομοδίνο » 1765/70
- γωνιακή κονσόλα (σχέδιο P. De La Guerie) » 1767
- βάζο με καπάκι και βάζο, Ιαπωνία » τέλη 18^{ου} αιώνα
- πολυέλαιος αρχές 19^{ου} αιώνα

10. Γραφείο (δωμάτιο εργασίας)

Τα ξυλόγλυπτα και τα ανάγλυφα διακοσμητικά σε γκρι και χρυσό χρώμα του γραφείου μοιάζουν μ' αυτά του προθαλάμου. Για να τονιστεί ο χώρος ως χώρος πνευματικής εργασίας απεικονίστηκαν στα τρόπαια και



στις γωνίες της οροφής επιστημονικά εργαλεία και εμβλήματα της Σοφίας και της Βασιλείας. Το 1771 υπήρχαν στο δωμάτιο μια ολοκληρωτικά επιχρυσωμένη κονσόλα του γλύπτη Arbeit και 3 συρταριέρες με γραφικά εργαλεία από πορσελάνη.

Επίπλωση : - εντοιχισμένη γωνιακή κομώτα » 1767/70

- κονσόλα » 1765
- 2 πολυθρόνες » 1760
- πολυέλαιος αρχές 19^{ου} αιώνα

11. Βιβλιοθήκη

Η βιβλιοθήκη επαναλαμβάνει την οβάλ κάτοψη, που έχει και το Κόκκινο Δωμάτιο. Η εντοιχισμένη κομώτα, ο μπουφές και η περιστοιχισμένη από ερωτιδείς βιβλιοθήκη είναι κοσμημένα με περίτεχνες βερνικώσεις, που μιμούνται ρόζιασμα ξύλου.

Το 1771 υπήρχε στο δωμάτιο 1 ρολόι δαπέδου με περίβλημα χελώνας με ασημένια και επίχρυσα διακοσμητικά.

Μπροστά έδειχνε την γερμανική και πίσω την ιταλική ώρα. Πάνω στις γωνίες 4 επιχρυσωμένα επιθέματα και 3 ασημένιες φηγούρες σε μια βάση(ίδιας δουλειάς με το περίβλημα) και πάνω είναι καλυμμένο με ελεφαντόδοντο.

Επίπλωση : - πολυθρόνα » 1765

- βάζο από την Κίνα » 1700

Το ισόγειο (βάθρο του παλατιού) .

Το χωρίζεται με μια στοά (ένα πέρασμα), της οποίας οι τοίχοι είναι διακοσμημένοι με ανάγλυφα τρόπαια της πολεμικής δόξας και των τεχνών. Δυτικά υπήρχε το 1771 μάλλον ένα διαμέρισμα για τους φιλοξενούμενους. Σήμερα στεγάζει τον χώρο πληροφοριών για την ιστορία του παλατιού και 5 ακόμα δωμάτια εν μέρει επιπλωμένα.



Οι τοίχοι των μη προσβάσιμων ανατολικών δωματίων είναι διακοσμημένα με γιρλάντες λουλουδιών που σχηματίζουν τμήματα ή με fresko Cotton Arth.

Διάδρομος

Δωμάτιο πληροφοριών για την ιστορία όλης της εγκατάστασης Solitude.

Loggia -Zimmer

Οι τοίχοι είναι ζωγραφισμένοι με την τεχνική του fresco : μέσα από ζωγραφισμένα τόξα φαίνονται φανταστικά τοπία ερειπίων. Πιθανώς ζωγραφίστηκαν από τον Innocente Colomba σύμφωνα με το βενετσιάνικο στιλ. Πιθανώς οι παραστάσεις να θυμίζουν την βίλα στο Maroco (κοντά στη Βενετία), όπου έμενε ο Carl Eugen κατά την παραμονή του εκεί το καλοκαίρι του 1767. Μία ακόμη ανάμνηση του ταξιδιού του ήταν από μοντέλο της Βενετίας, το οποίο βρισκόταν στο ισόγειο, αλλά δυστυχώς έχει χαθεί.

Επίπλωση : - πολυέλαιος, αντίγραφο του παλιού 1760

Kabinett (μικρό δωμάτιο).

Το μικρό δωμάτιο διακοσμήθηκε με τοιχογραφίες που δίνουν την αίσθηση σκίτσων. Σχηματίζονται πλαίσια και φυτικά μοτίβα.

Επίπλωση – πολυέλαιος, νέο σύμφωνα με πρότυπο » 1760 .

Πρώτο επικαλυμμένο δωμάτιο .

Από τον δουκικό εξοπλισμό διασώθηκε μόνο το τζάκι με το τρόπαιο στο μεσόθυρο (μουσικά όργανα). Η αρχική κάλυψη του στοίχου σ' αυτό και στο επόμενο δωμάτιο ήταν με λευκό λουλουδάτο ύφασμα.

Το αντίγραφο κατασκευάστηκε το 1994 στο εργοστάσιο στο Augsburg από τον J. H. Schuele, έχοντας ως πρότυπο ένα σχέδιο του 1770. το εργοστάσιο ενισχύθηκε ιδιαίτερα από τον Carl Eugen (1765-70). Και τα υπόλοιπα υφάσματα δημιουργήθηκαν από βαμβακερό ύφασμα που λεγόταν Kattun.

Εκθέματα :

A.F> Harper 2 ελαιογραφίες (μάλλον από το Κίτρινο ή Κόκκινο δωμάτιο στον πρώτο όροφο): το τόξο του Janus Quadrifron στη Ρώμη και το μνήμα της Cecilia Metella στη Ρώμη. Και τα 2 του 1768.

- τοπίο » 1765 (2 αυτού του είδους ζωγράφησε ο Harper » 1770 για αυτό το χώρο)

- J. G. Puhlmann σύμφωνα με P. Baton: πίνακες του δούκα Paul και της δούκισσας Maria Fjodorowna της Ρωσίας. Ζωγραφίστηκαν το Μάρτιο 1782, μισό χρόνο πριν επισκεφτούν το Württemberg και το Sollitude. Το 1776 είχε παντρευτεί η ανιψιά του Carl Eugen Sophie Dorothee τον ρώσο διάδοχο και πήρε το όνομα Maria Fjorodowna.
- Ομάδα πορσελάνης : αλληγορία της βιοτεχνίας πορσελάνης που ίδρυσε ο Carl Eugen. Ο J> A. Bauer έφτιαξε την ομάδα » σύμφωνα με σχέδια του N. Guibal (1765) για ένα γλυπτό του κιγκλιδώματος
- Ζευγάρι απλίκες, γαλλικές » 1765
- Πολυέλαιος, νέος κατά μίμηση προτύπου του 1760

Δεύτερο επικαλυμμένο δωμάτιο.

Από τον εξοπλισμό διατηρήθηκε μόνο το τζάκι με το τρόπαιο στο μεσόθυρο με μουσικό όργανα και τα γωνιακά

Η επικάλυψη (σε κινέζικο στιλ) του 1771 ξαναφτιάχτηκε το 1994.

Εκθέματα : - P. F. Lejeune : δούκας Carl Eugen von Wuerttemberg, γλυπτό μετάλλιο » 1756/70

- N. Guibal, το Θείο Βρέφος, ζωγραφισμένο » 1765 ως ανώφλια για το δουκικό θεωρείο στο παρεκκλήσι.

21. SCAGLIOLA-KABINETT

Το οβάλ δωμάτιο ήταν επικαλυμμένο αρχικά επικαλυμμένο με υφασμάτινη ταπετσαρία. Διακοσμήθηκε εκ νέου το 1773 κατά το κινέζικο στιλ (που ήταν μόδα) με λουλούδια . Το τζάκι, ο καθρέφτης, ο λαμπτήρας και το πάτωμα ανοικοδομήθηκαν.

Το υπνοδωμάτιο που ακολουθεί διαμορφώθηκε σε τουαλέτες κατά την ανοικοδόμηση του 1976-1983. αρχικά ήταν επικαλυμμένο με πράσινο-δαμασκηνί ταπετσαρίες και είχε ένα κρεβάτι με ουρανό.

Επίπλωση : πολυέλαιος, νέος κατά πρότυπο » 1765

Προθάλαμος

Στον προθάλαμο οι τοίχοι κοσμούνται με ζωγραφίες τύπου Grisaille με τρόπαια με λουλούδια και φρούτα. Στα 3 ανώφλια παριστάνονται ερωτιδείς που παίζουν.

Επίπλωση : πολυέλαιος, νέος κατά πρότυπο » 1765

Εξωτερική περιδιάβαση

Το Cavaliersbau

Το Cavaliersbau στέγαζε στην κεντρική πτέρυγα στο ισόγειο το δουκικό διαμέρισμα και στον 1^ο όροφο το διαμέρισμα της ερωμένης. Στην πλαϊνή πτέρυγα ήταν τα διάφορα δωμάτια αναψυχής. Και στην πίσω πτέρυγα η πρώην καθολική εκκλησία του Carl Eugen. Τα ταβάνια είναι συχνά διακοσμημένα με γιρλάντες λουλουδιών και με φυτικά φεστόνια. Όλες οι διακοσμήσεις τοίχων (εκτός της τραπεζαρίας) φτιάχτηκαν εκ νέου γύρω στο 1990. Ο R. H. Fischer διαμόρφωσε το 1771 την τραπεζαρία.

Είναι διαμορφωμένη με τοςκανικές παραστάδες, οι οποίες μεταξύ των παραθύρων περικλείουν καθρέφτες και στην στενή τους πλευρά είναι εμπλουτισμένες με περίπλοκα διακοσμητικά. ερωτιδείς ντυμένοι κηπουροί και μουσικά όργανα υπονοούν τις γιορτές στην ύπαιθρο.

Αυτή η εύθυμη περιοχή τονίζεται και με άλλες λεπτομέρειες : η φιγούρα μιας Δήμητρας, της οποίας η κόγχη περιβάλλεται με στάχρα, γιρλάντες λουλουδιών και φρούτων στην και στο ταβάνι , ανάγλυφα διακοσμητικά με τις 4 εποχές στις γωνίες του ταβανιού.

Ως μοτίβα κύρους έχουν προστεθεί Kartuschen με το οικόσημο και το μονόγραμμα του Carl Eugen. από τα δουκικά διαμερίσματα δεν έχει διατηρηθεί τίποτα.

Ήταν εξοπλισμένα πολύ απλά με ταπετσαρία – τσίτι (βαμβακερό ύφασμα τυπωμένο) και έπιπλα χρωματιστά.

Το παρεκκλήσι στο Cavaliersbau

Στο αυστηρά προτεσταντικό Wuerttemberg δεν επιτρεπόταν στον Carl Eugen να διαμορφώνει εκκλησίες περίπλοκα και πλουσιοπάροχα διακοσμημένες. Έτσι εξωτερικά εμφανίζεται το παρεκκλήσι του Solitude ιδιαίτερα λιτό. Εσωτερικά όμως διαμόρφωσαν ο Guibal και ο Weyhing μια κομψή αίθουσα, ακολουθώντας το νεοκλασικιστικό στίλ του La Gueriere. Η φωτεινή μακριά αίθουσα διαρθρώνεται με κίονες τοποθετημένους σε βάθρο Η ισομετρία της αρχιτεκτονικής διακόπτεται μόνο από το θεωρείο του δούκα στην πλευρά της εισόδου, στο οποίο έφθανε απευθείας από το διαμέρισμά του. Στον θριγκό οι ερωτιδείς πάνω από τους κίονες κρατούν τα σύμβολα των Παθών ,ενώ στην ταβανογραφία απεικονίζεται ο θρίαμβός του με την Ανάσταση. Αρχικά υπήρχε στο κέντρο της αίθουσας μια Αγία τράπεζα – σήμερα βρίσκεται στην Schlosskirche στο Ludwigsburg.

Στην τελευταία ανακαίνιση κατασκευάστηκαν εκ νέου η Αγία τράπεζα, το εκκλησιαστικό μουσικό όργανο, το πάτωμα και τα καθίσματα.

Το Offizienbau – Ακαδημία Schloss Solitude .

Τα Offizienbau είχε διάφορες χρήσεις. Στη κεντρική πτέρυγα ήταν ο προθάλαμος του θεάτρου (δεν υπάρχει πια) που βρισκόταν στην πίσω πτέρυγα. Το 1768 χτίστηκε για δεύτερη φορά και το 1773 επεκτάθηκε.

Το μέγεθος της σκηνής ξεπερνούσε κατά πολύ τον χώρο του θεατών με τα 18 θεωρεία. Ο χώρος των θεατών είχε διακοσμηθεί με ζωγραφιές σε λινό που θύμιζαν σπήλαιο. (έδιναν την ψευδαίσθηση σπηλαίου).αυτός ο πρωτότυπος τρόπος διακόσμησης εμφανίστηκε ήδη γύρω στο 1760 σε εορταστικές διακοσμήσεις του Carl Eugen. Μάλλον εμπνεύστηκαν από τις ιδιότροπες δημιουργίες της πεθεράς του, της (συζύγου τοπάρχη μεθόριας) Wilhelmine von Brandenburg-Bayreuth, στην Ermitage στο Bayreuth και στο Sanspareil (Zwernitz).

Η μεγάλη (καμπύλα) αίθουσα στην πλαϊνή πτέρυγα, που διακοσμήθηκε με ανάγλυφα διακοσμητικά από τον Johann Valentin Sonnenschein, χρησίμευε ως πινακοθήκη. Στην πίσω πλευρά ήταν χώροι οικιακής χρήσης – ζαχαροπλαστείο, αποθήκη καφέ και ασημικών.

Σήμερα χρησιμοποιείται όλο το κτίριο από την Ακαδημία Schloss Solitude, που προωθεί, προάγει καλλιτέχνες καλών τεχνών αλλά και λογοτέχνες και μουσικούς. Ο χώρος της παλιάς πινακοθήκης χρησιμοποιείται ως εκθετήριο, ενώ οι υπόλοιποι χώροι και η σοφίτα φιλοξενεί τα ατελιέ και τα σπίτια των καλλιτεχνών.

Kavaliershauschen,

Τα περιστύλια που αρχικά ήταν 20, είχαν διάφορες χρήσεις. Στο πρώτο από ανατολικά περιστύλιο στεγάζονταν η καλοκαιρινή τραπεζαρία, στην οποία διατηρήθηκαν οι τοιχογραφίες (ίσως του Innocente Colomba). Ακολουθούν οι χώροι μπιλιάρδου του δούκα των ιπποτών-καβαλιέρων και το κάτω μπιλιάρδο. Στα υπόλοιπα ανατολικά περιστύλια ήταν τα διαμερίσματα των αγοριών – αυλικών ακολούθων.

Στα δυτικά ήταν η δουκική κουζίνα, η κουζίνα ψησίματος γλυκών και η ιπποτική κουζίνα καθώς και του μάστορα της κουζίνας και η διαχείριση.

Ανατολικά ακολουθεί αμέσως το μουσείο για τον γλύπτη Fritz von Graevenitz (1892-1952), το οποίο στεγάζεται σ' ένα κτίριο στο Monument-Platz.

Λίγο βορειότερα ακολουθεί το σπίτι του προέδρου του υπουργικού συμβουλίου, που κατασκευάστηκε τη δεκαετία του '70 (πρώην κατοικία του Hans Filbinger και του Lothar Spaeth).



Εξωτερικές λεπτομέρειες του κτιρίου



δεξιά όψη



αριστερή όψη







Η πρόσοψη του παλατιού









4.4 Η Johanneskirche στην Feuersee στη Στουτγάρδη

Εισαγωγή



Η Johanneskirche στο Feuersee στη Στουτγάρδη κατασκευάστηκε από το 1865-1876 και σύμφωνα με τις τελευταίες θέσεις των ερευνών είναι αρχιτεκτονικά ένα από τα σημαντικότερα κτήρια του 19^{ου} αιώνα στον τομέα της ευαγγελικής εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής. Έτσι όσον αφορά τις στιλιστικές φόρμες της και τον χώρο που τελείται η Θεία Λειτουργία, αλλά και ιστορικά καταλαμβάνει μια ιδιαίτερη θέση η οποία θα παρουσιαστεί σε αυτήν την πτυχιακή εργασία. Ήδη από την αρχή της σχεδίασης της εκκλησίας, στα μέσα του προηγούμενου αιώνα, είχε ο Christian Friedrich Leins σκοπό να ανεγείρει ένα ορατό σημάδι στο νέο κομμάτι της πόλης.

Ο οικοδόμος και διαμορφωτής που είχε κτίσει πάνω από 100 ευαγγελικές εκκλησίες έφτιαξε στα δυτικά της Στουτγάρδης το αριστούργημά του. Σήμερα λένε οι αρχιτέκτονες για την Johanneskirche ότι «είναι ένα από τα σημαντικότερα κτίσματα του 19^{ου} αιώνα». «αποκορύφωση νεογοτθικού κτιρίου στα μέσα του προηγούμενου αιώνα, οριστικό πρότυπο εκκλησιαστικής κατασκευής στην Βάδη-Βυρτεμβέργη». Κάποτε ήταν η πρώτη προτίμηση για την τέλεση γάμων σε όλη την Βυρτεμβέργη. Μια ολόκληρη συνοικία αναπτύχθηκε γύρω της, με κέντρο την εκκλησία. Όταν μετά την μεταρρύθμιση ολοκληρώθηκε η πρώτη εκκλησία, 1300 άτομα βρήκαν θέση για να κάτσουν. Ο πύργος ορθωνόταν 66 μέτρα πάνω από το Feuersee (λίμνη της φωτιάς).

Σήμερα μετά την κατάρριψή του από βόμβες έχει πλέον 45 μέτρα ύψος. Έτσι όπως είναι τώρα έχει γίνει σύμβολο της πόλης και μοτίβο για αμέτρητες φωτογραφίες και ζωγραφιές. Τέσσερις καμπάνες χτυπούν σε τέσσερις διαφορετικούς ήχους κατά την λειτουργία. Παρά τις μεγάλες ζημιές που υπέστη κατά τον πόλεμο, σώζονται αμέτρητα λιθόκτιστα έργα, αγάλματα και πίνακες που αξίζουν να επισκεφτεί κανείς.



Στουτγάρδη τον 19^ο αιώνα

Η δημιουργία της Johanneskirche

Αύξηση του πληθυσμού

Γύρω στο 1850 παρατηρείται στη Βηδεμβέργη ανάπτυξη σε όλους τους βιοποριστικούς τομείς. Και ενώ στις αρχές του 19^{ου} αιώνα η Βηδεμβέργη ήταν ένα κρατίδιο που βασιζόταν στην αγροκαλλιέργεια, έως τα τέλη του αιώνα μετατράπηκε με αυξανόμενη ταχύτητα σε βιομηχανικό κρατίδιο.

Η Στουτγάρδη το 1858 είχε 51700 κατοίκους από τους οποίους οι 45900 ήταν ευαγγελικοί ενώ το 1875 σχεδόν διπλασιάστηκαν. Οι κάτοικοι ήταν 98200 και οι ευαγγελικοί 83100, για τους οποίους υπήρχαν 6 εκκλησίες (Stiftskirche, Leonhardskirche, Hospitalkirche, Schlosskirche στο Παλαιό Παλάτι, Garnisonskirche και η εκκλησία στο ορφανοτροφείο). Αυτές οι εκκλησίες είχαν συνολικά 5462 καθίσματα και χώρο για 2730 όρθιους. Ο μεγαλύτερος αριθμός ανθρώπων που υπολογίζουμε ότι θα χωρούσαν είναι 10970. Επομένως δεν επαρκούσαν. Οι μαθητές



των σχολείων π.χ. δεν μπορούσαν να πηγαίνουν ομαδικά στην εκκλησία, όπως συνηθίζονταν σε άλλες περιοχές. Η κατασκευή της Johanneskirche θα έδινε ένα τέλος σε αυτό το πρόβλημα έλλειψης χώρου. Τον Νοέμβριο του 1853 η τοπική ιερά σύνοδος υπέβαλλε στον βασιλιά Wilhelm I, κεφαλή της ευαγγελικής εκκλησίας στην Βηδεμβέργη, μια αίτηση με την οποία εξηγούσαν την ανάγκη μιας νέας εκκλησίας στην πόλη. Το αρμόδιο όμως υπουργείο παιδείας και θρησκευμάτων δεν συμμερίζονταν αυτή την ανάγκη.

«οι εκκλησίες γεμίζουν μόνο στις γιορτές και εάν έρχεται κάποιος δημοφιλής ιεροκήρυκας. Γενικά υπήρχε αρκετός χώρος στις εκκλησίες της Στουτγάρδης.»



Χρηματοδότηση

Μιας και η ευαγγελική εκκλησία τότε δεν διαχειρίζονταν οικονομικά θέματα, ήταν λογικό να έχει κάποιους ενδοιασμούς, αφού δεν είχε ξεκαθαριστεί ποιος θα πλήρωνε μια τέτοια κατασκευή. Γι' αυτό το λόγο στις 30 Απριλίου 1858 πήραν κάποιοι πολίτες την πρωτοβουλία και ίδρυσαν τον « σύλλογο Στουτγάρδης για την ανέγερση εκκλησίας». Μέσα σε μερικές εβδομάδες ο σύλλογος μετρούσε 360 μέλη που προέρχονταν από όλες τις κοινωνικές τάξεις και δίνανε τακτικά δωρεές. Το συνολικό ποσό κατασκευής της Johanneskirche έφτασε τα 1,2 εκατομμύρια φλουριά. Ο δήμος εκτός από τα οικόπεδο που παραχώρησε δώρισε και 198.857 φλουριά, ενώ το κρατίδιο συνεισέφερε με 51.400 φλουριά τα οποία είχε συγκεντρώσει από χορηγούς, ιδρύματα, συλλόγους και απλούς ανθρώπους.

Τοποθεσία

Η νέα εκκλησία ήταν να κτιστεί είτε παράλληλα στη λίμνη Feuersee, είτε στη διασταύρωση των οδών Silberburgstrasse και Marienstrasse.

Αυτές όμως οι αρχικές σκέψεις εγκαταλείφθηκαν διότι οι ιδιοκτήτες των οικοπέδων, που είχαν καταλάβει την ευκαιρία για λεφτά, τα πουλούσαν πάνω από την διπλή τιμή, απ' ό,τι τα είχαν αγοράσει οι ίδιοι ένα χρόνο πριν. Ο εξωραϊστικός σύλλογος της πόλης παρακίνησε τις αρχές να διαμορφώσουν την μέχρι τότε τριγωνική και παρακμασμένη λίμνη σε ορθογώνια και μεγαλύτερη και να χτιστεί η εκκλησία πάνω σε έναν μώλο.

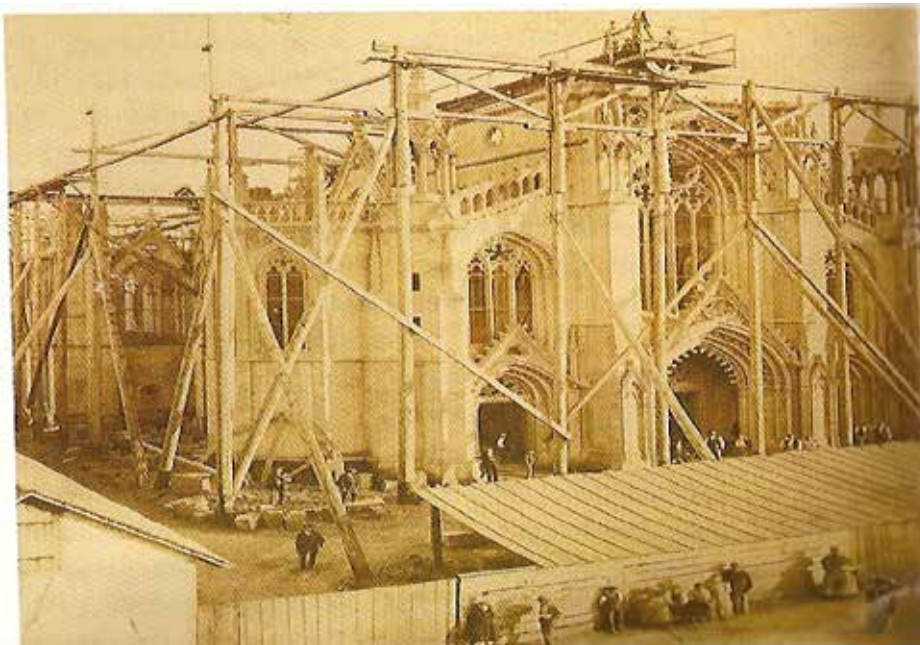
Αργότερα η νέα αυτή τοποθεσία αποδείχθηκε ότι ήταν μεγάλο ευτύχημα διότι ήταν φθηνότερη από τις προηγούμενες επιλογές για ένα τόσο επιβλητικό έργο. Βέβαια η περιοχή αυτή της λίμνης όπως και η ίδια η λίμνη ήταν αρκετά παρακμασμένη. Μετά την ανέγερση της εκκλησίας το 1876 η περιοχή απέκτησε τη μορφή που έχει και σήμερα με τη μικρή χερσόνησο, όπου ορθώνεται η εκκλησία, τους κήπους τριγύρω και τους δρόμους, που είναι χαρακτηριστικά των μεγάλων πόλεων.



Ο αρχιτέκτονας

Αφού λοιπόν βρέθηκε από το 1863 η τελική τοποθεσία που θα κτιζόταν ο ναός, έλειπε πλέον να βρεθεί και ο αρχιτέκτονας που θα αναλάμβανε αυτό το μεγάλο έργο.

Εκείνη την εποχή ο πιο κατάλληλος άνθρωπος ήταν ο διευθυντής αρχιτέκτων της Βηρτεμβέργης Christian Friedrich von Leins (1814-1892) ο οποίος δίδασκε στην Ανώτατη Τεχνική Σχολή, το σημερινό Πανεπιστήμιο Στουτγάρδης, και είχε ήδη κατασκευάσει την παλιά αίθουσα τραγουδιού (Liederhalle) – καταστράφηκε κατά τον 2^ο παγκόσμιο πόλεμο –, την βίλα Berg, το Koenigsbau και το Schlossplatz, όπου είχε δείξει τις ικανότητές του. Του ανατέθηκε η σχεδίαση και η κατασκευή της εκκλησίας, όπως και όλης της περιοχής της λίμνης. Μεταξύ των συνεργατών του ήταν ο Professor Robert Reinhardt, ο οποίος κατασκεύασε αργότερα την Gedächtniskirche και ο Theophil Frey, ο αρχιτέκτονας της μετέπειτα κατασκευασμένης Pauluskirche. Ο Leins είχε σπουδάσει αρχιτεκτονική στο Παρίσι, όπου τον 19^ο αιώνα πήγαιναν οι περισσότεροι Γερμανοί αρχιτέκτονες για να συμπληρώσουν τις σπουδών τους. Έτσι είχε έρθει σε επαφή με την «νέα κατασκευή». Συνεπώς είναι ο σημαντικότερος αντιπρόσωπος του «ιστορισμού» στη νοτιοδυτική Γερμανία. Ο Leins θεωρείται ο πρωταγωνιστής του Ιστορισμού στη νοτιοδυτική Γερμανία. Δεν ήταν όμως ο Leins μόνο για την περιοχή αυτή ένα κεντρικό πρόσωπο, αλλά συνέβαλλε στον προπαγανδισμό και την εξάπλωση του γοτθικού στυλ, μέσω επιτροπών και συνεδρίων, της ευαγγελικής εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής. Έτσι η Johanneskirche ως κυριότερο έργο εκκλησιαστικού κτίσματος του Leins φέρει προγραμματικά χαρακτηριστικά της ευαγγελικής εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής και είναι ένα κύριο κτίριο της ακμής του Νεογοθτισμού στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, και αυτό περισσότερο λόγω της καταστροφής πολλών κτιρίων κατά τον 2^ο παγκόσμιο πόλεμο.



Ιστορία κτισίματος.

Η απόφαση για την κατασκευή πάρθηκε στις 9 Ιουνίου 1865. Η πρώτη φτυαριά της Johanneskirche έγινε στις 18 Σεπτεμβρίου 1865. Η χερσόνησος πάνω στην οποία ορθώνεται η εκκλησία δεν είναι φυσική. Ο Leins χρησιμοποίησε για θεμέλια επτά μέτρα βάθος μετόν, ένα υλικό τελείως καινούριο τότε. Για αυτή την διαδικασία χρησιμοποίησαν μια συνδετήριο σωλήνα από μετόν, όπου μπήκε στα θεμέλια, μια



τελείως νέα μέθοδος, επίσης μπήχτηκαν στύλοι στον κάβο. Σύνολο τοποθετήθηκαν 660 δοκάρια σε 7 μέτρα βάθος της λίμνης για θεμέλια. Στην διεκπεραίωση του έργου δόθηκε κυρίως σημασία στα υλικά κατασκευής. Όλο το κτίριο κατασκευάστηκε από αμμόπετρα-αμμίτη που προερχόταν από τα λατομεία του Nuertingen, Dettenhausen,

Heilbronn, Schwaebisch-Hall, Feuerbacher Heide και Weissenhof. Τα διακοσμητικά τμήματα δουλεύτηκαν από ξύλο δρυός και μάρμαρο και τα παράθυρα από πρώτης ποιότητας Kathedralglas (=ισχυρό συχνά χρωματιστό γυαλί με άγρια επιφάνεια, για παράθυρα εκκλησιών).



Το 1866 είχαν τοποθετηθεί τα θεμέλια. Η προβλεπόμενη θεμελίωση έπρεπε να αναβληθεί λόγω των γεγονότων του πολέμου και μπόρεσε να τελεστεί στις 30 Οκτωβρίου, με την παρουσία του βασιλιά, ο οποίος έριξε τις πρώτες σφυροκοπιές. Στο δίπλωμα που εντοιχίστηκε στον θεμέλιο λίθο γράφει ότι η νέα εκκλησία ονομάζεται Johanneskirche από τον Απόστολο και Ευαγγελιστή Ιωάννη .

Επίσης χαράχθηκε και το μότο της εκκλησίας «ο Θεός είναι Αγάπη», από την πρώτη επιστολή του Ιωάννη.

Το 1869 είχε ολοκληρωθεί το περιτείχισμα. Ο πόλεμος με την Γαλλία καθυστέρησε τις εργασίες καθώς πολλοί από τους χτίστες είχαν κληθεί στον στρατό και επίσης οι πέτρες από το λατομείο Bruecken του Heilbronn, δεν έρχονταν στην ώρα τους. Παρόλα αυτά το 1870 είχε υψωθεί ο κεντρικός νάρθηκας με τα πλαϊνά του. Το 1873 τοποθετήθηκε ολόκληρη η στέγη και ξεκίνησαν τις καμάρες. Εν τω μεταξύ είχε ολοκληρωθεί και το καμπαναριό και στις 22 Σεπτεμβρίου 1874 τοποθετήθηκε πάνω στον 66 μέτρα ψηλό πύργο του καμπαναριού ο σταυρός ο οποίος σήμαινε και το τέλος των εξωτερικών εργασιών και τελέσανε κατανυκτικό και έπειτα μικρή γιορτή. Ύστερα από 10 χρόνια ασταμάτητων εργασιών, με την βαρύτητα που δίνανε και στο κτίσιμο μητροπολιτικών ναών, και παρά των δύο πολέμων του 1866 και 1870-1871 που καθυστέρησαν την κατασκευή έγιναν τα εγκαίνια στις 30 Απριλίου 1876.

Το έργο.

Πρόγραμμα κατασκευής.



Στυλιστικά σημεία προσανατολισμού και αφετηρίας υπήρξαν οι εκκλησίες του πρώιμου μέσου και ύστερου μεσαίωνα δηλαδή πρωτοχριστιανικοί, ρομανικοί και γοθικοί τύποι. Εκτός από την Πρωσία και τη Βαυαρία όπου χρησιμοποιούνταν ένα παλαιοχριστιανικό στιλ κυκλικών τόξων, προτιμούνταν τα δύο λεγόμενα χριστιανικά στιλ : το ρομανικό και το γοθικό. Πίσω από τον θαυμασμό του γοθικού στιλ τις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα υπήρχαν και εθνικοπατριωτικές ιδέες, ενώ θεωρούνταν καθ' όλη τη

διάρκεια της κατασκευής εκκλησιών το εποικοδομητικό και τεχνικά υψηλά εξελιγμένο στιλ. Το ρομανικό στιλ αντιθέτως ήταν πιο εύκολο στην εκτέλεσή του και γι' αυτό χρησιμοποιούνταν κυρίως σε μικρότερα κτίσματα, καθώς και σε περιοχές με πολλά μεσαιωνικά κτίσματα σε αυτές τις φόρμες, έτσι ώστε να μπορεί να χαρακτηριστεί ως τοπικό στιλ. Το νεογοθικό στιλ αναπτύχθηκε – αναλογικά με τα άλλα ιστορικά στιλ αρχικά τις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα από ένα απλό ντεκόρ που κολλήθηκε ως διακοσμητικό πάνω στο κλασικιστικό σαν τετραγωνισμένο κτίσμα, σε ένα δογματικό στιλ γύρω στα μέσα του αιώνα.



Μαζί με τον σύλλογο χριστιανικής τέχνης ο Leins σχεδίασε το έτος 1864 τα σχέδια κατασκευής της εκκλησίας, η οποία θα ήταν γοθτικού στιλ, όπως και όλες οι υπόλοιπες εκκλησίες της Στουτγάρδης, αλλά χωρίς καμία μορφή υπερφόρτωσης. Ο Leins σχεδίασε και κατασκεύασε μία σε σχήμα σταυρού εκκλησία με έναν μυτερό πύργο. Ένα μνημειακό έργο, το οποίο όμως δεν είναι καμία φθηνή απομίμηση ενός γαλλικού γοθτικού καθεδρικού ναού, αλλά ένα νέο ποιοτικό σχέδιο που βοηθήθηκε από συγκεκριμένα παραδείγματα.

Έτσι αποφασίστηκε να φτιαχτεί ένας γοθτικός ναός, όπως ήταν και οι άλλες εκκλησίες της πόλης και μάλιστα επέλεξαν την καθαρότερη περίοδο του γοθτικού στιλ που είναι και ελεύθερο από την υπερφόρτωση των μετέπειτα εποχών. Ο Leins ήταν κατάλληλα ‘εξοπλισμένος’ για αυτό το έργο, διότι δούλευε για πολλά χρόνια στην βόρεια Γαλλία, την πατρίδα του γοθτικού στιλ.

Το σχέδιο του Leins έχει μεν επιδράσεις από τους γαλλικούς καθεδρικούς ναούς , αλλά δεν τους αντιγράφει. Οι ιδιαίτερες ανάγκες της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής των προτεσταντών οδήγησαν στη δημιουργία μίας νέας σύνθεσης. Αλλά και κάποιες προτεσταντικές εκκλησίες στην περιοχή της Βηδεμβέργης που κτίστηκαν στα μέσα του αιώνα μας δείχνουν μια διαφορετική ερμηνεία του γοθικού απ’ ότι η Johanneskirche. Όπως λοιπόν αντιστοιχεί ο ρυθμός του τετραώροφου κτιρίου με τους προγοθτικούς καθεδρικούς ναούς, που στήθηκαν στην Γαλλία μεταξύ 1160 και 1190 και βγήκαν από τη μόδα γύρω στα 1200, έτσι αντιστοιχεί η εξωτερική εντύπωση και όλες οι λεπτομέρειες της Johanneskirche με την Hochgotik εποχή του 1240 με 1300. Το προγοθτικό κτίσμα λοιπόν, που αντιστοιχούσε στις προτεσταντικές ανάγκες, ντύθηκε με γοθτικές μορφές.



Η Johanneskirche που είχε επιδράσεις γαλλικών καθεδρικών ναών δεν βρήκε σε όλη τη Γερμανία όμοιά της.

Η απομίμηση του γοτθικού ρυθμού ήταν τότε η μεγάλη μόδα στην αρχιτεκτονική. Στιγματισμένη από την έντονη αναζήτηση και έρευνα με τις μεσαιωνικές



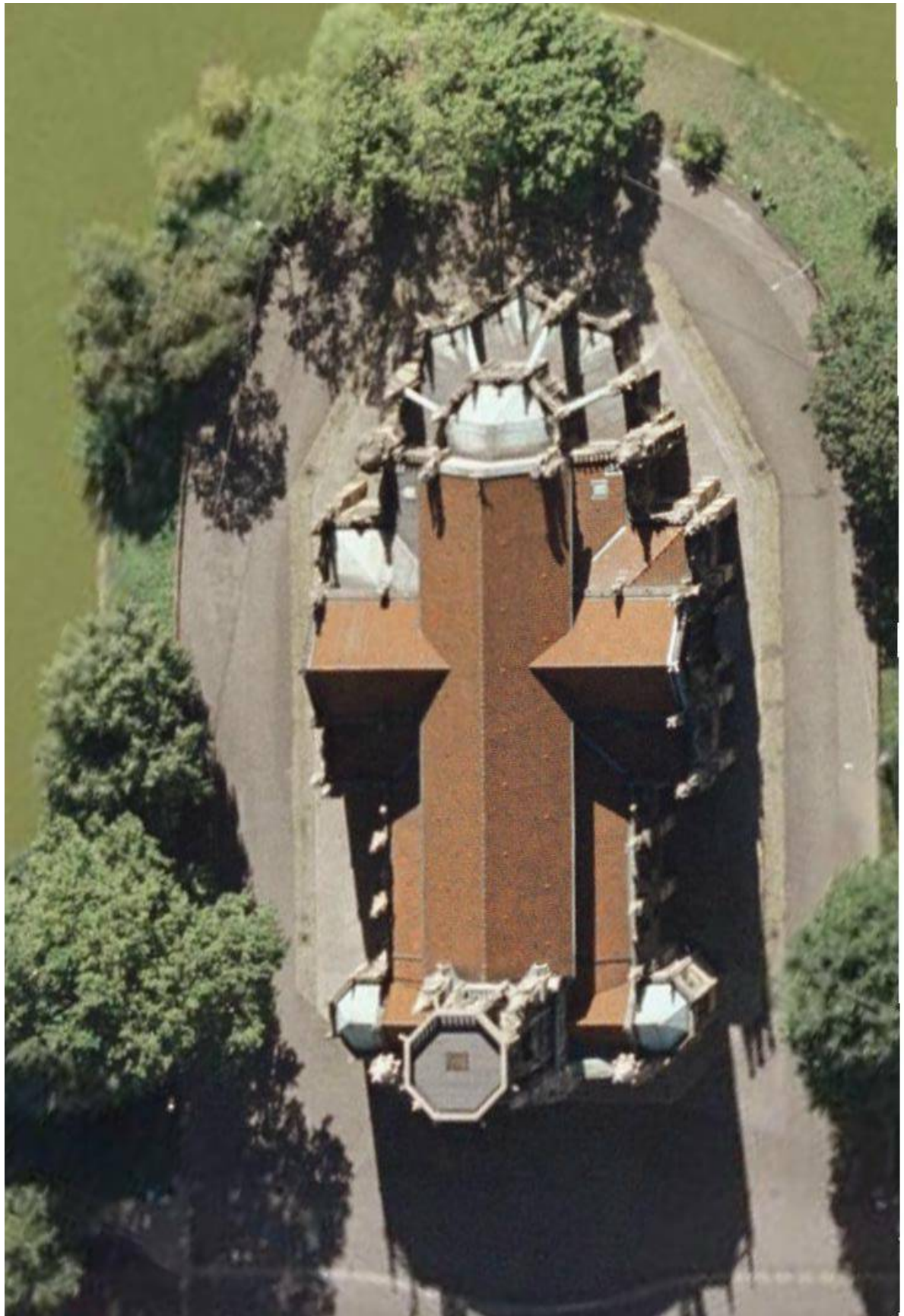
κατασκευαστικές μορφές καταλήγει να βασίζεται η κατασκευή πολύ στην στιλιστική φάση του 13^{ου} αιώνα. Αυτό φαίνεται από μια σειρά λεπτομερειών. Το στάδιο αυτό, εντός της νεογοτθικής στα μέσα του 19^{ου} αιώνα ονομάζεται και «δογματική φάση». Έτσι εντοπίζουμε και τις επιδράσεις του Leins από τους γαλλικούς καθεδρικούς ναούς των μέσων του 13^{ου} αιώνα.

Η κάτοψη με την πρώτη ματιά αντιστοιχεί με το αρχιτεκτονικό πρόγραμμα ενός υστερογοτθικού γαλλικού καθεδρικού ναού, ο οποίος αντιπροσωπεύει σαφέστατα τον τύπο του καθεδρικού ναού: είναι ένα τρίκλιτο κάθετο κλίτος με ένα επίσης πολύ πλατύ εγκάρσιο κλίτος και το ιερό. Μη γαλλική είναι η πρόσοψη του πύργου και οι πυκνές σκάλες προς τους εξώστες. Η συντόμευση της αναλογίας του σχεδίου και το γεγονός ότι τάχα το παρεκκλήσι της Παρθένου είναι αποκομμένο από το εσωτερικό της εκκλησίας και υπηρετεί ως χώρος του ιερέα, μετράνε ή ανήκουν στις παραχωρήσεις που γίνανε προκειμένου να ταιριάζουν στην προτεσταντική εκκλησιαστική αρχιτεκτονική. Γενικά και εξωτερικά οι ισχυρές αντηρίδες των πυργίσκων και το παρεκκλήσι στη νότια πρόσοψη και η τρίθυρη πύλη στην βόρεια παραπέμπουν σε υστερογοτθικούς γαλλικούς καθεδρικούς ναούς, ενώ ο πύργος σε γοτθικές ενοριακές εκκλησίες όπως στο Reutlingen, στο Ulm, στην Esslinger Frauenkirche και στο Freiburger Muenster, αλλά και σε χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής του 19^{ου} αιώνα και ιδιαίτερα του κινήματος Eisenacher.

Η περιγραφή και εξιστόρηση της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής κατάστασης τον προηγούμενο αιώνα μας δείχνει καθαρά ότι στόχος των προσπαθειών δεν ήταν οι αντιγραφές μεσαιωνικών κτισμάτων αλλά η διαμόρφωση ενός ανεξάρτητου τύπου εκκλησιαστικής κατασκευής που θα λάμβανε υπ' όψιν του τις λειτουργικές απαιτήσεις του ευαγγελικού τύπου με τελείως νέες αναλογίες απ' ότι τα μεσαιωνικά κτίσματα.

Ένα από τα σημαντικότερα αρχιτεκτονικά μνημεία εκείνου του καιρού ήταν λοιπόν η Johanneskirche της Στουτγάρδης. Και ένας λόγος για αυτό είναι η αρμονική της συνύπαρξη με το γύρω περιβάλλον από τη μια, αλλά και το ρομαντικό τόνο που αποκτά με τον αντικατοπτρισμό της στα νερά της λίμνης, από τα δέντρα και τους θάμνους.







Θέση - Πολεοδομικό τετράγωνο .

Η ήδη από την αναγέννηση εντοπίζετε η κατασκευή εκκλησιών με ελεύθερο τον περιβάλλοντα χώρο , η οποία τον 19^ο αιώνα είχε γίνει σχεδόν κανόνας. Επί ρομαντισμού κατεδαφίστηκαν σημαντικά αρχιτεκτονικά μνημεία της γύρω περιοχής. Στις νέες πόλεις κρατούνταν θέσεις δίπλα σε πλατείες για διαπρέποντα κτίρια , όπως στην περίπτωση της Matthaeskirche στην Στουτγάρδη στο Heslach. Η απελευθέρωση μιας εκκλησίας από τα γύρω κτίσματα της περιοχής, όπως στην περίπτωση της Johanneskirche που βρίσκεται επάνω στην τεχνητή αυτή “χερσόνησο” και ιδιαίτερα μετά την σημερινή της τριγωνική μορφή, της δίνει ένα ιδιαίτερο επίπεδο. Με την υπερύψωση της εκκλησίας κατάφεραν να πλησιάσουν μια ρομαντική εξιδανικευμένη παρουσίαση, τόση όση δύναται να δοθεί σε ένα αναγεγυμένο έργο. Η υπερυψωμένη εκκλησία έτσι όπως βρίσκεται μέσα στην πυκνή βλάστηση, επάνω σε ένα νησί είναι σαν οπτασία που θυμίζει ρομαντικά ιδεώδη, όπως απθανατίζονται σε έναν πίνακα του Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) του 1813 με τίτλο “Ναός στο νερό». Έχοντας γίνει πραγματικότητα αυτή η ρομαντική παράσταση του πρώτου μισού του προηγούμενου αιώνα δεν βλέπουμε άλλο αυτές τις στιλιστικές αβεβαιότητες των πρώτων γοθικών κτιρίων, όπου φαινότουσαν οι διακοσμήσεις σαν να είναι προσκολλημένες.

Επίσης τονίστηκε περισσότερο η εξιδανικευμένη εικόνα της χριστιανικής εκκλησίας, στρογγυλεύοντας τη λίμνη και τοποθετώντας ένα σιντριβάνι που κρατούσε συνεχώς σε κίνηση την επιφάνεια του νερού και καθρεπτίζοντας την εκκλησία.



Η Johanniskirche ανεγέρθηκε σε μία συνοικία όπου υπερίσχυαν απλές ενοικιαζόμενες κατοικίες που αποτελούνταν από ασβεστωμένη ξυλοδεσιά και ιδιωτικά σπίτια σε τύπο ανακτόρου. Η εκκλησία αποτελούσε το κέντρο μιας συνοικίας από το 1890 δυτικά της Στουτγάρδης όπου και πλέον ο κεντρικός άξονας της πόλης δεν προσανατολιζόνταν στις μεσαιωνικές οδούς Koenigs και Marienstrasse αλλά στην Hermannstrasse (η μετονομαζόμενη Johanniskirche) , η οποία οδηγούσε μετωπικά στη Feuersee και στην βόρεια πρόσοψη της Johanniskirche. Στις αρχές της κατασκευής της εκκλησίας το 1865, η περιοχή γύρω της δεν είχε φτιαχτεί ακόμα , αλλά μετά το πέρας των εργασιών είχαν σχεδόν ολοκληρωθεί και οι κατοικίες τριγύρω ώστε πήρε η περιοχή την τυπική πληθυσμιακή διαρρύθμιση των δυτικών συνοικιών της Στουτγάρδης. Ενώ οι υπόλοιπες περιοχές της πόλης κατοικούνταν από ανθρώπους της ίδιας κοινωνικής τάξης, ανά περιοχή, στα δυτικά οι ένοικοι ήταν από όλα τα κοινωνικά στρώματα.

Τα υψηλά ιστάμενα πρόσωπα όπως ανώτατοι δημόσιοι υπάλληλοι και αξιωματικοί μένανε στους πάνω ορόφους και στα ρετιρέ ενώ οι εργάτες, κατοικούσαν συνήθως στα διαμερίσματα, που ήταν από την πίσω αυλή και δεν φαινότουσαν από την κεντρική πρόσοψη. Στις πίσω αυλές υπήρχαν συνήθως εργαστήρια τεχνιτών και άλλες μικροεπιχειρήσεις. Έτσι λοιπόν μία τυπική εμφάνιση μεγαλούπολης σε αυτή την περιοχή, όπου η Johanneskirche επικρατεί ως κεντρικό σημείο της πόλης, αφού και οι υπόλοιποι δρόμοι στράφηκαν προς αυτήν. Αυτό τον ρόλο παίζει μέχρι και σήμερα. Παρ' όλες τις διάφορες αλλαγές που έγιναν τις τελευταίες δεκαετίες στα σχέδια των δρόμων. Η Johanneskirche αποτελούσε πριν την καταστροφή της από τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο ίσως το μοναδικό πρόσκαιρο (της εποχής) μεγαλόπρεπο λαμπρό μνημείο της Στουτγάρδης.





Λιθοξοϊκές εργασίες

Το εξωτερικό του ναού , το οποίο παρουσιάζει αναλογικά με το εσωτερικό ένα ζόροφο σχεδιάγραμμα είναι κοσμημένο με περίπλοκες λιθοξοϊκές εργασίες μικρού πάχους που σπανίζουν σε νεογοθτικούς και προτεσταντικούς ναούς, καθώς και με λαξεύσεις ζώων στα κιγκλιδώματα. Έτσι στην πρόσοψη της πύλης εισόδου στο μεσόθυρο ορθοστάτη δείχνει τον προστάτη άγιο της εκκλησίας, τον Απόστολο Ιωάννη με την ιδιότητα του Ευαγγελιστή Ιωάννη, με τον αετό (Ευαγγελιστής και Απόστολος ταυτίζονται συνήθως σε ναούς του αγίου Ιωάννη) και από την άλλη είναι με την επιγραφή « Η αποκάλυψη του Ιωάννη». Ο αετός, ως το σημαντικότερο σύμβολο του αγίου της εκκλησίας εμφανίζεται και πάλι πάνω από το ρολόι στην βόρεια πρόσοψη. Άλλα σημαντικά πλαστικά στοιχεία , εκτός από τις πολυάριθμες παραστάσεις ζώων, στα οποία ανήκουν τα μοντέλα του ντόπιου ζωγράφου ζώων και γλύπτη Friedrich Specht, είναι και οι τέσσερις άγγελοι που παίζουν μουσική στα pilasters* : ένας παίζοντας σάλπιγγα, ένας βιολί, ένας φλογέρα και ένας τραγουδώντας. Όπως έχει ήδη αναφερθεί , δεν ανάγεται το σχέδιο του Leins σε κάποιο γαλλικό πρότυπο, το οποίο να υιοθετήθηκε ολόκληρο ή εν μέρει . Οι ειδικές ανάγκες των προτεσταντικών εκκλησιών απαιτούσαν μια νέα σύνθεση. Πράγματι το εξωτερικό του ναού αντιστοιχεί πολύ με το γοθικό τύπο καθεδρικού ναού, ώστε μπαίνοντας στο εσωτερικό παρατηρεί κανείς μια πραγματική διαφορά , απόκλιση μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού.

Το εσωτερικό του ναού.



Το 52 μέτρα μακρύ και 27,5 μέτρα πλατύ – και κάποτε στο κεντρικό κλίτος 19,3 μέτρα ψηλό και στα πλαϊνά 12,7 μέτρα περιβάλλον κτίσμα, του οποίου η κορυφή της στέγης πριν την καταστροφή κατά των πόλεμο ήταν 27 μέτρα ψηλή και του οποίου το ύψος του καμπαναριού μαζί με τους σταυρούς ήταν 66 μέτρα, είχε με τα αρχικά στασίδια 1300 σταθερά καθίσματα. Ο ναός του αγίου Ιωάννη ήταν λοιπόν μετά από την Leonhardskirche και την Stiftskirche η τρίτη μεγάλη εκκλησία της Στουτγάρδης. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι διαφορές του ναού του αγίου Ιωάννη σε σχέση με τα γοτθικά κτίσματα, διαφορές που εντοπίζονται κυρίως στον εσωτερικό χώρο.

Το κτίσμα είναι σχετικά μικρό και κοντόχοντρο. Στο εσωτερικό ανάμεσα στις καμάρες «κρέμονται» οι εξώστες. Για τον καλό φωτισμό του κεντρικού χώρου φροντίζουν τα παράθυρα πάνω και κάτω από τους εξώστες. Οι ίδιοι εξώστες περιβάλλουν τα υποστυλώματα και έτσι σχηματίζουν στο κέντρο του σταυροειδούς κτίσματος ένα τετράγωνο, μ' αυτόν τρόπο δημιουργείται ένας κεντρικός χώρος. Οι εξώστες είναι διαταγμένοι καθ' ύψος.

Έτσι δημιουργήθηκε ένας αμφιθεατρικός χώρος με πολύ καλές συνθήκες ακουστικής και ακροάσεως, τόσο προς τα 3 κλίτη της εκκλησίας όσο και από τους εξώστες προς την Αγία Τράπεζα και τον άμβωνα, ο αμφιθεατρικός αυτός χώρος τοποθετήθηκε γύρω από τα ελεύθερα στεκούμενα υποστυλώματα . Με αυτό τον τρόπο μπορούσε στα 2 επίπεδα να μαζευτεί ημικυκλικά γύρω από την Αγία Τράπεζα και τον άμβωνα πολύς κόσμος. Έτσι φτάσανε τον εντυπωσιακό αριθμό των 1300 καθισμάτων.



Μια άλλη σημαντική διαφορά είναι ο διαχωρισμός του παρεκκλησιού της Παρθένου από το εσωτερικό της εκκλησίας. Εκεί δημιουργήθηκε το ιεροφυλάκιο και άλλα 2 δωμάτια.

Αυτοί οι νεωτερισμοί, που ήταν το αποτέλεσμα μιας μακράς και εντατικής συζήτησης για τις απαιτήσεις ενός χώρου κηρύγματος ευαγγελικού χαρακτήρα, τοποθετούν τον ναό του Αγίου Ιωάννη στην αρχή της εξέλιξης προς τον μοντέρνο χώρο κηρύγματος (στα πλαίσια της ευαγγελικής εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής). Δείχνουν όμως πέραν από την δογματική περίοδο του νεογοθτισμού και μια πιο ελεύθερη χρήση των μεσαιωνικών μορφών.

Καθώς ο ναός του αγίου Ιωάννη έγινε μέσα στα πλαίσια της πολυετής συζήτησης για έναν λειτουργικό-εύχρηστο αλλά και ένα εκκλησιαστικό τύπο που να προκαλεί καλή διάθεση, αποτέλεσε τον 19^ο αιώνα τον ιδεατό τύπο ευαγγελικής εκκλησίας κηρύγματος και έγινε γνωστή πέραν της Στουτγάρδης και του Βυρτεμβέργης.

Περιγραφή



Το μάκρος της εκκλησίας σχηματίζεται από τη διαδοχή 8 τόξων, από τα οποία το πρώτο τόξο περιλαμβάνει το βόρειο προθάλαμο με τις 3 θύρες εισόδου. Στο τέλος αυτού του προθαλάμου προστίθενται δυτικά και ανατολικά τα κλιμακοστάσια με τις ανόδους στους εξώστες. Το 2^ο έως το 5^ο τόξο περικλείουν την κύρια πτέρυγα του ναού, την οποία ακολουθεί ένα διπλάσιο σε μήκος τόξο (άνοιγμα) με το οποίο σχηματίζεται ένα τετραγωνικό τμήμα. Το τμήμα αυτό αποτελεί το εγκάρσιο κλίτος δηλαδή το λεγόμενο transept*. Η κύρια πτέρυγα της

εκκλησίας συνεχίζεται μετά το τετραγωνικό τμήμα με 2 ακόμα τόξα.

Σ' αυτά, υπάρχουν 2 πυργάκια-κλιμακοστάσια (εξωτερικά ορατά) αριστερά και δεξιά που αποτελούν τις προσβάσεις για τις στέγες. Εκεί υπάρχει επίσης το χοροστάσιο και ακολουθεί το παρεκκλήσι της Παρθένου . Αυτό το παρεκκλήσι είναι απομονωμένο από το εσωτερικό του ναού και προσβάσιμο μόνο μέσω των 2 θυρών από το χοροστάσιο . Οι πόρτες οδηγούν αρχικά σε 2 μικρότερους χώρους, που χρησίμευαν ως προθάλαμοι και είχαν ντουλάπες για τα ιερά σκεύη. Το εγκάρσιο κλίτος αποτελείται από δύο τόξα. Εκτείνεται ανατολικά και δυτικά του κυρίου όγκου του ναού κατά δύο τόξα ανά κατεύθυνση. Σε αυτά τα τόξα υπάρχουν σκάλες οι οποίες οδηγούν στους εξώστες. Όπως αντιλαμβανόμαστε λοιπόν η εκκλησία έχει κοινόχρηστες αναλογίες αφού το εγκάρσιο κλίτος αποτελείται από τέσσερα τόξα ενώ το κεντρικό κλίτος (ο κύριος όγκος) από οχτώ τόξα .



Όσον αφορά την στιλιστική του διαμόρφωση το κτίσμα βρίσκεται εντελώς στο πνεύμα της εποχής του, στα μέσα της δεκαετίας του 60 του 17ου αιώνα. Ένα αυστηρά δογματικό έργο, το οποίο προσανατολίζεται-ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό τους κλασσικούς γοθτικούς καθεδρικούς ναούς του πρώτου μισού του 13^{ου} αιώνα. Σε πολλές λεπτομέρειες μάλιστα ακολουθεί το πρότυπο του κλασσικού καθεδρικού ναού της Amiens (π.χ. στο επάνω μέρος του κεντρικού κλίτους έχει καμάρες και κίονες με αυλακώσεις). Παράλληλα όμως η «συνεργασία» φύσης και αρχιτεκτονικής δίνει και ρομαντικά στοιχεία. Πριν από τις καταστροφές του πολέμου ο ναός ήταν εντελώς θολωτός. Τα 3 κάθετα κλίτη στεγάζονταν με σταυροθόλια – όπως βρίσκονται σήμερα ακόμα , κάτω από τους εξώστες στα πλαϊνά κλίτη. Το τετραγωνικό τμήμα αντιθέτως στεγάζονταν με Sterngewoelbe (σταυροθόλια με πολύ νευρώδη διάταξη) ενώ το transept* με απλά Netzgewoelbe (σταυροθόλια με απλούστερη διάταξη).

Η ίδια η θόλος του χορού ήταν χρωματισμένη με σκούρο μπλε και ήταν διακοσμημένη με περικοκλάδες και μεταλλικά αντικείμενα με τα σύμβολα των Ευαγγελιστών και τον Αμνό. Μεταξύ της ζωγραφικής της καμάρας και επάνω στους πλευρικούς «σωλήνες» υπήρχε απλό επιχρυσώμα. Ίχνη του επιχρυσώματος φαίνονται στους «σωλήνες» στο ιερό σκευοφυλάκιο.

Επιχρυσωμένοι ήταν και οι ακραίοι λίθοι του κτίσματος που είναι κοσμημένοι με φυλλώματα (υπάρχουν ακόμα στον χορό και στα πλαϊνά κλίτη).

Μόνο ο ακραίος λίθος είναι κοσμημένος με φιγούρες-ένα περιστέρι, το σύμβολο του Αγίου Πνεύματος. Κατά τ' άλλα φαίνεται ο πράσινος-γκρι τόπος του αμμόλιθου από το Keuper.

Η κολυμπήθρα και ο άμβωνας διατηρούνται ακόμα στην αρχική τους κατάσταση. Η αγία τράπεζα και το περίβλημα του εκκλησιαστικού οργάνου εκτός από μικρές αλλαγές είναι και αυτά τα αρχικά. Το περίβλημα του εκκλησιαστικού οργάνου διαρθρώθηκε εκ νέου και από την Αγία Τράπεζα αφαιρέθηκαν τα πλαϊνά κιγκλιδώματα (της αγίας κοινωνίας).Οι μαρμάρيني κίονες στον άμβωνα και στην αγία τράπεζα είναι από κόκκινο και πράσινο μάρμαρο, τα κιονόκρανα από λευκό μάρμαρο CARRARA, ενώ η Αγία Τράπεζα είναι από αμμόλιθο. Πρότυπο του άμβωνα ήταν οι άμβωνες του Nicola Pisano στην Πίζα (1260) και στον μητροπολιτικό ναό της Σιένας (1265-1268). Στον άμβωνα οδηγεί μια περιστρεφόμενη σκάλα (τυλίγεται γύρω από έναν από τους κίονες του τετραγωνικού τμήματος) με σφυρηλατημένο σιδερένιο και εν μέρει επιχρυσωμένο κιγκλίδωμα.

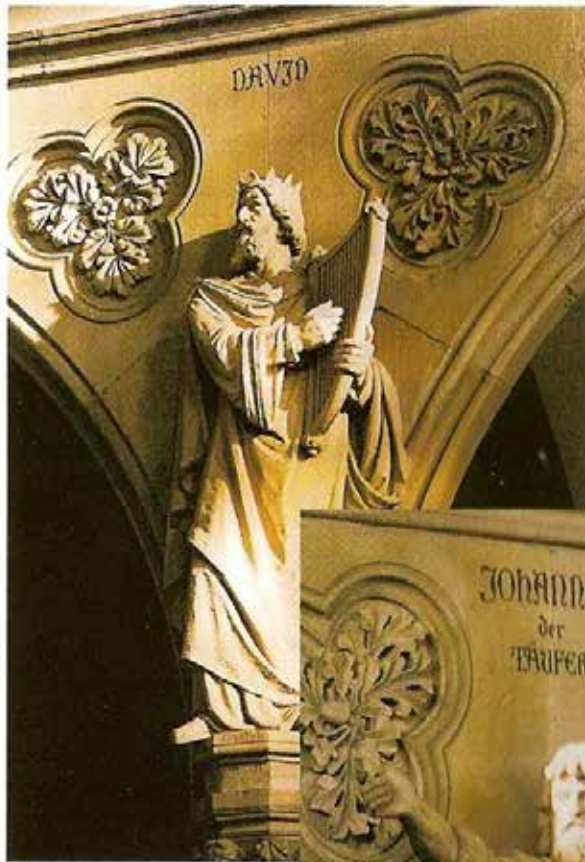
Η στέγη του άμβωνα, που δεν διατηρείται πια, ήταν δρύινη και επίσης εν μέρει επιχρυσωμένη.

Το από αμμόλιθο κατασκευασμένο άγαλμα του Martin Luther κάτω από τον άμβωνα έγινε από τον ντόπιο γλύπτη Gottlieb Scheck, με πρότυπο το μνημείο του Λούθηρου στο Worms, το οποίο έγινε από τον Ernst Rietscher 1858-1868.

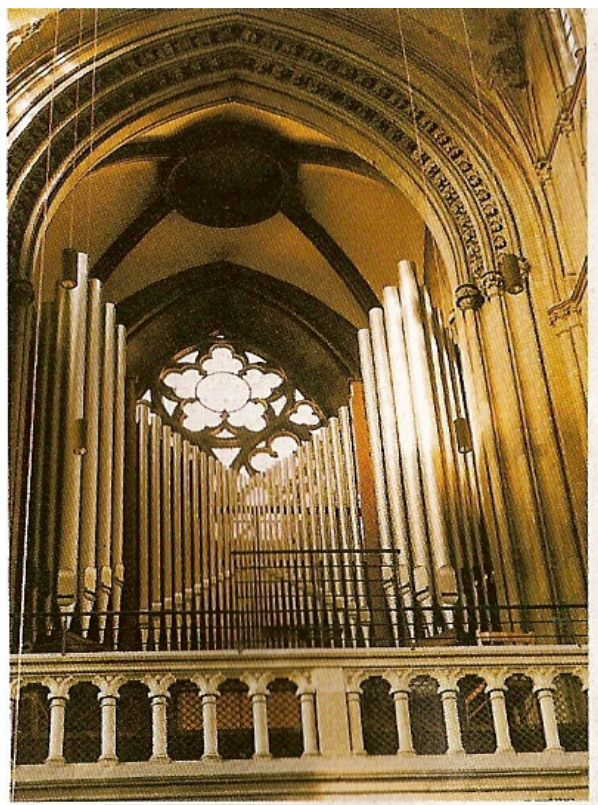
Γλυπτά

Εκτός από τις πολυάριθμες λεπτομέρειες στο εσωτερικό ξεχωρίζουν τα μεγάλα γλυπτά, τα οποία ολοκληρώθηκαν μόλις το 1900 και 1906 λόγω οικονομικών στενοτήτων. Στον βόρειο εξώστη παριστάνονται ο Απόστολος Παύλος με το σπαθί του και ο Πέτρος με το κλειδί. Στους εξώστες πάνω από το τετραγωνικό τμήμα παριστάνονται δυτικά οι Ευαγγελιστές Μάρκος, κρατώντας με το αριστερό του χέρι μπροστά στο δεξί του στήθος ένα ευαγγέλιο και ο Ματθαίος, κρατώντας ένα σκοινί στο αριστερό του χέρι και έχοντας το δεξί ορθωμένο. Ανατολικά παριστάνονται οι ευαγγελιστές Λουκάς, ο οποίος κρατά μία ράβδο στο δεξί και με το αριστερό μια περγαμηνή και ο Ιωάννης, που –όπως και στον κίονα στην κεντρική είσοδο - με το δεξί κρατά «μολύβι» και με το αριστερό ένα βιβλίο.

Τα γλυπτά έγιναν από τους ντόπιους γλύπτες Albert Gaeckle και Karl Schnabel. Τα υπόλοιπα 4 γλυπτά των ίδιων στους υπόλοιπους κίονες του τετραγωνικού τμήματος παριστάνουν τον Ιωάννη τον βαπτιστή, με παλτό από μαλλί καμήλας, με ποιμενική ράβδο στο αριστερό χέρι και το δεξί ορθωμένο και 3 μορφές της Παλαιάς Διαθήκης. Ο Μωυσής, που κρατά τις πλάκες με τις 10 εντολές και δυτικά ο προφήτης Ησαΐας του οποίου το κεφάλι καλύπτεται με ένα ανεμίζων πανί, ενώ το δεξί του χέρι δείχνει δεσποτικά προς τα κάτω και με το αριστερό κρατά μια περγαμηνή. Τέλος το γλυπτό του βασιλιά Δαβίδ που παίζει άρπα.



Εκκλησιαστικό όργανο .



Το εκκλησιαστικό όργανο που κατασκευάστηκε το 1876 από τον Carl Weigle είχε 48 κλειδιά, μοιρασμένα σε 3 μανουάλια και πεντάλ. Ήταν ένα διάσημο έργο εκείνη την εποχή λόγω των πολλών τεχνικών και ηχητικών νεωτερισμών. Όμως ήδη πριν τον β' παγκόσμιο πόλεμο έγιναν «επεμβάσεις» στο ρομαντικό του ήχο, επηρεασμένοι από το λεγόμενο κίνημα εκκλησιαστικών οργάνων. Μετά την καταστροφή της εκκλησίας το 1944 από το εκκλησιαστικό όργανο

διατηρήθηκαν : το κάτω περίβλημα με το μεγάλο φυσιτήριο και ένα μεγάλο τμήμα των βασικών ήχων. Έχοντας αυτά ως βάση και ξεκινώντας το 1948 κατασκευάστηκε έως το 1958 το σημερινό εκκλησιαστικό όργανο. Κατά τα χρόνια 1963-1983 άλλαξε συχνά ο ήχος. Έτσι το μεγαλύτερο και παλιότερο εκκλησιαστικό όργανο της Στουτγάρδης αποτελεί κομμάτι της ιστορίας των εκκλησιαστικών οργάνων.

Γύψινα διακοσμητικά

Άλλα πλαστικά διακοσμητικά είναι τα λεπτοδουλεμένα κιονόκρανα κοσμημένα με φύλλωμα και μπουμπούκια, τόσο στους μικρούς κιονίσκους του Triforium*, όσο και στις μεγάλες καμάρες και τους στύλους αλλά στα Dreipaesse* στις καμάρες.

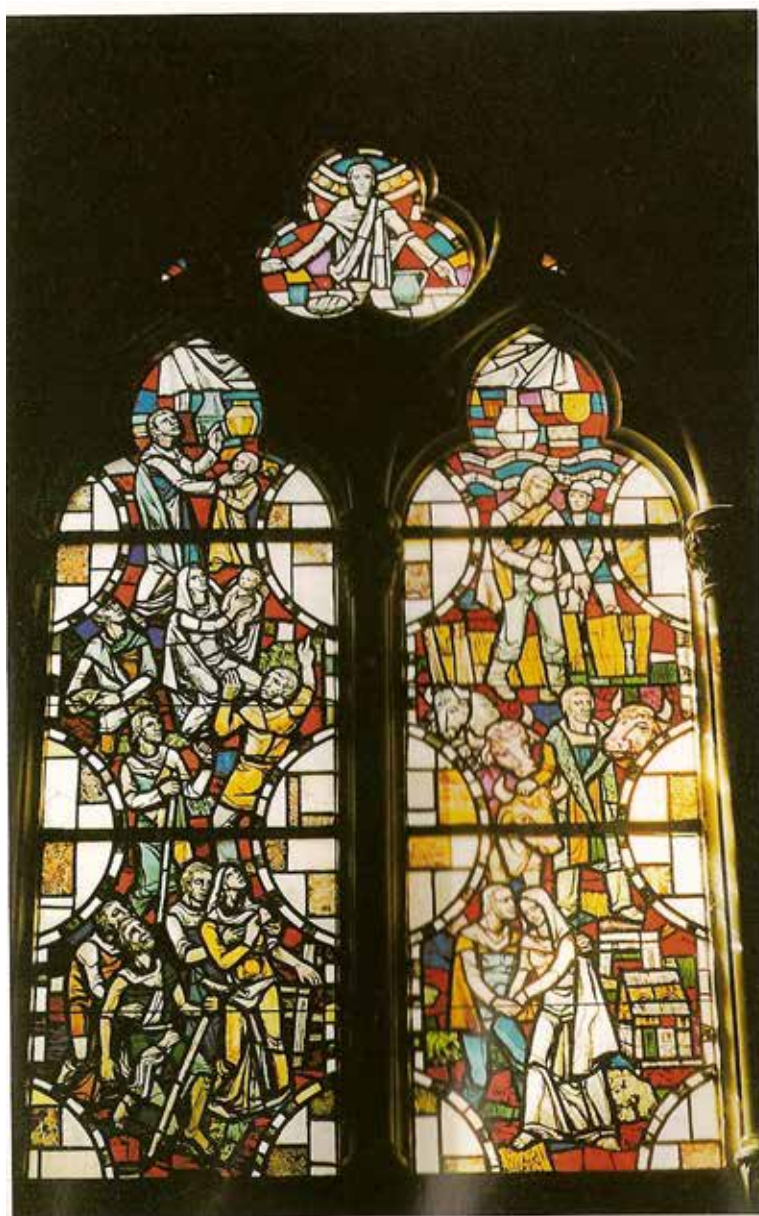
Κανένα από τα 42 Dreipaesse δεν είναι δουλεμένα όμοια. Κάθε φύλλωμα εμφανίζεται όμως από δύο φορές με διαφορετικές προσθήκες π.χ. μορφές ζώων. Έτσι τα Dreipaesse περιλαμβάνουν φύλλωμα σταφυλιών με σταφύλια, φύλλωμα σταφυλιών με ένα σαλιγκάρι, δρύινο φύλλωμα με ένα ελαφοκάνθαρο, κισσό με μια σαύρα, φύλλωμα με ένα σκιουράκι ή μια αράχνη, κ.τ.λ.

Τα κοσμημένα με φυτικό διάκοσμο Dreipaesse είναι ένα τυπικό μοτίβο στα κτίσματα της Νορμανδίας, π.χ. στο Coutances ,στο Seez (από το οποίο επηρεάστηκε και το πιο γνωστό παράδειγμα – η δυτική πρόσοψη της Notre Dame στο Παρίσι. Αλλά και στο περιστύλιο του μοναστηριού των Βενεδικτίνων στο Mont-Saint-Michel.



εσωτερική σκάλα που οδηγεί στους εξώστες .

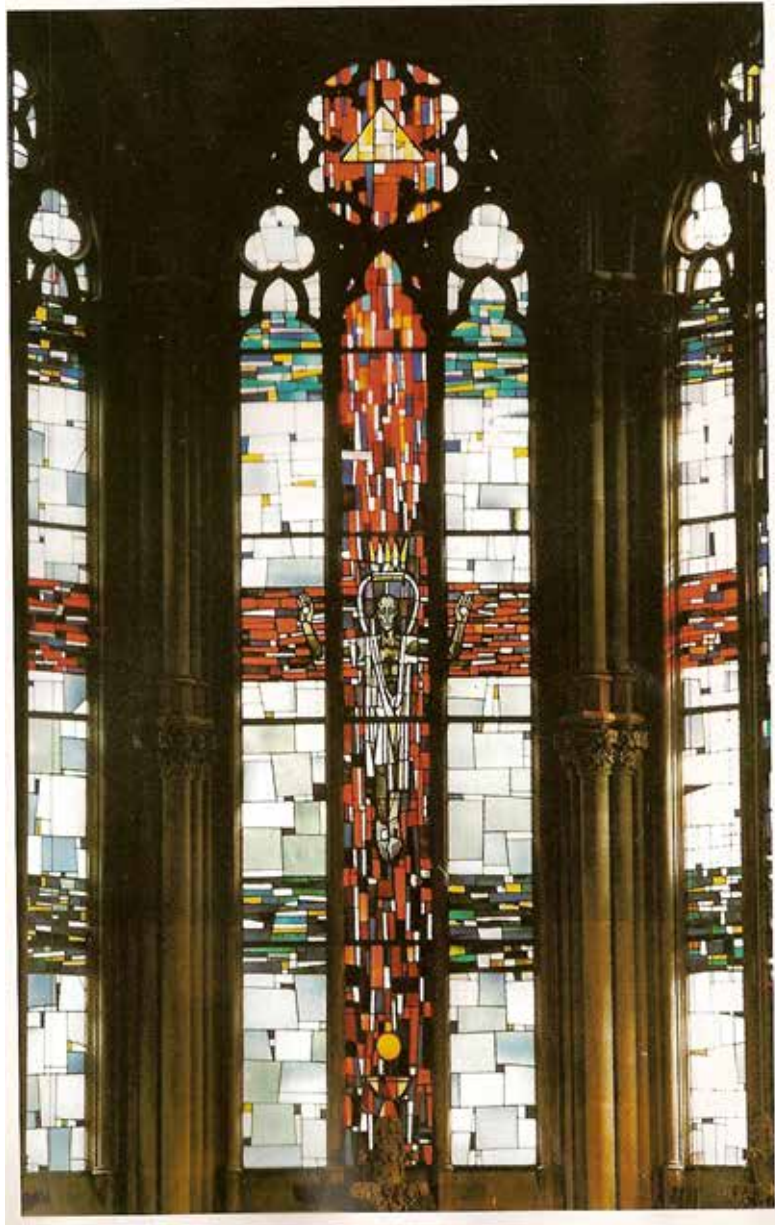
Γοτθικά διακοσμητικά αετώματα πάνω από τις θύρες ή τα παράθυρα, τα οποία ονομάζονται Wimperge, εμφανίζονται στη Γαλλία γύρω στο 1250. Τέτοια παραδείγματα υπάρχουν στο χώρο της χορωδίας του καθεδρικού ναού στο Amiens ή στο St. Capelle και στα εγκάρσια κλίτη της Notre Dame στο Παρίσι ή στη Stiftskirche του Mantes στο ποταμό Σιένα. Οι θύρες βασίζονται σχεδιαστικά στις θύρες της Ile de France που κατασκευάστηκαν το 1240. Οι προσόψεις του εγκάρσιου κλίτους βασίζονται σε σχέδια του Zwirn.



Πολλές χρήσιμες πληροφορίες μπορεί να πάρει ο ενδιαφερόμενος από το δεκάτομο λεξικό μεσαιωνικής αρχιτεκτονικής της Γαλλίας που εκδόθηκε μεταξύ 1850-1868 από το Γάλλο αρχιτέκτονα Viollet-le-Duc. Οι απόψεις δίστανται για το αν ο Ναός του Αγίου Ιωάννη κατασκευάστηκε σε αντιγραφή των σχεδίων που υπήρχαν στο συγκεκριμένο λεξικό. Όμως ο Ναός έχει ένα ιδιαίτερο ελκυστικό χαρακτήρα αν και είναι κατασκευασμένος σε γαλλικά πρότυπα.

Τα παράθυρα

Τα παλιά παράθυρα των αψίδων της εκκλησίας τα γνωστά ως Masswerkfenster τα οποία ήταν από Kathedralglas και είχαν διάτρητα σχέδια (δυνατό, συχνά χρωματιστό γυαλί με άγρια επιφάνεια, για παράθυρα εκκλησιών) (σπάνιο για το Württemberg) καταστράφηκαν κατά τον βομβαρδισμό της Στουτγάρδης στις 11 Μαρτίου 1943. Αντικαταστάθηκαν κατά την ανακατασκευή της εκκλησίας μετά τον πόλεμο με ματ γυαλί. Στα πλαίσια της εσωτερικής ανανέωσης της εκκλησίας το 1969 ανατέθηκε στον καθηγητή Yelin να δημιουργήσει νέα παράθυρα.



Έπρεπε να ήταν ένα μνημείο για τους νεκρούς των 2 παγκοσμίων πολέμων και για τα θύματα της εθνοσοσιαλιστικής κυριαρχίας-παράλληλα όμως να προσφέρει ανακούφιση παρηγοριά σε καθένα που έχει χάσει ένα αγαπημένο του πρόσωπο ή βαραίνει κάτι την ψυχή του. Κύριο θέμα ήταν η Ανάσταση, τα λόγια του Ιησού προς τους μαθητές του «εγώ ζω και εσείς θα ζήσετε» (κατά Ιωάννη 14,19). Ο καλλιτέχνης τοποθέτησε στο κέντρο τον Ιησού αναστημένο

σε μεγάλο μέγεθος. Το βλέμμα να πέφτει αρχικά στο μεσαίο παράθυρο, στο οποίο ο Ιησούς αναστημένος στέκεται ή αιωρείται μπροστά από ένα πελώριο κόκκινο σταυρό : Ως Εσταυρωμένος είναι συγχρόνως νικητής του θανάτου και λυτρωτής από τις αμαρτίες και τον φόβο. (το κόκκινο είναι το χρώμα του θύματος, της λύτρωσης και της αγάπης!). Σταυρός και Ανάσταση έχουν εδώ το ίδιο νόημα. Γι' αυτό έχει σηκωμένα τα χέρια ο Ιησούς ευλογώντας. Το κεφάλι του στέφεται με φως και φέρει βασιλικό στέμμα και όχι στεφάνι ακάνθινο. Στα παράθυρα εκατέρωθεν του κεντρικού έχουν τοποθετηθεί από 2 διπλοί σταυροί. Έτσι ο καλλιτέχνης δημιούργησε μία επιβλητική συνολική σύλληψη, που ενσωματώνει τα 3 παράθυρα σε ένα ενιαίο (σπάνια συναντάται αυτό).

Συγχρόνως θυμίζουν τους 3 σταυρούς στον Γολγοθά. Στην κάτω τομή των 2 σταυρών παρουσιάζονται 2 βιβλικές σκηνές : αριστερά Κάιν και Άβελ (το κόκκινο ρόπαλο του Κάιν φαίνεται και από μεγάλη απόσταση !), δεξιά ο λιθοβολισμός του Αγίου Στεφάνου (οι λευκές πέτρες διακρίνονται ξεκάθαρα!).

Οι οριζόντιες κεραίες του σταυρού του Ιησού συνεχίζουν αόρατα πάνω από τους μπλε σταυρούς (αυτό τονίζεται και με την αψίδα της καμάρας) και αγκαλιάζουν όλο το ποίμνιο, τον καθένα μέσα στην εκκλησία, ακόμα και αν κάθεται ολομόναχος.



Το κόκκινο του σταυρού είναι σα να ρέει από πάνω , όπου είναι το τρίγωνο το σύμβολο της τριαδικότητας του Θεού και μετά χύνεται αριστερά και δεξιά. Σταύρωση και Ανάσταση είναι έργα του Θεού, έγιναν σύμφωνα με την θέλησή Του και έτσι από τον ίδιο εξουσιοδοτημένο και επιβεβαιωμένο. Έχουν ισχύ. Απορρέουν από την αιώνια Αγάπη και μεταφέρουν στους ανθρώπους αυτή την Αγάπη που ξεπερνά την αμαρτία και το θάνατο. Όσο βαριά κι αν είναι τα ανθρώπινα βάσανα η αγάπη του Ιησού – συμβολίζεται με το κόκκινο σταυρό – τα διαπερνά και τα κουβαλά.

Στο πάνω μέρος των παραθύρων είναι κάποια ακόμα σύμβολα : αριστερά το κηροπήγιο (7 κεριά) και οι 2 πίνακες των

εντολών ® και τα 2 σύμβολα της Θείας Λειτουργίας του λαού : δεξιά οι 12 πύλες της Χρυσής Πόλης, της ουράνιας Ιερουσαλήμ- που είδαν ο Ιωάννης και ο Άγ. Στέφανος – και είναι σύμβολο για την τέλεια ενορία (ολοκληρωμένη). Έτσι ένα τόξο ενώνει το παλιό και νέο δεσμό, την αρχή και την ολοκλήρωση, την οποία προσδοκεί ο πιστός. Τα δύο σύμβολα αριστερά και δεξιά μαζί με το σύμβολο του Θεού στο μέσο παρουσιάζουν τον αιώνιο κόσμο του Θεού, τον οποίο τον υπηρετούμε στον αιώνα των αιώνων και στον οποίο κυριαρχούν Ειρήνη και ασφάλεια.

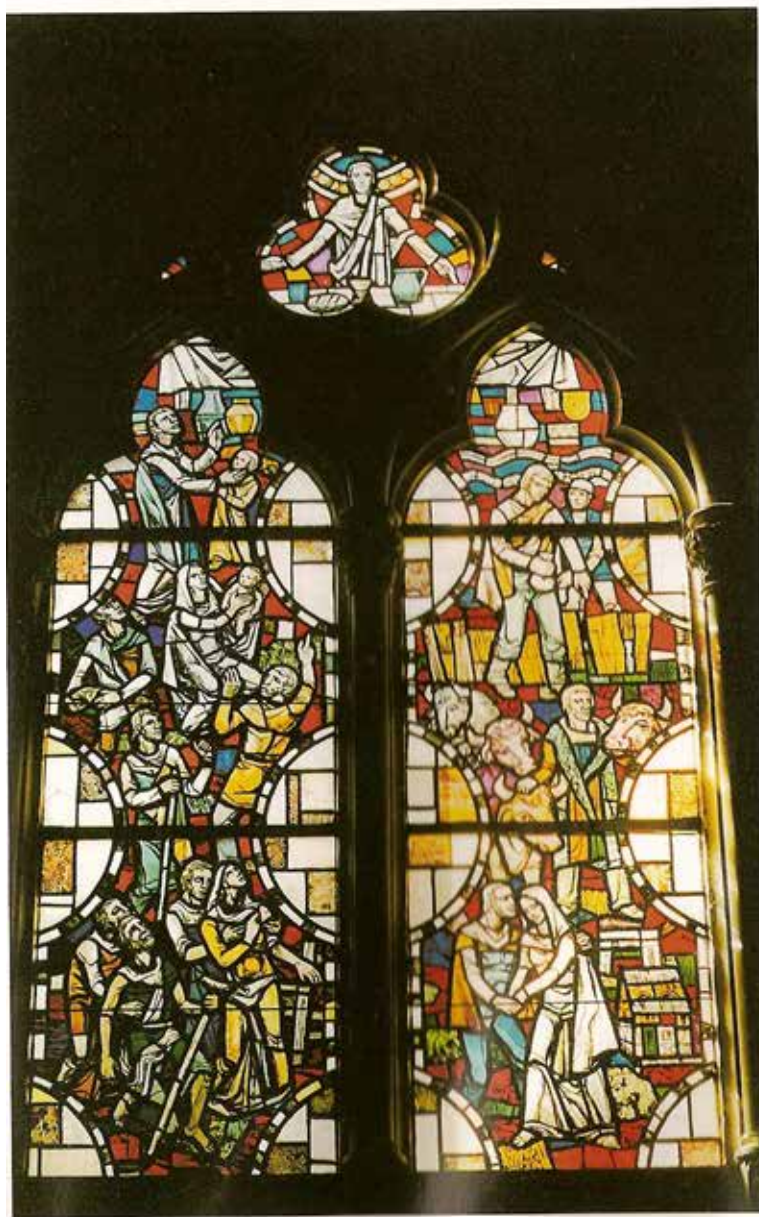
Από πού πηγάζει η δύναμή γι' αυτό, το δείχνουν κι άλλα σύμβολα πάνω στα παράθυρα. Κάτω από τον Ιησού αιωρείται ένα κόκκινο άζυμο κάτω από το οποίο υπάρχει ένα χρυσό κύπελλο.

Τα δύο αυτά μαζί συμβολίζουν το Μυστικό Δείπνο. Ακόμη και ο άμβωνας και η Αγία τράπεζα με την ανοιχτή βίβλο ενσωματώνονται στο «νόημα» των παραθύρων. Εκτός από το Μυστήριο και ο Λόγος είναι ο τόπος όπου ο Θεός μας μιλά και δωρίζει. Κοιτώντας προσεκτικά θα δει κανείς ότι οι γραμμές που περιορίζουν τα παράθυρα οδηγούν προς τα πάνω προς το μεσαίο λίθο της αψίδας όπου εικονίζεται ένα περιστέρι, σύμβολο του Αγίου Πνεύματος.

Τραβώντας μια γραμμή πάνω από τα 3 άτομα, που απεικονίζονται στα παράθυρα, εμφανίζεται ο Άβελ (που στην Καινή διαθήκη χαρακτηρίζεται ως δίκαιος), ο Ιησούς και ο Αγ. Στέφανος (ο πρώτος διάκονος). Τραβώντας τη γραμμή από τις 10 εντολές προς τα αριστερά πάνω από τον Ιησού , προς την χρυσή πόλη, παρουσιάζονται και συμβολίζονται δεξιά τα 3 άρθρα της Πίστεως. Πάνω στο μεσαίο σταυρό, από πάνω προς τα κάτω : Θεός, Ιησούς Χριστός και το Άγιο Πνεύμα, ο Δημιουργός της ενορίας και εκκλησίας (Μυστικός Δείπνος). Εκτός αυτών παρουσιάζονται οι σημαντικότερες χριστιανικές γιορτές : Χριστούγεννα, Μεγάλη Πέμπτη, Μεγάλη Παρασκευή, Πάσχα, ανάληψη Ιησούς με βασιλικό στέμμα) και Πεντηκοστή. Ενδιαφέρον είναι και το ότι παρουσιάζονται και στα 3 παράθυρα η ενορία- εκκλησία : της Παλαιάς Διαθήκης (7κάνδυλο κηροπήγιο), Καινή Διαθήκη (Μυστικός Δείπνος) και η ολοκληρωμένη ενορία-εκκλησία (η χρυσή πόλη). Το αριστερό παράθυρο δείχνει τον Παλαιό Δεσμό έναντι του Νέου.

Μια μεγάλη γραμμή διαπερνά όλη τη δράση του Θεού, η οποία συμβολίζεται κατά κάποιον τρόπο από τα 3 σημαντικότερα όρη της Βίβλου, που εμφανίζονται και στα παράθυρα : όρος Σινά (10 εντολές), Γολγοθάς (ο εσταυρωμένος στη μέση) και Σιών (στο οποίο βρίσκεται η Ιερουσαλήμ), το όρος της Ολοκλήρωσης – τελειότητας.

Τα παράθυρα στη δεξιά πλαϊνή όψη

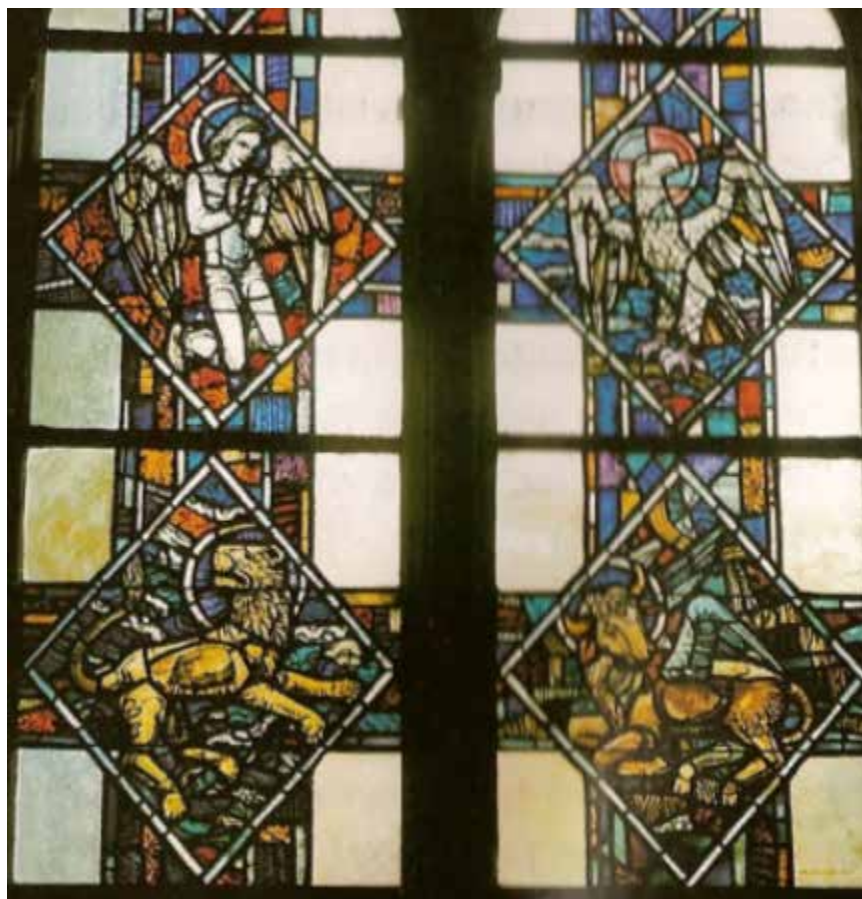


Το παράθυρο στο σύνολό του παρουσιάζει το μεγάλο Μυστικό Δείπνο κατά Λουκά 14.15-24, οικοδεσπότης αυτού του δείπνου, ο ίδιος ο Χριστός, σύμφωνα με τα λόγια του Ευαγγελιστή «ελάτε, είναι όλα έτοιμα» εικονίζεται στο πάνω μέρος του παραθύρου. Από κάτω υπάρχει η σκηνή της παραβολής, εικονιζόμενη στα 2 παράθυρα, και απεικονίζει ομάδες ανθρώπων που συμμετείχαν στα γεγονότα αυτά. Στα δεξιά (που υπάρχει ανοιχτότερο φόντο)

είναι οι πρωτόκλητοι δηλαδή οι προνομιούχοι όπου παριστάνεται η ζωή τους και οι λόγοι που αρνήθηκαν το κάλεσμα. Σε αντίθεση με αυτούς βλέπουμε αριστερά (με φόντο σκουρότερο που αντικατοπτρίζεται στις συνθήκες ζωής τους) τους μετέπειτα καλεσμένους για τους οποίους και ισχύει το μήνυμα του Ευαγγελίου διότι μέσα στο βάθος της ύπαρξής τους κουβαλάνε τη θέληση να αποδεχτούν το κάλεσμα. Έτσι όλη η σύνθεση των παραθύρων ανταποκρίνεται στο κάλεσμα του Μυστικού δείπνου που λέει το κατά Ματθαίου 11, 28 : «Ελάτε σε μένα όλοι εσείς που είστε κοπιασμένοι και φορτωμένοι. Εγώ θα σας ζωογονήσω.»

Το παράθυρο στην αριστερή πλαϊνή όψη

Το παράθυρο αυτό το δημιούργησε ο καθηγητής Yelin. Παρουσιάζει τα σύμβολα των 4 Ευαγγελιστών. Στην τέχνη συνηθίζεται να συμβολίζονται οι Ευαγγελιστές Ματθαίος, Μάρκος, Λουκάς και Ιωάννης σύμφωνα με το όραμα του Ιεζεκιήλ –



άνθρωπος,
λιοντάρι,
ταύρος, αετός. Ο
καλλιτέχνης
πρόσθεσε στα 4
σύμβολα κάτι
από τα
χαρακτηριστικά
του καθενός : ο
άνθρωπος
γονατίζει – είναι
το μόνο αν που
μπορεί να
προσεύχεται, το
λιοντάρι έχει
κάτι το βασιλικό
στην όρθια

στάση του, ο ταύρος, το γήινο ζώο, πατάει με ‘βάρος’ στο πάτωμα και κοιτά προς τα κάτω. Ο αετός, συγγενείς του αέρα, τεντώνεται προς τα πάνω. Το ότι αυτές οι 4 μορφές είναι ιερά σύμβολα : τονίζεται και με τα φωτοστέφανα που περιβάλλει τα κεφάλια τους. Το μονόγραμμα του Χριστού παρουσιάζεται στο πάνω μέρος του παραθύρου. Ο Χριστός είναι το μυστικό μέσο όλο του παραθύρου. Το Α και το Ω από κάτω δείχνουν την εκτενή του σημασία.

Το ίδιο πράγμα εξέφρασε ο καλλιτέχνης και με άλλο ιδιοφυές τρόπο : συνδύασε τα σύμβολα των Ευαγγελιστών με τα 4 στοιχεία που από παλιά συμβολίζουν τον κόσμο. Η ανθρώπινη μορφή έχει ως φόντο τη φωτιά, με κόκκινες και κίτρινο καφέ φλόγες. Η φωτιά, που είναι και σύμβολο του πνεύματος, υποδηλώνει και ένα χαρακτηριστικό του ανθρώπου : είναι το αν που μπορεί να συλλάβει το πνεύμα του Θεού.

Το λιοντάρι εικονίζεται σε μπλε φόντο, με μοτίβα ψαριών και κυμάτων – υποδηλώνουν το νερό. Ο ταύρος πατά γερά, στιβαρά στο καφέ χρώμα, στο οποίο εικονίζονται στάχια και σταφύλια.

Στο πάνω μέρος του τετραγώνου εικονίζονται αυλάκια και αλέτρια : δείχνει την τύχη του ανθρώπου που εργάζεται και πορεύεται στη γη. Τα στοιχεία μόνα τους αποτελούν αλληγορία της πολύμορφης ζωής αυτού του κόσμου, στον οποίο συνεχώς όλα κινούνται και αλλάζουν.

Τα παράθυρα πάνω από την θύρα εισόδου / εξόδου

Τα 2 αυτά παράθυρα ξεχωρίζουν στιλιστικά και θεματικά από τα εσωτερικά παράθυρα.

Πάνω από την αριστερή θύρα εικονίζεται ο Χριστός ποιμένας με την τεχνοτροπία του βιτρώ, που προστατεύει

το ποίμνιο από τους εξωτερικούς κινδύνους. Ο σκύλος, σύμβολο κυνηγιού, και ο κυνηγός έχουν τοποθετηθεί εκτός του εσωτερικού κύκλου.



Πάνω από τη δεξιά θύρα εξόδου εικονίζονται σκηνές ζωής και φύσης επίσης με την τεχνοτροπία βιτρώ, που θυμίζουν τον παράδεισο. Δείχνουν το πως είναι να είσαι προστατευμένος. Βρίσκεται σε άμεση σχέση με το αριστερό παράθυρο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ.

5.1 ΕΠΕΞΗΓΗΜΑΤΙΚΟ ΓΛΩΣΣΑΡΙΟ.

* **Spire** : είναι μια εκλεπτυσμένη κωνική ή πυραμιδική δομή στην κορυφή ενός κτηρίου, πιο συγκεκριμένα ένας πύργος εκκλησίας . Ετυμολογικά, η λέξη προέρχεται από τους αγγλοσάξονες, έτσι συσχετίζεται με "τη λόγχη," παρά από την ρωμανική λέξη "πνεύμα." Συμβολικά, τα spires έχουν δύο λειτουργίες. Η πρώτη πιστοποιεί μια πολεμική δύναμη. Η δεύτερη ότι φθάνει επάνω προς τους ουρανούς .Σαν αρχιτεκτονική διακόσμηση, τα spires βρίσκονται με συνέπεια στις χριστιανικές εκκλησίες, όπου αντικαθιστούν το καμπαναριό.

* **To gothic brick** είναι ένα εξασθενημένο ύφος της γοθτικής αρχιτεκτονικής στη βόρεια Ευρώπη, ειδικά στις περιοχές γύρω από τη θάλασσα της Βαλτικής χωρίς φυσικούς πόρους βράχου. Τα κτήρια χτίζονται λίγο πολύ χρησιμοποιώντας μόνο τα τούβλα. Τα γοθικά κτήρια gothic τούβλου επομένως πρόκειται να βρεθούν στις χώρες όπως Γερμανία ,Δανία, Φινλανδία,



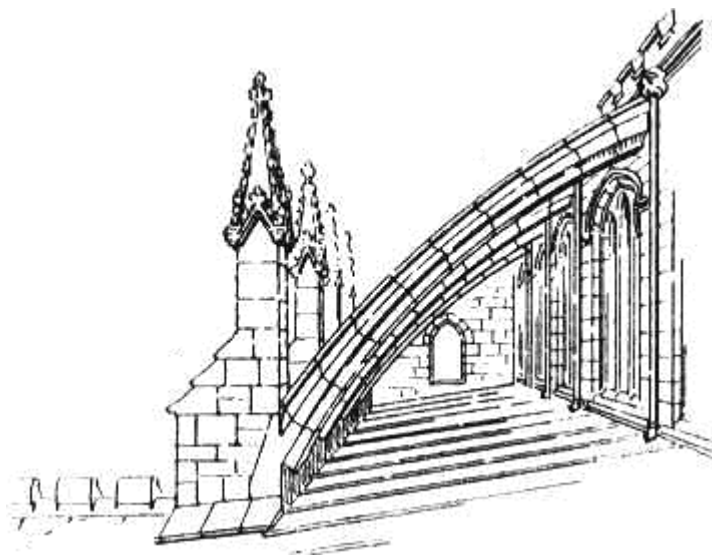
***Στέγη Hammerbeam,**



στην αρχιτεκτονική, είναι το όνομα που δίνεται σε μια γοθική ανοικτή στέγη ξυλείας. Προκειμένου να δοθεί το μεγαλύτερο ύψος στο κέντρο, η συνηθισμένη ακτίνα δεσμών κόβεται κατευθείαν, και αυτό που παραμένει, είναι γνωστή ως hammerbeams, υποστηρίζεται από τα κυρτά στηρίγματα, προκειμένου να δοθεί η μεγαλύτερη δύναμη στη διαμόρφωση.

* **Ο ψαμμίτης** είναι ένας ιζηματώδης βράχος που αποτελείται κυρίως από τα κομμάτια μεταλλεύματος ή βράχου μεγέθους άμμου . Ο ψαμμίτης αποτελείται από χαλαζιάς ή και άστριο.

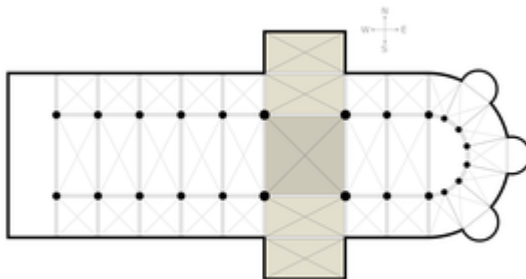
Όπως η άμμος, ο ψαμμίτης μπορεί να είναι οποιοδήποτε χρώμα, αλλά τα πιο κοινά χρώματα είναι μαύρος, καφετής, κίτρινος, κόκκινος, γκριζός και άσπρος ,ορισμένα χρώματα του ψαμμίτη έχουν προσδιοριστεί έντονα με ορισμένες περιοχές. Μερικοί ψαμμίτες είναι ανθεκτικοί στη διάβρωση, όμως είναι εύκολο να εργαστούν. Αυτό κάνει τον ψαμμίτη ένα κοινό υλικό την οικοδόμηση και την επίστρωση.



***flying buttresses**, (επίστεγη ή μετέωρη αντηρίδα) ή τόξο- boutant, βρίσκεται συνήθως σε εκκλησίες, που χρησιμοποιείται για να διαβιβάσει την ώθηση ενός υπόγειου θαλάμου σε ένα στήριγμα έξω από το κτήριο. Η έννοια του flying buttresses σημαίνει ότι οι μεταφέροντες τοίχοι μπορούν να περιέχουν διακοπές, όπως μεγάλα παράθυρα, τα οποία ειδάλως σοβαρά θα αποδυνάμωναν τους τοίχους υπόγειων θαλάμων. Ο

σκοπός ενός στηρίγματος ήταν να μειωθεί το φορτίο στον τοίχο υπόγειων θαλάμων. Η πλειοψηφία του φορτίου φέρεται από το ανώτερο μέρος του στηρίγματος, έτσι η παραγωγή του στηρίγματος ως ημιαψίδα παρέχει σχεδόν την ίδια μεταφέρουσα ικανότητα, όμως σε μια πολύ ελαφρύτερη καθώς επίσης και πολύ φτηνότερη δομή. Κατά συνέπεια, το στήριγμα πετά μέσω του αέρα, παρά τη στήριξη στο έδαφος και ως εκ τούτου είναι γνωστός ως πετώντας στήριγμα.

***To transept**



είναι η περιοχή που τίθεται σταυροειδώς στον κυρίως ναό σε ένα σταυροειδές κτήριο στην ρομανική και γοτθική χριστιανική αρχιτεκτονική εκκλησιών. Το transept χωρίζει το κυρίως κλίτος από το άδυτο, είτε ιερό. Τα transepts διασχίζουν το κυρίως κλίτος στο πέρασμα, το οποίο ανήκει εξίσου στον κύριο άξονα και στο transept. Επάνω

σε τέσσερις αποβάθρες του, το πέρασμα μπορεί να υποστηρίξει spire, έναν κεντρικό πύργο ή έναν θόλο περάσματος.



***Gargoyles**. Ο τύπος πέτρας που χρησιμοποιήθηκε από τους οικοδόμους κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα θα μπορούσε να βλαφθεί από τη σταθερή έκθεση στη βροχή. Υπό αυτήν τη μορφή, τα gargoyles σχεδιάστηκαν για να αφαιρέσουν το νερό βροχής μακριά από το κτήριο.



***Aedicular** είναι μια κοινή κατασκευή και στην κλασσική αρχιτεκτονική και στη γοθτική αρχιτεκτονική. Ένα aedicular πλαίσιο μεταχειρίζεται ένα παράθυρο ή μια θέση σε ένα τμήμα του τοίχου σαν ήταν ένα κτήριο, μερικές φορές με τις στήλες ή τα pilasters να πλαισιώνουν το άνοιγμα του, οι οποίες υποστηρίζουν ένα architrave ή ένα αέτωμα.

***pilasters** Ένα ορθογώνιο κάθετο μέλος (σαν κολώνα) που προβάλλει μόνο ελαφρώς από έναν τοίχο, με μια βάση και ένα κιονόκρανο .

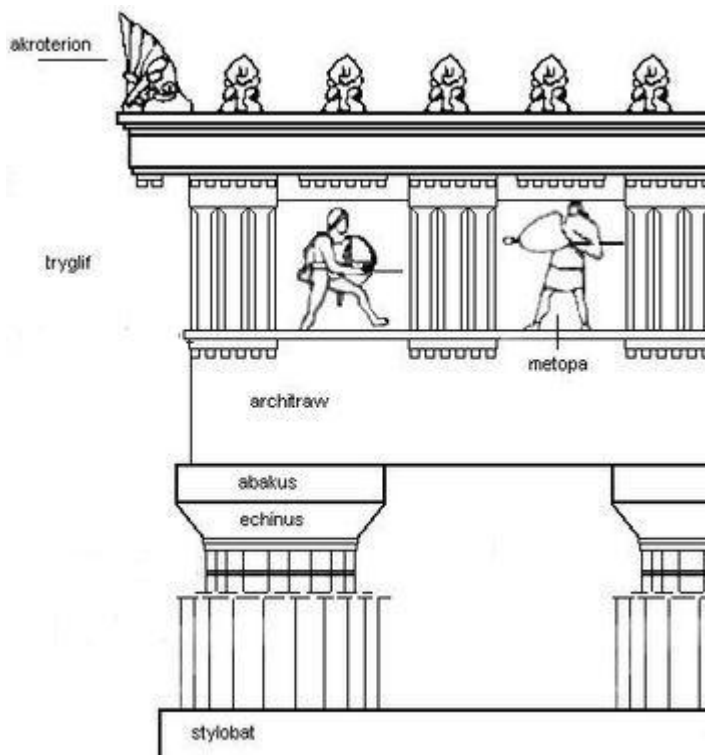
***Θριγκός (entablature)** στην κλασσική αρχιτεκτονική, ένα σημαντικό οριζόντιο μέλος που φέρεται από μια στήλη ή pilaster αποτελείται από το επιστύλιο , τη ζωοφόρο και το γείσο. Οι αναλογίες και η απαρίθμηση είναι διαφορετικές για κάθε διαταγή, και αυστηρά ορισμένες.

* **Επιστύλιο (architrave)** είναι αρχικά ένα απλό, επίπεδο, δομικό ανώφλι που εκτείνεται σε ένα άνοιγμα σε έναν τοίχο, αυτό είναι το χαμηλότερο μέρος του κλασσικού θριγκού.

* **Ζωοφόρος (frieze)** Το μέσο οριζόντιο μέλος ενός κλασσικού θριγκού, επάνω από το επιστύλιο και κάτω από το γείσο.

***Plinth** μια βάση πλατφόρμας που υποστηρίζει μια στήλη ή ένα pilaster.

***Triglyph** οι φραγμοί με τα κάθετα αυλάκια που χωρίζουν τα metopes σε μία δωρική ζωοφόρο. Τα τετραγωνικά τοποθετημένα διαστήματα μεταξύ των triglyphs σε μία δωρική ζωοφόρο καλούνται μετόπες.



***Echinus** - ένα κυρτό σχήμα που αποτελεί μέρος του κιονόκρανου στις δωρικές και ιοντικές διαταγές, κάτω από τον άβακα.

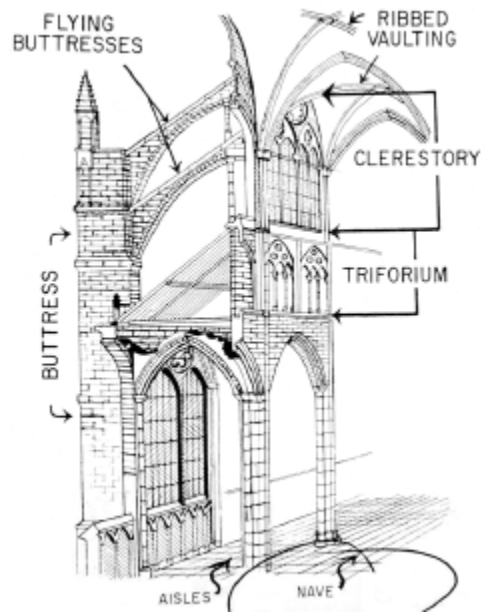
***Μετόπη.** Στην κλασσική αρχιτεκτονική, η μετόπη είναι ένα ορθογώνιο αρχιτεκτονικό στοιχείο που γεμίζει το διάστημα μεταξύ δύο triglyphs σε μία δωρική ζωοφόρο, το οποίο είναι μια διακοσμητική ζώνη της εναλλαγής triglyphs και μετόπης επάνω από το επιστύλιο μιας οικοδόμησης της δωρικής διαταγής.



***Triforium** είναι μια ρηχή στοά αψίδων μέσα στο πάχος ενός εσωτερικού τοίχου, ο οποίος στέκεται επάνω από το ιερό σε μια εκκλησία ή έναν καθεδρικό ναό.

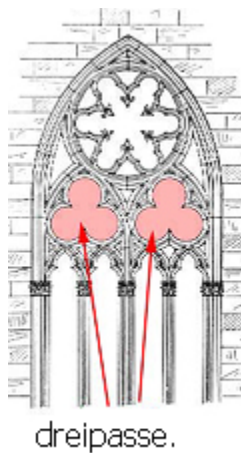
*clerestorey

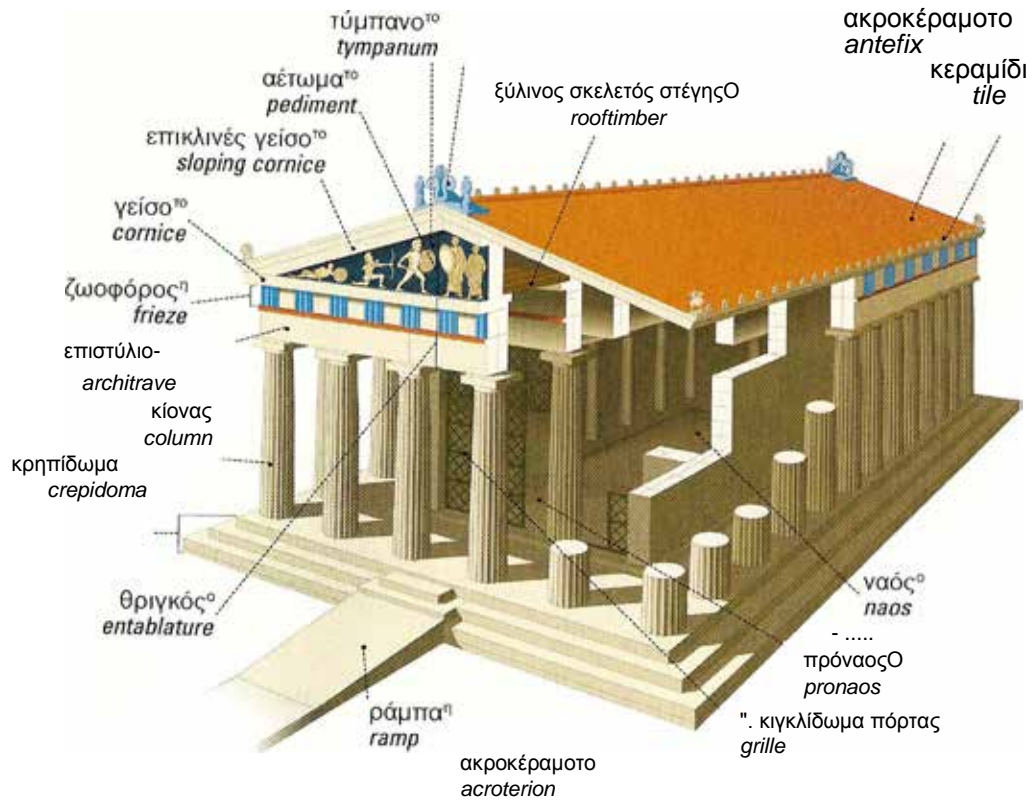
Στην αρχιτεκτονική, αυτός ο όρος αναφέρεται σε έναν τοίχο ενός κτηρίου που υψώνεται επάνω από το triforium, και αυτό το τμήμα του τοίχου έχει τα παράθυρα. Οι τοίχοι του ναού σε μια χριστιανική εκκλησία είναι υψηλότεροι από τη στέγη πέρα από τους δευτερεύοντες διαδρόμους, το clerestory περιέχει τα παράθυρα για το φως και τον εξαερισμό.

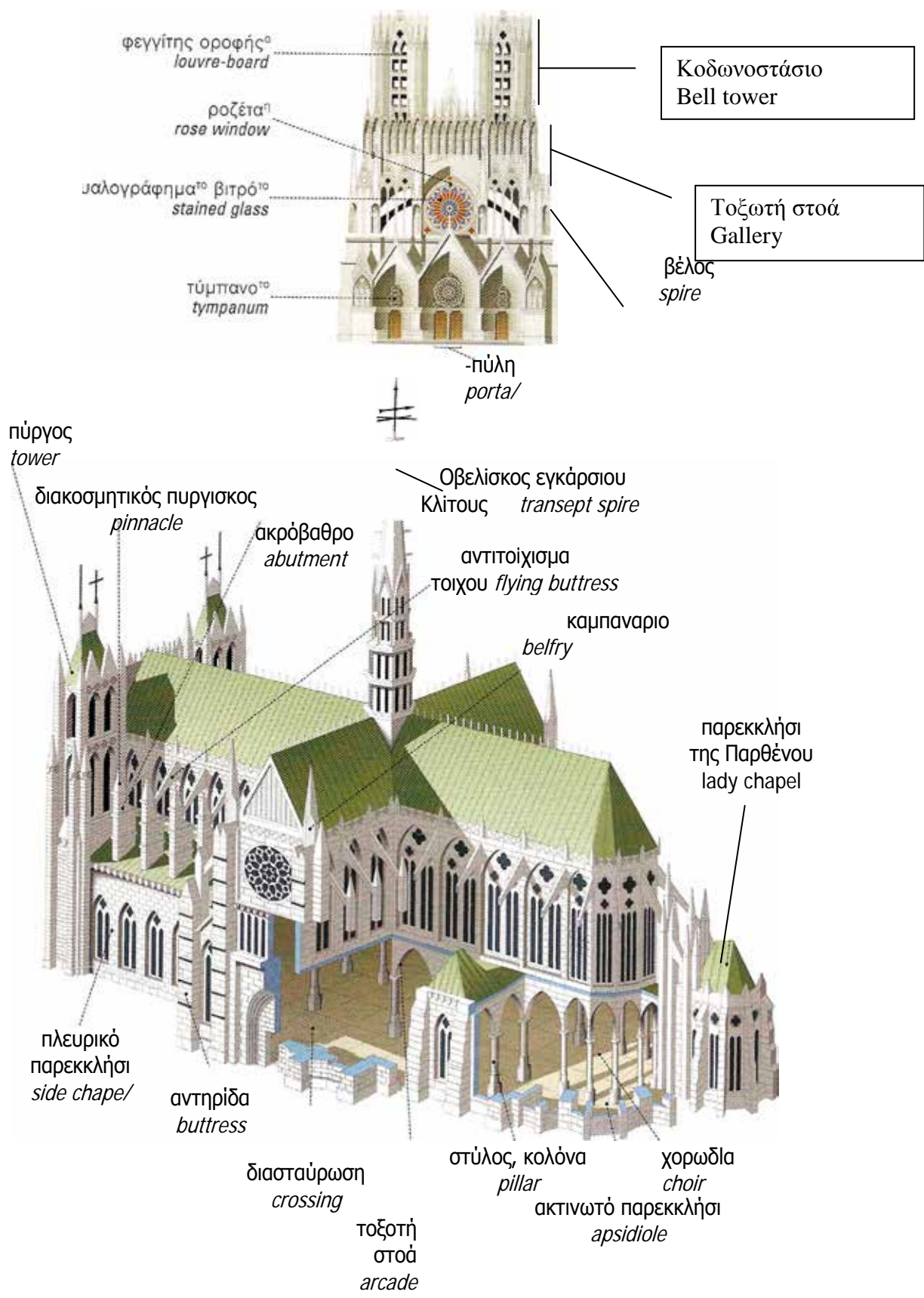


***Quoins** είναι τα ακρογωνιαία τμήματα που βρίσκονται στην άκρη του τοίχου οικοδόμησης,, μπορούν να είναι είτε δομικά ή διακοσμητικά στοιχεία .

***Dreipaesse.** Μία διακοσμητική μορφή που αποτελείται από τρία φύλλα.







BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Altes und Neues Schloss Stuttgart mit ihrer Umgebung . Regian Stephan .
Staatliche Schloesser und Gaerten .
2. Die Johanneskirche am Feuersee Stuttgart. Tomas Schall . Kirchenfuehrer .
3. Altes Schloss Stuttgart . Klaus Merten .Wurtembergischen Landesmuseum .
4. Schloss Solitude . Michael Wenger. Staatliche Schloesser und Gaerten .
5. Bauen und Bauten in historischer Umgebung. Kraemer Karl H 1981
6. Architecture Bauen in Stuttgart. Gert Kaenner
7. Damals über Stuttgart . Schukraft, Harald, 1988
8. Ιστορία της αρχιτεκτονικής .Ρόμπερτ Φυρνώ-Τζόρνταν .
9. Gothic Architecture . Louis Gradecki .
10. Baroque Architecture . Christian Norbergschulz .
11. What is Classicism? Michael Greenhalgh London New York : Academy :
St.Martin's Press, 1990.
12. Εγκυκλοπαίδεια Britannica .