



Marie Luise Gotheins *Geschichte der Gartenkunst*

Das Bild des Gartens als Text

Karin Seeber

HEIDELBERG
UNIVERSITY PUBLISHING

Marie Luise Gotheins
Geschichte der Gartenkunst
Das Bild des Gartens als Text

Marie Luise Gotheins
Geschichte der Gartenkunst

Das Bild des Gartens als Text

Karin Seeber

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0 (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.

Publiziert bei Heidelberg University Publishing (heiUP)
Heidelberg 2020.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf den Verlagswebseiten von Heidelberg University Publishing <https://heiup.uni-heidelberg.de> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: <urn:nbn:de:bsz:16-heiup-book-627-0>

doi: <https://doi.org/10.17885/heiup.627>

Text © 2020, Karin Seeber

Umschlagabbildung vorne: Charles Latham: The Gardens of Italy 1. With Descriptions by Evelyn March Phillipps (Country Life), London: Newnes, 1905 [<https://doi.org/10.11588/diglit.19775#0129>].

Umschlagabbildung hinten: Marie Luise Gothein am Schreibtisch, Privatbesitz Erbgemeinschaft: Gothein/Brulez/Winker.

ISBN 978-3-947732-46-3 (Hardcover)

ISBN 978-3-96822-006-2 (Softcover)

ISBN 978-3-947732-45-6 (PDF)

Inhaltsverzeichnis

Hinweis zur digitalen Anreicherung dieses Buchs	8
Dank	9
Einleitung	11
Wissenschaftliche Rezeption am Beispiel „Dumbarton Oaks“	16
Forschungsstand	20
Quellen: Briefwechsel	24
I. Das Buch	29
1. Text: Vorwort und Erzählstruktur	31
Vorwort I: Der Garten als „verderbter Text“	32
Vorwort II: Architektonisch versus malerisch	35
Die Erzählstruktur	38
Band I: Der italienische Renaissancegarten als Höhe- und Referenzpunkt	39
Band II: Aufspaltung und Synthese der Erzählstränge	42
Die Hauptmotive des architektonischen Gartens: Treppen und Kanal	50
Nebenmotive: Zum Beispiel künstliche Bäume	53
2. Bebilderung	55
Bilder als Quellen: Abbildungsarten	56
Der Fotomarkt	62
Italien versus Japan	64
Alte Bilder und neue Fotos	68
Perspektive	71
Resümee	77

II. Der Kontext	79
1. Das Buch im Gesamtwerk	81
2. Wissenschaftsgeschichte: Lehrer, Autoritäten, gebildete Kreise	87
Universalität: Eberhard Gothein	88
Historismus: Leopold Ranke	94
Kulturgeschichte: Jacob Burckhardt	100
Ästhetik: John Ruskin	105
Praxis: Die Forschungsreise nach Rom 1905	121
Resümee: Gotheins akademisches Profil	138
Exkurs: Freundschaft statt Eros als Prämisse der Autorin	141
Eros im Garten	141
Der Briefwechsel mit Otfried Eberz als Basis des Freundschaftsideals	145
Romantische Freundschaft, Naturerfahrung und Geschlechterrollen	150
Freundschaft im Garten	152
3. Die „Geschichte der Gartenkunst“ als Dokument der Reformgartenbewegung	157
Forschungsüberblick	158
Die Reise nach England 1903: Wo ist Gertrude Jekyll?	162
Vom Landschaftsgarten zum „Sieg des architektonischen Gartens“	169
Gartenbauausstellungen 1904 und 1907	171
Die Reise nach England 1909: Zurück in die Renaissance	175
Annäherung an die Protagonisten	182
Historisierung oder Parteinahme?	189
Bilder des Reformgartens	191
Jekyll und die „cose che si piantano“	193
Überleitung	197

III. Die Analyse	199
1. Die Villa d'Este als Pars pro Toto	201
Gotheins Besuch	201
Skizze zur Baugeschichte und dem „disegno“	208
Die Darstellung in der „Geschichte der Gartenkunst“	209
Zypressen als Baumarchitektur	216
Stilfragen: Der kunsthistorische Diskurs	218
Gotheins Darstellung im Vergleich	224
Gotheins Leistung	233
Das Nachleben der Villa d'Este in der Forschung	235
Die Villa d'Este als Pars pro Toto	238
2. Der Garten als Bild	241
Semantiken des Pittoresken	243
Das Pittoreske/Malerische im Briefwechsel	251
3. Gartenbeschreibungen als Schlüssel zum System	255
Text und Bild: Von der Planimetrie zur Stereometrie	256
Text: Homer, Plinius und die Ekphrasis	258
Bild: Der Garten des Senefer und die kartographische Metapher	266
Feine Unterschiede: Renaissance vs. Barock	276
Der Garten als Raum	287
Der Verlust der Räumlichkeit	293
Das Pittoreske und das Bild des Gartens	299
Schluss und Folgerungen	303
Forschungsergebnisse	303
Ausblick: Der Garten jenseits von Text und Bild	308
Literaturverzeichnis	313

Hinweis zur digitalen Anreicherung dieses Buchs

Der vorliegende Band erscheint sowohl als Printausgabe als auch als „Enhanced E-Book“ im Open Access. Alle verfügbaren und gemeinfreien Online-Quellen sind sowohl in der PDF- als auch in der HTML-Version dieses Buchs (<https://doi.org/10.17885/heup.627>) direkt im Text verlinkt, erkennbar an der punktierten „Unterstreichung“. So stützt sich diese Arbeit auf zahlreiche im Internet frei zugängliche Quellen, vor allem digitalisierte Bücher und Briefe. Das Forschungsobjekt, Marie Luise Gotheins „Geschichte der Gartenkunst“, liegt in mehreren digitalen Versionen vor. Hier wird auf das Exemplar der Universitätsbibliothek Heidelberg zurückgegriffen: <https://doi.org/10.11588/diglit.15960>. Eine weitere Hauptquelle stellt der in der Universitätsbibliothek Heidelberg aufbewahrte Briefwechsel der Eheleute Gothein dar. Alle in diesem Buch zitierten Briefe wurden für die vorliegende Publikation digitalisiert.

Verlinkte Zitate im Fließtext führen auf die entsprechende Stelle im digitalisierten Brief oder Buch (siehe Abbildung a). Verweise führen auf die Startseite der verwendeten Quelle (siehe Abbildung b).

Die Linkadressen finden sich bei den entsprechenden Titeln im Literaturverzeichnis (S. 313ff.).

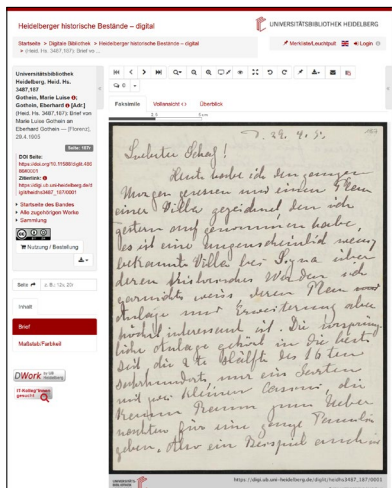


Abb. a Verlinkung auf zitierte Briefstelle

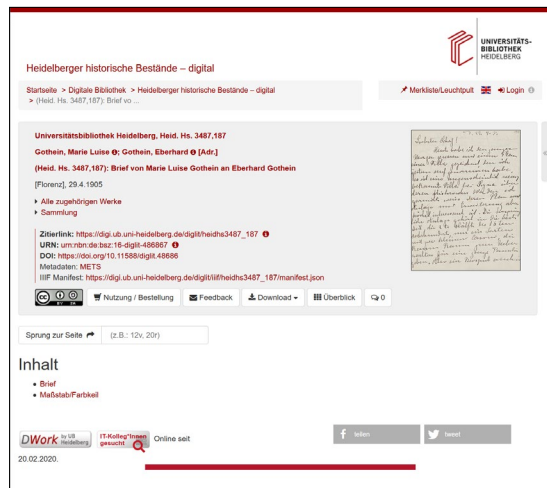


Abb. b Verlinkung auf Startseite des verwendeten Briefes

Dank

Diese Arbeit entstand als Dissertation an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und wurde im September 2018 verteidigt. Es gibt sie, die „Geheimnisse der Produktion, hinter die man selbst nicht schauen kann“, wie es Marie Luise Gothein in einem Brief über das Schreiben ihres Buches formulierte. Es gibt aber auch viele Menschen und Institutionen, die daran beteiligt sind, wenn jemand eine größere oder kleinere Arbeit unternimmt, an deren Ende die Publikation eines Buchs steht und denen an dieser Stelle gedankt werden soll. Da ist als erstes die Baden-Württemberg-Stiftung zu nennen, die meine Forschungen mit einem Stipendium unterstützt hat. Für die Publikationskosten konnte ich das Preisgeld des Wetzsteinpreises für Kunstgeschichte der Universität Freiburg verwenden, mit dem die Dissertation ausgezeichnet wurde. Für die großzügige Stiftung dieses Preises danke ich herzlich Susanne Bader.

Anna Schreurs-Morét, meiner Doktormutter, danke ich dafür, dass sie mir einen Rahmen für meine Arbeit geboten hat, die Möglichkeit, meine Überlegungen immer wieder zur Diskussion zu stellen, und sie mit großem Interesse und Engagement begleitet hat. Auch den Teilnehmerinnen des Forschungskolloquiums von Anna Schreurs-Morét schulde ich meinen Dank für ihre Geduld mit Frau Gothein. Stefan Schweizer, meinem Doktorvater, danke ich für seine tiefgreifenden Anregungen und die selbstverständliche Einbeziehung in sein Forschungsumfeld. Joachim Wolschke-Bulmahn bin ich verbunden, weil er mir wiederholt die Möglichkeit gegeben hat, meine Arbeit vor einem größeren Forum zur Diskussion zu stellen. Alessandro Nova und Tanja Michalsky haben meine Arbeit durch Einladung an ihre Institute in Florenz und Rom unterstützt; ich bin sehr dankbar für die Anregungen, die ich dort bekommen habe, und die Kontakte, die ich knüpfen konnte. Mark Laird hat mir während eines Gesprächs in Toronto wichtige Fingerzeige zur wissenschaftlichen Rezeption von Gertrude Jekyll gegeben.

In Marie Luise Gotheins Nachlass, der in der Universitätsbibliothek Heidelberg aufbewahrt wird, finden sich hin und wieder Ausleihzettel aus nämlicher UB. Auch ich habe hier - rund 100 Jahre später - umfangreiche Unterstützung für meine Arbeit erhalten. Veit Probst und Maria Effinger haben mir bereits 2014 eine Ausstellung über Leben und Werk Gotheins ermöglicht. Der Ausstellungskatalog bildet die Basis für das vorliegende Buch. Dafür wurden bereits zahlreiche Quellen, Briefe und historiographische Bücher aus dem Bestand der UB digitalisiert. Mit der Annahme meiner Dissertation für eine Veröffentlichung bei Heidelberg University Publishing (heiUP) wurde das Online-Konzept des Buchs dahingehend erweitert, dass alle erwähnten Briefe und zahlreiche historische Gartenbücher aus dem Bestand der UB für dieses Buch digitalisiert wurden. Sie stehen in der Online-Version jedem Leser und jeder Leserin nachhaltig und durch einen Klick erreichbar zur Verfügung. Für dieses einzigartige „Enhancement“ meiner gesamten Forschungsarbeit möchte ich Veit Probst, Maria Effinger und dem ganzen Team von heiUP ganz besonders danken.

Ich danke den Erzieherinnen der Uni-Kita Freiburg für die liebevolle Betreuung meiner Kinder während meiner Arbeit, namentlich: Ines Alpert, Marina Brengartner, Anna Czok, Nicole Ehrat, Tanja Fischer, Corinna Fleck, Anna Plavac, Elisa Raith, Sophia Schäfer und Jasminka Vogel. Ich danke Patrizia Baxla für ihr freundschaftliches Coaching und Frauke Friske für ihre weit über das schwesterliche Maß hinausgehende Begleitung. Meinen Eltern, Klaus-Peter (1939–2015) und Dorothea Biethinger, danke ich für die feste Startbasis; meiner Mutter für ihr nie endendes Interesse an meinen Lieblingsthemen. Gewidmet sei das Buch Stefan als Erinnerung an einen Teil unserer gemeinsamen Reise: „Das Gedächtnis des Lebenskünstlers ist ein Sieb, in dem die schönsten Stunden zurückbleiben.“

Mannheim, Januar 2020

Einleitung

Der englische Gartenkünstler Lancelot „Capability“ Brown, der im 18. Jahrhundert ikonische Landschaften wie Blenheim oder das griechische Tal in Stowe schuf, hat keine schriftlichen Dokumente zu seinem Werk hinterlassen. Jedoch hat die Schriftstellerin Hannah More, die er durch einen seiner Landschaftsgärten führte, ihrer Schwester von dieser Führung brieflich berichtet:

„He illustrates everything he says about gardening by some literary or grammatical allusion. He told me he compared his art to literary composition. ‚Now there,‘ said he, pointing his finger, ‚I make a comma, and there,‘ pointing to another spot, ‚where a more decided turn is proper, I make a colon; at another part, where an interruption is desirable to break the view, a parenthesis; now a full stop, and then I begin another subject‘.“¹

Browns Satzzeichen, mit denen er eine Landschaft gliedert und die zu den wenigen überlieferten Aussagen von ihm selbst über seine Arbeit zählen, verweisen auf den Zeichencharakter des Gartens, darauf, dass der Mensch das Bedürfnis hat, seine ihn umgebende Landschaft zu lesen und damit seinen Kulturtechniken zu unterwerfen.²

Texte sind eine wirkmächtige Möglichkeit, einen Garten als Entität zu fixieren, und in dieser Fixierung liegt der große Erfolg der „Geschichte der Gartenkunst“ (GdG) von Marie Luise Gothein.³ Durch ihre Art der Zusammenstellung von beschreibendem Text und Abbildungen hat sie einen kunsthistorischen Standard gesetzt, historische Gärten festgehalten und in einer weltumspannenden „großen Erzählung“ lesbar gemacht. Sie nimmt eine sprachliche Weltaneignung vor, deren Prämissen Gegenstand dieser Arbeit sind.⁴ Gothein beanspruchte damit eine Deutungshoheit, die lange nachwirkte, auch wenn heute vom „offiziellen Ende der ‚großen Erzählung‘“ ausgegangen wird.⁵ Die

1 Zitiert nach Stroud 1975, S. 201.

2 Vgl. Becker 2012, S. 308 f. Ebenso Morgan 2013, S. 126: „In its multivalency, the Renaissance garden resembles Roland Barthes' concept of a text: ‚etymologically, the text is a tissue, a woven fabric.‘“

3 Gothein 1914. Die „Geschichte der Gartenkunst“ wird im Folgenden in den Fußnoten als „GdG“ abgekürzt, „GdG I“ verweist auf Band I und „GdG II“ auf den zweiten Band. Die Bände sind als Teil der Heidelberger historischen Beständen der Universitätsbibliothek Heidelberg vollständig digitalisiert und über einen „Digital Object Identifier“ (DOI) eindeutig identifizier- und ansteuerbar: [<https://doi.org/10.11588/diglit.15960>]. Alle weiteren Links zu im Text genannten, online verfügbaren Publikationen, finden sich im Literaturverzeichnis.

4 Im Sinne von White 1986, S. 66 f., der nach den „Formen der Interpretation der Geschichtsschreibung“ fragt und die „Plots“ historischer Narrative am Anfang der Geschichtswissenschaft analysiert.

5 Vgl. Reese-Schäfer 1995, S. 25–29; in Bezug auf die Gartenkunstgeschichte (Zitat) Buttlar 2012, S. 10.

Historiographie bemächtigt sich des Objekts und seines Schöpfers und formt deren Rezeption.

Im Falle Browns, der selbst nicht schrieb, ist die Geschichte seiner Rezeption in der Gartengeschichtsschreibung ein Auf und Ab zwischen höchster Bewunderung und schroffer Ablehnung.⁶ Zu Gotheins Zeit wurde er als Zerstörer alter englischer Gartenkunst geschmäht. Sie selbst behandelt ihn lediglich auf einer halben Seite ihres zweibändigen Werks als „eigentlichen Förderer der Schönheitslinie“ und betont die „Stärke“ seiner „Wasserbehandlung“.⁷ Die Gliederung seiner Landschaften macht sie in der „sanft wellenförmigen Bewegung“ des Terrains aus. Sie spricht von Windungen und der „wiederholte[n] gewundene[n] Bewegung, die die Abwechslung der Ufer in Buchten und Krümmungen hervorbrachte.“⁸ Sie „liest“ das Prinzip seiner Landschaften als ständige fließende Bewegung und nimmt keine Unterbrechung, kein Komma, keine Klammern, um den Blick zu unterbrechen, und keinen Punkt mit anschließendem neuen Thema wahr. Daraus folgt, dass die Intention von Browns „Text“-Landschaften nicht immer verstanden wurde, aber was über seine Landschaften geschrieben wurde, bleibt bestehen und wirkt fort.⁹ So ist es die Historiographie, die die Rezeption von Gärten und Gartenkünstlern maßgeblich lenkt und bestimmt. Die Rolle von Gotheins Interpretation in der Geschichte der Gartenhistoriographie herauszuarbeiten, ist daher die Intention dieser Arbeit. Dazu sollen die zwei Bände in ihren wissenschaftsgeschichtlichen Kontext eingeordnet und die Prämissen ihrer Autorin analysiert werden. Einfach gefragt: Vor welchem Hintergrund wurde das Buch geschrieben und was sagt dieser über die Art der Autorin – und ihrer Zeit – aus, Gärten und Landschaft zu lesen?

Der Ansatz, literaturwissenschaftliche Methoden an historische Gärten heranzutragen, ist in der jüngeren Gartengeschichtsforschung aktuell. Hunt legt 2004 den Fokus von der Produktions- auf die Rezeptionsgeschichte von Gärten und verweist auf Isters Konzept des „impliziten Lesers“, das dieser bereits in den 1970er Jahren für die Literaturwissenschaft entwickelte.¹⁰ Auch Stobbe reflektiert 2012 über den „lesbaren Garten“ anhand literaturwissenschaftlicher Rezeptionsmodelle von Jauß und Iser.¹¹ Diese Arbeit wird sich nicht damit beschäftigen, neueste literaturwissenschaftliche Modelle auf die „Geschichte der Gartenkunst“ anzuwenden.¹² Es geht hier um das intensive Lesen eines Textes, darum, seine Quellen und Prämissen nachzuvollziehen, um seine

6 Vgl. Seeber 2017.

7 GdG II, S. 374.

8 Ibid.

9 Vgl. Seeber 2017.

10 Hunt 2004.

11 Stobbe 2012, S. 385, die die Anwendbarkeit von literaturwissenschaftlichen Konzepten wie Robert Jauß' Rezeptionsästhetik und Wolfgang Isters Leerstellen im Text, die vom Leser gefüllt werden müssten, auf den Garten als Ort kultureller „Re-aktualisierungen“ feststellt.

12 Wie zum Beispiel aktuell die Übertragung von neurowissenschaftlichen Fragestellungen, vgl. Horváth/Mellmann 2016.

Muster zu verstehen. Da für dieses Verständnis immer wieder biographische Quellen herangezogen werden, handelt es sich nicht um ein „close reading“.¹³ Grundsätzlich wird der „Geschichte der Gartenkunst“ die Rolle eines bedeutenden Zeitdokuments für die Gartenhistoriographie zugewiesen, die zwei Bände werden als Quelle der Gartenkunstgeschichte an ihren Anfängen behandelt.

Dafür gibt es zwei Anlässe: Zum ersten entwickelt sich in den letzten Jahren eine Geschichte der Gartenkunstgeschichtsschreibung, da das akademische Fach „Garten(kunst)geschichte“ eine junge wissenschaftliche Spezialisierung darstellt und sich mit deren Etablierung auch ein Bewusstsein über die geschichtlichen Wurzeln der eigenen Disziplin einstellt.¹⁴ Dabei ist der wissenschaftliche Zugriff auf den Garten als „schwierige“ Kunstgattung¹⁵ multiperspektivisch, da der Garten „als ein dynamisch angelegtes Medium“¹⁶ volatil ist.¹⁷ Eine Grundlegung der Historiographie hilft dabei, diese Zugriffe zu systematisieren und herzuleiten. Diese Arbeit will dazu einen Beitrag leisten.

Was Gothein 1914 unternahm: eine Inventarisierung und Entwicklungsgeschichte der Gartenkunst darzustellen, ist 100 Jahre später unmöglich geworden. „Gartenkunst in Deutschland“¹⁸ wird 2012 von Schweizer und Winter als nationale Zusammenstellung der unterschiedlichen Forschungsperspektiven auf den Garten präsentiert. Dass hier eine „historisch-kulturwissenschaftliche Gesamtschau“¹⁹ vorgelegt wird, ist andererseits ein Beleg dafür, dass der Anspruch sich in einem Jahrhundert nicht geändert hat, nur der Weg dorthin. Sowenig Gothein ihre Darstellung einem einheitlichen ästhetischen

13 Vgl. Spree 2010, S. 835.

14 Der Schwerpunkt „Gartenkunstgeschichte“ wurde mit einer Juniorprofessur 2005 an der Universität Düsseldorf gesetzt. An den zahlreicheren Lehrstühlen für Landschaftsarchitektur wird ebenfalls die Geschichte von Gärten- und Landschaftsgestaltung mit unterschiedlichen Schwerpunkten vermittelt, einen dezidiert kulturwissenschaftlichen Fokus hat beispielsweise das Fachgebiet „Gartenkultur und Freiraumentwicklung“ an der Universität der Künste, Berlin, oder das Fachgebiet „Freiraumplanung“ an der Universität Kassel. Darüber hinaus beschäftigten sich etablierte Kunsthistoriker wegweisend mit Gartenkunstgeschichte, jedoch ohne institutionelle fachliche Denomination, wie dies in Düsseldorf der Fall ist. Genannt seien zum Beispiel Horst Bredekamp, Adrian von Buttlar oder Iris Lauterbach.

15 Buttlar 2012, S. 10.

16 Ibid.

17 Der Begriff der Volatilität stammt aus dem Finanzwesen und bezeichnet die Schwankung von Preisen oder ganzen Märkten innerhalb kurzer Zeit, ebenso wie aus den Naturwissenschaften (veraltet), wo der Begriff Flüchtigkeit bedeutet. Er eignet sich für die Übertragung auf die Gartenkunst, weil der Garten vielfältigen Veränderungen unterworfen ist. Wachstumszyklen der Pflanzen, Veränderungen der Pflanzpläne, Verwitterung oder Umbau der Architektur, Wind und Wetter stehen einer Festschreibung eines einzelnen Gartens als Kunstwerk per se entgegen. Vgl. Online-Verzeichnis „Duden online 2018“, ebenso wie Schweizer 2013, Erfindung, S. 14 f., der sich ebenfalls des Begriffs bedient und damit den Kunstcharakter von Gärten problematisiert.

18 Schweizer/Winter 2012.

19 Schweizer 2012, Einführung, S. 12.

Konzept des Gartens, einer bestimmten Methode oder einer Begriffsdefinition unterwirft, sowenig tun dies auch die Herausgeber des modernen deutschen Handbuchs. Gothein konnte sich, geprägt vom Historismus mit seinen großen Erzählungen, den noch jungen methodischen Anforderungen, zum Beispiel der Kunstgeschichte, größtenteils entziehen. Ein Handbuch muss heute so viele kritische Methoden und Prämissen („turns“) beachten, dass ein Autor oder eine Autorin alleine diese nicht mehr bewältigen kann. Gothein ordnet ihr umfangreiches Quellenmaterial der Vorstellung vom Garten als fixierbarem Kunstwerk unter und tut damit praktisch das, was sich heute nur noch in einem linguistischen Gedankenspiel fassen lässt:

„Es scheint, dass der Garten sich weniger durch Merkmale in ihm objektiv vorliegender Repräsentationen konstituiert, sondern in erster Linie durch deren subjektive Interpretation: Frei nach Peirce ist nur das ein Garten, was von jemandem als Garten interpretiert wird. Das Zusammenspiel von natürlichen Gegebenheiten und menschlicher Formung nämlich, welches den semantischen Kern des Gartenkonzepts ausmacht, kann auch ausschließlich im interpretierenden Bewusstsein stattfinden [...].“²⁰

Das Ziel dieser Arbeit ist es, Gotheins „interpretierendes Bewusstsein“ zu ergründen, weil die zugrundeliegende These lautet, dass die „Geschichte der Gartenkunst“ als ein wichtiges Grundlagenwerk angenommen werden kann. Gothein zog die schon damals multiperspektivische und -disziplinäre Beschäftigung mit dem Garten in einem Text zusammen, der damit vorangegangene Entwicklungen bündelte und für Zeitgenossen konsumierbar, für die Nachwelt diversifizierbar war.²¹

Als zweites aktuelles Vergleichsbeispiel zu Gotheins Anspruch können die sechs Bände von „A Cultural History of Gardens“ gelten, die 2013 von Hunt und Leslie in den USA herausgegeben wurden.²² Sie unterwerfen das Forschungsfeld Garten systematisch einer diachronen und thematischen Ordnung, wobei auch hier nicht ein Autor allein alle Forschungsfelder im Blick behalten kann. Die kulturelle Geschichte von Gärten wird über sechs Epochen, wie zum Beispiel „In the Age of Enlightenment“ (Bd. 4) oder „In the Age of Empire“ (Bd. 5), unter genau acht Themenfeldern betrachtet: „Design, Types of Gardens, Plantings, Use and Reception, Meaning, Verbal Representations, Visual Representations, Gardens and the Larger Landscape“. Damit berücksichtigen die Bände die Produktions-, Repräsentations- und Rezeptionsgeschichte von Gärten. Auch hier bearbeiten – wie im Handbuch zur deutschen Gartenkunst von Schweizer und Winter – Experten ihres Gebiets die entsprechenden Sektionen. Durch die Systematik

20 Thelen 2012.

21 Vgl. dazu Schneider 2014, Vorarbeiten.

22 Hunt/Leslie 2013.

werden diachrone oder themenübergreifende Fragestellungen ausgeschlossen.²³ Während Schweizer und Winter die von Buttlar benannten „Einzelkämpfer“²⁴ der Disziplin versammeln und so ein Panorama der aktuellen Forschungsfragen vorstellen, unterwerfen sich die Autoren der englischen Bände einem erkenntnistheoretischen Schema.²⁵ Dies ist nicht nur einem Vollständigkeitsanspruch, sondern auch einer energischen Ordnung und Systematisierung des Feldes geschuldet, die seit dem Zeitalter der „turns“ immer differenzierter werden. Eine französische Rezension vergleicht demzufolge das Projekt mit Gotheins Ansatz:

„Il semble bien que depuis la *Geschichte der Gartenkunst* de Gothein, publiée en 1914 puis traduite et rééditée de nombreuses fois, il n’y a pas eu de semblable tentative de regarder le jardin [...] avec cette même ambition d’envergure.“²⁶

Damit ist der zweite Anlass, vielmehr die Begründung, den zwei Bänden Gartenkunstgeschichte die Aufmerksamkeit einer wissenschaftlichen Untersuchung zukommen zu lassen, angesprochen: Das Werk bietet die Möglichkeit, einen Ausgangspunkt zu definieren, von dem aus sich das Feld der Gartenkunstgeschichtsforschung überblicken lässt, und kann so als Hintergrundfolie für die historische Entwicklung dienen. Dadurch, dass Gothein sich einer begrifflichen und ästhetischen Definition ihres Feldes noch entziehen konnte,²⁷ wurde sie für eine Vielzahl an Disziplinen anschlussfähig. Als solche wird ihre zweibändige Geschichte in der vorliegenden Studie als Grundlegung einer akademischen Beschäftigung mit dem Garten angenommen. Zahllose Verweise auf ihr Werk in der Forschungsliteratur können diese Tatsache bezeugen, sie alle zu verfolgen und zu systematisieren würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, darum soll an dieser Stelle beispielhaft ein Rezeptionsstrang herausgegriffen werden. Vergleichsweise gut abgrenzbar ist die Forschung des US-amerikanischen Forschungszentrums „Dumbarton Oaks“ mit seinen „Garden and Landscape Studies“, das der Harvard University zugehört. Durch seine gut dotierten Fellowships und regelmäßigen Publikationen behauptet es einen

23 So findet sich beispielsweise in der Einführung zum vierten Band, außerhalb der inhaltlichen Struktur, eine umfassende genderthematische Diskussion von Stephen Bending 2013.

24 Buttlar 2003, S. 106, konstatierte, dass Gartenforschung „in Deutschland noch immer ein von Einzelkämpfern getragenes insuläres Dasein“ führe.

25 Das wird von Bending 2013, S. 1, vorsichtig kritisiert: „The chapter themes in particular [...] point to the multiple ways in which gardens can be understood, but it’s also important to recognize the contributions from individuals as interventions in an ongoing debate and as explorations of aspects or pathways, rather than as magisterial surveys. [...] Conversely, suspicion of the larger view has brought its own problems, and a resistance to grand narratives can lead to the proliferation of the local and particular that loses sight of a bigger picture.“

26 Hilbold 2014.

27 Vgl. Schweizer 2013, Erfindung, S. 51: „Indem sie den Begriff der ‚Gartenkunst‘ völlig undifferenziert einsetzt, nivelliert und entkernt sie ihn.“

internationalen Anspruch und kann als Leuchtturm der Disziplin gelten. Es bestimmt die heutige internationale Gartengeschichtsforschung maßgeblich.²⁸

Wissenschaftliche Rezeption am Beispiel „Dumbarton Oaks“²⁹

Der US-amerikanische Kunsthistoriker Ackerman, der sich auf italienische Renaissance-Architektur spezialisiert hatte, verwies noch 1955 „scholars“ in einer Rezension zu Garten- und Architekturpublikationen, deren Fokus auf der Neubearbeitung alter Quellen lag, auf „more meaty classics“, zu denen er die „History of Garden Art“ von Gothein zählte.³⁰ Die erste englische Übersetzung der zwei Bände wurde von einem britischen Verlag im Jahr 1928 vorgelegt.³¹ In der Literatur Großbritanniens verweisen zwar bald Publikationen auf das Werk,³² zur Zeit seiner deutschen Veröffentlichung und seiner englischen Übersetzung konnten britische Autoren jedoch auf ein eigenes Grundlagenwerk zurückgreifen: Amhersts „A History of Gardening in England“,³³ das durch seine kritische Quellenbehandlung einen ähnlichen Anspruch verfolgt wie Gothein, obwohl hier der Fokus mehr auf Pflanzengeschichte und Gartenbau liegt.³⁴ Gothein verweist folglich lobend auf die englische Mitstreiterin in ihrem Vorwort.

Eine intensivere Rezeption der Übersetzung setzte nach dem Zweiten Weltkrieg in den USA ein, was auch daran liegt, dass Kunstgeschichte in ihren Anfängen hauptsächlich eine deutsche Wissenschaft war.³⁵ Vertriebene Kunsthistoriker wie Erwin Panofsky, Lehrer des Gartenforschers David R. Coffin, brachten ihre Forschungsliteratur und -ansätze in das neue Umfeld mit. In den USA wurde die Übersetzung von Gotheins Werk

28 Buttler 2003, S. 106, kritisiert den elitären Anspruch der Institution vor dem Hintergrund einer deutschsprachigen Ausbildung und Formation der Gartenkunstgeschichte. „Dumbarton Oaks“ hat zwar eine große Präsenz auf dem Gebiet der Garten- und Landschaftsstudien, dessen ungeachtet gibt es jedoch weitere relevante Institutionen in den USA wie beispielsweise die Harvard Graduate School of Design (die jedoch eng verknüpft ist mit „Dumbarton Oaks“), das Berkeley College of Environmental Design oder das Canadian Centre for Architecture in Montreal, um nur eine Auswahl zu nennen. Im vorliegenden Abschnitt geht es lediglich um eine Einschätzung der Rezeptionskraft von Gotheins Buch an einem ausgewählten Beispiel.

29 Zur Rezeption in Deutschland vgl. Schneider 2014, Nachfolger.

30 Ackerman 1955, S. 303.

31 Vgl. zur Publikationsgeschichte Seeber 2014, Publikation.

32 Zum Beispiel Sinclair Rohde 1932, S. 8.

33 Amherst 1896. Die erste Ausgabe aus dem gleichen Jahr war so schnell ausverkauft, dass ein baldiger Nachdruck nötig wurde. Vgl. zu Amherst und zur Entstehung ihres Buches: Minter 2010. Ein Vergleich der englischen und deutschen Historiographie mit Fokus auf Gothein und Amherst würde eine eigene Untersuchung lohnen.

34 Eine Geschichte der Pflanzen entlang historischer Gartenstile legt 1992 Penelope Hobhouse vor und sie belegt damit den britischen Anspruch, Gartengeschichte als Pflanzengeschichte zu verstehen. Hobhouse 1992.

35 Muthesius 2013, S. 10.

vom New Yorker Buchhändler „Hacker Art Books“ 1966 wiederaufgelegt. Nachdrucke erfolgten 1972 und 1979. Damit koinzidiert dieses transatlantische Rezeptions-Cluster mit der Professionalisierung der Wissenschaft vom Garten, „Garden History“, in den USA oder vielmehr: Die Nachdrucke wurden vom Bedarf nach Forschungsliteratur angeregt. 1972 wurden die „Studies in Landscape Architecture“ formal im Forschungszentrum „Dumbarton Oaks“ in Washington, D.C., eingerichtet.³⁶ Die Institution ist an die Universität Harvard angegliedert und hat sich auf die Erforschung von Garten- und Landschaftsthemen spezialisiert.³⁷ Mit seinen international besetzten jährlichen Kolloquia und den daraus resultierenden Publikationen prägt und spiegelt „Dumbarton Oaks“ die Forschungsinteressen der Disziplin.³⁸ Der Beginn wurde 1971 mit einem Symposium über den italienischen Garten gemacht.³⁹ In der Einleitung nennt Coffin, Spezialist für Renaissancearchitektur und -gärten an der Princeton University, das Buch von Marie Luise Gothein eine „scholarly foundation“ der Studien über den italienischen Garten.⁴⁰ In seinen Studien greift er ebenfalls auf Gotheins Buch als Einführung und Belegliteratur zurück.⁴¹ Der italienische Garten ist ein Hauptinteresse der „Garden and Landscape Studies“ dieser Zeit und dementsprechend naheliegend ist die Rezeption von Gotheins Buch. Coffin resümiert später, 1999, als es in „Dumbarton Oaks“ schon um eine Historisierung der Wissenschaft vom Garten geht, das große Interesse, das von Beginn des 20. Jahrhunderts an dem italienischen Garten entgegengebracht wird. In seinem kurzen Abriss der wichtigsten Werke, die sich in der Zeit mit dem Thema befassen, taucht Gotheins Buch an prominenter Stelle auf:

„Although there has been avoided any mention of general histories of gardens in which there is incorporated some treatment of the Italian garden, one must not omit consideration of Marie Luise Gothein’s ‚Geschichte der Gartenkunst‘ [...]. Although occasionally dated in its historical information, it nevertheless remains an important standard work today [...].“⁴²

36 Vgl. Wolschke-Bulmahn 1996, S. 14.

37 Daneben gibt es zwei weitere Schwerpunkte: Byzantine und Pre-Columbian Studies.

38 Vgl. Fischer 2012, S. 123, der „Dumbarton Oaks“ als „Mekka der Gartenkunst und Landschaftsarchitektur“ bezeichnet.

39 Ibid.

40 Coffin 1972, S. vii. Zu dieser wissenschaftlichen Grundlegung zählt er auch die Bücher von Evelyn March Phillips und Inigo Triggs. Nach dem Ersten Weltkrieg nennt er als Beispiele für ein ausgreifendes Interesse an italienischen Gärten die Bücher von Georges Gromort, Luigi Dami und von John Shepherd und Geoffrey Jellicoe. Von diesen Genannten greifen alle wiederum auf Gotheins Buch zurück, zum Beispiel Gromort 1953, S. 58.

41 Zum Beispiel zieht Coffin 1960, S. 14, die Information, wann das Land für das Casino in Caprarola gekauft wurde, aus Gotheins Buch. In Coffin 1991 listet er „A History of Garden Art“ in seiner Bibliographie unter der Rubrik „General“ auf.

42 Coffin 1999, S. 30.

Diese Wichtigkeit von Gotheins Buch für die Erforschung des italienischen Gartens wird auch später nicht bestritten.⁴³ Beneš rekonstruiert 2011 die Anfänge der kunsthistorischen Beschäftigung mit italienischen Gärten in Deutschland:

„The interest from art historians began in Germany, led by Heinrich Wölfflin in ‚Renaissance und Barock‘ (1888), and by Walter Friedländer in ‚Das Kasino des Pius des Vierten‘ (1912); maybe the most notable work to come out of this early phase is Marie Luise Gothein’s monumental survey ‚Geschichte der Gartenkunst‘ (1914).“⁴⁴

In dieser ersten Zeit der Grundlegung einer neuen Wissenschaft in „Dumbarton Oaks“ knüpfen die Tagungsthemen an die lang etablierte Tradition der Länderstile von Gärten an.⁴⁵ Die Kolloquia beschäftigen sich in den 1970er und 1980er Jahren mit „The French Formal Garden“,⁴⁶ mit „The Islamic Garden“⁴⁷ oder „Ancient Roman Gardens“.⁴⁸ In den drei genannten Publikationen findet Gothein nur für den formalen Garten in Frankreich Erwähnung. Die deutsche Landschaftsarchitektin Gerda Gollwitzer⁴⁹ rekurriert ausführlich in ihrem Beitrag „The Influence of Le Nostre on the European Garden of the Eighteenth Century“ auf Gotheins Buch, und zwar, um historische Daten und Fakten zu belegen.⁵⁰ Damit kann sie als Beispiel für die typische Gothein-Rezeption der Zeit in „Dumbarton Oaks“ dienen: Als Nachschlagewerk war das Buch noch brauchbar, jedoch sollte der generalistische Ansatz überwunden werden. Unter den gewählten Länderschwerpunkten wurden speziellere Themen monographisch behandelt und es wurden neue methodische Ansätze gewählt,⁵¹ zum Beispiel die archäologische Erforschung von Gärten. So beschreibt etwa die Archäologin und Pionierin auf dem Gebiet der archäologischen Gartenforschung, Wilhelmina F. Jashemski, in ihrem Aufsatz über den Beitrag der Archäologie zum Studium des antiken römischen Gartens die Möglichkeiten der Methode, die in den späten 1970er Jahren entwickelt wurde und die weit über den Erkenntnisgewinn durch literarische Quellen hinausgeht.⁵² Im

43 Eine allgemeine und erschöpfende Übersicht über die Historiographie zum italienischen Renaissance- und Barockgarten mit expliziter Nennung von Gotheins Beitrag findet sich bei Visentini 2009.

44 Beneš 2001, S. 3. Über die folgenden Forschungen auf dem Gebiet vgl. Beneš/Lee 2011.

45 Zur Diskussion der Nationalstile und Stilbegriffe vgl. Schweizer 2012, Einführung, S. 13–16.

46 Blair MacDougall/Hazlehurst 1974.

47 Blair MacDougall 1976.

48 Blair MacDougall 1981.

49 Zur Person Gollwitzers vgl. Bloch 1996.

50 Gollwitzer 1974, S. 76, über den französischen Einfluss auf italienische Gärten, S. 77 über den französischen Einfluss auf spanische Gärten, S. 84 über den französischen Einfluss auf russische Gärten, S. 86 über den französischen Einfluss auf amerikanische Gärten.

51 Zum Beispiel Hazlehurst 1974.

52 Vgl. Jashemski 1992, S. 5.

Folgenden erläutert sie ihre Forschungen dieser Zeit in Pompeji und anderen Gärten, die durch den Ausbruch des Vesuvs zerstört wurden. Es liegt auf der Hand, dass bei archäologischem Fokus kunsthistorische Ansätze wie die Gotheins keine Rolle spielen. Und doch findet Gotheins Buch Erwähnung für einen Vergleichsgarten, den Jashemski in Algerien beschreibt: Hier greift sie auf Fakten und Abbildungen aus „A History of Garden Art“ von 1929 zurück.⁵³ Damit blieb der Handbuchcharakter von Gotheins Buch bis in die 1990er Jahre hinein in den USA bestehen.

Das Buch blieb als Fundament der Gartenforschung wichtig. Wolschke-Bulmahn beispielsweise benennt 1994 Gotheins Rolle in der Erforschung der indischen Mogul-Gärten als essentiell,⁵⁴ Clunas stellt in seinem Beitrag über „Nature and Ideology in Western Descriptions of the Chinese Garden“ von 1997 fest, dass Gotheins Kapitel über chinesische Gärten quantitativ und qualitativ seiner Zeit weit voraus ist.⁵⁵ Auch für die Erforschung des byzantinischen Gartens wird das entsprechende Kapitel im Jahr 2002 als historische Grundlegung wahrgenommen.⁵⁶

Der jüngste Sammelband, der aus einem Kolloquium am Forschungszentrum hervorging, beschäftigt sich mit „Sound and Scent in the Garden“ und hat damit schon lange das statische Bild des Gartens als Kunstwerk, für das auch Gotheins Erzählung steht, hinter sich gelassen, nachdem vorangegangene Kolloquia bereits postkoloniale oder soziologische Fragestellungen behandelt hatten.⁵⁷

Obwohl die englische Historiographie eigene Schwerpunkte setzt, vor allem den botanischen, hat sich auch hier „A History of Garden Art“ als Grundlagenwerk etabliert.⁵⁸ 1990 greift eine allgemeine Bibliographie, „General Garden History“, der englischen

53 Ibid., S. 28.

54 Hier handelt es sich um das später veröffentlichte Buch über „Indische Gärten“ (Gothein 1926). Wescoat/Wolschke-Bulmahn 1994, S. 20f.: „Gothein's ‚Indische Gärten‘ (‚Indian Gardens‘), published in 1926, was one of the first substantial German publications on the subject and another contemporary work on Indian gardens published by a woman. The leadership of women in Mughal garden history has yet to be adequately acknowledged and studied.“

55 Clunas 1997, S. 30: „Marie Louise [sic] Gothein[’s] ‚Geschichte der Gartenkunst‘ [...] is in so many ways far ahead of its time. The quantity and quality of information she purveys on China is in a different league from anything that has gone before, and it is a desideratum of further research to have a clearer idea of the sources from which she drew it. For example, she gives extensive quotations from early Chinese writers, including one essay which had been available in Jesuit translation since the eighteenth century. Strangely absent from the text, however, is the term ‚nature‘ at all. Much of Gothein’s chapter on China is in fact a sensitive account of the reception of ideas about Chinese gardens in Europe from Marco Polo onward.“

56 Wolschke-Bulmahn 2002, S. 5: „In 1914 Marie Luise Gothein published her ‚Geschichte der Gartenkunst‘, an impressive work and one of the first to include a substantial chapter in its own right on Byzantine gardens.“

57 Conan 2007.

58 Gothein 1928, History. Eine erste positive Rezension der deutschen Ausgabe findet sich schon 1914 in der Arts-and-Crafts-nahen Zeitschrift „The Studio“ (Studio 1914), wobei der Autor darauf verweist, dass Gothein große Kenntnis der englischen Gartengeschichte habe.

Zeitschrift „Garden History“ nicht nur auf Amherst, sondern auch auf Gothein in ihrer „essential reference list“ zurück.⁵⁹ Die immer noch aktive Rezeption in England setzt sich fort im jüngsten Nachdruck der englischen Übersetzung bei Cambridge University Press im Jahr 2014.⁶⁰

Forschungsstand

Leben und Gesamtwerk Marie Luise Gotheins wurden in einer Ausstellung in der Universitätsbibliothek Heidelberg im Jahr 2014 grundlegend dargestellt.⁶¹ Der begleitende Katalog dient somit als Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit und enthält zu diesen Themenbereichen auch weitergehende Literaturangaben.⁶²

Die als erster Anlass angesprochene, sich entwickelnde Historiographie zum Thema Gartenkunst ist vor allem in zwei Publikationen zu greifen. Verena Schneider befasst sich in oben genanntem Handbuch „Gartenkunst in Deutschland“ damit, „Modelle und Ansätze zur Geschichtsschreibung des Gartens seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert“ zu überblicken.⁶³ Sie nimmt als Ausgangspunkt einer kunsthistorischen Beschäftigung mit Gärten, die sich auf die Form fokussiert und die praktischen Aspekte des Gartenbaus ausklammert, Jakob von Falkes 1884 erschienenes Buch „Der Garten. Seine Kunst und Kunstgeschichte“.⁶⁴ Am Ende des Jahrhunderts und als Begleiterscheinung der Reformbewegungen stieg, so Schneider, „die Herausgabe solch elaborierter Geschichtswerke sprunghaft an“,⁶⁵ um dann ihren Endpunkt in Gestalt von Gotheins „Geschichte der Gartenkunst“ zu finden.⁶⁶ Schneider nimmt Gotheins Werk als „frühestes Beispiel“

59 Desmond 1990, S. iv.

60 Vgl. zur Publikationsgeschichte der Nachdrucke Seeber 2014, Garden Classic. Eine Verlagsmitarbeiterin (publisher) von Cambridge University Press begründete den Nachdruck der englischen Ausgabe in einer E-Mail vom 24. Juli 2017 folgendermaßen: „The books [der historischen Serie, zu der auch Gotheins Buch gehört, K.S.] were selected with the assistance of a number of experts in their respective subject areas as being important landmarks in their field that would still be of interest to researchers today, for the history of their subject if not always for the content itself.“ Die Verkaufszahlen des Buches hätten die Erwartungen des Verlages bis dato getroffen.

61 Virtuelle Ausstellung mit Links zu vielen Exponaten (Link siehe Online-Verzeichnis: Gothein 2014).

62 Effinger/Seeber 2014. Rezension zum Katalog: Gröning 2016. Ergänzend zur im Katalog genannten Literatur soll hier noch die kurze Charakterisierung von McNamara 1932 erwähnt werden, die vor allem als Rezeptionsbeleg in der US-amerikanischen Forschung interessant ist. Vgl. außerdem Scheidle 2009, die jedoch keine neuen Erkenntnisse bringt.

63 Schneider 2012 gibt weitere Literaturangaben zur Geschichte der Historiographie. Vgl. auch den chronologisch weit gespannten Überblick von Wimmer 2009.

64 Falke 1884; Schneider 2012, S. 25.

65 Ibid., S. 27.

66 Vgl. *ibid.*, S. 28 f.

einer „dezidierte[n] Trennung gegenwärtiger und historischer Themen innerhalb der Gartenliteratur“ und führt dies auf Gotheins „Hintergrund als Dilettantin“ zurück.⁶⁷

Diese Arbeit akzeptiert Schneiders Theorie von der „Geschichte der Gartenkunst“ als Bündelung vorausgegangener Entwicklungen und legt ihren Fokus auf dieses Werk, um Aussagen über die Entstehung der Gartenkunstgeschichte um 1900 zu treffen. Darum wird die vorliegende Arbeit Gotheins Vorgänger- und Vergleichswerke nicht erschöpfend kontrastieren, sondern einen beispielhaften Vergleich anhand der Behandlung des Gartens der Villa d’Este in Tivoli, in Kapitel III.1. anstellen.

Schweizer liefert in seiner Habilitationsschrift „Die Erfindung der Gartenkunst“ einen Überblick über die Historiographie im Zusammenhang mit der sich entwickelnden Gattungsautonomie.⁶⁸ Initiiert werde die Etablierung der Gartenkunst als eigene Gattung im Kunstsystem dabei von der Literatur:

„Auf der historiographischen Ebene vollzieht sich die Erfindung [der Gartenkunst] ein zweites Mal. Ein Erkenntnisgegenstand wird in die Welt gesetzt und führt zur Entstehung einer Gartenkunsthistoriographie, die zunächst auf Theoretikern wie Johann Georg Sulzer und Christian Cay Lorenz Hirschfeld aufbaut. Seit dem 19. Jahrhundert [...] schrieb die akademische Kunsthistoriographie Gärten als Kunstwerke in das Gegenstandssystem der Geisteswissenschaften ein. In beiden Fällen musste Gartenkunst zuungunsten des gartenbaulichen Anteils auf ein ‚Künstlerisches‘ beschränkt werden, was problematisch war und ist.“⁶⁹

In einem ausführlichen einordnenden Überblick über die Entwicklung der deutschen Gartenkunsthistoriographie widmet Schweizer auch der „Geschichte der Gartenkunst“ von Gothein einen eigenen Abschnitt. Schweizer gesteht dem Werk eine „publizistische Ausnahmestellung“ durch seine zahlreichen Nachdrucke und Übersetzungen zu, definiert es jedoch als „Hybride zwischen wissenschaftlicher und populärer Darstellung“.⁷⁰ Schweizer betont Gotheins Mangel an systematischer Begrifflichkeit, die den Begriff „Gartenkunst“ „entkerne“.⁷¹ Als Verdienst wertet er ihre Systematisierung in nationenübergreifende Stile, die sich im Gegensatz zu Falkes Dichotomie des architektonischen und des landschaftsgärtnerischen Stils⁷² als rezeptionsfähiger erwiesen

67 Ibid., S. 28.

68 Schweizer 2013, Erfindung.

69 Ibid., S. 311.

70 Ibid., S. 50.

71 Ibid., S. 51. Zur historischen Terminologie des Begriffs Gartenkunst vgl. Fitzner 2012.

72 Die Entscheidung zwischen chronologischer oder typologischer Darstellung beschäftigte die Kunstgeschichte seit ihren Anfängen. Vgl. Muthesius 2013, S. 9.

habe.⁷³ Grundsätzlich bescheinigt Schweizer der Autorin eine „statische Vorstellung“ der Gattung, der keine Entwicklung eigne.⁷⁴ Daraus folge, dass die Einzelkapitel in sich abgeschlossen seien:

„Langfristigen Entwicklungsprozessen, seien sie stilistischer, professionaler, wirtschaftlicher oder sozialer Natur, wird weder übergreifend noch innerhalb der einzelnen Epochen nachgegangen. Die Argumentation ist als eine exemplarische Aneinanderkettung von Einzeldeskriptionen angelegt, die wiederum auf exzellenter Quellenkenntnis beruhen.“⁷⁵

In anderem Zusammenhang, nämlich dem der Reformgartenbewegung und der Rolle der „Geschichte der Gartenkunst“ darin, beschäftigt sich Uwe Schneider mit dem letzten Kapitel des Buchs.⁷⁶ Schneider ist der Auffassung, dass Gothein den Prozess der Reformgartenbewegung parteiisch darstelle, konstatiert aber die Schlüssigkeit des Argumentationsgangs.

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit den umrissenen Thesen aller drei Publikationen kritisch auseinander. Die Annahme Verena Schneiders, dass die „Geschichte der Gartenkunst“ als Endpunkt einer Entwicklung betrachtet werden muss, stützt die Begründung der vorliegenden Arbeit: Als synthetische Zusammenstellung und Bündelung vorausgegangener Entwicklungen eignet ihr ein größerer publizistischer und Rezeptionserfolg als der vorbereitenden Literatur.⁷⁷ Der historische Fokus Gotheins soll hier in Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Hintergrund der Autorin beleuchtet werden, um Prämissen für die nachfolgende Historiographie abzuleiten. Dabei wendet sich die Arbeit vor allem gegen Schneiders Charakterisierung von Gothein als „Dilettantin“, stattdessen wird hier die These vertreten, dass Gothein als zwar privat, aber vollumfänglich akademisch ausgebildete Kulturhistorikerin die Gartenkunstgeschichte als eigenen Zweig der Kunstgeschichte etablierte und sowohl mit ihrer Darstellungsweise als auch mit ihren medialen Entscheidungen einen kunsthistorischen Standard für die Disziplin schuf. Grundlage für diese These ist das zweite Kapitel „Kontext“, das Gothein in der Wissenschaftsgeschichte ihrer Zeit verorten will. Hier steht die historische

73 Vgl. Schweizer 2013, S. 53. Zur Stilproblematik in der Gartenkunstgeschichte vgl. de Jong 2003, S. 108–113.

74 Schweizer 2013, S. 51.

75 Ibid., S. 52. Schweizer 2017, architektonischer Garten, präsentiert einen historiographischen Überblick im engeren Kontext der Reformgartenbewegung.

76 Schneider 2000.

77 Etwa im Vergleich mit der voluminösen Publikation von Jäger 1888. Schneider 2011 hat Jägers, Jakob von Falkes (Falke 1884) und Hugo Kochs (Koch 1910) Historiographien eine Masterarbeit gewidmet, die die der „GdG“ vorangegangenen Studien analysiert und einordnet. Dass diese Arbeit nicht veröffentlicht ist, ist in diesem Zusammenhang mehr als bedauerenswert. Ich danke Verena Schneider dafür, dass sie mir einen Ausdruck der Arbeit zur Verfügung gestellt hat.

Figur Gotheins mit ihren persönlichen Bezügen zum akademischen Milieu ihrer Zeit im Fokus, auch um ihre publizistische Leistung angemessen würdigen zu können. An dieser Stelle versteht sich die Arbeit auch als Beitrag zur Frauenforschung.

Im Analyse-Teil stehen vor allem die Einzelbeschreibungen von Gärten im Fokus, die, so die These der vorliegenden Arbeit, nicht nur das Erfolgskonzept des Buches sind, sondern auch seine implizite Systematik und Ästhetik begründen.⁷⁸ Die Frage in Anlehnung an Schweizer ist, ob sich in der Systematik der Beschreibungen Entwicklungsprozesse spiegeln oder ob sich die Gattung statisch verhält. Das erste Kapitel wird für die Analyse grundlegend zunächst die Erzählstränge des monolithischen Werkes entflechten und seine Argumentationsgänge sichtbar machen. Es handelt sich um eine Nacherzählung der „großen Erzählung“, die den Schwerpunkt auf den Text legt und die Abbildungen als untergeordnete „Bebilderung“ versteht.

Auf Schneiders Analyse reagiert das Kapitel II.3. „Die ‚Geschichte der Gartenkunst‘ als Dokument der Reformgartenbewegung“, indem es Gotheins Darstellung mit ihrer persönlichen Annäherung an zeitgenössische Strömungen in Beziehung setzt und damit die gartenkünstlerischen Vorgänge im Städtebau um 1900 anhand neuer Quellen beleuchtet.

Dem ersten Teil („Buch“) und dem zweiten Teil („Kontext“), der das Buch in seinem wissenschaftsgeschichtlichen, gartenkünstlerischen und biographischen Zusammenhang verortet, folgt im dritten Teil („Analyse“) die Interpretation eng am Text mit dem Ziel, Gotheins zugrundeliegende Ästhetik zu ergründen. Ausgehend von dem Beschreibungsbeispiel der Villa d’Este sollen Gotheins Prämissen geklärt und ihre Verankerung in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts belegt werden. Dazu werden die Gartenbeschreibungen Gotheins mit verschiedenen Konzepten der Ekphrasis und mit kartographischen Theorienansätzen sowie mit der Raumtheorie ihrer Zeit korreliert. Ziel ist dabei nicht nur, Gotheins Herangehensweise zu erhellen, sondern vor allem auch eine Kontrastfolie zu bilden für die Bewertung von gartenhistorischer Literatur in der Moderne:

„Pointiert formuliert: Über die Betrachtung von Gartenbeschreibungen in ihrer historischen Genese und Formenvielfalt lässt sich die Geschichte der Gärten vielleicht noch einmal anders und sogar besser verstehen.“⁷⁹

78 Sie reagiert damit auch auf die Aussage von Fitzner 2012, S. 75: „Zeigen die kunstphilosophischen Schriften des 19. Jahrhunderts eine umfassende theoretische Auseinandersetzung über die ästhetischen Wertigkeiten der Gartenkunst, und darauf beruhend ihre In- oder Exklusion aus dem System der bildenden Künste, so nimmt die erste kunsthistorische Arbeit zur Gartenkunst von Marie Luise Gothein diesen Rang lediglich implizit an.“

79 Stobbe 2012, S. 371.

Quellen: Briefwechsel

Die Quellenlage für die Kontextualisierung und Analyse der „Geschichte der Gartenkunst“ ist umfangreich, weswegen für diese Arbeit eine biographische Methode angewendet wird, um ihre Entstehung, ihren Anspruch und ihre folgenreiche Ästhetik nachzuvollziehen.⁸⁰ In diesem Sinne wird Gothein als Schriftstellerin verstanden, deren Biographie Auswirkungen auf ihr Werk hat.⁸¹ Vor allem im Exkurs „Freundschaft statt Eros als Prämisse der Autorin“, im Kapitel II.3. „Die ‚Geschichte der Gartenkunst‘ als Dokument der Reformgartenbewegung“ und im Kapitel III.2. „Der Garten als Bild“ stellen die brieflichen Aussagen die Interpretationsgrundlage für den Argumentationsgang im Buch dar. Herausragend in ihrem Umfang und Tiefgang ist die Korrespondenz zwischen Gothein und ihrem Verlobten, beziehungsweise Ehemann Eberhard Gothein, die zeigt, wie entscheidend dieser ihre wissenschaftliche Methodik prägte; wie grundlegend soll in einem Abschnitt im Kapitel II.2. „Wissenschaftsgeschichte“ gezeigt werden.

Der erste Brief Marie Luise Schröters an ihren späteren Ehemann Eberhard Gothein ist auf den 5. Januar 1883 datiert. Den letzten schrieb sie am 12. Oktober 1923, einen Monat vor dessen Tod. 40 Jahre umfasst der Briefwechsel des Ehepaars, im Fall von Marie Luise Gothein sind 606 Briefe in der UB Heidelberg erhalten, Eberhard Gotheins Nachlass weist 1435 Briefe nach – von ihm sind nicht nur mehr Briefe erhalten, sie sind auch umfangreicher als die seiner Frau.⁸² Manche Jahrgänge der Briefe Marie Luise Gotheins fehlen vollständig, was zum einen daran liegt, dass die Eheleute in der jungen Familienphase wenig reisten; eventuell hat Marie Luise Gothein beim Schreiben des Biographiebuchs⁸³ ihres Mannes ihre eigenen Briefe zensiert oder sie sind bei der Erstellung des Erinnerungsbuches, das ihr Sohn Werner nach ihrem Tod anfertigte, verloren gegangen.⁸⁴

Immer wenn das Ehepaar getrennt war, schrieb es sich – fast ausnahmslos – täglich Briefe. Damit ist der Briefwechsel die wichtigste Quelle für Marie Luise Gotheins

80 Vgl. Dainat 2010, S. 236: „Unter biographischer Methode versteht man den Versuch, Genese und Geltungsanspruch eines Werks aus der Perspektive seines Urhebers zu ‚rekonstruieren‘“.

81 Zur Geistesgeschichte in der Literaturwissenschaft, die mit dem vorliegenden Ansatz vergleichbar ist, vgl. Baasner/Zens 2005, S. 61 ff.; zur Abgrenzung zum positivistischen Biographismus vgl. Müller 2001.

82 Marie Luise Gotheins Briefnachlass trägt die Signaturen Heid. Hs. 3487 und Heid. Hs. 3439a, der von Eberhard Gothein Heid. Hs. 3484. Die in diesem Buch zitierten Briefe der Gotheins sind als Teil der Heidelberger historischen Bestände digitalisiert und über „Digital Object Identifier“ (DOI) eindeutig identifizier- und ansteuerbar: Eberhard Gotheins Briefe: [<https://doi.org/10.11588/diglit.20299>]; Marie Luise Gotheins Briefe: [<https://doi.org/10.11588/diglit.20074>]. Eine Übersicht über die digitalisierten Briefe findet sich unter „Briefe“ im Literaturverzeichnis.

83 Gothein 1931.

84 Manche der im Original verlorenen Briefe der Ehefrau lassen sich sekundär im Nachlass Edgar Salins (Quellenverzeichnis dieser Arbeit: „Erinnerungsbuch Werner“) in der

intellektuelle Biographie und die Entstehungsgeschichte der „Geschichte der Gartenkunst“. Meistens am Anfang oder Ende der Briefe werden Alltagsangelegenheiten besprochen, im Hauptteil folgen dann die Themen und Projekte, an denen die Briefpartner jeweils arbeiteten; zahlreiche Namen von Zeitgenossen im akademischen Umfeld fallen in der Korrespondenz, auch der aktuellen Lektüre wird immer ein Platz eingeräumt. Die Briefe sind die „Lebenszeugnisse“ eines intellektuellen Paares.⁸⁵ Dass dieser Austausch potentiell für die Veröffentlichung vorgesehen war, belegt das Biographiebuch Marie Luise Gotheins über ihren Mann, das auf der Grundlage seiner Briefe zusammengestellt ist.⁸⁶

Die brieflichen Quellen liefern Antworten auf folgende Fragenkomplexe: Welche Autoritäten und Diskurse prägten die Autorin? Warum und wie näherte sie sich dem Thema Gartenkunst? Mit welchen Theorien befasste sie sich während des Schreibens einzelner Kapitel des Buches?⁸⁷ Sie sind Gegenstand des Kontext-Kapitels. Besonders aufschlussreich für Gotheins Rezeption bestehender historischer Gärten sind die Briefe von ihren Studienreisen, weil sie die Frage beantworten können, wie Gothein ihren unmittelbaren Eindruck später in ihrem Buch verarbeitet.

Die Universitätsbibliothek Regensburg beherbergt im Teilnachlass des Religionsphilosophen Otfried Eberz⁸⁸ unter der Signatur „228/AM 95800 E 16 B 8 – 1,5 bis 1,7“ auch ein Konvolut Briefe Marie Luise Gotheins, das die Jahre 1908 bis 1930 umfasst. Diese Briefe sind nicht transkribiert oder wissenschaftlich bearbeitet. Für die vorliegende Arbeit wurden sie in Kopien durchgesehen, wobei nur die Textstellen in Maschinschrift übertragen wurden, die für Gotheins Arbeit an ihrem Buch oder für ihr Konzept von Freundschaft aufschlussreich sind.⁸⁹ Dabei ist die Zuordnung der Briefe oftmals fraglich, weil sie kein oder nur ein unvollständiges Datum tragen.

Das größte Manko dieser Quelle sind jedoch die fehlenden Antworten von Eberz selbst, deren Verbleib ungewiss ist. Der Leser von Gotheins Briefen vermisst bisweilen fast schmerzlich den Grund für ihre Verärgerung über den „Freund“, den sie in fast jedem ihrer Briefe um eine günstige Antwort – „ein gutes Wort“ – oder überhaupt nur

Universitätsbibliothek Basel belegen. Dort gibt es ein Erinnerungsbuch, das der Sohn Werner Gothein mit Dokumenten aus dem Leben der Mutter zusammengestellt und ihren Freunden gewidmet hat. Vielleicht ist diese Publikation auch der Grund für das Fehlen der Originalbriefe (und weiterer) im Hauptnachlass: Werner hat die Briefe für das Buch entnommen und sie wurden später nicht mehr zurückgeordnet. Im Folgenden werden in den Briefangaben die Namen wie folgt abgekürzt: „MLG“ für Marie Luise Gothein und „EG“ für Eberhard Gothein. Zitate der Briefe behalten die originale Orthographie und Zeichensetzung bei. Im Falle der Ehefrau weist der Schreibstil einen flüchtigen Charakter auf, der an wörtliche Rede erinnert.

85 Maurer 2007, S. 1. Vgl. auch Maurer 2006, Schaffen.

86 Gothein 1931.

87 Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. S. 28–32.

88 Vgl. allgemein zu Eberz Leben und Werk: Eberz 1990.

89 An dieser Stelle möchte ich Frau Dr. Angelika Steinmaus-Pollak von der Universitätsbibliothek Regensburg ganz herzlich dafür danken, dass sie mir Kopien des Briefkonvoluts zur Verfügung gestellt hat.

um eine Reaktion bittet.⁹⁰ Zusammengelesen ergäbe diese Korrespondenz das Psychogramm einer asymmetrischen Beziehung, die von den Partnern völlig unterschiedlich bewertet wird, vermutlich weil sie von unterschiedlichen Beziehungskonzepten ausgehen. Für Marie Luise Gothein zumindest scheint Eberz das Objekt ihres Freundschaftsideals zu sein, dem dieser nicht entsprechen will oder kann. Eine nähere psychologische Erforschung dieser Asymmetrie im Austausch zweier Intellektueller würde eine eigene Forschungsarbeit lohnen und wäre für die soziologische und Genderforschung sicherlich von großem Interesse. Diese Arbeit beschränkt sich jedoch darauf, einige relevante Briefpassagen im Hinblick auf Gotheins Freundschaftsideal zu betrachten, das als Prämisse ihrer Darstellung von Beziehungen in der „Geschichte der Gartenkunst“ vorgestellt wird.

Große Hoffnungen bezüglich ihrer Relevanz für Gotheins wissenschaftliche Verortung und ihren Einfluss auf die Darstellung der Gartenkunstgeschichte wurden in die Briefe des Kunsthistorikers Paul Clemen an Marie Luise Gothein, die die Universitätsbibliothek Heidelberg verwahrt, gesetzt werden. Aus zahlreichen Briefen aus der Korrespondenz zwischen Marie Luise Gothein und ihrem Mann ist ersichtlich, dass Clemen und Gothein seit ihrer gemeinsamen Bonner Zeit enge Freunde waren; Clemen hielt die Grabrede auf seine Freundin. Leider sind die Briefe in der UB Heidelberg nur als Zeugnis einer (höflich stilisierten) Bewunderung des unwesentlich jüngeren Clemen für die gebildete und gebundene Frau in einer frühen Phase der Beziehung zu verstehen.⁹¹ Paul Clemen hatte bereits seit 1892 als rheinischer Provinzialkonservator historische Gärten in die Werkreihe „Kunstdenkmäler der Rheinprovinz“ aufgenommen und muss damit auf das Werk Gotheins Einfluss genommen haben.⁹² Auch die Frage, inwiefern sie ihn in seiner Arbeit beeinflusste, muss vor dem Hintergrund der fehlenden wissenschaftlichen Korrespondenz Spekulation bleiben.

Die Arbeit strebt nicht an, alle Quellen Gotheins einzuordnen oder einen Kommentar zu erstellen, der sich am Aufbau des Untersuchungsgegenstandes orientiert, wie dies etwa Forchert mit Gustav Meyers „Lehrbuch der schönen Gartenkunst“

90 Zum Beispiel in einem der Briefe aus dem ersten Jahr mit der Signatur: UB Regensburg 228/AM 95800 E 16 B 8 – 1,5: „Heidelberg d. 22.12.9“: „Warum, lieber Freund, sind Sie so grausam und schreiben mir nicht, war wieder etwas in meinem Brief, was Sie verletzt hat, machen Sie mich nicht unsicher, denn das frohe war doch, dass ich Ihnen so ganz ohne Vorbehalt von innen schreiben durfte. Nun weiss ich nicht einmal wohin ich schreiben soll und möchte, doch Ihnen gerne einen Gruss zum Feste senden. Sagen Sie mir, warum sind Sie so misstrauisch gegen mich, mir tut es so wehe und ich weiss dass ich Ihnen keinen Anlass gab, lassen Sie mich nicht fürchten, dass Sie etwas von der Entzauberung und Abwendung fühlen von der Sie immer sprechen [...]“

91 Siehe Quellenverzeichnis: PC an MLG. Einen Brief schreibt Clemen sogar nach Italien, wo Gothein historische Gärten studiert. Jedoch bleibt der poetisch-elegische Ton der Briefserie auch hier erhalten, etwa wenn Clemen sich an einen gemeinsamen Gartenbesuch erinnert. Vgl. PC an MLG, Heid. Hs. 3488, 10 Br. (1904–1931): „Bonn, 22.5.05“.

92 Diese Information ist der Masterarbeit von Schneider 2011 entnommen.

unternommen hat.⁹³ Hier wird es um interpretierende Schlaglichter auf die „Geschichte der Gartenkunst“ gehen, darum, ihren Kontext zu verstehen und ihre implizite Ästhetik herauszuarbeiten. Die „große Erzählung“ wird als Text behandelt, den es zu interpretieren gilt. Dabei helfen viele kleinere Erzählungen.⁹⁴ Aufbauend auf dem ersten Teil, in dem Gotheins Prämissen skizziert werden und Erzählung und Bebilderung charakterisiert werden, unternimmt der zweite Teil die Aufgabe, die Arbeit in ihren geistesgeschichtlichen Kontext einzuordnen und das Spannungsfeld zu eröffnen, in dem Gothein schrieb: konservative Wissenschaftlichkeit versus Avantgardismus, Renaissance-Ästhetik versus Romantik. Die zentrale Frage dieser Forschungsbemühungen lautet: Welche Aspekte formen Gotheins Historisierungen? Aufbauend auf diesem Teil macht sich der dritte Teil der Arbeit daran, die Tiefenstruktur des Textes anhand seiner Gartenbeschreibungen zu ergründen.

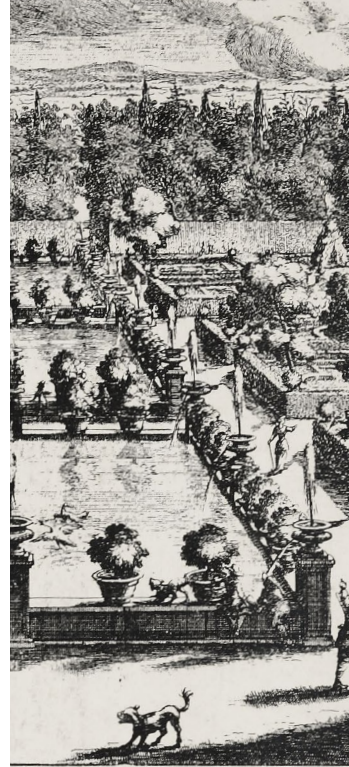
Gothein spricht in ihrem Buch wiederholt vom „Bild des Gartens“,⁹⁵ was auf ihre Vorstellung vom Garten als statischem Kunstwerk verweist, aber auch auf ihre Erfassung und Festschreibung dieses veränderlichen Kunstwerks im Sinne einer zentralperspektivischen Renaissance-Wahrnehmung. Wie dieses Bild vom Raumkunstwerk Garten zum Text wird und was dieser Prozess für die Wahrnehmung von Landschaft heißt, sind die leitenden Fragen dieser Arbeit.

93 Forchert 2004, S. 13: „Das Lehrbuch wird als Quelle erfaßt und interpretiert. Die Gliederung des Lehrbuchs in zwei Hauptteile [...] legt die Struktur des Kommentars fest.“

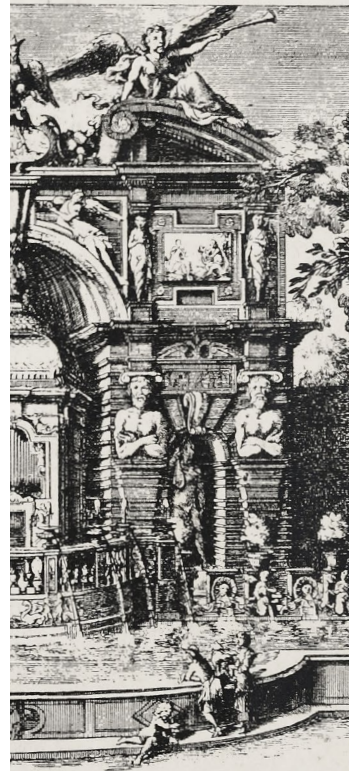
94 Locher 2001, S. 25: „Die Form von Problemgeschichten oder ‚kleinen Erzählungen‘ – man könnte auch den von Michel Foucault geprägten Begriff des ‚Tableaus‘ verwenden – ermöglicht es zudem, die Verbindung der Kunstgeschichte zu ihren je verschiedenen Kontexten anzusprechen.“

95 Z. B. GdG I, S. 46: „Aus diesen Nachrichten schaut uns überall ein ähnliches Bild des Gartens [...] entgegen.“

I. Das Buch



e eingebüßt. Der älteste
Lattenwerk überwölbt
, kleinere Tempelchen
her Blumen zwischen C
nennt ihn mit dem ste



1. Text: Vorwort und Erzählstruktur

Mit der „großen Erzählung“ des Historismus verbindet sich die Vorstellung vom Historiker als Schriftsteller. Der Text wird zur „dichterischen Schöpfung“.¹ Dass Gothein sich tatsächlich in der Rolle der Schaffenden sah, zeigt eine Bemerkung über die Villa Madama in der „Geschichte der Gartenkunst“:² „Schier unerschöpflich reich ist der Eindruck, wenn sich so die ganze Schöpfung aus den zerstreuten Plänen aufbaut.“³ Im Briefwechsel spricht Eberhard Gothein noch expliziter in der aktiven Form von ihrer literarischen Arbeit: „Du hast jetzt eigentlich richtige Dichterarbeit: aus Verfall und Verunstaltung Herrliches ahmend wieder aufzubauen [...]“.⁴ Die Historikerin als Schriftstellerin berichtet im Sinne des Historismus nicht nur, wie „es wirklich gewesen ist“,⁵ sondern tut dies auch in ästhetisch ansprechender Art und Weise. Dass diese Strategie erfolgreich war, zeigt ein Vorwort zur Neuauflage der zwei Bände aus dem Jahr 1988, in dem die Gärtnerin und Gartenschriftstellerin Marianne Beuchert über Gotheins „Kunst [...], Geschichte durch Geschichten begreifbar zu machen“, schreibt.⁶

Das folgende Kapitel soll dieses Narrativ nachvollziehen, um eine Grundlage für die Analyse zu schaffen. Vorausgeschickt werden Beobachtungen zu Gotheins methodischen und begrifflichen Prämissen. Eine kritische Einordnung⁷ von Gotheins Thesen, ein Vergleich mit zeitgenössischer Literatur oder ein Nachvollzug der geschichtlichen Darstellung bis in die Gegenwart sind nicht intendiert, weil entsprechende Schlaglichter in späteren Kapiteln geworfen werden. Sämtliche Thesen der „Geschichte der Gartenkunst“ kritisch zu hinterfragen, hieße, eine historisch-kritische Neu-Edition zu veranlassen, die sicherlich wünschenswert wäre, dem Studiencharakter der vorliegenden Arbeit jedoch nicht gerecht würde.⁸ In diesem ersten Teil geht es um eine geraffte Darstellung des Texts anhand seiner argumentativen Strukturen. Die Frage nach Gotheins Bildauswahl kann dagegen kritischer ausfallen, da sich der Leser hier selbst einen „Überblick“ verschaffen kann.⁹

Zur besseren Orientierung soll das Inhaltsverzeichnis der „Geschichte der Gartenkunst“ vorausgeschickt werden:

1 Prange 2004, S. 154.

2 Gothein 1914.

3 GdG I, S. 247.

4 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 767: „Heidelberg 9/5 05“. Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 92.

5 Zur historistischen Methode vgl. Kapitel II.2. „Wissenschaftsgeschichte“.

6 Beuchert 1988, Vorwort, unpaginiert.

7 Nur an einzelnen Stellen werden Fußnotenangaben gemacht, zum Beispiel dann, wenn auf das Thema auch in der späteren Analyse kein Bezug genommen wird.

8 Vgl. die Rezension von Schweizer 2007 zur italienischen Übersetzung der „GdG“ im Jahr 2006 (Gothein 2006), der das Fehlen eines historisch-kritischen Apparates als verpasste Chance bedauert.

9 Vor allem mit den Möglichkeiten der digitalen Darstellung, durch die ein ganzes Buch im Kleinformat überschaubar wird und so die Struktur von Abbildungen schnell erfasst werden kann.

Band I:

- V–VII: Vorwort
- 1–25: I. Ägypten
- 27–51: II. Westasien im Altertume
- 53–83: III. Griechenland
- 85–140: IV. Das römische Reich
- 141–176: V. Byzanz und die Länder des Islam
- 177–215: VI. Das mittelalterliche Abendland
- 217–369: VII. Italien im Zeitalter der Renaissance
- 371–410: VIII. Spanien und Portugal im Zeitalter der Renaissance

Band II:

- 1–46: IX. Frankreich im Zeitalter der Renaissance
- 47–75: X. England im Zeitalter der Renaissance
- 77–125: XI. Das Zeitalter der Renaissance in Deutschland
und den Niederlanden
- 127–187: XII. Das Zeitalter Ludwigs XIV.
- 189–315: XIII. Die Ausbreitung des Französischen Gartens in Europa
- 317–362: XIV. China und Japan
- 363–412: XV. Der englische Landschaftsgarten
- 413–462: XVI. Hauptströmungen der Gartengestaltung
im XIX. Jahrhundert bis zur Gegenwart

Vorwort I: Der Garten als „verderbter Text“

In einem Brief an seine Frau vergleicht Eberhard Gothein ihre Arbeit, die sich zur Zeit der Abfassung des Briefes in ihrer Endphase befindet, mit der eines Sprachwissenschaftlers: „jedem Philologen, der es weiß, was es heißt aus zerstückten schriftlichen Quellen das Bild der Überlieferung herzustellen, [leuchtet] Deine Rekonstruktion und historische Entwicklung sofort ein.“ Der Philologie-Vergleich verweist auf die einleitenden Bemerkungen zum Garten als Text. In diesem Kontext geht es jedoch nicht um ein Stück Landschaft, das sich lesen und verschriftlichen lässt, sondern um eine artifizielle Zusammenstellung von Aussagen über dieses Stück Landschaft, die sich zu einem einheitlichen Bild zusammenfügen lassen, so dass ein Querschnitt durch die Überlieferung entsteht. Der Philologe stellt Rezeptionen einer (Ur-)Quelle zu einem neuen Text zusammen. Der vor Ort vorgefundene Garten wird dabei zu einer historischen Schicht des Gartens, dem sich der Historiker mit kritischer Distanz zu nähern hat, wie Gothein in ihrem Vorwort schreibt:

„Das Studium der erhaltenen Gärten, die ich auf wiederholten, durch mehr als ein Jahrzehnt ausgedehnten Reisen zu lernen mich bemühte, ist besonders schwierig, da bei der Leichtigkeit, sie umzugestalten, auch das Vorhandene wie ein verderbter Text immer erst durch Vergleich mit alten Abbildungen und Nachrichten in seinem ursprünglichen Zustande wiederhergestellt werden mußte.“¹⁰

Die Vorstellung des „verderbten Textes“, des Palimpsests, ist zentral für ihre Herangehensweise. Sie geht für den einzelnen historischen Garten – und seine Nachahmungen – von einem Garten-Urtyp aus, dessen erste Anlage durch Veränderungen gleichsam verfälscht („verdorben“) wird. Was Gothein also eigentlich mit ihren Darstellungen historischer Gärten präsentiert, ist eine historisch-kritische Edition der jeweiligen Urgarten-Typen. Der sich verändernde historische Garten wird lesbar im Sinne einer Urhandschrift, von der sich weitere Handschriften ableiten. Diese müssen jedoch durch das genaue Quellenstudium als solche Ableitungen erkannt werden, der Urgarten muss wieder „lesbar“ gemacht werden.¹¹ In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff „Schichten“ für diese Ableitungen aufgegriffen. Da Gothein mit ihren Rekonstruktionen ein imaginäres Urbild schafft, wird hier von „Idealtypus“ gesprochen.

Gothein befindet sich mit ihrem Textverständnis im Einklang mit dem Wissenschaftskontext ihrer Zeit, in der die Überzeugung von und die Suche nach Urschriften einen großen Teil der Wissenschaftsenergie ausmachten; entwickelt wurde die Methode von Karl Lachmann in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts anhand antiker und mittelalterlicher Texte.¹² In der Vorstellung vom lesbaren Urgarten zeigt sich auch ganz deutlich die Abhängigkeit der vergleichsweise jungen Kunstgeschichte von der Literaturwissenschaft.¹³

Gothein schreibt anhand ihrer Quellenstudien einem individuellen Garten bestimmte Eigenschaften zu, die ihn zu einem „Typ“, zum Modell eines statischen Kunstwerks machen. Gothein nimmt die historischen Gärten, die sie beschreibt, aus dem

¹⁰ GdG I, S. VI.

¹¹ Vgl. Göttler 1994, S. 49f.

¹² Vgl. Kühnel 1982: „Seine herausragende Leistung ist die Entwicklung der nach ihm benannten ‚Lachmannschen Methode‘ der Textkritik und Edition, deren Ziel die auf der gesamten Überlieferung aufbauende, kritische Rekonstruktion eines Textes ist, die dem Original des Autors möglichst nahekommen oder doch einem der Überlieferung insgesamt zugrundeliegenden Archetypus entsprechen soll. Wichtigstes Hilfsmittel bei dieser Rekonstruktion ist das Handschriftenstemma, eine auf das Original resp. den Archetypus hin ausgerichtete genealogische Anordnung der einzelnen Überlieferungsträger als Ergebnis ihrer kritischen Prüfung [...]“

¹³ Buttler 2003, S. 105, nennt die Literaturwissenschaft ein „besonders fruchtbares Kontingent der neueren Gartenforschung“. Über Gotheins persönliche Wissenschaftsgeschichte schreibt Göttler 1994, S. 49: „Marie Luise Gothein verstand die Erforschung der Gärten als Form des Edierens und Übersetzens; sie setzte folglich im Bereich der Kunst- und Kulturwissenschaften eine Methode fort, in der sie als Literaturwissenschaftlerin seit langem geübt war.“

Prozess der natürlichen Veränderung hinaus und schreibt ihnen skulpturale und architektonische Qualitäten zu. Der Garten wird der Einflussphäre der Natur ent- und in die Sphäre der Kunst eingerückt. Das Medium dieser Kunst sind Text und Bild, die durch ihr Zusammenspiel in der Lage sind, Raumgebilde unterschiedlichster geographischer Lage und Entstehungszeit, fiktive und reale Gärten, unter ein Wahrnehmungsmuster zu ziehen und miteinander vergleichbar, eben „lesbar“ zu machen.

Gotheins Quellennutzung ist damit im Kontext der Zeit rein positivistisch. Sie verwendet die Quellen kritisch, indem sie auf ihren Quellenstatus verweist und sie nach Möglichkeit mit der vorgefundenen Wirklichkeit abgleicht. Ihr multimediales Material nutzt sie jedoch für eine synthetische Darstellung des Gartens als statisches Kunstwerk. Die Quellen – ob sie sich nun auf einen realen oder literarischen Garten beziehen – dienen dazu, ihr entwickeltes Beschreibungsschema zu unterstützen. Dieses macht aus dem Garten einen Text, die multimedialen Quellen werden vereinheitlicht und synthetisiert. Das Kapitel III. 3. „Gartenbeschreibungen als Schlüssel zum System“ ist der Analyse dieses Beschreibungsschemas gewidmet.

Die Metapher vom Garten als Text, der in mehreren Schichten überliefert ist, erweist sich bis in heutige Zeit anschlussfähig. Der Landschaftsarchitekt und -theoretiker André Corboz beschreibt 2000 kulturelle Landschaften ebenfalls als „Palimpseste“, um die verschiedenen Nutzungen von Territorien einer Landschaft als Schichten zu charakterisieren.¹⁴ Der Gartenkunsthistoriker John Dixon Hunt plädiert 2004 ebenfalls für dieses Gartenverständnis.¹⁵ Die Vorstellung vom Garten als Palimpsest schreibt den Garten fest: Urtext (Idealtyp) und einzelne Überlieferungen (Schichten) bleiben statisch. Seine Beschreibung und damit Festschreibung in einen Text lässt das Konstrukt zu einem Kunstwerk im Sinne einer Statue oder eines Gemäldes werden. Erst durch den Text kann der Garten der Veränderung durch die Zeit entrissen, „betrachtet“ und damit zum Kunstwerk werden. Der Philologe, der diese Arbeit unternimmt, wird zum Dichter. Die Arbeit wird zum schöpferischen Prozess.

In aktuellen Forschungsansätzen wird der tradierten Vorstellung des Gartens als statischem Kunstwerk, das durch Text fixiert wird, ein größeres Verständnis vom Garten als volatilem Raumgebilde entgegengesetzt. Da ein Großteil seines Materials in ständiger Bewegung, im Wachstum oder Absterben, begriffen ist – als weitere veränderliche

14 Corboz 2001, S. 164: „Das ganz mit Spuren und gewaltsam durchgeführten Lektüerversuchen überladene Territorium ähnelt viel eher einem Palimpsest. Um neue Einrichtungen zu schaffen und um bestimmte Ländereien rationaler auszubeuten, kann man ihre Substanz oft nur unumkehrbar verändern. Aber das Territorium ist keine verlorengegangene Verpackung und auch kein Konsumprodukt, das man ersetzen könnte. Es existiert nur einmal, deshalb muß man es ‚recyclen‘. Man muß den alten Text, den die Menschen dem unersetzlichen Material des Bodens eingeschrieben haben, noch einmal (und mit möglichst großer Sorgfalt) abkratzen, um ihn mit einem neuen Text überschreiben zu können, der den Erfordernissen der Gegenwart gerecht wird, bevor auch er abgekratzt wird.“ Vgl. auch Bucher 2013.

15 Vgl. Hunt 2003, S. 41.

Bedingungen kommen noch Wind und Wetter dazu¹⁶ –, ist die Veränderung ein Konstituens des Gartens, das seine rein philologische und kunsthistorische Erfassung problematisiert.

Vorwort II: Architektonisch versus malerisch

In ihrem Vorwort wendet sich Gothein explizit an ihre erwünschte Leserschaft. Sie spricht an erster Stelle „Archäologen und Kunsthistoriker“ an, ebenso wie „Kulturhistoriker“, deren „Einzelforschung“ Gothein mit ihrem Überblickswerk anregen will. Dass ihr dies gelungen ist, zeigen nachfolgende Publikationen, die sich explizit auf Gotheins Buch als Inspiration berufen.¹⁷ Hervorzuheben sind dabei die drei Bände „Geschichte der deutschen Gartenkunst“ von Hennebo und Hoffmann aus den 60er Jahren, die in ihrem Vorwort auf das Überblickswerk verweisen.¹⁸ Gotheins Anspruch reicht jedoch weit über die humanistischen Wissenschaften hinaus, indem sie hofft, dass der Laie angeregt werde, selbst zu gärtnern („die eigene Neigung neu entzünden“), und schließlich „die Gärten schaffenden Künstler“ anspricht, die durch ihr Buch an einen ganz bestimmten Gartenstil anknüpfen sollen:

„Ihre beste Frucht aber würde diese langwierige Arbeit darin tragen, wenn es ihr vergönnt wäre, fördernd in das lebendige Leben einzugreifen. [...] [W]enn die Gärten schaffenden Künstler von heute wieder anknüpfen an den architektonischen Garten, der in jahrtausendlanger Verzweigung ihnen hier vorüberziehn soll, so muß ein Verständnis seiner lebendigen Wandlung ihnen zur Förderung ihres eigenen Werkes werden.“¹⁹

16 Exemplarisch sei hier ein Zitat von Laird 1998, S. 19, herangezogen: „I would like to argue that our vision of the Baroque Garden is conditioned by a false view of formality in which the vagaries of weather are largely circumvented and climatic changes entirely ignored.“ Zu diesem Forschungsaspekt vgl. das Kapitel II.3 „Die ‚GdG‘ als Dokument der Reformgartenbewegung“.

17 Zum Beispiel Schissel 1943 oder Wenzel 1970.

18 Hennebo/Hoffmann 1962–65, Vorwort zu Band I, S. 2: „Die zweibändige ‚Geschichte der Gartenkunst‘ von Marie-Luise Gothein, eine der wenigen großen Materialsammlungen zur Kulturgeschichte des Gartens, wurde 1926 zum 2. Male aufgelegt. Sie bot einen hinreichenden Überblick über den Gesamtverlauf der Gartenkunst und regte daher vor allem zu einer Vertiefung in Einzeluntersuchungen an. [...] Mit der hier vorgelegten Übersicht über die mittelalterliche Gartenkunst in Deutschland wird nun der Versuch unternommen, weitere Quellen zu erschließen, den Stoff übersichtlicher zu ordnen und ihn ausführlicher zu besprechen, als das in dem zeitlich und geographisch viel weiter gespannten Gothein’schen Werk der Fall ist.“

19 GdG I, S. VII.

In ihrem universalen Anspruch ergreift Gothein damit vehement Partei für den architektonischen Garten.²⁰ Die „Geschichte der Gartenkunst“ ist im Kontext der Stil Diskussion zwischen Landschaftsgarten und architektonischem Garten zu verorten.²¹ Gotheins Buch und ihr Adressieren von Wissenschaftlern, Gartenliebhabern und Künstlern sind eine Werbung für ihre Stilvorliebe. Gothein selbst reflektiert diese Dichotomie nicht, sie verwendet auch die Begriffe nicht einheitlich. Meistens benutzt sie zwar das Wort „architektonisch“, es gibt aber auch die Bezeichnung des „regelmäßigen Gartens“.

Überhaupt gibt es nur eine Stelle, an der sie sich explizit mit der Zuordnung der Gartenkunst zu einer Gattung bezogen auf Malerei und Architektur beschäftigt, nämlich dann, wenn sie referiert, dass Dichter und Philosophen des 18. Jahrhunderts die Entscheidung zugunsten der Architektur oder Malerei beantworteten. Johann Gottfried Herder habe die Gartenkunst als „mitgeborene Schwester“ der Architektur zugeschlagen wollen, der Gartentheoretiker Christian Cay Lorenz Hirschfeld, der Schweizer Autor der „Allgemeinen Theorie der schönen Künste“ Johann Georg Sulzer und der Philosoph Immanuel Kant²² hätten die Gattungsfrage jedoch zugunsten der Malerei entscheiden wollen.²³ Gotheins eigene Meinung scheint in der Textstelle durch, indem sie die Diskussion „in dem tastenden Suchen, eine wirklich feste Richtung für die Entwicklung zu finden“,²⁴ begründet.²⁵ Gotheins Gartengeschichte ist eine Geschichte des architektonischen Gartens, wobei die Fokussierung an keiner Stelle theoretisch unterlegt oder problematisiert wird.

In die Sphäre der Malerei rückt Gothein dagegen rein semantisch den Landschaftsgarten, da sie ihn als „malerischen Garten“ bezeichnet. So bestimmt die Dichotomie aus malerischem und regelmäßigem Stil grundsätzlich die Struktur des Buches. Die Formulierung „regelmäßiger Stil“ wird dabei synonym mit „architektonischem Garten“ verwendet, wobei der Begriff „malerisch“ sowohl in Zusammenhang mit „Stil“ als

20 Buttler 2013, S. 105: „Ein zwar im Rahmen, aber angesichts der männlich dominierten Wissenschaft noch in einer ‚Nische‘ unseres Faches entstandener Klassiker wie Marie Luise Gotheins ‚Geschichte der Gartenkunst‘ (1914) stand mit der umfassenden Darstellung einer Kunstgattung, die weder im akademischen Ausbildungskanon noch im fachwissenschaftlichen System der Künste letztlich einen autonomen Status erlangt hatte, lange allein. Die Kunstwissenschaft akzeptierte die ‚vergängliche‘ Gartenkunst damals allenfalls als Appendix von Architektur und Stadtbaukunst oder als räumliche Matrix von Skulptur – also in ihren dauerhaften monumentalen Strukturen. Insofern galt das Interesse weiterhin zunächst dem formalen Garten, der auch bei Gothein noch neun Zehntel der Darstellung beanspruchte.“

21 Die Arbeit schließt sich dem Begriff „architektonischer Garten“ an und verwendet zudem den Begriff des „Landschaftsgartens“. Der architektonische Garten wird auch als „formaler“ oder „regelmäßiger Garten“ benannt, der Landschaftsgarten wird auch als „natürlicher Garten“ bezeichnet. Alle Begriffe sind problematisch, vor allem weil sie keine funktionalen Bestimmungen ermöglichen. Hier soll es daher auch nur um eine Vereinheitlichung gehen.

22 Zu Kants ästhetischen Überlegungen zur Gartenkunst vgl. Lee 2007.

23 GdG II, S. 402.

24 Ibid.

25 Zur deutschen Gattungsdiskussion vgl. Schweizer 2013, Erfindung, S. 63 ff.

auch mit „Garten“ benutzt wird.²⁶ Konsistenter zeigt sich ihre Begriffsverwendung in der werkspezifischen Semantik des Wortes „regelmäßig“, das sie grundsätzlich auf die Bepflanzung und die Behandlung von Pflanzen bezieht.

Expliziert findet sich das Gegensatzpaar zum Beispiel im zweiten Band, in dem die Autorin mit dem „Gegensatz des Stilempfindens des malerischen zu dem architektonischen Garten“ arbeitet.²⁷ Im Kontext des Landschaftsgartens verwendet Gothein den Begriff „malerisch“ demzufolge als Stilcategory. Diesen zwei Stil-Antagonisten ordnet sie die Welt-Gartengeschichte unter – ohne dass sich dies in der Gliederung niederschlagen würde. Als ein Beispiel sei ihre geographische Einteilung im ersten Band herangezogen:

„Wenn nun Indien hier trotzdem von den ostasiatischen Kulturländern China und Japan abgesondert und dem westasiatischen Zyklus zugeteilt werden muß, so zwingen uns dazu alle Nachrichten über Gärten. Nichts findet sich hier, was entfernt darauf hinwiese, daß die indischen Länder wie China und Japan einen malerischen Stil gepflegt hätten.“²⁸

Die Binnendifferenzierung zwischen den zwei Hauptstilen, die sich auch in der Gliederung niederschlägt, ergibt sich aus den Nationalstilen. Diese hatte sich in der Historiographie bereits seit dem 17. Jahrhundert durchgesetzt²⁹ und wurde in der wissenschaftlichen Debatte erst vor kurzem kritisch hinterfragt.³⁰ Damit historisiert Gartenkunstgeschichte traditionell anders als Kunstgeschichte, die mit länder- und gattungübergreifenden Stilbegriffen von Epochen (Renaissance und Barock) arbeitet.³¹ Gothein zeigt sich von den kunstgeschichtlichen Stilcategoryen dadurch beeinflusst, dass sie ihre Nationalstilcategoryen durch die kunsthistorischen Epochenbegriffe Renaissance und Barock binnensstrukturiert, wobei der Begriff „Barock“ nur ein Mal in der Gliederung vorkommt. Der Renaissance als Idealstil wird innerhalb der einzelnen Nationen – Italien, Frankreich, Deutschland, England und den Niederlanden – der Vorzug gegeben, weitere kunsthistorische Epochenbegriffe tauchen in der Strukturierung nicht auf. Bezeichnenderweise wird die Epoche in Frankreich, die in der Kunstgeschichte mit dem Barockstil belegt ist, als „Das Zeitalter Ludwigs XIV.“ bezeichnet. Damit umgeht Gothein die Identifikation des französischen Gartenstils der Zeit mit dem von ihr als defizitär betrachteten Barockstil.

Im Gegensatz zu Vorgängerwerken wie Falkes „Der Garten, seine Kunst und Kunstgeschichte“ von 1884 und Kochs „Sächsische Gartenkunst“ von 1910 sind die

26 Zum Beispiel GdG I, S. 318 („regelmäßiger Stil“), die Begriffskombination „architektonische Gartenkunst“ taucht im Kapitel über den römischen Garten zum ersten Mal auf: GdG I, S.

106.

27 GdG II, S. 377.

28 GdG I, S. 46.

29 Vgl. Schweizer 2013, Erfindung, S. 43.

30 Vgl. De Jong 2003.

31 Ibid.

überwölbenden Stil Kategorien des „architektonischen“ und „malerischen“ Gartens in der „Geschichte der Gartenkunst“ jedoch nur aus dem Fluss der Darstellung zu unterscheiden. Bei Falke und Koch stellen die Gegensätze die Struktur des Buchs, wie sich das schon in den jeweiligen Inhaltsverzeichnissen zeigt.³²

Die Erzählstruktur

Im Sinne einer historistischen Geschichtsauffassung unterliegen beide Bände einer teleologischen Erzählstruktur, die eine „große Erzählung“ der Gartenkunstgeschichte generiert. Mit dem Zielpunkt des Buches, dem zeitgenössischen Reformgarten, wird die historische Entwicklung der Gartenkunst als Kulturerscheinung beleuchtet. Es gibt dabei einen Höhe- und Referenzpunkt: den italienischen Renaissancegarten. Hier folgt Gothein dem historiographischen Vorbild von Jacob Burckhardt, wie das entsprechende Kapitel später zeigen wird. Die Geschichte wird im Hinblick auf die Gegenwart perspektiviert, der eine neuerliche Dominanz des architektonischen Stils bescheinigt wird. Der Erzählgang bevorzugt diesen und setzt sich für dessen Durchsetzung in der Gegenwart ein.

Im ersten Band wird die Entwicklung des Ideals, des italienischen Renaissancegartens, aus antiken Motiven hergeleitet. Nebenschauplätze werden in den Kapiteln „Westasien im Altertume“ und „Byzanz und die Länder des Islam“ aus eurozentrischer Perspektive behandelt. Im zweiten Band wird die Wirkung des italienischen Renaissancegartens auf andere Länder nachvollzogen und der französische Garten des Absolutismus als legitimer Nachfolger eigener Prägung aufgebaut. Der „malerische Garten“ als Gegenspieler zum architektonischen Garten wird ebenfalls in seinem Bezug auf den italienischen Garten und im Kontrast dazu hergeleitet, wobei er eher abgewertet wird, da er grundsätzlich nichts zur Entwicklung der „Kunst“ in der Gartenkunst beigetragen habe.³³ Das letzte Kapitel, das die „Hauptströmungen der Gartengestaltung im XIX. Jahrhundert bis zur Gegenwart“ beleuchtet, skizziert dagegen wieder den Weg zur „Kunst“ durch die Neugestaltung der Prinzipien des architektonischen Gartens, dem die Autorin in ihrem Schlusssatz eine „fruchtbare und bedeutende Entwicklung“ voraussagt und dem sie damit ihre Unterstützung zusichert. Das Kapitel über „China und Japan“ ergänzt die Geschichte, die den kolonialen Blick vor allem auf die Einflüsse dieser Länder auf die europäische Entwicklung richtet.

32 Koch 1910 nennt die beiden einander gegenüberstehenden Stilformen „architektonisch“ und „landschaftlich“ und unterteilt seine Gliederung dementsprechend (Inhaltsverzeichnis). Falke 1884 stellt seinen Darstellungen über Länderstile ein Theoriekapitel voran, in dem sich „der regelmäßige oder architektonische Garten“ und „der unregelmäßige oder natürliche Garten“ gegenüberstehen.

33 GdG II, S. 412: „Noch sollte der Landschaftsgarten lange Jahrzehnte eine fast unbedingte Herrschaft ausüben, aber es war nach der Seite der Kunst hin eine Herrschaft der Unproduktivität.“

Rhetorisch nutzt Gothein Personifizierungen, um Handlung zu evozieren. Das betrifft zum Beispiel die Länder, deren nationaler Gartenstil chronistisch verhandelt wird, etwa zu Beginn des zweiten Bandes, der den Spannungsbogen weiterführt:

„Es ist erstaunlich, mit welcher freudiger Hingebung sich gerade Frankreich zu der Schülerschaft Italiens bekannt, wie zielbewußt es gelernt, und wie es doch von Anfang an seine Eigenart stark empfunden und bewahrt hat.“³⁴

Auch die Personifizierung von Stilmerkmalen gehört zu dieser Rhetorik, die den objektiven Beobachter impliziert.³⁵ Wenn Länder, Gärten und Stile handeln, muss dieser nur beschreiben, was sie tun, um nach Maßgabe des Historismus darstellen zu können, „wie es eigentlich gewesen“ ist.³⁶ Die Geschichte verläuft anhand eines roten Fadens, der den architektonischen Garten im Fokus hat. Auch das Fadenmotiv wird rhetorisch fruchtbar gemacht, wenn Gothein beispielsweise am Ende des Kapitels über den antiken römischen Garten schreibt: „Hier im Norden zerriß der Faden, und nach dunklen und wilden Zeiten werden wir erst eine neue Spur, wieder vom Süden herleitend, aufsuchen müssen.“³⁷

Band I: Der italienische Renaissancegarten als Höhe- und Referenzpunkt

Die zwei Bände der „Geschichte der Gartenkunst“ stellen sich dem Leser als geschlossene entwicklungsgeschichtliche Erzählung dar, von der Gartenkultur des antiken Ägyptens angefangen bis zu aktuellen Entwicklungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu Gotheins eigenen Lebzeiten. Gothein nimmt globale Einflüsse an, die sie in den einzelnen Kapiteln immer wieder in ihrer Tiefe untersucht. Ein erstes Beispiel findet sich im dritten Kapitel „Griechenland“, in dem der „Einfluß der orientalischen Gartenkunst“ durch die Eroberungszüge Alexanders des Großen konstatiert wird.³⁸ Im vierten Kapitel „Das

34 Ibid., S. 3.

35 Zum Beispiel GdG I, S. 83: „Dann aber drängt sich mehr und mehr asiatischer Prachtsinn vor [...]“.

36 Das Zitat stammt von Leopold von Ranke. Vgl. Noiriel 2002, S. 357, und das Kapitel II.2 „Historismus: Leopold Ranke“.

37 GdG I, S. 138. Der zerrissene Faden wird im mittelalterlichen Kapitel explizit weitergesponnen, wenn Gothein über einen mittelalterlichen Dichter schreibt, dass er an die antiken Schriftsteller anknüpfen würde (vgl. *ibid.*, S. 204). Vgl. außerdem *ibid.* S. 140, S. 223.

38 *Ibid.*, S. 75: „Einstweilen aber sollte dieser griechischen Entfaltung der Gartenkunst von außen her ein mächtiger Impuls kommen. Durch Alexander des Großen Eroberungszüge wird mit einem Schlage ganz Asien mit seiner hochentwickelten Gartenkunst der griechischen Kultur erschlossen.“

römische Reich“ wird der „hellenistische“, aber auch der ägyptische Einfluss in die Binnenuntersuchung gemischt. Gothein agiert als auktoriale Erzählerin, wenn sie die ganze Anlage der Villa Urbana „als fertiges Produkt griechischer Form von den Römern übernommen“ interpretiert.³⁹

Die Renaissance wird von langer Hand vorbereitet, so dass das siebte Kapitel „Italien im Zeitalter der Renaissance und des Barock“ einen entwicklungsgeschichtlichen Höhepunkt darstellt. Eingeführt wird es mit dem wichtigsten Renaissance-Architekturtheoretiker Leon Battista Alberti, auf den wiederholt Bezug genommen wird, etwa bei der Behandlung von Raffaels Grundrisszeichnung des Gartens der Villa Madama.⁴⁰ Gothein beruft sich zunächst auf literarische Quellen,⁴¹ um die Grundstruktur der Frührenaissance-Gärten, ihre Bepflanzung und ihren Zweck darzustellen. Als Zweck der Villa und ihres dazugehörigen Gartens benennt Gothein das – ebenfalls auf die Antike zurückgehende – „laus ruris“-Motiv.⁴²

Nachdem die Wiedergeburt aus der Antike theoretisch begründet ist, entwickelt Gothein zunächst das architektonische Umfeld des Gartens, die Villa von der Wehrarchitektur der frühen (Medici-)Villen wie Careggi oder Caffagiolo, zum späteren Idealtyp.⁴³ Andererseits gleicht Gothein den Status der Haus- und Gartenarchitektur mit dem zu erreichenden Ideal des italienischen Villenbaus ab: Es fehlt der Terrassenbau, und das Wasser ist noch nicht künstlerisch eingesetzt.⁴⁴

Als chronologisch klar abgegrenzter Schritt, wie es der teleologischen Erzählung entspricht, wird die Aufstellung antiker Statuen eingeführt, deren Anfänge in Florenz lägen und einen Höhepunkt im Belvederehof Papst Julius' II erreicht hätten.⁴⁵ Der Belvederehof bildet dann auch die Überleitung zur nächsten essentiellen Entwicklungsstufe des italienischen Gartens, weil sich hier „die Wiedereinführung der Terrasse in den Garten“ und damit der Zusammenschluss von Haus und Garten durch die Treppensysteme von Julius' Baumeister Donato Bramante vollzogen habe.⁴⁶ Mit der Nennung eines der wichtigsten Renaissancebaumeister wird die Gartenkunst nobilitiert.

Für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, das Gothein im Hinblick auf die Baukunst als „beginnendes Barock“⁴⁷ bezeichnet, setzt sie den Höhepunkt der italienischen

39 Ibid., S. 100.

40 Vgl. *ibid.*, S. 246.

41 Das sind der Florentiner Chronist Giovanni Villani, Giovanni Boccaccios „Decameron“, Francesco Colonnas „Hypnerotomachia Poliphili“ und Jovianus Pontanus' „De Hortis Hesperidum“ (vgl. *ibid.*, S. 211, 219, 223 f., 224).

42 Ibid., S. 219; „Herrlichkeit des Landlebens“, „Villen in kristallklarer Luft und heiterer Umgebung mit schönster Aussicht“.

43 Hier ähnelt ihr Argumentationsgang dem von Falke 1884, S. 87, der betont, dass sich in der Renaissance zunächst ein neuer Baustil ausbilden musste, „dann folgte der Garten [...]“.

44 Vgl. GdG I, S. 230.

45 Vgl. *ibid.*, S. 236.

46 Ibid., S. 238.

47 Ibid., S. 264.

Gartenkunst an, weil hier „mit einem Schlage [...] die volle Herrschaft über alle Mittel der Gartenkunst“ gezeitigt werde.⁴⁸ Die Villa d'Este in Tivoli wird als Beispiel für diesen Höhepunkt herangezogen. Der gartenschaffende Künstler und Architekt als Genie ist in der Argumentationslinie des italienischen Kapitels dominant und als Erfolgsfaktor des Stils definiert.⁴⁹

Ein weiterer Höhepunkt ist die Villa Lante: „In diesem Garten ist zum erstenmal die Symmetrie streng durchgeführt. Sie konnte erst dadurch zum Ausdruck kommen, daß die Hauptachse des Gartens mit der des Wassers zusammenfiel [...]“⁵⁰ Am Garten in Caprarola macht sie das „kräftig einsetzende Barock“ fest.⁵¹ Die Identifizierung wichtiger Entwicklungsschritte der Gartengeschichte mit einzelnen Gärten setzt sich auch nach der Vollendung des Gartens von Pratolino fort, wo Gothein den Wechsel von der Aufstellung antiker Statuen im Garten hin zu mehr spielerischen, dem „niedere[n] Genre“ zugehörigen Figuren beobachtet.⁵²

Gotheins Abwertung des Barock im Gegensatz zur Hochrenaissance zeigt sich in der Beschreibung der Barockvillen Roms. Auch an diesen zeigt sie noch wesentliche historische Entwicklungslinien auf,⁵³ der Zenit ist aber überschritten, was an der Behandlung der letzten behandelten Villa im Kapitel ersichtlich wird, der Villa Albani, die als „letzte späte Blüte“ bezeichnet wird.⁵⁴ Gothein bedient sich damit eines auf Plinius zurückgehenden Topos der Blüte und des Verfalls von Kunststilen, der durch Johann Joachim Winckelmann vermittelt auch in der jüngeren Kunstgeschichte vor Gothein unhinterfragtes Modell war.⁵⁵

Am Ende des italienischen Kapitels wird der rote Faden in Richtung des nächsten großen Höhepunkts der Gartenkultur geknüpft: des französischen Barockgartens, indem Gothein die Frage stellt, ob der französische Gartenkünstler Ludwigs XIV., André le Nôtre, den Kanal der „Villa Pamfili“ (Villa Doria Pamphilj) gebaut haben könnte. Sie

48 Ibid.

49 Ibid., S. 280: „Das Einzigartige der italienischen Gartenkunst, das sie über jede andere Zeit hinaushebt, ist die strenge stilsichere Entwicklung und in ihr der Reichtum der künstlerischen Gedanken, der jede neue Schöpfung auch des gleichen Meisters zu einem individuellen, nur einmaligen Kunstwerk macht.“

50 Ibid., S. 290.

51 Ibid., S. 295 f.: „Die Wirkungen sind gröber geworden, es ist alles stärker betont. Die Skulptur wie die Architektur fühlt sich immer mehr in die Umgebung der vegetabilischen Natur ein.“

52 Ibid., S. 302.

53 Zum Beispiel sieht Gothein, *ibid.*, S. 324, im Garten der Villa Montalto zum ersten Mal das Leitmotiv der Brunnen eingeführt, die sich ins Gesamtkonzept eingliedern: „Erst mehr als ein halbes Jahrhundert später knüpft an diese Ideen Fontanas der französische Garten an, der sie dann noch konsequenter und auf größerer Basis durchführt.“

54 Ibid., S. 367.

55 Vgl. Kultermann 1996, S. 17–19.

verneint dies zwar, stellt den französischen Gartenkünstler jedoch als Lernenden dar, der „hier in diesen Villen die Anregung für seine große Tätigkeit“ fand.⁵⁶

Da sie den spanischen Gartenstil zur Zeit der Renaissance lediglich als Imitation der italienischen Errungenschaften auf der Grundlage des Mudejarstils bewertet, nicht als Weiterentwicklung, löst das achte Kapitel „Spanien und Portugal im Zeitalter der Renaissance“ vor allem das Vollständigkeitspostulat des Buchtitels ein.⁵⁷ Für den spanischen Garten sieht Gothein ein prägendes Moment in höfischen Festen und dabei vor allem in religiösen Prozessionen.⁵⁸ Das stereotype Moment wird hier, wie generell bei der Annahme von Nationalstilen wenig verwunderlich, besonders herausgestellt.

Für den portugiesischen Garten hält sie fest, dass er zwar nicht als eigene Stilrichtung gelten kann, dass er aber eigenständige Motive wie die Wassertreppe bei verschiedenen Klöstern entwickelt habe. Die Erzählung von den alle Zeiten überdauernden Gartenmotiven wird mit dem Verweis auf Frankreich am Ende des Kapitels wieder auf einen Hauptschauplatz verlegt.⁵⁹ Der erste Band der „Geschichte der Gartenkunst“ stellt eine in sich abgeschlossene Entwicklungsgeschichte dar, die im italienischen Renaissancegarten kulminiert. Zentrale Motive wie die Treppenbehandlung werden seit der Antike hergeleitet, Kulturtransfers chronologisch dargestellt.

Band II: Aufspaltung und Synthese der Erzählstränge

Daran anknüpfend beginnt Gothein den zweiten Band mit dem Feldzug König Karls VIII. von Frankreich nach Italien, den sie zu einem „Triumphzug“ stilisiert und zur „Geburtsstunde der französischen Renaissance“,⁶⁰ womit die Weitergabe der Gartentypen und -motive gewährleistet ist. Wenn für den italienischen Renaissancegarten die Treppenanlagen als bestimmend vorgestellt wurden, ist es für das französische

56 GdG I, S. 357: Zu Le Nôtres Leben und Werk, seiner Selbststilisierung und Rezeption vgl. Schweizer 2013, le Nôtre.

57 GdG I, S. 389: „Es gibt viele schöne und interessante spanische Gärten, es gibt aber keine eigentliche spanische Gartenkunst. Die Spanier haben nicht von den Italienern so gelernt, wie wir das bei den Franzosen sehen werden, die dann ein neues organisches Ganze haben erwachsen lassen [...]. Sie haben sich, nachdem der hohe Wert der maurischen Gärten ihnen eine Frührenaissance ersparte, mehr oder weniger ihre Gärten von italienischen Künstlern anlegen lassen oder doch mindestens ihre eigenen so nach der fremden Tradition gebildet, daß man sie nicht mehr von diesen unterscheiden kann.“

58 Ibid., S. 396: „In zwei Dingen, die von großer Wichtigkeit für die Weiterbildung der Gartenkunst werden sollten, wurde Buen Retiro zum Vorbild: der Ausbildung der Eremitenvillen im Park und der Kunst der Gartenfeste. Von der dem Spanier vertrauten Verbindung von Vergnügen und Frömmigkeit war schon die Rede.“

59 Vgl. *ibid.*, S. 410.

60 GdG II, S. 3.

Pendant der Wasserkanal, der die „Einheit von Haus und Garten“ zustande bringt.⁶¹ Trotz wiederholter Vergleiche mit den italienischen Vorbildern⁶² gesteht Gothein dem französischen Renaissancegarten eine Eigenständigkeit zu, die dem neuen erzählerischen Höhepunkt des zweiten Bandes geschuldet ist: der vollkommenen Einheit des Gesamtkunstwerks aus Haus und Garten während des französischen Absolutismus. Das Kapitel zum Renaissancegarten stellt sich so, analog zum italienischen Renaissancegarten, als Entwicklungskette dar, das die Herkunft des geschlossenen Plans aus Haus und Garten rekonstruiert. Die Eigenleistung des französischen Stils macht Gothein dabei in der gartenkünstlerischen Entwicklung des Wassergrabens, der mittelalterlichen Wehrarchitektur und in der Entwicklung des Parterres aus.⁶³ Am Ende des Kapitels verweist Gothein auf das „Zeitalter Ludwigs XIV.“, macht aber mit der Schilderung des Gartenbuchs des Jesuiten René Rapin⁶⁴ in ihrem Entwicklungsgang eine Pause und schließt damit das Kapitel über den französischen Renaissancegarten ab, obwohl sie konstatiert, dass es in der französischen Entwicklung keine Unterbrechung gegeben habe. Auch sieht sie im Werk Rapins schon einen Vorverweis auf die Prinzipien des französischen Gartens unter dem vierzehnten Ludwig.⁶⁵ Sie benötigt die erzwungene Zäsur, um in ihrer Chronologie auch die Kapitel über die Renaissance in England, Deutschland und den Niederlanden einzufügen.

Auch im zehnten Kapitel „England im Zeitalter der Renaissance“ spielen Einflüsse aus Italien eine wichtige Rolle. So stellt Gothein gleich zu Beginn fest, dass die Renaissance in England zwar, wegen der Bürgerkriege, verspätet, aber doch nur in Abhängigkeit von Europa hätte beginnen können.⁶⁶ Im Gegensatz zur französischen

61 *Ibid.*, S. 24: „Mit dem Entwurf von Charleval hat die französische Gartenkunst in Verbindung mit dem Schloßbau die erste Stufe ihrer Vollendung erreicht. Die Tradition mittelalterlicher Motive wirkt hier – ganz anders als in Italien – allmählich umgestaltend ununterbrochen fort, bis aus dem festen mittelalterlichen Wasserschlosse diese grandiose Renaissanceschöpfung in ihrer Einheit von Haus und Garten entstand.“

62 *Ibid.*, S. 27: „Die Grottenleidenschaft hatte sich von Italien bald nach Frankreich verbreitet.“ Ebenso *ibid.*, S. 44: „Die Kaskaden waren in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts als ein neues Geschenk italienischen Geistes in die französischen Gärten eingeführt worden.“

63 *Ibid.*, S. 35: „Der ganze Fortschritt von der Einzelbehandlung und der Zersplitterung der Motive zu einem durchgehend einheitlichen Gedanken in der Anlage zeigt sich hier: in vollendeter Symmetrie hat sich das Parterre um eine Mittellinie zu einer Gesamtanlage geschlossen.“ Die Entwicklung des französischen Parterres durch Claude Mollet führt Gothein auf seine Inspiration durch eine Italienreise zurück (vgl. *ibid.*, S. 34 f.).

64 Eine deutsche Übersetzung von Rapins Gartenbuch liegt vor, vgl. Rapin 2012.

65 *GdG II*, S. 45: „Evelyns anschauliche Schilderungen [französischer Gärten, K. S.] führen uns glücklich durch die Gärten aus der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts, die füglich für uns die Betrachtung der Renaissancekunst abschließen mögen, so wenig auch der Lauf der Entwicklung gerade in Frankreich irgendeine Stockung oder einen plötzlichen Umschwung zeigt.“

66 *Ibid.*, S. 49: „Und doch war auch für England nur von dorthier [vom Kontinent] die neue Anregung zu erwarten.“ Diese Anregungen sieht sie durch italienische und französische Einflüsse gegeben, zum Beispiel *ibid.*, S. 63: „Als Jakob I. 1603 den englischen Thron bestieg, war auch in seinem Stammlande Schottland der Einfluß der italienischen Renaissance in den Gärten

Entwicklung stellt sie für England keine starken Gartenmotive im Sinne einer eigenen Entwicklung des Typus „Englischer Garten“ in den Vordergrund. Ging es ihr im Kapitel über den französischen Renaissancegarten vor allem darum, eine klare Entwicklung hin zum Höhepunkt des Nationalstils, dem Garten des Absolutismus, zu konstruieren und diese mit dem italienischen Vorbild zu kontrastieren, spielt das Kapitel über den englischen Renaissancegarten im Erzählgefüge die Rolle des Steigbügelhalters für ihre Herleitung des englischen Landschaftsgartens aus der Literatur, der in einem eigenen Kapitel behandelt wird.

Der englische Landschaftsgarten als nicht-formaler Garten gehorcht in Gotheins Teleologie eigenen Gesetzen, jenseits der Hauptargumentationslinie, welche die Gesamtanlage und die Einheit von Haus und Garten präferiert. Neben der Behandlung historischer Gärten entlang einer Chronologie, die vor allem von den englischen Herrschern bestimmt wird, inseriert Gothein bereits für den englischen Renaissancegarten eine literarische Komponente, die sie als bestimmendes Moment für die Entwicklung des englischen Landschaftsgartens herausstellt.⁶⁷ Ausgehend von Francis Bacons Essay über Gärten macht sie eine literarische Bewegung in England aus, die schließlich zur Revolution des Gartenstils geführt habe, wie sie sich im Landschaftsgarten manifestiert.⁶⁸ Damit bekommt das Kapitel über den englischen Renaissancegarten eine Doppelrolle in der Erzählstruktur: Auf der einen Seite wird auch hier der Einfluss des italienischen Vorbilds untersucht und dessen Rezeption nachvollzogen. Auf der anderen Seite steht die Epoche bereits im Zeichen eines Nebenstranges der großen Erzählung: nämlich der Entwicklung des dem architektonischen Garten entgegengesetzten Stils, dem englischen Landschaftsgarten. Der bisher dominierende Erzählstrang von der Entwicklung und Kulmination des architektonischen Gartens spaltet sich in zwei Erzählstränge auf. Damit erhält das Kapitel über den englischen Renaissancegarten einen singulären Charakter. Dass seine Entwicklung von kontinentalen Vorbildern ganz klar abgegrenzt wird, macht das Ende des Kapitels deutlich, das die Zerstörung der alten Landsitze durch den Commonwealth drastisch beschreibt.⁶⁹

Ähnlich aufgebaut ist das elfte Kapitel „Das Zeitalter der Renaissance in Deutschland und den Niederlanden“. Auch hier geht es um die Grundfrage, inwiefern italienische

spürbar geworden.“ Ebenso *ibid.*, S. 69, wo die Einführung des „Parterre de broderie“ im Hortus Pembrochianus als Einfluss von Frankreich gewertet wird.

67 *Ibid.*, S. 61.

68 *Ibid.*: „Auf diesem Wege, der von dem nun nicht mehr ruhenden Eifer literarischer Dilettanten geebnet wird, rollt die Entwicklung der englischen Gartenkunst weiter und führt ein Jahrhundert später zu der Revolution des Gartenstiles.“

69 *Ibid.*, S. 73: „Es ist wie eine Ironie des Schicksals, daß das Bild dieses Gartens [Wimbledon], der die höchste Blüte der Kunst um die Mitte des Jahrhunderts in England darstellt, mit minutiöser Anschaulichkeit geschildert, nur in der amtlichen Schätzung zum Zwecke seiner völligen Zerstörung festgehalten ist [...]“

Einflüsse sich durchsetzen.⁷⁰ Gotheins Urteil ist in diesem Punkt ernüchternd und wiederholt sich auf den 46 Seiten mehrfach: Es habe sie gegeben, die Einflüsse aus dem Idealland des Gartens, aber sie seien nicht, wie in Frankreich, zu einem eigenen Stil weiterentwickelt worden.⁷¹ Im Gegenteil: Im Laufe ihrer Erzählung, die sie von den Augsburger und Frankfurter Patriziergärten⁷² über Fürstengärten in Ambras (Tirol),⁷³ Wien⁷⁴ und Prag⁷⁵ führt, stellt sie sogar fest, dass der französische und der italienische Gartenstil in Deutschland um die Oberherrschaft gekämpft hätten – ohne Auswirkungen auf einen einheitlichen Nationalstil gehabt zu haben.⁷⁶ Dieses Urteil speist sich aus der kunsthistorisch vorherrschenden Interpretation der Zeit, wie zum Beispiel der Georg Dehios.⁷⁷

Das Kapitel über den deutschen und niederländischen Renaissancegarten endet ähnlich wie das über den englischen Renaissancegarten: Wo auf der Insel Oliver Cromwell und das Commonwealth den Fürstengärten ein Ende bereitet hätten, lässt Gothein in Deutschland die Zeit der Renaissance mit dem Dreißigjährigen Krieg enden. Sie behandelt noch einige Gartenschöpfungen während der Zeit des Krieges, letztlich schließt dieser für sie jedoch die „Renaissanceperiode der Gartenkunst in Deutschland“ ab.⁷⁸ Danach beginnt der Einfluss der Gartenschöpfungen Ludwigs XIV.⁷⁹

Das zwölfte Kapitel trägt dementsprechend den Titel „Das Zeitalter Ludwigs XIV.“, da der König im historistischen Sinne als Kulminationsfigur des französischen Gartenstils gezeichnet wird, dem zweiten Höhepunkt der Gartengeschichte neben der Gartenkunst der italienischen Renaissance. Der gravitatische Stil zu Beginn des Kapitels weist darauf

70 Bei Joseph Furttentbach (Furttentbach 1663) sieht sie beispielsweise Caprarola als Vorbild, vgl. GdG II, S. 102. Die Gärten des Salzburger Bischofs Marcus Sittich beschreibt sie ebenfalls als von Italien beeinflusst, vgl. *ibid.*, S. 104–107.

71 *Ibid.*, S. 93: „Immer wieder dringt der Kunststrom mächtig von außen ein, wird mit Begierde ergriffen, doch ohne Stetigkeit, ohne jede nationale Kraft, die das Fremde nur als einen Anstoß eigener fruchtbarer Weiterentwicklung aufnimmt.“

72 Vgl. *ibid.*, S. 81–85.

73 Vgl. *ibid.*, S. 88–90.

74 Vgl. *ibid.*, S. 90–93.

75 Vgl. *ibid.*, S. 94f.

76 *Ibid.*, S. 114: „Fast bei jedem Garten, oder doch Gartenkomplex, haben wir noch ein neues, ganz anderes Bild zu finden. Frankreich und Italien beginnen sich um die Herrschaft in Deutschland zu streiten [...]“

77 Gothein folgt dabei einem Urteil ihres Zeitgenossen, des Kunsthistorikers Georg Dehio, der für die deutsche Kunst allgemein von einer Wahl zwischen den beiden Länderstilen spricht, wobei keiner die Vorherrschaft errungen habe. Vgl. Schweizer 2013, Erfindung, S. 30. Dehio interessierte sich für Gotheins Projekt, wie der Brief EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 913: „Hôtel Pfeiffer Strassburg i. E., den 13 Dezember 1908“ belegt: „Nachher kam auch Dehio, der sich wieder eifrigst nach dem Garten erkundigt [...]“

78 GdG II, S. 125.

79 *Ibid.*: „da war für sie [die deutschen Fürsten] ein neuer Stern aufgegangen, der der Kultur auf allen Gebieten, in der Gartenkunst aber mit besonderem Schwunge, eine unwiderstehliche Richtung gab: Ludwig XIV.“

hin, dass hier ein weiterer Höhenkamm der Gartenkunst beschritten wird. Das Kapitel ist geprägt von der schillernden Beschreibung der historischen Auftraggeber: dem Finanzminister des Königs, Nicolas Fouquet, Ludwig XIV. und seinen Frauen und Mätressen.⁸⁰

Der Erzählgang des Kapitels entwickelt sich entlang der aufwändigen Feste, die der König in Versailles veranstaltete. Zwei „Strömungen“ macht Gothein als Haupttriebfedern der französischen Gartenentwicklung unter Le Nôtre aus: „Disziplin“, „Regel“, „Proportion“ auf der einen und „variété“, „Abwechslung“ auf der anderen Seite.⁸¹ Das architektonisch verwendete Pflanzenmaterial führt Gothein als Hauptargument für die Eigenständigkeit des französischen Stils innerhalb der architektonischen Gartengestaltungen an.⁸² Das historisch hergeleitete französische Motiv des Wassergrabens, das sie als bedeutsam im Kapitel über den französischen Renaissancegarten entwickelt hatte, findet hier seinen Abschluss.⁸³

Wichtig ist es Gothein, in ihrer Erzählstruktur originelle und einflussreiche Vorbilder einzuführen: Nachdem Ludwig XIV. sich seiner neuen Favoritin Madame de Montespan zugewendet hatte, baute er ihr das Lustschloss Clagny, das Gothein als Meisterstück seines Architekten und als Vorbild für die Schlosserweiterungen in Versailles vorstellt.⁸⁴ Das Trianon de Porcelaine – Rückzugsort für den König von der höfischen Repräsentation – wird mit seiner gelösten Bauweise der Wohnpavillons zum Vorbild in ganz Europa.⁸⁵ Le Nôtre als ausführendes Genie der Ideen Ludwigs XIV. zeichnet Gothein ganz im Sinne der Erkenntnisse der Zeit: als naiven, aber standfesten Charakter,

80 Zum Beispiel *ibid.*, S. 134: „Aber Fouquets Name und Wesen hat nie in seinen glänzenden Tagen so schön gestrahlt wie in diesen Zeiten des Unglücks. Mochte ihn die mächtige Gegenpartei erdrücken, mochte sein eigener Ehrgeiz ihn auf falschem Wege zu einem gefährlichen Diener des Staates gemacht haben [...], es wurde dem Menschen eine einzig schöne Gloriole gewoben durch die Liebe, die unermüdliche Treue und tätige Anhänglichkeit seiner Freunde, der Dichter, Künstler und Literaten.“

81 Alle Zitate *ibid.*, S. 132.

82 *Ibid.*, S. 192: „Der französische Garten schafft dafür die Pflanzenarchitektur, der die Skulpturen der Statuen, der Brunnen, des Wassers sich anbequemen müssen. [...] Haus und Garten ist hier so in einen Gedanken zusammengefaßt, daß ihre Größe in festgelegten Verhältnissen gegenseitig bedingt ist, dem dann auch der offene Garten, die Parterres und ihre Reliefs, die Bosketts, genau entsprechen müssen.“

83 *Ibid.*, S. 144: „doch erst der 1560 m lange, 120 m breite Kanal von Versailles, dessen Querarme sich zu einer Länge von 1013 m erstrecken, bringt die höchste Vollendung dieser Idee des französischen Kanalgartens, die von nun an nicht mehr übertroffen, nur noch nachgeahmt werden konnte.“

84 *Ibid.*, S. 156: „Durch Seitenflügel wird der Hauptkomplex des Gebäudes in den Garten vorgeschoben, eine Lösung, die Mansart hier in kleinem Maßstabe, vorbildlich für die Versailler Schloßerweiterung, schuf.“

85 *Ibid.*, S. 164: „Wir finden hier zum ersten Male die gelöste Bauweise der Wohnpavillons, die sich als Kavalierhäuser um das Haupthaus gruppieren, eine Anordnung, die in Marly zu ihrer Vollendung durchgeführt wurde und von da besonders in Deutschland ihren tausendfachen Widerhall finden sollte.“

der auf seinem Gebiet reüssierte.⁸⁶ Seine Charakterisierung durch den zeitgenössischen Historiker Saint-Simon nutzt Gothein, um zu belegen, dass die Vorherrschaft auf dem Gebiet der Gartenkunst von einem Land aufs andere, von Italien auf Frankreich übergegangen war.⁸⁷ Die beiden Hauptelemente – systematische Wasserbehandlung und Treppenanlagen, die Haus und Garten verbinden –, die sie für den italienischen Garten entwickelt hatte, hebt Gothein bei der Behandlung von Le Nôtres Umgestaltung der Gärten von Chantilly hervor und macht ihn damit zum Vollender der französischen Gartenkunst als ebenbürtigem Nationalstil neben dem italienischen.⁸⁸

Das folgende Kapitel über die „Ausbreitung des französischen Gartens in Europa“ ist mit 126 Seiten das zweitstärkste Kapitel des ganzen Buches, ausführlicher behandelt Gothein nur noch die italienischen Renaissance- und Barockgärten auf 152 Seiten. Jedes der angesprochenen Länder wird auf seine individuelle Adaption des französischen Stils hin befragt. Als Beispiel sei England hervorgehoben, da hier wieder die Kulturrevolution durch den englischen Landschaftsgarten motiviert wird. Der Fokus liegt auf Gartenelementen, die in England nicht aufgegriffen wurden. Als Grund wird die Vorliebe der Engländer für die Bewegung im Garten hervorgehoben – im Gegensatz zum italienischen oder französischen Garten, der von oben beschaut oder im Wagen durchfahren werden sollte.⁸⁹ Für Deutschland greift sie die Geschichte nach der Zerstörung durch den Dreißigjährigen Krieg wieder auf und schließt daraus auf das neue Vorbild Frankreich.⁹⁰ Gothein betrachtet darüber hinaus die Adaption des französischen Stils in Österreich-Ungarn, Schweden, Dänemark, Russland, Italien, Spanien und Holland. Dem

86 Erst heute, anlässlich des 400. Geburtstags Le Nôtres im Jahr 2013 werden die wenigen überlieferten Zeugnisse über ihn neu und kritisch interpretiert, beispielsweise Schweizer 2013, le Nôtre.

87 GdG II, S. 176: „berühmt, weil er als erster die verschiedenen Pläne für die schönen Gärten entworfen hat, die Frankreich schmücken und die den Ruhm der italienischen, die in der Tat nichts dagegen sind, so ausgelöscht haben, daß jetzt die berühmtesten Meister dieses Faches aus Italien kommen, um hier zu lernen und zu bewundern.“

88 Ibid., S. 177: „Alle diese kleinen Wasserarme sammelte er nun zu dem breiten Bande des Kanals, mit dem er den Hauptgarten wie in Vaux quer abschloß.“ Ibid.: „schuf er für das Parterre als architektonischen Abschluß ein großes Treppensystem [...]“

89 Ibid., S. 196f: „Aber mit den breiten Wegen, mit Ruhesitzen und Zielpunkten für Spaziergänge, hatten die beiden ‚verständigen Männer‘, Pepys und May, schon den eigentlichen Kernpunkt der Forderung des englischen Gartens getroffen; sie lag im Wesen der englischen Freude an frischer Bewegung in der freien Natur. [...] Von solch einem ‚Wandergarten‘ hatte ein Südländer oder auch ein Franzose niemals geträumt. Das offene Parterre war für sie da, um von oben überschaut oder in der Kühle langsam genossen zu werden; über den sonnigen Platz ließ man sich am liebsten tragen, fuhr auf kleinen Wägelchen die breiten Wege bis zu den schattigen Bosketts, wo man wahrlich auch nicht spazieren ging.“

90 Ibid., S. 206.

holländischen Garten gesteht sie dabei keine eigene Stilbildung zu, sie charakterisiert ihn stattdessen als Nachfolger des französischen Stils.⁹¹

Während des ganzen Kapitels wird die Gegnerschaft der personifizierten Gartenstile – des „regelmäßigen“ und „malerischen“ Stils – zugespitzt.⁹² Dadurch entsteht ein Spannungsbogen, der weiter gespannt wird, indem vor dem Kapitel über den englischen („malerischen“) Landschaftsgarten noch das Kapitel über China und Japan eingefügt wird, vor allem um chinesische Einflüsse auf europäische Gärten besser einordnen zu können.⁹³ Gothein geht es darum, die Entwicklung des englischen Landschaftsgartens unabhängig von fernöstlichen Einflüssen zu motivieren und die chinesische und japanische Gartenkunst basierend auf ihren eigenen Traditionen darzustellen.⁹⁴ Dennoch rechnet sie den chinesischen Garten – und in dessen Abhängigkeit auch den japanischen – dem „malerischen Stil“ zu.⁹⁵

Insgesamt ist das folgende Kapitel über den englischen Landschaftsgarten als Protagonisten des „malerischen Stils“ sehr theoretisch ausgerichtet und bietet keine individuellen Behandlungen historischer Gärten. Gothein argumentiert, dass das ganze Phänomen aus dem englischen Klassizismus heraus entstanden, also eine literarisch-philosophische Bewegung sei.⁹⁶ Zudem betrachtet sie die Vorbilder aus der Malerei. Ihre Argumentationslinie führt von Hogarths „Schönheitslinie“⁹⁷ über Edmund

91 *Ibid.*, S. 315: „Aber seinerseits muß auch der holländische Garten sich in die Schülerschaft Frankreichs einreihen und hier als Glied in dieser Entwicklung seine Stelle finden.“

92 Zum Beispiel *ibid.*, S. 267: „Der regelmäßige Gartenstil sieht sich jetzt von allen Seiten bedroht, überall nimmt er die Elemente des neuen Stils auf, sucht sie aber immer noch unter seinen alten Bann der geraden Linie und der Symmetrie zu zwingen, bis er schließlich doch völlig kapituliert.“

93 *Ibid.*, S. 325: Gothein verwendet die Reisebeschreibungen Marco Polos über chinesische Kunst und bewertet sie im Hinblick auf die Entwicklung des „malerischen Stils“, wobei sie feststellt, dass diese erst in ihrer Gegenwart auf fruchtbaren Boden fallen, „weil wir imstande sind, sie in die große ostasiatische Kunst überhaupt einzureihen; andererseits stehen wir heute am Ende einer europäischen Entwicklung des malerischen Stiles der Gartenkunst, die wir vergleichend mit Ostasien in ihrem ähnlichen Streben wie in der großen Verschiedenheit ihrer Mittel und Endzwecke begreifen möchten. Den Europäern des XVII. Jahrhunderts aber war Wort und Bild ein ‚Landschaftsgarten‘, von dem die Reisenden berichteten, noch etwas vollkommen Fremdes.“

94 Das belegt besonders der einleitende Satz in das Kapitel über den englischen Landschaftsgarten in *GdG II*, S. 365: „Wir sind auf dem Wege der Entwicklung der europäischen Gartenkunst dem Einfluß Chinas schon öfters begegnet, aber dieser Einfluß ließ im Beginn das Wesen des Gartenstils völlig unberührt.“

95 *Ibid.*, S. 319: „Langsam erst konnte sich im Westen das Verständnis für diese Gartenkunst der Länder des Sonnenaufgangs erschließen, denn zum ersten Male tritt in der Geschichte der Gartenkunst hier ein ganz neuer, mit keinem bisher geschilderten vergleichbarer Stil auf: der malerische, der bis in die letzten Prinzipien dem architektonischen Stile, wie er die Gartenkunst der übrigen Welt beherrscht hat, entgegengesetzt ist.“

96 *Ibid.*, S. 367: „In ihren eigentlichen Anfängen ist sie eine rein geistige Bewegung; um ihre Wiege stehen Dichter, Maler, Philosophen und Ästhetiker.“

97 *Ibid.*, S. 373.

Burkes „Kriegserklärung“ an die Symmetrie⁹⁸ hin zu William Kent als Vollender dieser theoretischen Ideen zur Gartenästhetik und seiner Schlussfolgerung: „die Natur verabscheut die gerade Linie [...]“⁹⁹ Auch die folgenden Protagonisten der englischen Gartengestaltung Lancelot Brown, William Shenstone, Uvedale Price und Humphry Repton behandelt Gothein eher theoretisch anstatt anhand ihrer Werke. In diese geschichtliche Entwicklung inseriert Gothein – anders als beim französischen absolutistischen Garten, dem sie ein eigenes Kapitel widmet – die Einflüsse auf die Kontinentalgärten. Ausführlicher betrachtet sie die Entwicklung in Deutschland, hier vor allem auch den sentimentalen Garten, an dem sie sehr bald schon erste Verfallszeichen registriert, etwa wenn sich die Romantiker und Goethe von dem Stil abwenden, der die Natur verkünstele.¹⁰⁰ So lautet Gotheins abschließendes Urteil im Satzesatz des Kapitels folgerichtig: „Noch sollte der Landschaftsgarten lange Jahrzehnte eine fast unbedingte Herrschaft ausüben, aber es war nach der Seite der Kunst hin eine Herrschaft der Unproduktivität [...]“¹⁰¹

Das letzte Kapitel hat dementsprechend die Rolle auszufüllen, die erneute Durchsetzung des architektonischen Gartens nachzuzeichnen. Auch hier überwiegt eine theoretische Darstellungsweise: Historische Gärten werden herangezogen, um die Argumentationslinie zu stützen, während im Gegensatz dazu im Kapitel über italienische Gartenkunst die Darstellung der Gärten selbst die Argumentationslinie bildete. Gothein sieht als bestimmende Strömungen im 19. Jahrhundert die „Wissenschaft“ und „Demokratie“, deren Auswirkungen hin auf die Gartengestaltung sie untersucht.¹⁰² Unter „Wissenschaft“ versteht sie vor allem das gestiegene botanische Interesse.¹⁰³ Für die Demokratie macht sie das Bedürfnis der „Massen“ nach Stadthygiene, mithin die Entwicklung öffentlicher Parkanlagen verantwortlich, die sie auch in ihrer US-amerikanischen Ausprägung kurz verfolgt.¹⁰⁴ Beide Strömungen hätten schließlich zum Aufschwung kleinerer, privater Gärten geführt, der in die Wiederkehr des regelmäßigen,

98 Ibid.: „Burke erklärt nun der Symmetrie völlig den Krieg.“

99 Ibid., S. 374.

100 Ibid., S. 403: „Schiller hatte mit dem Ausdruck ‚durch Kunst exaltierte Natur‘ halb unfreiwillig ein sehr bezeichnendes Schlagwort für die oben geschilderte Phase der Gartenkunst gefunden.“ Ibid., S. 409: Goethe nannte den Garten „naturspäßig“; aber, so schreibt Gothein *ibid.*, S. 410: „Das ganze XIX. Jahrhundert musste erst noch das Maß der Sünden voll machen, um die Grundlagen selbst ins Wanken zu bringen.“

101 Ibid., S. 412.

102 Ibid., S. 415: „Aber die Entwicklung [...] wurde jetzt von zwei andern mächtigen Strömungen ergriffen: die Wissenschaft und die Demokratie, die beide die Kultur dieses Jahrhunderts beherrscht und gemodelt haben, haben auch die Gartengestaltung auf das stärkste beeinflusst.“

103 Ibid.

104 Ibid., S. 442: „Die dringendsten Aufgaben liegen in der extensiven Entfaltung des Volksparks. Hier wurde wieder Amerika durch die Umstände seiner Entwicklung zum Voranschreiten gedrängt.“

architektonischen Gartens gemündet sei – England wird hier wiederum als Wegbereiter angeführt.¹⁰⁵

Nachdem sie den Streit zwischen Architekten als Anhängern des architektonischen Stils und Landschaftsgärtnern in England detailliert nachgezeichnet und die entsprechenden Reaktionen in Deutschland dokumentiert hat, beendet Gothein ihr Buch mit der Überzeugung, dass der architektonische Garten in ihrer Gegenwart wieder dominiert und der vorherrschende Stil bleiben wird.¹⁰⁶

Dem ganzen Narrativ der „Geschichte der Gartenkunst“ liegt das Ideal des architektonischen Gartens mit seiner Einheit aus Haus und Garten zugrunde. Diesem Erzählbogen sind alle Binnenerzählungen untergeordnet. Seine mustergültige Verkörperung findet das Ideal in den italienischen Renaissancegärten, die durch die Auseinandersetzung mit ihrem Vorbild alle anderen Nationalstile beeinflusst hätten – auch den Landschaftsgarten.¹⁰⁷ Der Spannungsbogen wird durch die Gegenüberstellung der personifizierten Stile, dem regelmäßigen und dem malerischen Stil, evoziert, wobei der „richtige“ Stil am Schluss den Sieg davonträgt.

Die Hauptmotive des architektonischen Gartens: Treppen und Kanal

Die Zusammenfassung des übergreifenden Narrativs hat gezeigt, wie die beiden Nationalstile des italienischen Gartens – als Primus – und des französischen Gartens eine Vorbildrolle einnehmen. Die stringente Argumentationsfolge zu Gunsten dieser beiden Protagonisten soll anhand der beiden Hauptmotive, Treppen und Wasserkanal, noch einmal deutlicher hervorgehoben werden.

Vom ersten Kapitel an bis zum Schlüsselkapitel über den italienischen Renaissancegarten beschäftigt sich Gothein ausführlich mit den Treppenanlagen der behandelten Gärten. Dies geschieht zum Beispiel im Kapitel über den griechischen Garten, in dem die Autorin betont, dass die Treppe im Gymnasium von Pergamon „nicht als bedeutsam wirkendes Glied in das Bild eingefügt ist“, sondern im Gesamtbauwerk eine autonome

105 Ibid., S. 445: „Der neue Sieg des architektonischen Gartens“ sieht Gothein ausgehen vom „kleinen Hausgarten“. Ibid., S. 447: „Erst als am Ende der siebziger Jahre in England das formale Interesse an Kunst und Kunsthandwerk die Geister erregte, die Augen sich auf die Außen- und Innengestaltung der Häuser und auch hier der eigentlichen Bürgerhäuser richteten, sollte auch für die Gartenkunst ein Umschwung eintreten.“

106 Ibid., S. 462: „Ein freudiges Bewußtsein darf heute jeden Gartenliebhaber und Künstler erfüllen, daß dieser Kunst in unserer Zeit eine fruchtbare und bedeutende Entwicklung zugefallen ist. Im großen und kleinen liegen bedeutende Aufgaben vor ihr, wohl ihr, daß sie daran erstarben darf.“

107 Ibid., S. 373 f.: „Wie schon vor ihm Addison, fiel ihm [Kent, K.S.] besonders auf, daß die italienischen Gärten in ihrem Stil längst nicht so aus dem Charakter ihrer Landschaft herausfielen, wie das im Norden der Fall war. Er sah, wie die bewunderten Landschaftsmaler des Südens sich häufig gerade die Gärten als Motive für ihre Bilder ausgesucht hatten [...]“

Stellung einnimmt.¹⁰⁸ Im Kapitel über die römischen Gärten wird der Entwicklungsgedanke deutlicher, wenn Gothein vom Fehlen der Treppe als „Element, das für das architektonische Villenbild der Renaissance von größter Wichtigkeit werden sollte“, spricht.¹⁰⁹ Auch hier betont sie die architektonische Sonderbehandlung der Treppe:

„Wir müssen uns erinnern, wie der Villenanlage der Alten der Gedanke eines großen, geschlossenen Gesamtbildes im Ganzen fern lag [...]. Es fehlte ihnen neben dem Mangel der geschlossenen Einheit vor allem die Treppe im Garten. Die italienische Renaissance, die gerade im Beginn des XVI. Jahrhunderts sich der Lösung des Treppenbaues überhaupt als einer ihrer größten Aufgaben zuwandte, darf sich den Ruhm zuschreiben, die Bedeutung der Treppe für die Gartenanlage erkannt zu haben. Erst durch ihre Verbindung mit der Terrasse tritt die Architektur recht eigentlich in den Garten hinaus und schließt ihn mit dem Hause zusammen. Für das Auge leicht faßlich, können ihre Hauptlinien im Garten wiederholt werden: zu den Langachsen, die durch die Hauptwege bezeichnet wurden, treten die Balustraden der Terrassen als die dem Auge so notwendigen horizontalen Querachsen, verbunden werden beide durch das Treppensystem.“¹¹⁰

Als erste Ausführung dieses Gedankens stellt Gothein Bramantes Belvederehof im Vatikan vor.¹¹¹ Dieses Ideal vom Zusammenschluss des Garten-Gesamtbildes durch die Treppe leitet Gothein in der Behandlung von Gartenstilen anderer Zeiten. Auch im französischen Garten ist die Treppe das zentrale Element für die Entwicklung eines Gesamtplans: „Erst Le Nôtres Zeit hat die verschiedenen Terrassen auch hier durch Rampentreppen verbunden [...]“.¹¹² Die Treppenanlagen werden zum Prüfstein historischer Garten, wie das vor allem beim Heidelberger Schlossgarten augenfällig wird:

„Der Heidelberger Garten ist das beste negative Beispiel dafür, wie sehr ein harmonisch proportional entworfenes Treppensystem den Aufbau eines Terrassengartens unterstützt. Nur so hätte de Caus [der Architekt des Gartens] trotz der Ungunst des einschneidenden Friesentals ein harmonisches Bild erreichen können. [...] Doch auch abgesehen von den Treppen lag eine axiale Anordnung für Salomon de Caus außerhalb seiner künstlerischen Möglichkeiten.“¹¹³

108 GdG I, S. 73.

109 Ibid., S. 114.

110 Ibid., S. 240.

111 Vgl. *ibid.*, S. 241.

112 GdG II, S. 10.

113 Ibid., S. 118.

Der Heidelberger Schlossgarten, der als Garten des Manierismus die Hauptachse scheut, wird geradezu zu einem persönlichen Ärgernis der Autorin. Sie scheint es als vertane Chance verstanden zu haben, dass sich das italienische Ideal in dem gewaltigen Projekt der Terrassierung des Heidelberger Schlossberges zu Beginn des 17. Jahrhunderts nicht durchsetzen konnte. Dass die wesentlichen Elemente (der Zusammenschluss von Haus und Garten zu einer Einheit,¹¹⁴ etwa durch Treppenanlagen,¹¹⁵ und die systematische Behandlung des Wassers)¹¹⁶ missachtet wurden, verärgert sie dermaßen, dass sie dem Gartenkünstler seine Kompetenzen abspricht.¹¹⁷

Die Beschreibungen der Treppen und Treppensysteme nehmen in den entsprechenden Kapiteln ihren gebührenden Raum ein: Im Kapitel über die „Ausbreitung des Französischen Gartens in Europa“ beschäftigt Gothein sich zwölf Mal mit den Treppen und deren Bezug zum Garten,¹¹⁸ im Kapitel über den englischen Landschaftsgarten jedoch wird erst wieder eine Treppe erwähnt, wenn es bereits um die Kritik am „male-rischen Garten“ und die Wiederentdeckung des architektonischen Stils geht.¹¹⁹

Somit ist der Umkehrschluss berechtigt, dass Treppensysteme, die Architektur und Garten miteinander verbinden, für Gothein eine höhere Form der Kunst darstellen. Das zeigt sich beispielhaft daran, dass sie noch in den 1920er Jahren, als sie sich mit exotischer Kunst und Kultur befasst, Treppen als Qualitätsmarker annimmt. In ihrem Aufsatz über das „Malaiische ‚Adat‘-Haus“¹²⁰ von 1926 beschreibt sie den Treppenbau des Volkes der Niaser, das auf einer Insel Indonesiens lebt, und gesteht ihm damit Kunststatus nach europäischen Wertmaßstäben zu.¹²¹

114 Ibid., S. 116: „Wenn Salomon de Caus in diesen Grundarbeiten der Terrainbewegung sich als Meister gezeigt hatte, so hatte er, trotz seiner italienischen Reisen, trotz seiner Studien in Villa d’Este und Pratolino, nicht vermocht, sich den künstlerischen Einheitsgedanken, die Proportionen, die Unterordnung des Vielen unter das Ganze, zu eigen zu machen.“

115 Ibid., S. 118: „Bei dieser Unsicherheit des architektonischen Anschlusses verzichtete nun de Caus auf jede axiale Anordnung; dies entsprang aber auch aus der künstlerischen Unfähigkeit, vor allem Treppen anzulegen.“

116 Ibid.: „In gleicher Weise ist das Wasser vielseitig, aber systemlos behandelt.“

117 Vgl. *ibid.* Wieso ausgerechnet das Urteil über den Heidelberger Hortus Palatinus so subjektiv und wertend ausfällt, bleibt fraglich. Seine Prominenz lässt sich wohl auch aus der lokalen Nähe des Gartens zur Autorin ableiten, da Gothein zur Zeit der Abfassung der Passage in Heidelberg lebte. Vgl. Metzger 2014. Mit dieser Sicht auf de Caus stand Gothein zu ihrer Zeit nicht alleine da, so befürchtet der Rezensent der Darmstädter Gartenausstellung, Jung 1901, S. 164, einen Rückschritt ins Zeitalter Salomon de Caus’: „Was wir hier sehen, ist barock und leider barock ohne Wirkung, es ist ein Rückschritt in die Zeiten Salomon de Caus, deren Wiederkehr in der Gartenkunst glücklicherweise für immer abgethan ist.“ Vgl. auch Schweizer 2017, Gartenausstellungen, S. 97.

118 Vgl. Volltextsuche mit den Schlagworten „Treppen“ und „Treppe“ im digitalisierten Exemplar der „GdG“ auf der Homepage der Universitätsbibliothek Heidelberg.

119 GdG II, S. 407. Im Kapitel II.2. „Kulturgeschichte: Jakob Burckhardt“ wird Gotheins Vorbild für das Wichtignehmen der Treppe genauer vorgestellt werden.

120 Gothein 1926, Adat-Haus.

121 Vgl. *ibid.*, S. 78. Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 85.

Die ähnliche Rolle eines Prüfsteins kommt dem Motiv des Kanals zu. Ist die Treppenbehandlung ein Indiz dafür, dass ein Gartenstil ein hohes Kunstniveau erreicht hat oder überhaupt dem Kunstbereich zuzurechnen ist, wird der Kanal als entscheidendes Merkmal der Originalität des französischen Gartens etabliert: „Aber Frankreichs Eigenart in seinen Gärten beruht [...] in der fruchtbaren Gestaltung eines [...] mittelalterlichen Motivs des Schloßbaues, des Wassergrabens [...]“. ¹²² Neben dem ersten Kulminationspunkt der Gartenkunst, dem italienischen Renaissancegarten, lässt Gothein den französischen Nationalstil als genuin und hochstehend gelten. Als dessen ureigenste Leistung leitet sie die Entwicklung des Kanals als Abschluss und Hauptordnungselement der Gesamtanlage aus dem Mittelalter her und grenzt diese Leistung gegen andere Gartenstile, vor allem den holländischen Garten, ab. Auch hier lässt sich beobachten, wie das Motiv von langer Hand eingeführt und immer wieder darauf Bezug genommen wird. Sie verfolgt die eigene Entwicklung des französischen Gartens ab der Renaissance und führt auch hier das Bemühen, „Haus und Garten als Einheit zu begreifen“, ¹²³ als notwendige Bedingung des hohen Gartenstils ein. Der Kanal ist das Mittel, um diese Bedingung zu erfüllen. Daraus leitet Gothein einen „Typus, den wir am besten den Kanalgarten der französischen Renaissance nennen können“, ab. ¹²⁴

Treppensysteme und Kanäle sind zum einen das zentrale Entwicklungsmoment für die beiden Protagonisten der „Geschichte der Gartenkunst“, sie fungieren aber auch als verbindende Elemente der Erzählung.

Nebenmotive: Zum Beispiel künstliche Bäume

Um der Erzählung Stringenz zu verleihen, verfolgt Gothein auch Nebenmotive durch Länder und Epochen. So scheint es ihr ein besonderes Vergnügen zu bereiten, das Motiv des künstlichen Baums durch die Jahrhunderte nachzuvollziehen. Über die Baumverehrung, vor allem der antiken Kulturen, berichtet sie ausführlich. Den künstlichen Baum aus edlen Materialien entdeckt sie als erstes in einem Buddhaheiligtum auf Ceylon (Sri Lanka), ¹²⁵ für die byzantinische Gartenkultur zitiert sie ausführlich aus literarischen Berichten der Zeit. Da das Kapitel über den byzantinischen Garten hauptsächlich dazu dient, das Überleben der antiken Gartenkultur, die dann in der italienischen Renaissance wiederentdeckt wird, zu belegen, geht Gothein auch hier auf das Vorleben des Motivs ein:

„Wir treffen hier wieder auf den metallenen Baum, von dem uns die Mahawamsa zuerst berichtet hat. Der byzantinische Hof aber ahmte auch in diesem

¹²² GdG II, S. 11.

¹²³ Ibid., S. 15.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Vgl. GdG I, S. 48 f.

Schmuckstück nur den persischen Großkönig nach, dessen Thron eine goldene Platane beschattete. [Es folgt die Beschreibung des Baummotivs in einem Liebesroman] Wir werden sehen, wie die Kreuzzüge die Kunde davon nach Europa bringen.“¹²⁶

Neben dem künstlichen Baum aus Gold, feinen Metallen und Edelsteinen beschreibt sie für „Byzanz und die Länder des Islam“ noch den Brunnenbaum, bei dem der Stamm eines natürlichen Baums mit Kupferblechen verkleidet und Röhren so darunter verlegt wurden, dass das Wasser aus den Palmenzweigen oben herauslief und unten wieder in Kanälen aufgefangen wurde.¹²⁷ Für das mittelalterliche Abendland macht sie das Vorbild des künstlichen Baumes noch einmal für die Dichtung stark,¹²⁸ um den wassersprudelnden Baum dann wieder im italienischen Renaissancegarten, in Castello und Pratolino bei Florenz¹²⁹ und im französischen Garten des Absolutismus zu entdecken.¹³⁰

Diesen, Madame de Montespan's Baum, wiederum findet Goethe in Kapitel über „Die Ausbreitung des französischen Gartens in Europa“, im englischen Chatsworth, wieder.¹³¹ Die Kontinuität solcher Motive ist für die „große Erzählung“ von eminenter Wichtigkeit, weil sie den Fluss der Entwicklung über Jahrtausende hinweg belegen hilft.¹³² Innerhalb dieser Konstanz sind die individuellen Behandlungen historischer und literarischer Gärten bestimmendes Merkmal der „Geschichte der Gartenkunst“. Sie führen dazu, dass im Vorwort zur Neuauflage von 1988 von der „Lebendigkeit“ der Bände gesprochen wird.¹³³ Diese Einzelbeschreibungen sind, so die These dieser Arbeit, einer der Erfolgsfaktoren der Bücher.

126 *Ibid.*, S. 147.

127 *Ibid.*, S. 156f. Die Tradition dieser Art von Baumbehandlung fasziniert auch Goethes Vorgänger Falke 1884, S. 85: „Er [der Araber] umgab sie [die Palme] wohl mit vergoldeten Metallplatten und leitete das Wasser in Röhren zu ihr und zu ihr hinan, als flösse es von ihrem Stamm herab.“

128 Vgl. *GdG I*, S. 201f.

129 Vgl. *ibid.*, S. 263.

130 *GdG II*, S. 151f.: „Madame de Montespan wusste wohl nicht, ein wie altes Gartenmotiv sie mit ihrem bronzenen Baum, der aus allen Blätterspitzen Wasser spritzte, in den französischen Garten einführt; ihr kam die Anregung vielleicht unmittelbar aus Spanien [...]“

131 *Ibid.*, S. 205: „Eines der Boskett's schmückte er [Grelly] mit einem Brunnen, den er unmittelbar dem damals so bewunderten Marais in Versailles entlehnte. Es ist eine aus Zinn hergestellte, mit natürlichen Farben bemalte Weide, die weinend aus den Blätterspitzen ihr Wasser über große Steine gießt; so wird dies uralte Motiv auch hier in den Norden verpflanzt.“

132 In ihrem Brief vom Besuch in Chatsworth, *MLG an EG*, Heid. Hs. 3487, 306: „Derby, d. 30.9.9“, berichtet Goethe von der Entdeckung des „wasserweinenden Baumes“ dort. Sie betont die Wichtigkeit des Gartens mit seiner langen, von italienischen und französischen Vorbildern geprägten Geschichte und freut sich: „So habe ich doch auch einmal ein Exemplar dieser uralten und so geliebten Wasserspiele gesehen.“

133 Beuchert 1988.

2. Bebilderung

Die „Geschichte der Gartenkunst“¹ hat 638² Abbildungen auf 868 bedruckten Seiten. Das sind im Schnitt 1,36 Bilder pro Seite. Diese mechanisch gedachte Rechnung³ belegt eine grundsätzliche Beobachtung: Die Bilder sind in Größe und Anordnung dem Text beigegeben und ihm damit untergeordnet. Sie bebildern den Text. Das unterscheidet das Buch von zeitgenössischen Publikationen zum selben Thema, die Gothein in ihrem Vorwort nennt, wie etwa H. Inigo Triggs’ „Formal Gardens in England and Scotland“ und „The Art of Garden Design in Italy“ sowie Marcel Fouquiers „De l’art des jardins du XV^e au XX^e siècle“, in denen der Text die Bilder begleitet.⁴ Gothein spricht dementsprechend auch lediglich von dem „wundervollen Anschauungsmaterial“,⁵ das diese Bücher bieten würden. Folgerichtig verwendet sie beide Publikationen, vor allem aber die Triggs’, aus der sie 15 Grundrisse und Fotos übernimmt, als Mappenwerke im Dienste ihres Textes.⁶

Damit zeigt sich das Selbstverständnis der Autorin der „Geschichte der Gartenkunst“ begründet im Standpunkt der Kunstgeschichte ihrer Zeit, die Abbildungen – vor allem das jüngere Medium der Fotografie – als Ergänzungen zum Text verstand, sich selbst also auf die Text- und Objektkompetenz zurückzog.⁷ Grundsätzlich herrschte Bilderskepsis vor, wie der Diskussionsbeitrag von Georg Dehio, aus dem die obigen Schlagworte stammen, auf dem Kunsthistorikertag 1907 zeigt:

„Unter einer wissenschaftlichen Illustration verstehe ich eine solche, die lediglich die wissenschaftliche Erörterung zu stützen hat, nichts für sich bedeuten will. Sie hat einzutreten, wenn das Wort der textlichen Erörterung nicht mehr ausreicht. Die wissenschaftliche Illustration ist nur Ergänzung zum Text, Stellvertreter des Wortes.“⁸

1 Gothein 1914.

2 Obwohl das letzte Bild die Nummer 637 trägt, gibt es mit der Nummer 150a ein Bild mehr im Buch.

3 Die Rechnung geht nicht ganz auf, da es in der Erstausgabe auch zwei doppelseitige Abbildungen ohne Seitenzählung gibt: Abb. 10: „Der Garten des hohen Beamten von Amenophis III., Theben, Nach Rosellini II.“ und Abb. 124: den St. Galler Klosterplan.

4 Triggs/Latham 1902, Triggs 1906, Fouquier 1911.

5 GdG I, S. V.

6 Einen kurzen Überblick über Gotheins Abbildungsbehandlung bietet Schulze 2004, S. 64–66.

7 Vgl. grundsätzlich Matyssek 2009, S. 99. Ebenso Locher 2007, Musée S. 55 f. und speziell S. 59: „Die Kunstgeschichte erwarb sich [...] ihren Status als eigenständige Wissenschaft mit spezifischem Erkenntnisziel durch Distanzierung von der bildlichen Repräsentation ihrer Objekte.“

8 Zitiert bei Matyssek 2009, S. 99, aus dem Bericht über die Verhandlungen des VII. Internationalen Kunsthistorischen Kongresses 1907.

Dehio bezieht sich hier auf das relativ neue Medium der Fotografie, das als Kontrastmedium im Mittelpunkt dieses Kapitels stehen soll.

Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts löste die Fotografie die Druckgraphik als Leitabbildung zur Bebilderung ab,⁹ insofern ist Gotheins Auswahl interessant im Hinblick auf ihr Verhältnis zur Grafik im Vergleich mit der Fotografie. Eine theoretische Auseinandersetzung mit den Bedingungen der Fotografie in der Kunstgeschichte setzte erst in den 1970er Jahren ein, bis dahin war die Indienstnahme des Fotos für den Text gesetzt, was sich auch an der häufigen Titelwahl „Das Foto im Dienste ...“ zeigt.¹⁰ Die Fotografie wurde eine Bedingung für die Etablierung des Fachs als akademische Disziplin, worüber sich die Kunsthistoriker bewusst waren, die Gartenhistoriographie folgte diesem theoretischen Nachvollzug mit großer zeitlicher Verzögerung.¹¹

Indem diese Arbeit Gotheins textlichen Schwerpunkt als Prämisse akzeptiert, verfolgt das folgende Kapitel weder einen Vollständigkeitsanspruch noch eine bildwissenschaftliche Analyse: Gotheins Bilderbehandlung soll anhand des Kontrastmediums Fotografie in ihren wesentlichen Zügen und in ihren Unterschieden der Kapitel nachvollzogen werden. Im Rahmen des Buchporträts soll geklärt werden, wie Gothein die unterschiedlichen Medien ihrer Abbildungen behandelte und welche Sonderstellung Fotos darin einnehmen. Ein kurzer Abschnitt über Gotheins Verständnis von „Perspektive“ und ihrer Perspektivwahl schließt das Kapitel ab, um spätere Betrachtungen dazu im Analysekapitel vorzubereiten.

Bilder als Quellen: Abbildungsarten

Um Gotheins Leistung der Abbildungsbehandlung in der „Geschichte der Gartenkunst“ zu erfassen, liegt der Vergleich mit zeitgenössischen Publikationen nahe. Wie oben bereits angesprochen, verwendet das Buch Abbildungen als Ergänzungen zum Text und zu dessen Visualisierung. Dass die Bilder dabei in unmittelbarer Nähe zum beschreibenden Text stehen, ist nicht nur eine Leseerleichterung, sondern auch Gotheins Anspruch geschuldet, einzelne Gartenindividuen zu behandeln.¹² Das ist etwa bei August Grisebachs „Der Garten. Eine Geschichte seiner künstlerischen Gestaltung“ anders, wo das Buch

9 Vgl. Schulze 2004, S. 17.

10 Vgl. *ibid.*, S. 11 ff.

11 Theoretische Reflexionen lassen sich erst nach 1900 nachweisen, etwa von Camillo Schneider (Schneider 1902). Erst ein Aufsatz von 1923 (Mutzek 1923) enthält die Formel „Die Photographie im Dienste des Gartenbaues“.

12 Aus der Korrespondenz geht hervor, dass diese Publikationsart auch dem Verleger Diederichs zugutegehalten werden muss. Von seinen komplizierten Verhandlungen mit dem Verleger Hoffman in ihrer Sache berichtet Eberhard Gothein seiner durch Griechenland reisenden Frau in einem Brief EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 1109: „Heidelberg 28/10 11“: „Was die Art der Veröffentlichung anlangt, so will er nur die kleinen Abhandlungen in den Text aufnehmen und im Übrigen einen Tafelband zugeben, der so stark wie der Textband werden soll.“

in zwei Teile – Text- und Bildteil – gegliedert ist.¹³ Grisebach behandelt im Sinne der Stilgeschichte die Gartenkunst nach Stilen, Typen und Gartenteilen, so dass der Verweis auf Abbildungen im Text deren Beispielcharakter betont.¹⁴ Grundsätzlich anders geht Gothein vor, wenn sie sich einzelnen historischen Gärten zuwendet und um den beschreibenden Text eines Gartens mehrere Abbildungen gruppiert, die verschiedene Zeitschichten repräsentieren.¹⁵ Dies ist auch eine Weiterentwicklung im Vergleich zur ersten kunsthistorischen Darstellung der Gartenkunst, die Gothein in ihrem Vorwort nennt, Jakob von Falke's „Der Garten. Seine Kunst und Kunstgeschichte“,¹⁶ wo ganze Textseiten meist mit ganzseitigen Abbildungsseiten wechseln und so der physische Verbund von beschreibendem Text und Bild nicht gegeben ist.¹⁷ Im Vergleich mit Falke bemüht sich Gothein auch mehr um wissenschaftliche Belegbarkeit, indem sie ein eigenständiges Abbildungsverzeichnis, das die Quelle des jeweiligen Bildes – mit Ausnahme der Fotos – angibt. Falke gibt lediglich ein „Verzeichnis der zu den Illustrationen benützten Werke“ an, so dass die Zuordnung der Bilder, deren Inhalt noch einmal im „Verzeichnis der Abbildungen“ zusammengefasst wird, zu den Quellen fast unmöglich ist. Damit ist eine weitere grundsätzliche Beobachtung gemacht: Gothein behandelt Abbildungen generell als Quellen. Das zeigt sich in ihrem Vorwort, in dem sie in die Aufzählung ihrer „kritische[n] Quellenuntersuchung“ „Gemälde, Zeichnungen und Stiche“ einschließt.¹⁸ Daraus folgt, dass die Bildquellen – je nach Herkunft – in ihrer ästhetischen Qualität belassen werden. Anders ist dies beispielsweise bei Hermann Jägers „Gartenkunst und Gärten sonst und jetzt“, der sein Buch vier Jahre nach Falke, 1888, veröffentlichte, von Gothein jedoch nicht als Vorbild wahrgenommen wurde, da Jäger nicht Kunsthistoriker, sondern Praktiker war.¹⁹ Für diesen Zusammenhang interessant ist, dass in Jägers Publikation alle Abbildungen graphisch vereinheitlicht sind (Fig. 1, 2), was ihnen die historische Bedeutungsschicht – eben den Quellencharakter – nimmt.

13 Grisebach 1910.

14 Zum Beispiel *ibid.*, S. 77 im Unterkapitel „3. Boskettraum, Hecke, Baumfiguren“: „Vier Jahre später hat sich der Zentralraum in ein oblonges Rechteck verwandelt, mit dem sich in der Längsachse eine Art Vorhof von ähnlicher Abmessung verbindet. Zwei Zugänge statt des einen, aber auch sie so gelegt, daß die Geschlossenheit des Platzes gewahrt bleibt. (Vgl. die Gartenpläne Abb. 23 u. 33). Das damals neu angelegte ‚Bosquet des trois Fontaines‘ auf der Westseite der Allee d'Eau ist ebenfalls ein Tiefenplatz. Auch Rundplätze kommen noch vor (Bosquet de l'Encelade, La Colonnade: Abb. 74), aber die ovalen und gestreckten Grundrisse dominieren (Bosq. D'Obelisque = Salle du conseil: Abb. 75).“ Mit den Möglichkeiten der Verlinkung wird der Text heute wesentlich anschaulicher.

15 Vgl. dazu ausführlich das Kapitel III.1. „Die Villa d'Este als Pars pro Toto“.

16 Falke 1884.

17 Vgl. zur Illustration der zeitgenössischen Garten-Historiographie Schneider 2012, S. 34: „Erst für die Zeit nach 1900 lassen sich zunehmend Bild-Text-Bezüge erkennen, was erklärt, dass Gärten nun dezidiert Aufmerksamkeit zukam.“

18 GdG I, S. VI.

19 Jäger 1888.

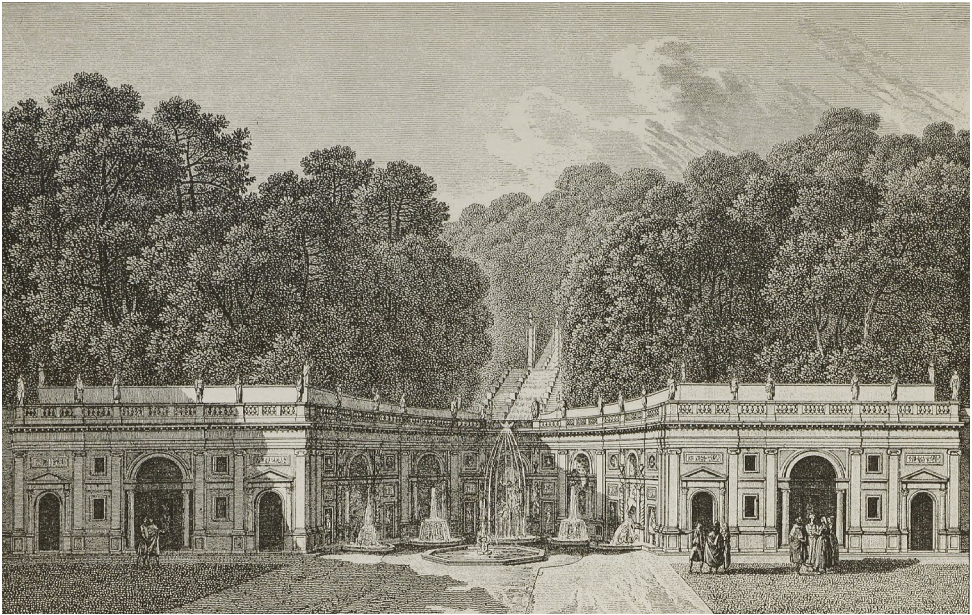


Fig. 2 Graphische Vereinheitlichung der Abbildungen bei Jäger 1888, Fig. 41,
„Wassertheater der Villa Aldobrandini in Frascati“

In ihrem Vorwort nennt Gothein Hugo Kochs „Sächsische Gartenkunst“ von 1910 als „Vorarbeit“²⁰ für ihre eigene Arbeit.²¹ Das Buch entstand als Doktorarbeit bei Cornelius Gurlitt, Barockforscher und Inventarist von Kulturdenkmälern. Tatsächlich sind auch in Kochs Buch Grundrisse, Stiche und Fotos in den Text inseriert – von zwei Abteilungen von „Tafeln“ einmal abgesehen²² – die sich zu den Gartenbeschreibungen gesellen. Allerdings sind diese und seine Abbildungssystematik nicht so elaboriert wie die Gotheins, wie das Kapitel „Gartenbeschreibungen“ zeigen wird.²³

Die Informationen, die Gothein ihren Abbildungen mitgibt, sind folgende: Abbildungsnummer und inhaltliche Bezeichnung stehen neben dem oberen Bildrand, die Quellenangabe steht am unteren Bildrand und wird im Inhaltsverzeichnis gegebenenfalls mit einem Buchtitel ergänzt. Die Quellenangaben folgen einer Systematik, wonach Abbildungen aus Büchern mit der Bezeichnung „nach“ gekennzeichnet sind. Dazu gehört sowohl Abbildung 11, die eine Zeichnung einer ägyptischen Besuchsszene mit „Nach Erman“ angibt und damit auf das damalige ägyptologische Standardwerk Adolf Ermans „Ägypten und Ägyptisches Leben im Altertum“²⁴ verweist. Der Heidelberger Ägyptologe Hermann Ranke bearbeitete zur Zeit von Gotheins Abfassung der „Geschichte der Gartenkunst“ dieses Werk seines Lehrers neu,²⁵ so dass Gothein ihm in ihrem Vorwort für seine Hilfe für das Kapitel danken konnte. Auf ein Buch der Hochrenaissance wird mit Abbildung 152 verwiesen, die als Quelle „Nach Hypnerotomachia. Il Sogno di Polifilo“ nennt. Für die Quellenangabe „nach (einem Buch)“ qualifiziert sich auch ein Foto der Villa Lante, das Gothein aus Lathams „The Gardens of Italy“ bezieht als einer zeitgenössischen Publikation, deren Fokus auf qualitativ hochwertigen Fotos liegt (Fig. 3, 4, 5).²⁶

20 GdG I, S. V.

21 Koch 1910.

22 Die Relativität der Tafeln in ihrer Beziehung auf den Text wird durch eine „Notiz für den Buchbinder“ am Ende des Inhaltsverzeichnisses deutlich, die angibt, an welcher Stelle die Tafeln „einzuschalten“ sind (ibid., unpaginert).

23 Schneider schreibt dazu in ihrer nicht veröffentlichten Masterarbeit von 2011: „Die bis dato so gut wie nicht hergestellte Verknüpfung und Relativierung von Text und Bild ermöglicht ihm nicht nur, neue Beschreibungsmodelle zur Charakteristik eines Gartenstils zu entwickeln, sondern zugleich auch einen erweiterten Blickwinkel gegenüber der Geschichte zu veranschlagen.“ Kochs Abbildungen bei seinen Beschreibungen sind zweischichtig: Sie vermitteln erst den Grundriss, dann in Fotos Details, zum Beispiel bei der Abhandlung von Schloss und Garten Tiefenau: Koch 1910, S. 48 f. Gotheins ausführlichere Beschreibungen verfahren nach dem Muster Grundriss – historische(r) Stich(e) – moderne(s) Foto(s) (siehe auch die Kapitel III.1. „Die Villa d’Este als Pars pro Toto“ und III.3. „Gartenbeschreibungen als Schlüssel zum System“ dieser Arbeit).

24 Erman 1885–1887.

25 Erman/Ranke 1923.

26 Latham 1905.



3

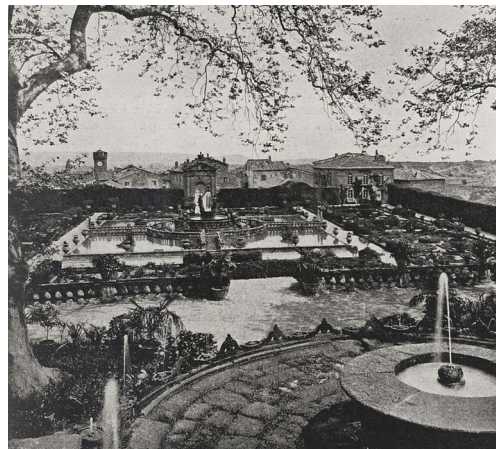


4

Fig. 3 Abb. 11 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. I, „Besuchsszene im Garten vor der Villa, Theben“: aus Erman 1885–1887

Fig. 4 Abb. 151 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. I, verweist auf das Renaissancewerk „Hypnerotomachia. Il Sogno di Polifilo“

Fig. 5 Abb. 203 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. I, „Villa Lante, Bagnaja, Parterregarten, von oben gesehen“ aus Latham 1905



5

Hier zeigt sich zum wiederholten Mal der Anspruch Gotheins, eine unbedingte Synthese ihrer Quellen zu geben, selbst um den Preis ihrer kritischen Behandlung und Einordnung.

Als zweite Kategorie erweisen sich Stichwerke oder Gemälde, bei denen Gothein nicht auf eine spezifische Publikation verweist, sondern den Urheber angibt, wie das beispielsweise bei [Abbildung 361](#) im zweiten Band der Fall ist, deren Quelle mit „Stich von Furttentbach“ belegt ist, oder [Abbildung 143](#), dem „Gemälde von Dierk Bouts“ aus dem ersten Band. Hier wird der Kunstcharakter der Abbildung betont beziehungsweise das Urheberrecht des Künstlers. Als dritte Kategorie einer Quellenangabe erscheint die lapidar verwendete Abkürzung „Phot.“ neben Fotografien.

Die Systematik, vor allem bei den Kunstwerken, ist nicht stringent. Das zeigt sich beispielsweise im Mittelalter-Kapitel, wenn [Abbildung 143](#) als Quelle „Gemälde von Dierk Bouts“ angibt, [Abbildung 144](#) „Wandgemälde im Campo Santo in Pisa“ und [Abbildung 146](#) „Historisches Museum Frankfurt a. M.“. Wird einmal der Künstler genannt, fehlt er bei der anderen Quellenangabe, dafür wird der Aufbewahrungsort des Kunstwerks angegeben. Somit lässt sich festhalten, dass Gothein mit ihrer Behandlung der Abbildungen als Quellen zwar wissenschaftliche Standards setzt, diese jedoch nicht kritisch reflektiert, was lediglich zu einer vorläufigen Systematik führt.

Der Fotomarkt

Besonders augenfällig ist die fehlende Systematik bei Gotheins Behandlung von Fotografien. Hier können die interessantesten Beobachtungen in Bezug auf ihre Mediennutzung gemacht werden. Das Abbildungsverzeichnis enthält für die Abbildungen, deren Quelle mit „Phot.“ angegeben ist, meist keine näheren Informationen. Damit sieht Gothein – zeitgemäß – in der Fotografie eine naturgetreue Abbildung der Wirklichkeit, hinter der der Akteur verschwindet, worin sie mit Falkes Bemerkung am Ende seines Abbildungsverzeichnisses übereinstimmt: „Wo die Quelle der Illustration nicht angegeben, ist eine photographische Aufnahme nach der Natur benützt worden.“²⁷ Die Fotografie ist in der Logik der Zeit – und dies wurde auch von ihren Erfindern so postuliert – eine Darstellung dessen, was wirklich zu sehen ist, der Fotograf ist nur Steigbügelhalter für die Natur, die sich selbst abbildet.²⁸ Die Fotografien in der „Geschichte der Gartenkunst“ haben damit einen dokumentarischen und keinen künstlerischen Wert.²⁹ Nur einige wenige Quellenangaben im Abbildungsverzeichnis der „Geschichte der Gartenkunst“

27 Falke 1884, o. S.

28 Vgl. dazu Matyssek 2009, S. 136 f.

29 Schulze 2004, S. 60 f., unterscheidet vier Darstellungsweisen der Garten- und Parkfotografie: „dokumentarisch“/„objektiv“, „malerisch“, „sozial-propagandistisch“ und diejenige, die sich an der Kunstrichtung der „Neuen Sachlichkeit“ orientiert, damit aber Überschneidungen mit der „malerischen“ Darstellungsweise habe.

verweisen auf den Urheber einer Fotografie. Das ist zum Beispiel bei den Abbildungen 481, 482, 599, 630 und 632 der Fall, die mit „Phot. Heicke“ womöglich den Frankfurter Gartenbaudirektor Carl Heicke als Fotograf angeben.³⁰ Eine zweite Namensnennung ist „Bruckmann“, die auf die „Photographische Union“ des Verlegers Friedrich Bruckmann verweist und damit auf die kommerzielle Reproduktion von Kunstwerken.³¹ In den Kapiteln, die englische Gartengeschichte streifen, greift Gothein großzügig auf die umfangreiche Bildproduktion von Architekten und Verlegern zurück, die sich im Zuge der Arts-and-Crafts-Bewegung historischen Gärten widmeten. Damit ist neben Triggs etwa auch die Quellenangabe von Abbildung 448 gemeint, die auf das Magazin „The Studio“ verweist.³² Damit stellt sich schließlich die Frage nach Gotheins Fotobeschaffung und ihrer Abhängigkeit vom Markt.

Schon 1905, auf ihrer ersten Forschungsreise zur Geschichte italienischer Gärten, war sie sich bewusst, dass sie für ihr Buch Fotos brauchte:

„Das reine Verhängnis für meine Arbeit ist ja, dass ich nicht fotografiere, ich weiss garnicht wie ich es einmal damit halten werde, denn wer soll denn für mich all die Abbildungen die ich brauche machen, Karo alles aufzuhalsen ist doch zu dumm.“³³

So griff Gothein zwar auf die touristischen Angebote zurück, die ihr in ihrer beschränkten Motivauswahl jedoch zu kurz griffen, wie sie einen Tag später schreibt: „So habe ich nur Photographien von Villen und Gärten von Villen gekauft, es sind eine ganze Menge ersetzen mir aber das, was ich selbst gerne photographiert hätte bei weitem nicht.“³⁴ Auch in einem Brief ihres Mannes zeigt sich die zeitgenössische Fotoskepsis – hier explizit im Zusammenhang mit Gartenkunst:

„Ich schicke Dir ein paar Ansichtspostkarten von Schwetzingen mit, obgleich ich wieder finde, daß gerade von Parkanlagen Photographien einen falschen

30 Die Zeitschrift „Die Gartenkunst“ 15 (1913) verwendet beispielsweise auch ein Foto mit der Bildunterschrift „Phot. Heicke“. Auch zehn Jahre später verwendet ein Buch in der Reihe „Kulturhandbücher für Gartenfreunde“ (Silva Tarouca/Schneider 1923, S. 6, 8 und 20) im ersten Band über Stauden Fotos von Heicke, dort gibt es noch den Zusatz „Frankfurt“, was mit hoher Wahrscheinlichkeit auf den Gartenbaudirektor schließen lässt. Ich danke Wenzel Bratner für Auskünfte zu Heickes möglicher fotografischer Tätigkeit.

31 Es handelt sich um Abb. 148 „Stadtgärtchen und Wirtschaftshof mit Hecke, Gemälde von P. de Hoogh, Phot. Bruckmann“.

32 The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art, London: erschienen von 1893 bis 1964.

33 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 199: „[Rom] d. 11.5.5“. Mit „Karo“ ist der Archäologe Georg Karo gemeint, mit dem Gothein befreundet war.

34 MLG an EG: Heid. Hs. 3487, 200: „Rom d. 12.5.5“.

Eindruck geben; es sieht in ihnen wegen der ungebührlichen Vergrößerungen der vorderen Partien alles breiter, offener, flacher aus als der Wirklichkeit [sic].³⁵

Allein aus einem Brief ihres Mannes aus dem Jahr 1909 geht hervor, dass sich Gothein schließlich doch selbst an die Kamera wagte: „Also Liebling, Du willst auch künstlerisch praktisch thätig sein mit Photographieren. Wenn Du Dir Nutzen entsprechend versprichst, finde ich es sehr vernünftig.“³⁶ Dass sie eigene Fotografien für ihr Buch verwendete, ist dennoch unwahrscheinlich. Zumindest schreibt sie nichts davon in ihren Briefen; sie hätte auch nur in Italien, Frankreich und Deutschland selbst Fotos von Gärten machen können.³⁷ Die Bilder im Buch, die nur mit „Phot.“ bezeichnet sind, müssen als professionelle Aufnahmen kommerzieller Agenturen wie der Fratelli Alinari in Florenz oder James Anderson in Rom verstanden werden – das lässt sich aus ihrer gleichbleibenden Ästhetik und ihrer Komposition schließen, im Falle der italienischen Gärten ist das zum Beispiel eine von Menschen freie Anlage oder lediglich eine mit einer Staffagefigur versehene Gesamtansicht (z. B. Abbildung 175 oder 180).³⁸

Italien versus Japan

Vor allem im Vergleich der Fotonutzung unterschiedlicher Kapitel zeigt sich Gotheins Abhängigkeit vom Fotografemarkt mit seinen je unterschiedlichen ästhetischen Ausprägungen. Für das italienische Kapitel verwendet sie von 141 Abbildungen 56 Fotografien, die in ihrer Bildsprache nüchtern wirken. Die Perspektive ist meistens eine das Objekt zentral erfassende oder leicht diagonal verlaufende, Fluchtlinien treten klar hervor, der Fokus liegt auf dem Gesamtensemble und nicht auf Details. Das entspricht dem Kanon der Fotoagenturen, die sich seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts entwickelt hatten.³⁹ Bei den Fotos, zu denen im Abbildungsverzeichnis keine nähere Bestimmung angegeben ist, wird Gothein auf die Angebote von Alinari oder Anderson zurückgegriffen haben, sie zeigen höchstens eine oder zwei Staffagefiguren als Maßstabsindikator wie Abbildung 175 oder Abbildung 180 (Fig. 6, 7).

35 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 671: „Heidelberg d. 7/5 04“, ihr Antwortbrief ist nicht erhalten.

36 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 922: „Hotel Fürst Bismarck Hamburg, den 20 März 1909.“ Ihre Korrespondenz zu diesem Thema ist verloren.

37 Die Handkamera für den Amateurfotografen wurde seit 1888 von der amerikanischen Firma Kodak vertrieben und machte die Fotografie damit zum „Allgemeingut“. Vgl. Koschatzky 1984, S. 272–275, hier speziell S. 274.

38 Vgl. Gronchi 2016. Dass die Gotheins allgemein auf die Produkte der Agenturen zurückgriffen, zeigt eine Briefstelle von Eberhard Gothein: EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 734: „Mailand 17/10 04“: „Übrigens ist die Brera doch auch für Venetianer eine der allerherrlichsten Gallerien. Was ich übrigens von Photographien hier gesehen habe, ist mässig. Brego photographirt hier und nicht Anderson oder Alinari. Das ist immer gleich ein Abfall.“

39 Vgl. Sachsse 2003, S. 48–50.



6

7



Fig. 6 Abb. 175 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. I, „Villa di Castello, Florenz“:
Menschen als Maßstabsindikator für die Architektur

Fig. 7 Abb. 180 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. I, „Palazzo Doria, Genua“,
Hauptparterre“: Menschen als Maßstabsindikator für die Architektur



Fig. 8 Abb. 576 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. II., „Zwergbäumchen, Japan“: Staffagefigur als Blicklenkung



Fig. 9 Abb. 569 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. II., „Blühende Birnen im Hofe eines Privathauses, Peking“: Staffagefigur als Blicklenkung

Ganz anders verhält es sich mit den Fotos des japanischen Kapitels des zweiten Bandes. Von 13 Abbildungen sind acht Fotos, welche eine völlig andere Bildsprache haben. Zum einen bevölkern hier Menschen die Bilder, die in ihrer Individualität fassbar sind, entweder weil sie einen großen Teil des Bildraumes einnehmen wie bei Abbildung 576, oder weil sie Augenkontakt mit dem Betrachter suchen wie bei Abbildung 569 (Fig. 8, 9).

Zudem spielt eine sinnliche Referenz in manchen Bildern eine große Rolle, indem blühende Bäume den Fokus des Motivs ausmachen wie in den Abbildungen 568 und 569. Die Fotos fallen sogar wegen ihrer Form aus dem Rahmen – so haben die Abbildungen 570, 572 und 576 (hier abgebildet Fig. 8) oben abgerundete Ecken.⁴⁰ Gothein war mit ihrer Bildersuche auch hier von den erhältlichen Fotos abhängig, da in Japan zwar zunächst europäische Reisefotografen Technik und Bildsprache eingeführt hatten, jedoch bald japanische Fotografen eigene Bildformen entwickelten.⁴¹ Gothein bezieht ihr Fotomaterial teilweise vom offenen Markt, gibt aber auch zwei Bücher als Quellen an, hauptsächlich findet sich der Verweis „Nach Condor“, der im Abbildungsverzeichnis mit „Aus Condor, Landscape Gardening in Japan“ erläutert wird. Ein Druckfehler erschwert das Auffinden der Quelle. Es handelt sich um eine Publikation des englischen Architekten Josiah Conder, der in Japan europäische Architektur unterrichtete.⁴² Im „Supplement to Landscape

40 Es handelt sich wahrscheinlich im Original um Diapositive, die in den japanischen Mappen häufig vorkommen. Vgl. Walter 2015, S. 97.

41 Sachsse 2003, S. 51 und Spielmann 1984, S. 22 ff.

42 Vgl. zu Conders Buch und Argumentationsweise: Katahira 2016, S. 271–273. Eine gewisse Nachlässigkeit und damit auch Vernachlässigung der Quellenangaben lässt sich für das Erstellen des Abbildungsverzeichnisses feststellen, wenn noch an anderer Stelle eine falsche Quellenangabe gemacht ist, nämlich bei Abb. 136, bei der Gothein einen mittelalterlichen Manuskriptnamen mit „Harlem“ angibt. Die Signatur im British Museum lautet aber richtig: „Harley“ (Lorris, Roman de la Rose).



Fig. 10 Abb. 579 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. II, „Daimiogarten, Japan“:
aus Conder 1893, Plate XX

gardening in Japan“ von 1893⁴³ findet sich der Name von Conders Fotografen: Kengo Ogawa, ebenso wie die Abbildung mit der Nummerierung „Plate XX“, die Gothein für Abbildung 579 in der „Geschichte der Gartenkunst“ als Vorlage diente (Fig. 10).

Ogawa war ein japanischer Verleger, der sich um die Dokumentation japanischen Lebens bemühte und als Künstler unter verschiedenen Vornamen auftrat.⁴⁴ Die kommerziellen Ateliers entwickelten in der japanischen Fotografie ein Kompositionsschema, das der Holzschnittkunst ähnelte.⁴⁵ Dazu gehörte zum Beispiel auch, Objekte zu bestimmten „traditionell mit ihnen assoziierten Jahreszeiten“ zu fotografieren.⁴⁶ Letzteres trifft vor allem

43 Conder 1893, vgl. auch Conder 2002.

44 Vgl. Spielmann 1984, S. 32 f.

45 Ibid.: „Der Horizont wird höher gerückt, die Darstellung dadurch flächiger; leere oder unbelebte helle Flächen – etwa eines Sees – stehen im Kontrast zu dunklen oder belebten – etwa eines Hauses oder einer Baumsilhouette; Berge staffeln sich wie in einer Tuschkmalerei hintereinander; aufsteigende Nebel erzeugen Ferne und Leichtigkeit des Raumes; ein Zweig im Vordergrund gibt dem Hintergrund Tiefe [...]“

46 Vgl. zur Abhängigkeit der japanischen Fotografie vom Holzschnitt Walter 2015, S. 25–35.

auf die zwei Abbildungen mit blühenden Bäumen in der „Geschichte der Gartenkunst“ zu, die der aus dem Holzschnitt übernommenen Konvention folgen.

Diese augenfällige Ästhetik und Bildsprache der japanischen Fotos belegen nicht nur Gotheins Abhängigkeit vom Fotomarkt, sondern auch, welche Bilder und damit welches Bild vom Garten sie in ihrer vorherrschenden Bildsprache bevorzugte: das des statischen, von sinnlichen Reizen und jahreszeitlichem Wechsel freien Kunstwerks in zentralperspektivischer Erfassung. In ihrer Abbildungssprache dominiert die entfernte Sicht auf das Objekt, bei den Grundrissen und Stichen auch ein leicht erhöhter Standpunkt. Im Vergleich mit [Abbildung 576](#), den japanischen Zwergbäumchen, bei der der Betrachter sowohl den Pflanzen als auch dem sie betrachtenden Menschen ganz nahe kommt, verhindern diese Ansichten eine Einbeziehung der Sinne und ein unmittelbares Engagement mit dem Ort. Gothein fixiert den Garten historiographisch und durch ihre dominierende Abbildungsauswahl. Ihr Schwerpunkt liegt auf einem künstlerischen Objekt jenseits menschlicher Interaktion und Nutzung. Damit unterstreicht ihre Auswahl der Fotos die Intention ihres Textes, der den Garten als statisches Kunstwerk fixiert.

Alte Bilder und neue Fotos

Grundsätzlich lässt sich bei Gothein eine gewisse Fotoskepsis feststellen. Diese These lässt sich an einigen Indizien festmachen. So bildet beispielsweise das erste Kapitel über Ägypten überhaupt keine Fotografie von archäologischen Funden ab, Gothein bevorzugt Zeichnungen nach Wandgemälden oder Papyri. Mit dem ihr zur Verfügung stehenden Material geht sie oftmals unkritisch um, indem sie für [Abbildung 23](#) etwa zwei Bilder so zusammenfügt, dass der ursprüngliche Sinnzusammenhang der [Papyrusrolle](#), auf der zwischen den beiden Bildern Hieroglyphen stehen, nicht gewährleistet ist.⁴⁷ Eine Fotografie hätte dieses Zusammenschneiden nicht gestattet.

Das erste Foto findet sich erst im zweiten Kapitel, „Westasien im Altertume“, mit [Abbildung 33](#), das die antiken Vorstellungen der hängenden Gärten illustrieren soll. Gothein rechtfertigt die Fotoverwendung im Text: „Kein altes Bild unterstützt anschaulich diese Schilderung Diodors. Doch finden sich auf diesem Erdteil [...] noch heute in Persien Beispiele ähnlicher Gartenanlagen.“⁴⁸ Das Foto kann hier lediglich eine Ähnlichkeit suggerieren, da es schließlich nichts Vergangenes vermitteln kann, nur das, was ist.⁴⁹ Fotos in der „Geschichte der Gartenkunst“ bilden daher, mit Ausnahme des letzten Kapitels, die aktuellste Zeitschicht des Gartens ab, nicht jedoch dessen historischen Idealzustand,

47 [Wallis Budge 1894, S. 16.](#)

48 [GdG I, S. 36.](#)

49 Vgl. [Kracauer 1990, S. 83–98](#), der hervorhebt, dass eine Fotografie immer „dem Zeitpunkt ihrer Entstehung zugeordnet sein“ muss, d. h. sie kann nichts Vergangenes zeigen in dem Moment, in dem sie geschieht. Diese Bedeutungsschicht wird erst später angelagert.

den Gothein rekonstruieren will. Fotos helfen dabei meistens nur als Kontrastfolien, wie es sich explizit darin ausdrückt, dass der Bildunterschrift oftmals der Zusatz „heutiger Zustand“ beigegeben ist, etwa bei Abbildung 228 im ersten Band, einer Fotografie der Villa Medici in Rom. Dementsprechend rekonstruiert Gothein den Idealzustand zunächst aus Stichen und historischen Abbildungen und gibt erst danach ein Foto bei, das eine Ansicht der Gesamtkomposition im aktuellen Zustand wiedergibt.⁵⁰ Das ist vor allem im Kapitel über Italien der Fall, im Kapitel über Frankreich, dem zweiten Höhepunkt ihres Narrativs, verlässt sie sich hingegen viel stärker auf zeitgenössische Stiche und verwendet bei 47 Abbildungen nur sechs Fotos. So gibt es auch im Kapitel über das römische Reich nur zwei Fotos von Gärten bei insgesamt 30 Abbildungen. Diese stammen aus den Ausgrabungen von Pompeji und verweisen damit auf die Beweisfunktion von Fotos bei archäologischen Ausgrabungen. Sie zeigen nicht das Objekt, aber sie belegen seine Existenz.⁵¹ Gothein folgt dieser Logik offensichtlich, wenn sie im Kapitel über Griechenland drei Fotos von Ausgrabungen wiedergibt. Das sind für das vergleichsweise dünne Kapitel verhältnismäßig viele Fotos, die damit die in der Historiographie bis dato mythographisch behandelte Antike auf ein modernes Wissenschaftsniveau heben wollen.

Die Fotokargheit lässt sich auch für die Kapitel „Frankreich im Zeitalter der Renaissance“, „Das Zeitalter der Renaissance in Deutschland und den Niederlanden“ und „Der englische Landschaftsgarten“ feststellen. Gerade gegenläufig zu den Publikationen von Triggs und Fouquier, deren Bilderreichtum sie lobt, deren historischen Anspruch sie jedoch negiert, bemüht sich Gothein nicht darum, historische Anlagen in aktuellen Bildern festzuhalten und damit für eine neue Gartenästhetik, die sich in den Schlagworten „Arts and Crafts“ und „Reformgarten“⁵² manifestiert, einzustehen. Sie vertraut alten Bildern stärker, obwohl sie sich deren Unzuverlässigkeit durchaus bewusst ist.⁵³

Als letzter Beleg für diese These kann ihre Abbildungsauswahl der römischen Villa Hadriana herangezogen werden. Aus dem Buch des französischen Forschers Pierre Gusman, „La Villa Impériale de Tibur, Villa Hadriana“ von 1904,⁵⁴ übernimmt sie die Fig. 177 für ihre Abbildung 77 „Villa des Hadrian, die Mauer der sog. Poikile“ (Fig. 11) und Fig. 171 für Abbildung 78. Gusman schreibt in seinem Vorwort, dass er ein regelrechtes Album an Illustrationen zusammengestellt habe, aus denen er jedoch seine eigenen Zeichnungen hervorhebt:

„Aux illustrations que j'ai exécutées d'après nature, je joins des photographies et des reproductions d'anciennes gravures extraites des œuvre de Piranesi,

50 Vgl. Kapitel III.1. „Die Villa d'Este als Pars pro Toto“.

51 Vgl. Klamm 2017.

52 Siehe das entsprechende Kapitel.

53 Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 92.

54 Gusman 1904.

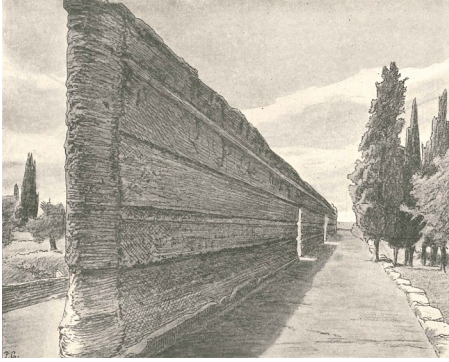


Fig. 11 Fig. 177 aus Gusman 1904,
„Le Mur du Portique Double F [...]“

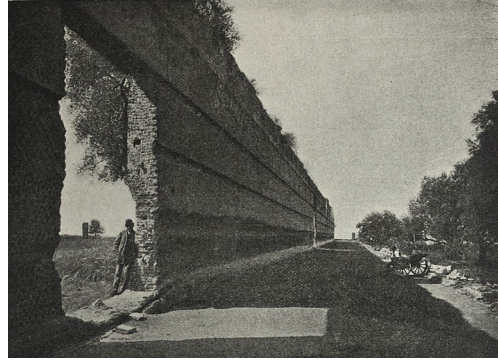


Fig. 12 Abb. 6 aus Winnefeld 1895,
„Sogenannte Poikile“

Ponce, Penna, Clarac, etc., toutes les fois que je n'ai pu faire de dessin d'après les originaux.“⁵⁵

Wo er also keine eigenen Zeichnungen „nach der Natur“ anfertigen konnte, griff er auf Fotos zurück. Für die Poikile hätte Gothein jedoch auch eine Fotografie zur Verfügung gestanden, nämlich die Abbildung 6 „Sogenannte Poikile“ (Fig. 12) ihres Landsmanns Hermann Winnefeld aus dessen 1895 veröffentlichtem Standardwerk zur Villa und ihrer architektonischen Erfassung.⁵⁶ Im Gegensatz zu Gusmans Abbildung zeigt die „Sogenannte Poikile“ ein großes Loch in der Mauer, an dessen Rand ein Mann lehnt.

Im Sinne von Roland Barthes liegt das „punctum“, das Zentrum der Aufmerksamkeit, das den Betrachterblick lenkt und fesselt und damit auch die Interpretation des Bilds bestimmt, auf diesem Loch.⁵⁷ Das Foto zieht die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Leerstelle, auf das, was ist. Gusmans Zeichnung, die von ihrem Standpunkt aus auch in der Lage ist, mehr von der Länge der Mauer zu erfassen und dem Loch weniger Raum lässt, vermittelt, „wie es gewesen ist.“ Und dies entspricht Gotheins historistischem Anspruch, der sich in ihrer Fotobehandlung dokumentiert.

So zeigt sich in diesem kursorischen Blick auf die Abbildungsbehandlung Gotheins dreierlei: Sie führt einen neuen wissenschaftlichen Standard in die Gartenhistoriographie ein, wobei sie jedoch abhängig ist vom Angebot des Marktes. Das ist vor allem bei den Fotografien so, die sie als Ergänzung zu den druckgraphischen Darstellungen heranzieht. Sie steht dem neueren Medium jedoch grundsätzlich kritisch gegenüber und zieht im Zweifel das ältere Medium vor.

⁵⁵ Ibid., S. 1.

⁵⁶ Winnefeld 1895. Gothein zitiert dieses Werk in ihrem Buch.

⁵⁷ Barthes 2009, S. 52.

Perspektive

Gotheins Bevorzugung von Stichen und Druckgraphiken liegt in ihrer Verwurzelung in der Renaissanceperspektive begründet.⁵⁸ Der Vergleich mit den japanischen Fotos hat deutlich gemacht, dass Gothein diese Darstellungsweise als maßgeblich betrachtet. Es ist die zentralperspektivische Projektion, der die meisten ihrer Abbildungen verpflichtet sind.⁵⁹ Unter „Perspektive“ versteht Gothein – durchaus zeitgemäß – die tiefenräumliche Wahrnehmung, aber auch die technische Konstruktion, wie sich dies aus der Semantik ihrer Wortverwendung ergibt.⁶⁰ Einerseits gebraucht sie das Wort zur grundsätzlichen Beschreibung eines Gartenraums, wie eine Textstelle aus dem Kapitel über Byzanz belegt: „von Terrasse zu Terrasse fällt das Wasser in Kaskaden herab, was dem Heraufsteigenden immer eine herrliche Perspektive gibt.“⁶¹ Für die altägyptischen Darstellungen vermisst sie die Tiefenwirkung, wenn sie von einer „ungeschickten Perspektive“⁶² spricht. Ebenso fehlt ihr diese im Kapitel über „Westasien im Altertume“: Bei den Jagdszenen seien zwar Landschaften und Pflanzen abgebildet, „allerdings ganz auf Kosten der Größenverhältnisse und Perspektive.“⁶³ In dieser Begriffsverwendung ist die Tiefenwirkung entscheidend. Hier wird die Bedeutungsschicht der technischen Konstruktion jedoch mitgeführt, die Gothein im Kapitel über Italien historisiert, wenn sie im Zusammenhang mit der Villa Mattei konstatiert: „Hier zum allerersten Male arbeitet der Künstler im größeren Stile mit der Perspektive. Lange Alleen werden auf bestimmte Schlusspunkte, Architektur oder Skulptur, angelegt.“⁶⁴

Dieses konstruktive Verständnis der „Perspektive“ zeigt sich in einer weiteren Begriffswahl, die den mathematischen Entwurfscharakter in den Vordergrund stellt. So fällt beispielsweise die Formulierung von der „Berechnung“ von Wirkungen, bei der Villa Pia: „Die Villa ist einzig und allein auf die Vorderansicht berechnet [...]“.⁶⁵ Ebenso beim Friedrichshain in Berlin: „Doch das ganze Werk ist mit überaus feinem Kunstempfinden, in dem Haupteindruck wie den Einzelblicken, berechnet [...]“.⁶⁶ Auch in ihren Briefen berichtet sie von ihrem Rezeptionsprozess, bei dem sie sich darauf konzentriert, die architektonische Anlage, zum Beispiel in Form der Achsenausrichtung von Gärten zu erfassen. Sie schreibt

58 Vgl. dazu auch das Analyse-Kapitel III.3. „Gartenbeschreibungen als Schlüssel zum System“.

59 Auch: „Linearperspektive“.

60 Vgl. Callen Bell 2003: „Term used in two main senses with respect to art: generally, for any systematic technique that renders the illusion of recession behind a two-dimensional surface (including receding lines, gradients of colour, tone and texture, degrees of clarity etc); but also more specifically, for the geometrical technique of linear perspective, the modern form of which was invented in the early Renaissance.“

61 GdG I, S. 171.

62 Ibid., S. 7.

63 Ibid., S. 31.

64 Ibid., S. 324.

65 Ibid., S. 278.

66 GdG II, S. 461.

zum Beispiel vom Besuch der Villa Farnese in Caprarola, dass sie durch die Überwucherung des Selvaggios keine genaue Vorstellung von der Achsenrichtung der verschiedenen Gebäude und Gartenteile gewinnen konnte.⁶⁷ Sie ist bei ihrem Besuch auf der Suche nach dem Standpunkt, von dem aus sich die perspektivische Tiefenwirkung erschließt. Somit ist es auch nicht verwunderlich, dass sie in ihrer Abbildungsauswahl Quellen bevorzugt, auf denen sich die Achsen in einem Fluchtpunkt verfolgen lassen. Mit der perspektivischen Berechnung des Gartens impliziert Gothein wiederum die Bevorzugung des „architektonischen Stils“, bei dem der Architekt das Kunstwerk in seinen Dimensionen entwirft.

Die Tiefenwirkung, die erste Bedeutungsform, die sich mit dem Begriff der „Perspektive“ verbindet, taucht wieder im Kapitel über chinesische Gärten auf, die Gothein eigentlich dem „malerischen Stil“ zuordnet. Hier beschreibt sie mit dem Wort die Tiefendimension, die dem als zweidimensionalen Bild verstandenen Garten eine Anmutung von Räumlichkeit gibt:

„Überall aber, ob das Terrain groß oder klein war, mußte die Hauptaufgabe des chinesischen Gartenkünstlers sein, das Bild dem Raume proportional zu gestalten. Da er die freie Natur, die er nachahmen will, doch fast niemals in ihren eigenen Verhältnissen wiedergeben konnte, so war es ein besonderes Studium, durch geschickte Anordnung die Perspektive bedeutender ahnen zu lassen.“⁶⁸

Die räumliche Imagination, die Gothein in ihren Gartenbeschreibungen anstrebt und die Gegenstand des Analyse-Kapitels ist, wird hier theoretisch formuliert. Das Bild, das der Betrachter vom Garten erhält, wird durch die zentralperspektivische Projektion in die Tiefe ausgedehnt und so zum Raum. In diesem Wortgebrauch entspricht die Bedeutung dem lateinischen „perspicere“, das mit „hindurchsehen“ die tiefenräumliche Darstellung auf ebener Fläche meint.⁶⁹

Es fällt auf, dass Gothein für ihre Abbildungen zentralperspektivische Projektionen mit erhöhtem Augenpunkt bevorzugt.⁷⁰ Diese Darstellung der Topographie, die sich in der

67 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 210: 22.05.1905, „abends“: „Das Selvaggio dahinter aber, das sich zwischen dem Giardino und der Anlage des Pallastes [sic] auf der Höhe des Berges hinzieht ist einfach zum Wald verwildert, so dass ich über die Verbindung des Palazzino mit dem Garten des Pallastes garnichts mehr sagen kann [...]. So liegt die wunderbare liebliche Anlage jetzt völlig auf der Höhe isoliert und durch den hohen Wald abgeschnitten von dem Hauptpallast, von dem kein Blick zu dem Palazzino möglich ist, das war aber sicher anfangs nicht so geplant, das glaube ich nicht. Nicht einmal [?] mit Sicherheit habe [ich] die Axenrichtung [?] des Palazzo und Palazzino feststellen können. Immerhin steht die Casinoanlage nicht in dem engen Zusammenhang mit dem Garten des Pallastes [...].“

68 GdG II, S. 337 f.

69 Vgl. den Eintrag „Perspektive“ bei Wetzell 2007, S. 361. Ebenso den Eintrag „Perspektive“ bei Olbrich 1993, S. 520.

70 Zur Terminologie vgl. Schulte-Sasse 2002, hier besonders S. 759 f.

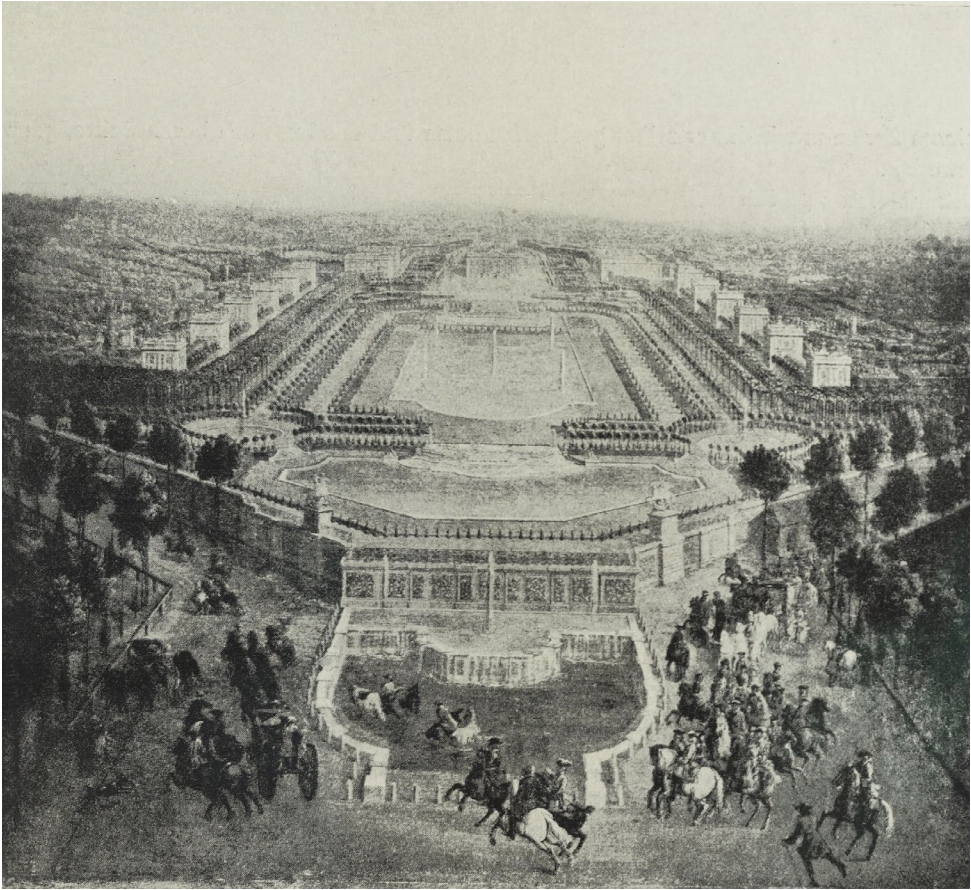


Fig. 13 Abb. 418 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. II, „Marly-le-Roi, Blick vom Abreuvoir“: typisch hoher Augenpunkt in Landschaftsgemälden

Antike entwickelte, wurde von der italienischen Renaissance wiederentdeckt und bis ins frühe 20. Jahrhundert als objektive Wissensrepräsentation wahrgenommen.⁷¹ Wie bereits hergeleitet, bevorzugt sie Druckgraphiken im Gegensatz zu Fotografien – aber auch anstelle von Gemälden. Die Armut an Gemälden fällt beim Durchblättern der Bände besonders auf. Landschaftsbilder sind im Buch wenig vertreten und wenn doch, wird auch hier die zentralperspektivische Fernsicht bevorzugt, wie zum Beispiel bei der Bebilderung zu Marly-le-Roi, Abbildung 418 im zweiten Band (Fig. 13).

Im Umkehrschluss lässt sich das Fehlen von Landschaftsmalerei auch von Gotheins genereller Abwertung des Landschaftsgartenstils herleiten: Der Landschaftsgarten orientierte sich an der Landschaftsmalerei und unterstrich so seinen Kunstwerkcharakter,⁷²

71 Vgl. Schulze 2004, S. 24f.

72 Vgl. Schweizer 2013, Erfindung, S. 67.

der Entzug dieser künstlerischen Vorbilder betont Gotheins These, dass der Landschaftsgarten „nach der Seite der Kunst hin eine Herrschaft der Unproduktivität“ ausübte.⁷³

Dagegen bevorzugt sie die Druckgraphik, die sich ab der Mitte des 17. Jahrhunderts an den Regeln der Renaissanceperspektive orientierte und so eine langanhaltende Darstellungskonvention entwickelte.⁷⁴ Als prominentes Beispiel seien die Garten- und Brunnenserien von Falda und Venturini aus den 1670er Jahren genannt, derer sich Gothein 27 Mal bedient, aber auch die französischen Stichserien von Israël Silvestre (Fig. 14, 15).⁷⁵

Dabei unterscheiden sich die italienischen Tafeln in ihrer Bezeichnung, je nachdem welchen Augenpunkt sie aufweisen.⁷⁶ Diese Standpunkte finden sich in Variation im Großteil der Abbildungen in der „Geschichte der Gartenkunst“ und haben die Gemeinsamkeit des erhöhten Standpunkts und der zentralperspektivischen Projektion. Der Augenpunkt liegt auf der Zentralachse. Wo diese Konvention im Abbildungsmaterial nicht vorherrscht, äußert die Autorin Zweifel an der Qualität des abgebildeten Gartens:

„Auch die niederländische Gartenkunst jener Tage lebt für uns in einem großen Reichtum von Bildern [...]. Wie wenig individuell aber solche Gärten zu nehmen sind, zeigen die Wanderungen, die manche Darstellung von Bild zu Bild macht: Ein Gemälde von Breughel im Museum zu Lille (Abb. 367) und eines von Abel Grimmer in Antwerpen (Abb. 368) zeigen genau den gleichen Garten mit geringer Veränderung der Staffage.“⁷⁷

Die Textstelle ist ein sprechendes Beispiel dafür, in welcher perspektivischen Tradition Gothein steht. Die zentralperspektivische Erfassung im rechten Winkel genießt Gotheins Vertrauen im Gegensatz zu Gemälden, die den Raum zwar auch perspektivisch darstellen, aber den Augenpunkt aus der Mitte rücken (Fig. 16, 17).

Obwohl die Malerei im 19. Jahrhundert die Druckgraphik als dominierendes Bildmedium von Gärten abgelöst hatte,⁷⁸ hält Gothein daran fest und lehnt das Repräsentationsmedien des Landschaftsgartens ab. Ihr geht es um topographisch „korrekte

73 GdG II, S. 412.

74 Zu den Konventionen der zentralperspektivischen Darstellungsformen in barocken Stichserien, auf die Gothein zurückgriff, vgl. Völkel 2001, besonders S. 291 ff.

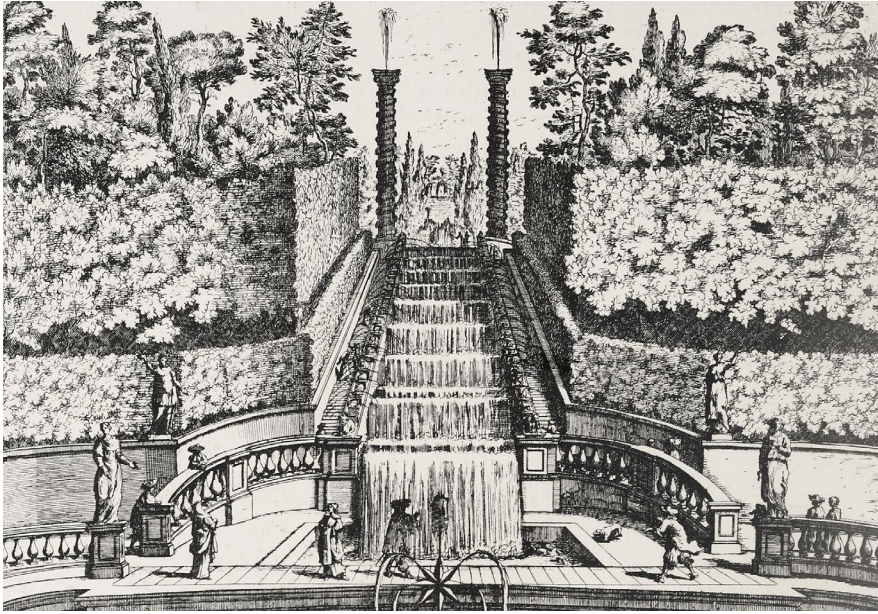
75 Lauterbach 1996. Zu Silvestre vgl. Schweizer/Baier 2013.

76 Zur Konvention der Perspektiven in der italienischen Druckgraphik des 17. Jahrhunderts vgl. Lauterbach 2012, Bild S. 361: „Die Bezeichnungen der Tafeln unterscheiden sich, je nachdem, wie tief der Augenpunkt der Wiedergabe rückt und wie viel von der Umgebung und Landschaft zu erkennen ist: ‚pianta‘, ‚pianta alzata‘ für den Plan mit perspektivischen Aufrissen einzelner Gebäude, ‚prospettiva‘, ‚prospetto‘ für den Blick aus niedriger Vogelperspektive, der noch hoch genug ist, um auch die Umgebung zu erfassen, und ‚veduta‘ für die Blickhöhe eines fiktiven Besuchers, der gleich in den Garten hinabsteigen könnte.“

77 GdG II, S. 96 ff.

78 Vgl. Lauterbach 2012, Innenraum, S. 453.

14



15

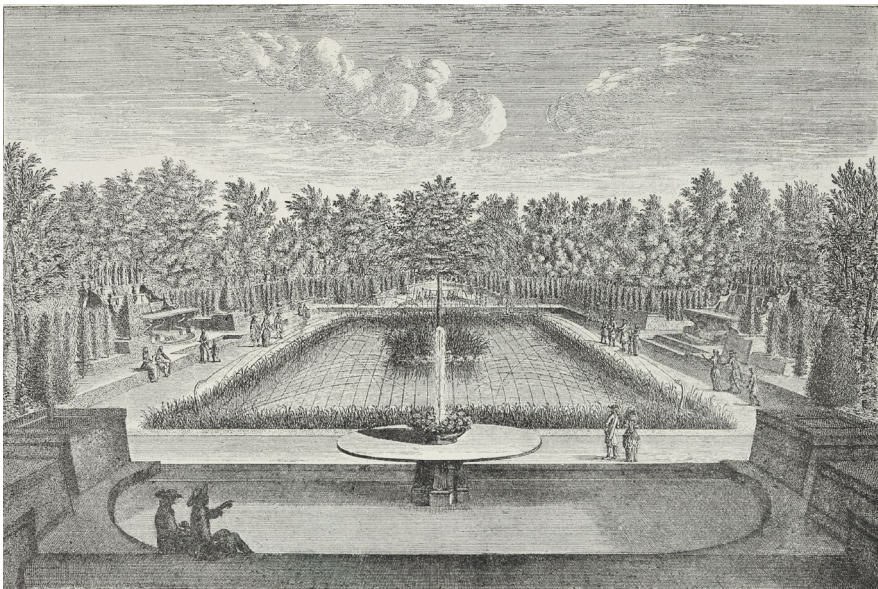
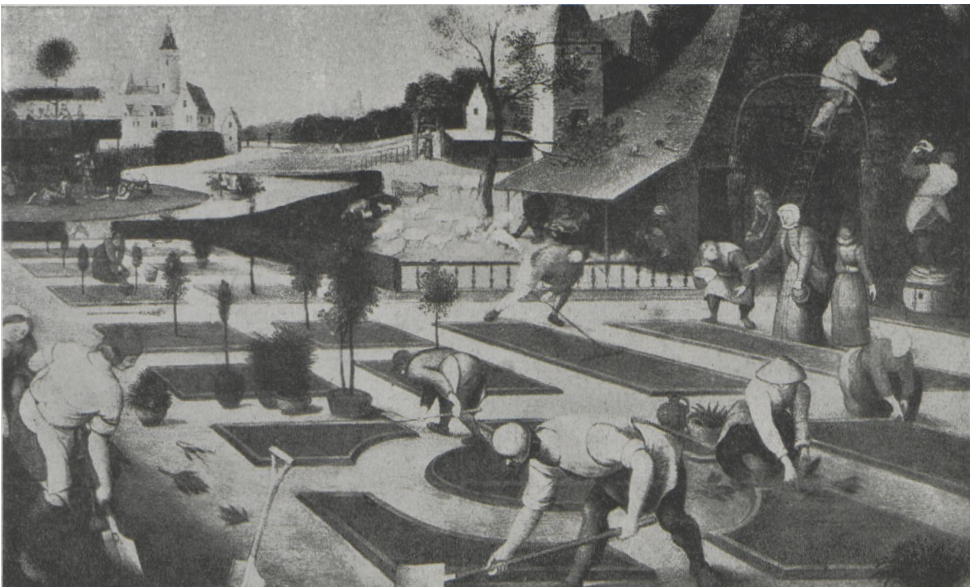


Fig. 14 Abb. 246 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. I, „Villa Aldobrandini, Frascati, Wasser-
treppe“: aus Falda 1691

Fig. 15 Abb. 408 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. II, „Versailles, Boskett Le Marais 1680“:
aus den Stichserien Israël Silvestres



16



17

Fig. 16 Abb. 367 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. I, „Gartenarbeit im Sommer“:
aus der Mitte gerückter Augenpunkt

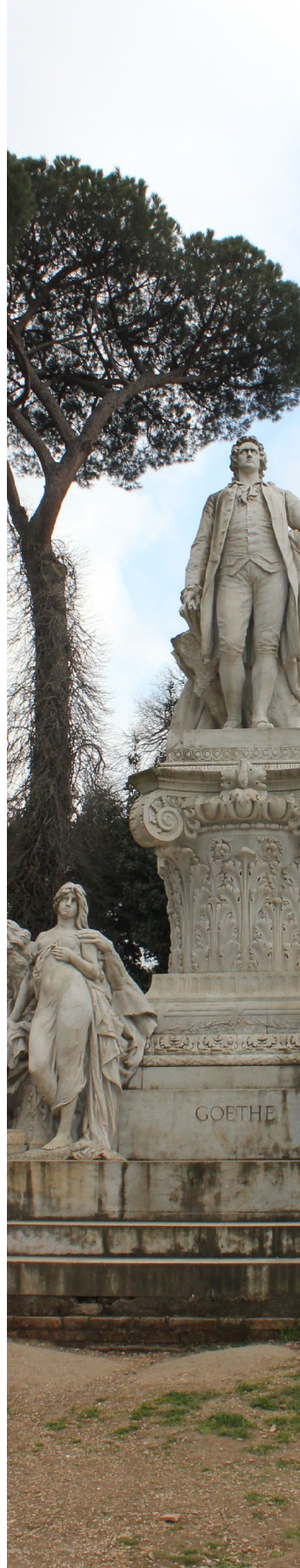
Fig. 17 Abb. 368 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. I, „Gartenarbeit im Frühling“:
Augenpunkt aus der Mittelachse der Perspektive gerückt

Perspektiven“. Der Garten als Kunstwerk wird so auch in die Nähe der Berechenbarkeit durch die Mathematik gerückt. Durch ihre Abbildungs- und Perspektivauswahl will Gothein ihm einen naturwissenschaftlich validen Charakter verleihen.

Resümee

Das Buch, dessen Charakterisierung Gegenstand dieses Kapitels war, ist keinesfalls ein Monolith – wie sich in der näheren Betrachtung herausstellt. Vor allem der kritische Blick auf die Bildbehandlung zeigt seine Brüche und Prämissen. Gothein geht vom Garten als statischem Kunstwerk aus, das in mehreren historischen Schichten überliefert ist und von dem sie einen Urzustand, einen Idealtyp annimmt. Vorbildhaft ausgeprägt findet sie diesen in der italienischen Renaissance vor, als zweiter Höhenkamm wird der französische Barockgarten definiert. Diese Darstellung spiegelt sich in der Bilderauswahl, die von den Darstellungskonventionen der italienischen Renaissance stark geprägt ist. Ein Misstrauen zeigt sich gegenüber Abbildungen, die diesen Konventionen nicht entsprechen, vor allem der Malerei, die damit auch als Repräsentationsmedium des Landschaftsgartens abgelehnt wird. Auch Fotos können diesen Idealtypus nicht festhalten, da sie nur eine historische Schicht transportieren.

II. Der Kontext



1. Das Buch im Gesamtwerk¹

Die Erforschung und Abfassung der „Geschichte der Gartenkunst“² stellt im publizistischen Werk Marie Luise Gotheins eine Klimax dar. Das Kapitel macht es sich zur Aufgabe, ihr Gesamtwerk zu charakterisieren und Muster ihrer Methode freizulegen, um Rückschlüsse auf Gotheins Hauptwerk ziehen zu können.³ Das Werk der Kulturhistorikerin lässt sich in vier, sich gegenseitig zeitlich überlagernde Abschnitte fassen: die literaturhistorischen anglistischen Publikationen vor der „Geschichte der Gartenkunst“ (ca. 1890–1904), die Veröffentlichungen, die sich aus den Forschungen zur Gartenkunst speisten (1904–1914 und 1916–1920), die englischen Übersetzungen nach der Publikation des Hauptwerks (1914–1925) und die Veröffentlichungen über asiatische (Garten-) Kunst und Kultur, die teilweise aus der Asienreise 1925/26 resultierten (1926–1929).⁴

Ihre erste Publikation von 1890 trägt den Titel „Londoner Literatengeselligkeit in der Zeit der Romantik“ und ging aus einem Vortrag im Verein für Frauenbildung hervor.⁵ Darin schildert sie mit literarischen Mitteln die persönlichen Beziehungen der englischen Dichter im Stil einer auktorialen Erzählerin. Besonders interessant für ihr Verständnis als Autorin ist dabei ihre Vorbemerkung, dass Frauen in den literarischen Zirkeln, die ihr Thema sind, keine Rolle spielten. Durch ihren Vortrag und dessen Veröffentlichung verschafft sie gleichsam sich und ihren Zuhörerinnen Zugang zu den exklusiven Kreisen.⁶ Der Vortrag markiert den Beginn ihrer systematischen Studien zu den Dichtern der englischen Romantik, denn drei Jahre später veröffentlichte sie ihr erstes Buch: „William Wordsworth“.⁷ Auch die Arbeitsphase, die der Gartenkunst gewidmet ist, beginnt mit der Veröffentlichung eines Vortrags über erste Studien zum englischen Landschaftsgarten.⁸ 1909 veröffentlichte sie den Artikel „Der griechische Garten“, der die Grundlage für das entsprechende Kapitel in ihrem Buch ist.⁹ Gothein steckte sich also neue Themenfelder zunächst in kurzen Veröffentlichungen ab und postulierte so ihren Anspruch auf das Gebiet.¹⁰

1 Vgl. den Katalogteil III in [Effinger/Seeber 2014](#): „Dies Arbeiten selbst ist etwas so beglückendes“ – das Gesamtwerk, S. 73–89. Das vorliegende Kapitel zieht die Erkenntnisse dieser Präsentation in einer Übersicht zusammen, geht in seiner inhaltlichen Tiefe jedoch über den Katalogtext hinaus.

2 [Gothein 1914](#).

3 Zur Biographie Gotheins vgl. den Katalogteil II in [Effinger/Seeber 2014](#): „Hinaus in die Zukunft leben“ – von Preußen nach Heidelberg, S. 43–72.

4 Eine aktuelle Version von Gotheins Publikationsliste findet sich im Literaturverzeichnis.

5 [Gothein 1890](#).

6 Vgl. [Seeber 2016](#).

7 [Gothein 1893](#).

8 [Gothein 1905](#).

9 [Gothein 1909](#), griechischer Garten.

10 Auch ihre umfangreiche Arbeit zu John Keats begann sie zunächst mit einem kurzen Aufsatz ([Gothein 1896](#)). Die zweite Monographie folgte dann ein Jahr später ([Gothein 1897](#)).

Ihre beiden monographischen Werke über William Wordsworth und das 1897 erschienene Buch „John Keats“¹¹ bestehen aus einem biographischen Teil und einer Übersetzung ausgewählter Gedichte der beiden Autoren. Auch die zwei großen, sich ergänzenden Aufsätze über Elizabeth Barrett Browning und Robert Browning im Jahr 1902 betrachten das Werk der beiden englischen Dichter aus dieser teilweise biographischen Sicht.¹² Sie ergänzen die Übersetzung der Liebesgedichte von Barrett Browning, die als „Sonette nach dem Portugiesischen“ 1903 erschienen.¹³ Mit einem Aufsatz über John Ruskin, 1903,¹⁴ vermischte Gothein ihr Interesse an den englischen Literaten mit kunstästhetischen Reflexionen.

Mit einem Vortrag auf dem Neuphilologentag in Köln 1904 begann Gotheins systematische Behandlung der Gartenkunstgeschichte. In Schriftform wurde er unter dem Titel „Der englische Landschaftsgarten in der Literatur“ 1905 veröffentlicht,¹⁵ als die Autorin sich schon auf Italienreise befand, um dort die Gärten der Renaissance und des Barock zu studieren. Doch auch die zehn Jahre nach ihrem ersten Vortrag über ein Gartenthema, 1904, bis zur endgültigen Veröffentlichung, am Anfang des Jahres 1914, widmete Gothein nicht ausschließlich dem zweibändigen Werk. 1906 und 1907 veröffentlichte sie religionstheoretische Aufsätze, die in ihrem Gesamtwerk rein von den Titeln her exotisch anmuten. Jedoch erweist sich „Der Gottheit lebendiges Kleid“¹⁶ als eine Herleitung des Mythos der Göttin „Natura“ aus der Antike. Die kulturwissenschaftliche Analyse verfolgt die Personifikation der Natur und die Vorstellungen ihres gewebten Kleides durch die Epochen und verschiedene Kulturräume. Sehr wahrscheinlich ist der Aufsatz also ein Nebenprodukt ihrer Gartenstudien, so zum Beispiel wenn sie den Mythos bei dem mittelalterlichen Dichter Johannes von Auville (Johannes de Hauvilla) verfolgt, dessen Architrenius die Göttin in ihrem Garten antrifft.¹⁷ Ihr Ziel ist es zu zeigen, wie die „theologisch-mythische Vorstellung die dichterische befruchtet hat“,¹⁸ insofern bewegt sie sich auch hier auf ihren Hauptforschungsgebieten: Philologie und Gartenkunst.

Ähnlich verhält es sich mit dem Aufsatz über „die Todsünden“,¹⁹ deren Personifizierung sie wiederum durch verschiedene literarische Epochen verfolgt, wobei sie auch hier in der Antike beginnt, die Bibel als Quelle heranzieht,²⁰ wie bei der „Natura“ einen Seitenblick auf die englische Tradition wirft, Dantes Läuterungsberg auf den sieben

11 Gothein 1897.

12 Gothein 1902. Zur biographischen Methode vgl. Müller 2001.

13 Gothein 1903, Browning.

14 Gothein 1903, Ruskin.

15 Gothein 1905.

16 Gothein 1906.

17 Vgl. Gothein 1906, S. 349.

18 Ibid., S. 364.

19 Gothein 1907.

20 Vgl. etwa *ibid.*, S. 418, wo es um die Briefe des Apostels Paulus zum Thema geht.

Todsünden aufgebaut interpretiert,²¹ und weit in die deutsche Literatur des Mittelalters und der Neuzeit ausgreift. Hier beansprucht auch die Darstellung in der bildenden Kunst, etwa an gotischen Kirchen²² und in Totentänzen²³, Raum in ihrer Abhandlung. Der Aufsatz wurde von der akademischen Forschung als grundlegend gewertet.²⁴ Auch bei diesem Titel, der vom Thema her der Gartenkunst am entferntesten liegt, kann davon ausgegangen werden, dass er aus Gotheins Studien der antiken Gartenkunst, Landschafts- und Naturauffassung entstanden ist, die sie in diesen Jahren unternahm.²⁵ In beiden Aufsätzen verfolgt die Autorin ein bestimmtes Motiv, das durch Text- und Bildzeugen belegt ist. Diese chronologisch synthetisierende Methode findet sich auch in der „Geschichte der Gartenkunst“ wieder.

Auch die Miszelle über den „Titel von Statius' Silvae“²⁶ aus dem Jahr 1908 ist unmittelbar aus ihren Gartenstudien hervorgegangen, vertritt sie doch die These, dass der lateinische Dichter Publius Papinius Statius seine Gedichtsammlung in Anlehnung an die Tradition des mußevollen Ergehens und gleichzeitigen Lesens im Garten „*Silvae*“ genannt habe; Gothein übersetzt den Begriff mit dem italienischen Wort „*boschetto*“ oder dem französischen „*Garten-Bosquet*“ und beweist damit ihre terminologische Expertise.²⁷ Die Beschreibungen von Villen und dem Garten Statius' tauchen in der „Geschichte der Gartenkunst“ im Kapitel über Rom wieder auf.²⁸

Ab 1910 trat Gothein nur noch mit Rezensionen zu Büchern ihrer Arbeitsgebiete – englische Literatur, Übersetzung aus dem Englischen und Gartenkunstgeschichte – in Erscheinung.²⁹ Mit der Publikation ihres Hauptwerks 1914 beendete sie intensive Arbeitsjahre, die sie der Erforschung eines Themas gewidmet hatte. Aus einem Brief des Jahres 1913, kurz nach Fertigstellung des Werkes, geht hervor, dass sie mit der Gartenkunst gerne abschließen und sich einem neuen Arbeitsgebiet zuwenden wollte.³⁰ So sehr sie es sich jedoch wünschte, sich ein neues umfangreiches Arbeitsgebiet

21 Vgl. *ibid.*, S. 453 ff.

22 Vgl. *ibid.*, S. 442–447.

23 Vgl. *ibid.*, S. 475 f.

24 Bloomfield 1941, S. 121: „since the work of Zielinski and Gothein in the early years of this century, it has been clear that the medieval and modern teaching of the seven cardinal sins [...] had a Hellenistic astrological origin [...]“. Vgl. auch Effinger/Seeber 2014, S. 80f.

25 Ein weiteres Motiv für die Veröffentlichung der beiden Aufsätze ist die Teilnahme am intellektuellendiskurs des nur Männern vorbehaltenen „*Eranos*“-Kreises im akademischen Heidelberg. Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 56.

26 Gothein 1908.

27 *Ibid.*, S. 476.

28 GdG I, S. 114.

29 Gothein 1909, Gundolf; Gothein 1909, Temple; Gothein 1910, Ward; Gothein 1910, George; Gothein 1910, Gleichen-Russwurm.

30 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 392; „d. 11.9.13“: „Nun das neue Jahr muss mir vieles bringen – obgleich es mir mit dem Buche seltsam geht, wenn ich wünsche, dass es Erfolg haben möchte, denke ich dabei immer an den Buchhändler – von mir hat es sich schon gelöst und ich merke sogar daß ich schon garnicht mehr gerne von andern etwas über Gärten höre – natürlich ist

zu erschließen – sie dachte vor allem an die Bearbeitung des englischen Dichters und Künstlers William Blake –, die persönlichen und gesellschaftlichen Verwerfungen durch den Ersten Weltkrieg hinderten sie daran.³¹ Die Publikationen der Jahre 1916 bis 1925 waren wieder der Gartenkunst und Übersetzungen aus dem Englischen gewidmet. Auch hier lässt sich die Verschränkung der beiden Forschungsfelder beobachten. „Der lebendige Schauplatz in Shakespeare’s Dramen“ von 1916 behandelt die Naturorte als Spiegel der Figuren.³² In ihrem Aufsatz „Die Gartenkunst moderner Gemeinden und ihre soziale Bedeutung“ aus der gleichen Zeit setzte sie sich am intensivsten mit den zeitgenössischen Strömungen der „Reformgartenbewegung“ auseinander, wie in einem späteren Kapitel zu erörtern sein wird.³³ Auch der Beitrag „Vom Hausgarten“³⁴ gehört in diesen Kontext, da Gothein hier die Aussagen Wolfgang Goethes über die Gärten seiner Kindheit heranzieht, um den engen Zusammenhang zwischen Haus und Garten, wie ihn die Reformgartenbewegung propagierte, historisch zu belegen und damit die Nobilitierung des Ideals über den Schriftsteller, dessen Name üblicherweise eher mit dem Landschaftsgarten verknüpft ist, zu erreichen. Journalistische Beiträge schreibt sie über Gartenthemen im Jahr 1919 und 1920 für die neu gegründete Zeitschrift „Die Gartenschönheit“. Ein Beitrag befasst sich etwa mit dem Garten der von den Zeitgenossen sehr geschätzten Villa Gamberaia in Settignano, den sie in der „Geschichte der Gartenkunst“ nicht behandelt.³⁵

Ihre Übertragungen von Werken Shakespeares aus den Jahren 1922 („Cymbelin“), 1923 („Romeo und Julia“) und 1925 („Viel Lärm um Nichts“) stellen sicherlich einen Höhepunkt in ihrer Übersetzerkarriere dar, konnte sie diese doch im renommierten Insel-Verlag veröffentlichen.³⁶ Ihr frühes Interesse am asiatischen, insbesondere dem indischen Kulturkreis, dokumentiert ihre Übersetzung der „Hohen Lieder“ des indischen Dichters und Literaturnobelpreisträgers Rabindranath Tagore von 1914; dabei handelt es sich um eine Übertragung von dessen eigener Übersetzung ins Englische.³⁷

Im Vorwort der Zweitausgabe von 1926 verweist sie auf ihr im gleichen Jahr erschienenenes Buch „Indische Gärten“ und berichtet von dessen Entstehungsprozess.³⁸ Sie habe immer die „Lücke gefühlt“, wo eigentlich der indische Garten in ihrem Hauptwerk

das Uebersättigung, aber ich denke oft, wie öde es doch einem Specialisten zu Mute sein muss, der sein ganzes Leben nur ein Gebietchen behandelt – nun es muß natürlich solche Maulwürfe geben.“

31 Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 17 und 34.

32 Gothein 1916. Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 79.

33 Gothein 1916/1917, Gemeinden.

34 Gothein 1916/1917, Hausgarten.

35 Gothein 1920, Shakespeare; Gothein 1920, Gamberaia.

36 Gothein 1922, Gothein 1923, Gothein 1925. Einen innovativen oder außerordentlich ästhetischen Wert gesteht die Forschung den Werken nicht zu, vgl. ausführlicher zu den Rezensionen der Zeit: Effinger/Seeber 2014, S. 78.

37 Gothein 1914, Tagore. Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 77 f.

38 Gothein 1926, Indische Gärten.

hätte behandelt werden sollen. Jedoch habe sie zur Zeit der Abfassung noch kein Sanskrit beherrscht.³⁹ Das Erlernen der altindischen Kultursprache Anfang der 1920er Jahre und die Beschäftigung mit der asiatischen Kultur gingen ihrer Ostasienreise 1925/26 voraus. Aus ihren Kulturstudien zu Indonesien sind jedoch erstaunlich wenige Publikationen hervorgegangen, obwohl ihre Notizen – etwa zum javanischen Schattenspiel – ganze Tagebücher füllen.⁴⁰ Stattdessen sind die Titel von Gotheins Veröffentlichungen der Jahre nach ihrer Rückkehr wiederum vor allem der Gartenkunst gewidmet: „Aus Sut-schaus Steingärten“, „Chrysanthemumausstellung in Tokio“ und „Hundert Blumen-Garten in Tokyo [sic].“⁴¹ Sie haben jedoch keinen wissenschaftlichen Charakter, es sind vornehmlich Schilderungen ihrer Reiseeindrücke für ein am Exotischen interessiertes Publikum. Einen architekturtheoretisch-kulturgeschichtlichen Charakter weisen ihre Abhandlungen „Vom malaiischen ‚Adat‘-Haus“ von 1926 und „Die Stadtanlage von Peking. Ihre historisch-philosophische Entwicklung“ von 1929 auf.⁴² Hierin setzt sie sich mit der Architektur in den jeweiligen Kulturkreisen als Symbol ihrer Weltanschauung und Kultur auseinander. In ihnen wird die eurozentrierte Interpretation der fremden Kultur evident.⁴³

Ihre letzten beiden Veröffentlichungen, die Biographie über ihren verstorbenen Gatten, „Eberhard Gothein: ein Lebensbild“, und das ausführliche, gelehrte Nachwort zur Boethius-Übersetzung ihres Mannes lassen sich nicht in ihre angestammten wissenschaftlichen Interessengebiete einordnen, sie entsprangen den biographischen Umständen.⁴⁴

Die Forschungen, die Gothein vor der Abfassung der „Geschichte der Gartenkunst“ betrieben hat, weisen eindeutig den Weg, den ihr Hauptwerk methodisch einschlägt. Ihre anglistischen Publikationen sind von einem narrativen und biographistischen Stil im Sinne des Positivismus geprägt. Gothein schrieb sie während dessen Blütezeit, die zwischen 1880 bis 1910 angesetzt wird.⁴⁵ Weil sie sich dem Thema Gartenkunst über ihre Forschungen zu englischen Dichtern näherte, beeinflusste die Perspektive der englischen Romantik ihre Naturästhetik. Die Veröffentlichungen, die sich aus den Forschungen zur Gartenkunst speisen, weisen eine enorme Materialfülle auf. Wenn bei ihren Veröffentlichungen über englische Autoren die Dichter (Wordsworth, Keats,

39 Vgl. Vorwort zur zweiten Auflage der „Geschichte der Gartenkunst“ von 1926.

40 Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 17 und 36, und Merkel 2014. Die Tagebücher sind vollständig digitalisiert und über den Katalog der Universitätsbibliothek Heidelberg einsehbar [<https://doi.org/10.11588/diglit.19297>]. Sie harren einer umfassenden Bearbeitung.

41 Gothein 1927; Gothein 1928, Chrysanthemum; Gothein 1928, Hundert.

42 Gothein 1926, Adat-Haus; Gothein 1929, Peking.

43 Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 84–86.

44 Gothein 1931; Gothein 1932. Zur Biographie über Eberhard Gothein vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 87–89. Zum Boethius-Nachwort vgl. *ibid.*, S. 81. Das Nachwort entspricht insofern Gotheins Arbeitsweise als es – ähnlich wie die religionswissenschaftlichen Aufsätze – Muster aus einer Fülle von Faktenwissen und zusammengetragenem Detailwissen erarbeitet.

45 Vgl. Baasner/Zens 2005, S. 55 f.

Barrett Browning) im Fokus stehen, wird in der „Geschichte der Gartenkunst“ die Geschichte selbst personifiziert, um ihre Entwicklung in ihren zentralen Momenten darstellen zu können. Gothein verfolgt diese über Jahrhunderte hinweg; eine Vorübung dazu stellen die beiden religionswissenschaftlichen Aufsätze dar. Diese eklektizistische Methode, ein kulturgeschichtliches Phänomen zu erfassen, überträgt Gothein auch auf die Gartenkunstgeschichte, wo sie Motive wie den bereits erwähnten wasserwehenden Baum oder den Kanal chronistisch und geographisch erfasst.

In Gotheins Publikationsliste fehlen kunsthistorische Werke, obwohl sie sich mit der kunsthistorischen Forschung ihrer Zeit auseinandergesetzt hat.⁴⁶ Ihr Zugriff auf den Garten speist sich mehr aus einem kulturhistorischen Ansatz und ihrer Verankerung in der Literaturwissenschaft, die zur Auffassung des historischen Gartens als „verderbte[m] Text“ führte, den sie durch Quellenstudium wieder lesbar machen wollte.⁴⁷ Ihr kulturhistorisches Interesse schlägt sich in der Zusammenstellung von Motiven nieder, die sie über Zeit- und Kulturgrenzen hinweg verfolgt. Motive werden so zu metaphysischen Phänomenen, die sich je unterschiedlich physisch manifestieren: in Texten, Kunstwerken – und eben Gärten. Soziokulturelle, soziale oder wirtschaftliche Aspekte der Kulturgeschichte interessieren die Autorin nicht. Dadurch, dass sie die methodischen Zugänge zu ihren Quellen nivelliert, kann sie sie einer gemeinsamen Betrachtungsweise unterwerfen. Gothein selbst reflektiert dies nicht. Sie differenziert nicht zwischen Gärten, Bildern und Texten, sie „liest“ den Garten wie ein Buch und macht damit die „große Erzählung“ möglich.

46 Vgl. Kapitel III.1. „Die Villa d’Este als Pars pro Toto“.

47 GdG I, S. VI.

2. Wissenschaftsgeschichte: Lehrer, Autoritäten, gebildete Kreise

Aus Budapest schreibt Eberhard Gothein seiner Frau vier Jahre nach der Veröffentlichung der „Geschichte der Gartenkunst“¹ von einer Museumsführung mit dem Kunsthistoriker Frederick Antal:

„Unser Begleiter war Dr Antal, ein naher Freund von Lukasz [sic], endlich einmal ein Kunsthistoriker wie ich ihn mir wünsche, Schüler von Vöge, Wickhoff u. s. w. Er erzählte mir übrigens, daß im Wiener kunsthistorischen Seminar Übungen unter Zugrundelegung Deines Gartenwerks gehalten werden, die zwar nicht über den Garten aber über Villenkunst gehen und daß deshalb Dein Buch wie ein Grundbestandteil in die Bildung der Wiener mit eingeht.“²

Damit hatte seine Frau den Adressatenkreis erreicht, den sie in ihrem Vorwort angesprochen hatte. Dazu gehörten an zweiter Stelle, hinter den Archäologen,³ die Kunsthistoriker und an dritter Stelle die „Kulturhistoriker im weitesten Sinne“.⁴ Dass das Buch in Kunsthistoriker-Kreisen ernst genommen wurde, zeigen auch mehrere Rezensionen von Vertretern der Profession⁵ – obgleich diese schon zu Beginn die bis heute kritisierte⁶ fehlende Systematik⁷ und fehlenden „begrifflichen Voraussetzungen“ bemängeln.⁸

1 Gothein 1914.

2 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 1314: „Dunapalota Donaupalast Hotel Budapest, 3 März 18“. Eine Vorliebe der Wiener Gartenkunstgeschichte für Gothein lässt sich bis heute nachweisen. Ein jüngst erschienenenes Buch, Berger 2016, leitet mit einem langen Zitat aus Max Dvořáks Rezension (Dvořák 1913) zur „Geschichte der Gartenkunst“ ein und greift wiederholt auf das Buch von Gothein zurück.

3 Die von Gothein gewünschte „Einzelforschung“ setzte in der Archäologie auf dem Gebiet der Gartenkunst erst in den 1970er Jahren ein. Vgl. Einleitung.

4 GdG I, S. VII.

5 Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 32–35. Der Kunst- und Gartenkunsthistoriker Géza Hajós (Hajós 1986) nahm Max Dvořáks Rezension zum Anlass, sich der Problematik der Historisierung des Landschaftsgartenstils zu widmen. Neben den im Katalog genannten Rezensionen seien noch Paul Clemens' enthusiastische Rezension im Repertorium für Kunstwissenschaft (Clemens 1915), Carl Neumanns Besprechung in der Deutschen Literaturzeitung (Neumann 1915) sowie Georg von Lukács' Rezension (Lukács 1914) erwähnt.

6 Vgl. die Einleitung der vorliegenden Arbeit; darüber hinaus bes. Schweizer 2013, Erfindung, S. 51.

7 Neumann 1915, S. 1262, lobt zwar den Materialreichtum und die Einbeziehung ästhetischer, sozialer und politischer Gesichtspunkte, kritisiert jedoch die mangelnde Systematik.

8 Lukács 1914, S. 886: „Die große Schwierigkeit, die dieses Werk neben den Lücken seines gegebenen Materiales zu überwinden hatte, war das Ungeklärte der für sein Problem notwendigen Grundbegriffe, seiner begrifflichen Voraussetzungen.“

Auch am Veröffentlichungsprozess waren Kunsthistoriker im Sinne einer „Peer Review“ beteiligt. Eberhard Gothein berichtet in seinen Briefen von Empfehlungsschreibern Paul Clemens und Max Dvořáks an potentielle Verleger, die den wissenschaftlichen Wert der wirtschaftlich riskanten, weil umfang- und abbildungsreichen Publikation bestätigten.⁹

Die „Geschichte der Gartenkunst“ wurde jedoch für Wissenschaftler unterschiedlichster Disziplinen – nicht nur für Kunsthistoriker – anschlussfähig. Warum dies so ist, will dieses Kapitel erläutern und damit ein akademisches Profil Gotheins herausarbeiten. Ausgehend von Gotheins erstem Lehrer, ihrem Mann Eberhard, wird es den Wissenschaftskontext skizzieren, innerhalb dessen sie sich bewegte und der sie prägte. Für ihren Mann ist das in besonderem Maße so, da er sie akademisch bildete. Die zwei anderen Exponenten des Kapitels – Leopold von Ranke und Jacob Burckhardt – ergeben sich aus ihrer prominenten Nennung in der „Geschichte der Gartenkunst“ und im Briefwechsel. Sie stehen für Gotheins historische und kulturhistorische Ausrichtung. Mit dem englischen Kunstkritiker John Ruskin verbindet Gothein ein Aspekt in ihrem Wertesystem, der ihre eigene Kunstanschauung und -beschreibung betrifft. Hier stellt sie sich in Gegensatz zu ihrem Mann und geht über dessen Geschichts- und Kunstauffassung hinaus.

In einem exkursartigen Unterkapitel soll zudem die Praxis ihrer Forschungsreisen am Beispiel der Rom-Reise 1905 beleuchtet werden: Wie bewegte sie sich innerhalb der akademischen und gebildeten Kreise? Griff sie auf deren Expertise zurück? Wie behandelte sie die historischen Schichten der Gärten, die sie vor Ort studierte? Das Kapitel wird Gothein und die „Geschichte der Gartenkunst“ als Grundlagenwerk der Gartenkunstgeschichte in den Wissenschaftskontext ihrer Zeit einordnen.

Universalität: Eberhard Gothein

Die Bedeutung Eberhard Gotheins für Aufbau, Methode und Quellenreichtum der „Geschichte der Gartenkunst“ kann nicht überschätzt werden. Legion sind die Briefe, in denen der Ehemann der forschenden Ehefrau wichtige Quellenhinweise sendete, die später im Buch genauso auftauchen. Schon 1903, als Gothein sich mit dem englischen Landschaftsgarten befasste, stellt ihr Mann sein enzyklopädisches Wissen dazu in Beziehung:

9 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 1109: „Heidelberg 28/10 11“: „Dazu brauche er [der Verleger] aber für jene [Partnerverleger im Ausland] Gutachten über den wissenschaftlichen Werth des Buchs. Von Clemen und Dvorák habe er solche.“

„Deine Gartenstudien habe ich heut in meinem Kaffeestündchen gleich mitgemacht, indem ich die beiden Essais im Spectator №114 u. №177 gelesen habe [...]. Interessant ist es aber, daß er [Addison] im Gegensatz zum englischen formal garden grade – auf Italien und Frankreich verweist. So haben doch die Villen von Frascati und Tivoli bei der Entstehung der englischen Landschaftsgärtnerei zu Pathen gestanden. [...] Es giebt doch zu denken, daß grade diese Klassicisten Addison und Pope zuerst ein so wesentliches Stück Romantik geschaffen haben. Sage einmal Schatz, wann kommt denn dann die besondre Spezialität des englischen Gartens mit Höhlen, Holzbrücken, Tempeln, Eremitagen auf, wie ihn Göthe verspottet hat und wie er in Schwetzingen und Klein Trianon ist. Hat da das Vorbild der Villa Hadriani mitgewirkt.“¹⁰

Die Essays, die Eberhard Gothein in seinem „Kaffeestündchen“ las, sind grundlegende Texte zur Entstehung des Landschaftsgartens,¹¹ was auf gründliche Recherche rückschließen lässt. Gothein übernimmt in ihrem Buch die These ihres Mannes, dass „der englische Klassizist“ und Politiker Joseph Addison durch italienische Gärten, die er auf seinen Reisen gesehen hatte,¹² beeinflusst worden sei. Sie übernimmt auch die Herleitung des Landschaftsgartenstils aus der klassizistisch-romantischen Bewegung.¹³ Auch die Auseinandersetzung Goethes mit der deutschen Landschaftsgartenbewegung findet ihren gebührenden Platz im Buch.¹⁴ Es ist vor allem interessant zu beobachten, wie ein humanistisch gebildeter Intellektueller des 19. Jahrhunderts wie Eberhard Gothein in der Lage war, Beziehungen zwischen dem italienischen Renaissancegarten und dem englischen Landschaftsgarten herzustellen, die in einer fragmentierten Forschungslandschaft erst in den späten 1980er Jahren wieder erkannt und für die Forschung fruchtbar gemacht wurden.¹⁵

Ähnlich grundlegend wie oben zitierte Textpassage ist eine Briefstelle Eberhard Gotheins zum italienischen Renaissancegarten, die er im Jahr 1904 schreibt, in dem sich seine Frau auf ihre italienische Forschungsreise vorbereitete:

„Ich sende Dir anbei eine Notiz über die Behandlung von Garten und Vorstadtvilla in Albertis's de re aedificatoria. Da es das massgebende Buch für die

10 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 627: „Bonn 13/10 03 Dienstag.“

11 Vgl. Hunt/Willis 1975, S. 138–139.

12 GdG II, S. 369: „Addison war lange auf dem Kontinent gereist; die italienischen Gärten waren um jene Zeit vielfach in einem vernachlässigten Zustande; dieser aber gibt einer solchen Gartenruine durch die üppige südliche Vegetation jenen malerischen Reiz, welchen das Auge, das sich müde gesehen hatte an der ‚steifen Geziertheit‘ der gut gehaltenen nordischen Gärten, wohl mit Entzücken im Gegensatz zu diesen empfinden mußte.“

13 Ibid.: „Wieder ist hier ein Lösungswort der Romantik, Genie und Natur, zuerst von einem Klassizisten [Alexander Pope] zusammengestellt worden.“

14 Vgl. *ibid.*, S. 395 ff.

15 Vgl. Hunt 1986.

ganze Renaissance-Architektur ist, ist es doch sehr wichtig. [...] Vom opus topiarium – übrigens ist der Name auch in der Ren. wie Du aus Pontan siehst, nur für Figurenwerk aus verschnittenen Bäumen gebraucht worden – schweigt er ganz, offenbar weil er es ablehnt und doch die Alten nicht tadeln will. [...]. Von Terrassen spricht hier Alberti nicht, nachträglich finde ich aber eine Stelle, wo er detaillirte Bauanweisung für solche „horti pensiles“ im Sinn der alten Babylonier giebt.“¹⁶

Der Verweis auf Alberti am Anfang ihrer Studien schlägt sich in der Wichtigkeit des italienischen Kapitels wieder, das Gothein mit Alberti als Vermittler zwischen antiker und Renaissancearchitektur einführt.¹⁷ Auch Pontans fantastischer Schilderung des Baumverschnitts räumt Gothein ausführlich Platz ein,¹⁸ und mit der Nennung von Terrassen spricht Eberhard Gothein das entscheidende Moment für den Durchbruch des idealen Renaissancegartens an, das seine Frau in ihrem Buch ausführlich herleitet. Neben diesen zwei Beispielen, die zeigen, wie grundsätzlich Eberhard Gothein auf die historische Darstellung seiner Frau einwirkte, gibt es noch zahlreiche andere, in denen er ihr Quellen für ihr Buch zutrug.¹⁹

Die Briefpassagen zeigen auch, wie selbstverständlich er seine Frau als Empfängerin seiner Reflexionen wahrnahm. Diese Haltung rührt aus der gemeinsamen Biographie, in der Eberhard Gothein seine spätere Frau als seine Schülerin kennenlernte und bildete. Ihre eigene intellektuelle Entwicklung kann auch als Emanzipationsprozess aus diesem Verhältnis verstanden werden.²⁰ Erst gegen Ende der 1880er Jahre etablierte

16 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 694: „Heidelberg 13/6 04“.

17 Vgl. GdG I, S. 219.

18 Vgl. *ibid.*, S. 224f.

19 Zwei Beispiele können das illustrieren: EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 1126: „17/11 11“: „Meine 7 Stunden Vorlesung habe ich mir heut wenigstens dadurch versüßt, daß ich auf der Bibliothek venetianische Kulturgeschichte arbeitete. Da gab es auch wieder eine kleine Garten-Notiz: Bembo's Garten in Padua, den er sich nach seiner Trennung von Leo X i. J. 1521 einrichtet: zahlreiche Spaliere von Limonen und Orangen, eine Fülle von seltenen ‚spezial‘, ein Studio als Gartenhaus und umher die schönen antiken Statuen die er gesammelt. Das ist ja nur einer von den vielen ähnlicher Art, aber in dieser Art wohl ziemlich spät und vom berühmtesten Litteraten Italiens, einem nahen Freund Rafael's angelegt. Natürlich ist der Garten auch der Platz seiner philosophischen Geselligkeit.“ Die Verarbeitung findet sich in der GdG I, S. 231f. Ebenso funktioniert: EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 1048: „Freitag Heidelberg 16/2 11“: „Die Ärzte und empirischen Philosophen des 2ten Jahrh. Nach C(...) kommen regelmäßig zu ihren Disputationen in einem ‚Park‘ in Rom, den sie bezeichnend ‚den Garten des Friedens‘ nennen, zusammen. [...] So lebt der Philosophengarten also fort und in Rom selbst.“ Unter dem lebenden Kolummentitel „Cicero – Renaissance der griechischen Philosophengärten“, GdG I, S. 90, nimmt Gothein diesen Hinweis in ihrem Buch auf.

20 Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. S. 46–49 und S. 49–52. Vgl. auch Maurer 1999 über das Beziehungsgefüge und Eberhard Gotheins Bildungsabsichten während der Verlobungszeit.

sich Gothein in der Beziehung als gebildete Partnerin auf Augenhöhe. Insofern ist die Prägung durch Eberhard Gothein fundamental, um ihre Arbeit einordnen zu können.

Eberhard Gothein war ein klassisch-humanistisch gebildeter Kulturhistoriker, ein im Sinne des Renaissance-Ideals lebenslang bildungssuchender „Uomo Universale“. ²¹ Dass er als Wissenschaftler keine Schule gebildet hat, sieht sein Biograph Michael Maurer in dem Umstand begründet, dass Gotheins weitgefächerte Interessen und seine kulturelle Bildung über 3.000 Jahre abendländische Kulturgeschichte eine nötige Spezialisierung im sich schnell ausdifferenzierenden Wissenschaftssystem während seiner aktiven Universitätszeit verhinderten. Gotheins Lebensideal und -philosophie war die Bildung an sich. Er betrachtete Literatur, Kunst und Kultur als Ausdruck der Geschichte und lebte selbst seine Gegenwart aus der distanzierten Haltung des Historikers. ²²

Damit stand er vollständig auf dem Boden des Historismus Ranke'scher Prägung – auch wenn er sich in seinen frühen Forschungen von ihm absetzen wollte. ²³ Leopold von Ranke hatte vor allem das gewissenhafte Quellenstudium für die neuere Geschichte angewendet und damit Standards geschaffen. Gothein wandte diese Regel konsequent an und benutzte „niemals eine abgeleitete Quelle [...] wo ihm eine ursprüngliche zu Gebote“ stand. ²⁴ Gotheins Anspruch war es dennoch, über Ranke hinauszugehen, der den Staat ins Zentrum seiner Geschichtsdarstellung stellte. Die soziale und ökonomische Ergänzung dieser staatszentrierten Sicht war nicht nur sein, sondern ein Anliegen der nach Ranke folgenden Historikergeneration. ²⁵ In seiner Dissertations- sowie seiner Habilitationsschrift verknüpfte er wirtschaftliche und kulturgeschichtliche Aspekte mit der Staatsgeschichte – und ging damit über Ranke hinaus. Seit den 1850er Jahren hatten Kulturhistoriker die Ökonomie als wichtigen Faktor, der unabhängig vom Volk wirke, ausgemacht. ²⁶

Mit Unterstützung des preußischen Bildungsministeriums reiste er knapp neun Monate durch Italien in der Tradition der Italienreisen Goethes, Winckelmanns und auch Jacob Burckhardts: „in seiner ‚Kultur der Renaissance in Italien‘ hatte er die Blicklenkung auf jene Kernepoche verstärkt, die damals in unvorstellbarem Maße im Zentrum des deutschen Bildungsinteresses stand [...]“. ²⁷ Gotheins Forschungen zielten auf Süditalien, sein Buch „Die Culturentwicklung Süd-Italiens. In Einzeldarstellungen“ von 1886 war als Ergänzung zu Burckhardts Hauptwerk gedacht und wurde von dem

21 Maurer 2007, S. 349. Die folgende Charakterisierung von Eberhard Gotheins Bildungsverständnis beruht auf Maurers „Synthese“, S. 326 ff. Die Bezeichnung als „Uomo universale“ wird auf S. 34 f. bereits begründet.

22 Vgl. *ibid.*, S. 333.

23 Vgl. *ibid.*, S. 6 und S. 29.

24 *Ibid.*, S. 350.

25 Vgl. *ibid.*, S. 7 und S. 23.

26 Vgl. Dinges 2002, S. 182.

27 Maurer 2007, S. 36.

Basler Kulturhistoriker auch als solche anerkannt.²⁸ Gothein betrachtete sich als Schüler Burckhardts und setzte sich persönlich und brieflich mit diesem auseinander.²⁹ Hier lässt sich der Grund dafür festmachen, dass auch seine Frau den Basler Kulturhistoriker als unbedingte Autorität rezipierte.

Kulturgeschichte in Gotheins eigenem Verständnis ist ein Zusammenwirken mehrerer Faktoren: Zuerst ist dies die Landschaft; die Verbindung von Geographie und Geschichte geht auf seinen Breslauer Universitätslehrer Carl Neumann zurück.³⁰ Daraus ergibt sich die Sozialgeschichte, aus der schließlich die politische Geschichte resultiert.³¹ Dabei gibt es keinen systematischen Zugang, der die Einzelanalysen verbindet.³² Gothein schöpft aus einer „Heterogenität der Faktoren“, die einzelnen Aspekte wie Wirtschaft, Religion, Politik, Gesellschaft, Naturbedingungen, geistesgeschichtliche Einflüsse ergeben eine Gesamtschau, ohne dass von vornherein eine Systematik der einzelnen Gebiete klar dargestellt wird.³³ Diese Herangehensweise lässt sich auch in der „Geschichte der Gartenkunst“ beobachten. Allerdings spielen bei seiner Frau Landschaft und Geographie eine untergeordnete Rolle – obwohl die Gartenkunst zu ihnen in Bezug gesetzt werden könnte. Andere zeitgenössische Publikationen verweisen in einem einführenden Kapitel auf den Charakter der Landschaft, etwa Koch in seinem Buch zur sächsischen Gartenkunst oder Tuckermann in seiner Abhandlung über italienische Renaissancegärten.³⁴ Sinnfällig ist im Gegensatz dazu Gotheins Einstieg in das Kapitel über Ägypten, das mit allgemeinen Bemerkungen zur Sesshaftigkeit der ersten Kulturen einleitet und die Entstehung der Hochkultur durch die spezifische Geographie – das Nilhochwasser – nicht erwähnt.³⁵

Durch seine Arbeiten in der Nachfolge Burckhardts erhielt Eberhard Gothein den Ruf auf eine Professur für Kunstgeschichte an die Breslauer Universität, den er jedoch ablehnte, weil er sich als Kulturhistoriker fühlte: „Kunst wird für mich nie etwas anderes sein können als Ausfüllung meiner Mußestunden. In Rom lernt man höhere Anforderungen an sich stellen und bloßen Dilettantismus von wissenschaftlicher Kenntnis unterscheiden“, ist die Begründung, die er selbst dafür in einem Brief liefert.³⁶ Ein Ordinariat für Nationalökonomie am Polytechnikum in Karlsruhe nahm er jedoch an, vor allem auch, um endlich eine Heiratsgrundlage zu haben.³⁷ Mit der Spezialisierung auf Nationalökonomie gab Eberhard Gothein sein kulturhistorisch orientiertes

28 Vgl. *ibid.*, S. 43.

29 Vgl. *ibid.*, S. 177.

30 Vgl. *ibid.*, S. 45 und S. 23.

31 Vgl. *ibid.*, S. 45.

32 Vgl. *ibid.*, S. 47.

33 *Ibid.*

34 Koch 1910, Tuckermann 1884.

35 Vgl. *GdG I*, S. 3 ff.

36 Zitiert nach Maurer 2007, S. 51.

37 Vgl. *ibid.*, S. 94.

Interesse nicht auf, jedoch standen seine Arbeiten für die Professur im Mittelpunkt.³⁸ Seine Publikationen über Ignatius von Loyola und über die Gegenreformation, die an Gotheins frühe Forschungen zur Reformationszeit anknüpfen und seine anhaltende Überzeugung von der kulturgeschichtlich essentiellen Rolle der Religion dokumentieren, wurden – nicht zuletzt aufgrund des zeitgemäß starken Interesses an der Renaissance als Wiege der Moderne – zu seinen Hauptwerken. Diesen Studien verdankt sich die gelehrte Darstellung der Rolle der Jesuiten in der Gartengeschichte Chinas in Marie Luise Gotheins „Geschichte der Gartenkunst“, die dafür in einem späteren Forschungsrückblick als weit ihrer Zeit voraus gelobt wurde.³⁹

1890 zog die inzwischen fünfköpfige Familie Gothein nach Bonn um, wohin der Professor einen Ruf erhalten hatte, 1904 trat Gothein die Nachfolge des wegen einer psychischen Erkrankung ausgeschiedenen Max Weber in Heidelberg an. Hier geriet er in Gegensatz zu dem Kunsthistoriker Henry Thode, der ein enger umgrenztes Verständnis von Kulturgeschichte hatte.⁴⁰ Im Jahr 1914/15 bekleidete Gothein das Amt des Rektors der Universität Heidelberg,⁴¹ in der Weimarer Republik übernahm er dann auch noch ein politisches Amt – sehr zum Missfallen seiner Frau, welche die politischen Verhältnisse der Weimarer Republik ablehnte.⁴²

Nach Maurer besteht Gotheins wissenschaftliche Leistung hauptsächlich in der Synthetisierung einer jeweils umfangreichen Quellenbasis.⁴³

Eine persönliche und vor dem Hintergrund der Emanzipationsgeschichte herausragende Leistung ist auch die umfassende Bildung seiner Ehefrau. Marie Luise Gothein folgte den Prinzipien ihres Mannes in ihren historistischen Standards der Quellenforschung und der Synthetisierung diversifizierter und umfangreicher Quellen. Für ihr beschränktes Forschungsthema Gartengeschichte entwickelte sich diese Herangehensweise zu einer publizistischen Erfolgsgeschichte. Das Italien der Renaissance betrachtete auch sie als Dreh- und Angelpunkt der Kunst- und Kulturgeschichte. Worin sie ihrem Mann nicht folgte, war das Interesse für Wirtschafts- und Sozialgeschichte. In einem Brief formuliert Eberhard Gothein: „Eine Differenz, die in unsern Naturen liegt, werden und brauchen wir aber nicht auszugleichen: unser verschiedenes Urteil

38 Wiederholt berichtet er von Reisen und Exkursionen mit ökonomischem Schwerpunkt, beispielsweise nach England, wo ihm die Beschäftigung mit Rinderhaltung im Gegensatz zum Besuch von Landschaftsgärten langweilig erscheint, vgl. EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 411: „London 20.5.93“.

39 Vgl. Clunas 1997, S. 30.

40 Vgl. Maurer 2007, S. 207. Gotheins verkehrten in der umgrenzten Heidelberger Gelehrtenwelt nicht mit dem Ehepaar Thode, was Marie Luise Gothein in einem Brief von 1909 bedauert und auf das Naturell von Frau Thode zurückführt. Insofern hatte wohl auch das Werk Thodes keinen wesentlichen Einfluss auf ihre Arbeit: MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 297: „Bedford Place, d. 16. 9. 9.“

41 Vgl. Maurer 2007, S. 277.

42 Vgl. *ibid.*, S. 310ff. Ebenso Seeber 2016, S. 42 f.

43 Vgl. *ibid.*, S. 350f.

über die Masse.“⁴⁴ Mit Masse meint Gothein hier – und an anderen Stellen – das Volk, die Masse der Menschen an sich. Mit dieser Antipathie gegen die „Berührung mit der Masse“⁴⁵ ist bei Marie Luise Gothein auf philosophischer Ebene die Bewunderung für Nietzsche und den Übermenschen und auf politischer Ebene die Ablehnung der Demokratie verbunden.⁴⁶ Diese Denkweise zeigt sich in der Darstellung der Geschichte anhand der (aristokratischen) Exponenten, ein Geschichtsverständnis, für das Leopold Ranke Pate stand.

Historismus: Leopold Ranke

Leopold Rankes Methoden und sein Geschichtsverständnis galten zur Zeit von Eberhard Gotheins Studium und Verlobungszeit als Standard. Als Ranke 1886 in Berlin hochdekoriert starb, war Marie Luise Gothein 23 Jahre alt und wurde gerade von ihrem Mann in das Werk des Historikers eingeführt. In einem Brief vom 22. Januar 1885, kurz vor der Hochzeit, berichtet Eberhard Gothein seiner Braut von der Arbeit an seinem „Ignatius“, für die er die zeitgenössischen Umstände in Italien und das Papsttum beschreibt. Dafür ziehe er Ranke und Burckhardt heran, die für ihn zwar Allgemeingut seien, die seine Braut aber noch nicht kenne, daher seien diese Abschnitte besonders interessant für sie.⁴⁷ Ein Jahr später hatte die junge Ehefrau bereits ein „Geschichtsprojekt“ in Angriff genommen, bei dem es wohl darum ging, sich Geschichtskennntnisse auf der Basis Rankes zu erarbeiten: „Ranke habe ich bis zum westphälischen Frieden gefördert und finde auch, daß man das Gefühl hat, das Kommende sei nur eine Art Anfang, doch will ich noch heute Abend weiter lesen.“⁴⁸ Die Formulierung „gefördert“ deutet auf eine intensive Erarbeitung der Ranke’schen Reformationgeschichte hin. Auch ein Jahr später befasste sie sich noch mit dem umfangreichen Werk des Historikers: „Am Vormittag

44 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 980: „Heidelberg 2/7 09“.

45 Ibid.

46 Vgl. Seeber 2016, S. 42 f.

47 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 280: „Strassburg d. 22.1.85“: „Gestern war ich ziemlich fleißig am Ignatius und habe wenigstens einmal bis Mitternacht daran gegessen. Aber rechte Freude hat es mir nicht gemacht, was ich geschrieben habe. Es war die nothwendige Auseinandersetzung über die Zustände Italiens und des Papstthums zu der Zeit, als Ignatius eingreift, da kann ich natürlich gar nichts eigenes und neues geben, jeder Gedanke führt sich entweder auf Ranke oder auf Burckhardt zurück. Für Dich, die Du beide noch nicht kennst, wird es freilich grade einer der interessantesten Abschnitte sein.“ Es handelt sich bei den erwähnten Werken sehr wahrscheinlich um Jacob Burckhardts „Die Kultur der Renaissance in Italien“ (Burckhardt 1860) und Leopold Rankes „Die römischen Päpste in den letzten vier Jahrhunderten“ (Ranke 1834–1836).

48 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 148: „den 9ten früh!“ [Oktober 1886].

habe ich Ranke gelesen, aber mit einer Aufregung, ich merke doch dabei, daß ich eine sehr gute Protestantin bin [...].⁴⁹

Ihre erste Monographie von 1893, die zweibändige Einführung und Übersetzung zu Wordsworth, reagiert auf ein Verdikt von Ranke und versucht es zu entkräften. Dazu fängt sie ihr Buch mit ebendiesem Verdikt an, in dem Ranke von der Unmöglichkeit der Übersetzung Wordsworths spricht, ihn aber auch zum britischen Nationaldichter erklärt.⁵⁰ Sie schließt sich zwar den „Worte[n] unseres Altmeisters der Geschichte“ an, will aber trotzdem den „Versuch [...] wagen, den Mann, der jenseits des Kanals so begeistert verehrt wird, auch bei uns nach Möglichkeit einzubürgern [...]“.⁵¹ Damit gibt sie sich in ihrem wissenschaftlichen Selbstverständnis als Mitstreiterin ihres Mannes zu erkennen, dem es in seinen Forschungen darum ging, über Rankes Historismus hinauszugehen. Gleichzeitig zeugt Gotheins Anspruch von einem großen Selbstbewusstsein: Immerhin schickt sie sich an, das Diktum Rankes, Wordsworth sei unübersetzbar, durch eigene Beweisführung, das heißt eigene Übersetzung, zu widerlegen. Sie arbeitet sich am „Altmeister der Geschichte“ ab und will gleichzeitig über ihn hinausweisen.

Ranke blieb dennoch bei ihrer täglichen Arbeit Standard. Auch als sich Gothein längst aus der Schülerinnenrolle von ihrem Ehemann gelöst hatte, griff sie auf seine Werke zurück. Das Jahr 1905 gehört in die Anfangsphase ihrer Arbeit an der „Geschichte der Gartenkunst“. Systematisch bereitete Gothein ihre erste große Forschungsreise nach Italien vor und inkludierte wieder den Historiker: „Nachmittags habe ich dann noch einmal Ranke gelesen, weil mich eine Bemerkung über Villa Mondragone interessierte und bin wieder ganz gehoben [...]“.⁵² Es handelt sich um Rankes Werk über „Die römischen Päpste in den letzten vier Jahrhunderten“, in drei Bänden von 1834 bis 1836 bei Duncker und Humblot in Berlin veröffentlicht, in dessen dritten Band der Historiker auch ein kurzes Kapitel über „Die Bauwerke der Päpste“ einschiebt, das die Villa Mondragone erwähnt.⁵³

Für den Historismus ist Ranke die zentrale Figur.⁵⁴ Er rechtfertigt die Geschichtswissenschaft gegenüber der Philosophie, indem er deren universellen Erkenntnisanspruch in Frage stellte. Von Ranke stammt der Satz von der Geschichte als Wissenschaft von

49 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 150: „Mittags 12 Uhr!“ [1887].

50 Gothein 1893, S. 5: „In seiner Gedenkrede auf Lappenberg spricht Ranke von dem Aufenthalt des 19jährigen Jünglings in Groß-Britannien. ‚Er studierte dort besonders Wordsworth, einen Poeten, der in Deutschland niemals so recht zur Geltung gekommen ist, weil er kaum übersetzbar ist, so durch und durch englisch sind seine Schilderungen, Anschauungen – man möchte sagen Ideen; aber um so nationaler ist er in Britannien: Er gilt in den drei Reichen als einer der größten Poeten, die je gelebt haben‘“.

51 Ibid.

52 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 177: „Sonntag Abend“ [1905].

53 Gothein benutzte die Ausgabe von 1874 für ihr Buch. Sie verweist nicht nur auf Rankes „Geschichte der Päpste“, sondern auch auf Rankes „Weltgeschichte“ (Ranke 1883) im ersten Band der „GdG“, S. 425.

54 Vgl. Jaeger/Rüsen 1992, S. 81.

dem, „wie es eigentlich gewesen.“⁵⁵ Darin drückt sich seine Überzeugung von der Objektivität des Historikers aus, wenn er nur die Quellen kritisch untersucht und kontextualisiert.⁵⁶ „Ich wünschte mein Selbst gleichsam auszulöschen“ ist ein weiteres Zitat von Ranke, das die Zurückweisung subjektiver Wertungen belegt.⁵⁷ Der Historiker müsse von seiner distanzierten Warte aus die Geschichte in Bildern sehen.⁵⁸

Noiriel analysiert in seinem Beitrag über narrative Geschichtsschreibung Ranke als Repräsentanten einer ersten Phase, in der literarisches Schreiben ein formales Mittel für den Historiker darstellte, die Vergangenheit wiederaufstehen zu lassen.⁵⁹ Ranke hatte im Stil einer „großen Erzählung“⁶⁰ Überblickswerke unter anderem über die deutsche Reformation⁶¹ und die Geschichte der Päpste⁶² geschrieben und am Ende seines Lebens auch eine Weltgeschichte in Angriff genommen, die posthum erschien. Generell wurde die historisch-kritische Methode des Quellenumgangs zunächst in der Philologie, hauptsächlich der Altphilologie entwickelt. Hier ist auch Rankes Vorgänger, der Althistoriker Barthold Georg Niebuhr, als treibende Kraft zu nennen.⁶³

Selbstverständlich beschäftigten sich beide Gotheins auch mit den Kritikern und Antipoden des Historismus, beziehungsweise wollten über den Historismus Ranke'scher Prägung hinausgehen. Friedrich Nietzsche beispielsweise ist regelmäßiger Gegenstand der brieflichen Auseinandersetzungen, dabei wendet sich Marie Luise Gothein dem Autor von „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“ (1874) jedoch hauptsächlich in ihrer Lebenskrise 1909 zu. Sie liest Nietzsches Schriften, um sich selbst zu „überwinden“.⁶⁴ Es geht also nicht um eine Auseinandersetzung mit Nietzsches Kritik im Kontext des vorherrschenden Geschichtsverständnisses am Ende des 19. Jahrhunderts.

An anderer Stelle lehnt sie Hegels „Geschichtsphilosophie“ ab:

„Dass ich die Art des Hegelschen Systemmachens seiner Geschichtsphilosophie nicht mag, das weißt du selbst auch, du hast zwar selbst die Macht der Zahl und insbesondere der Dreizahl besprochen, wenn sie aber zu einem willkürlichen Prokrustesbett wird, um darauf die Unendlichkeit des geschichtlichen

55 Zitiert nach Noiriel 2002, S. 357.

56 Vgl. Jaeger/Rüsen 1992, S. 82.

57 Zitiert nach *ibid.*, S. 83.

58 Vgl. *ibid.*

59 Noiriel 2002, S. 357.

60 Der Begriff der „großen Erzählung“ stammt von Jean-François Lyotard, der mit seiner Diagnose vom Ende der großen Erzählungen begrifflich die Postmoderne einleitete. Vgl. Reese-Schäfer 1995.

61 Ranke 1839–1847.

62 Ranke 1834–1836.

63 Vgl. Jaeger/Rüsen 1992, S. 81.

64 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 246: „Bonn d. 17.6.9“: „Ich lese Nietzsche jetzt mit ganz andern Augen, ich verstehe ihn tiefer, verwandter, er verlangt das, was ich jetzt so unaufhörlich von mir verlange Selbstüberwindung um höher zu steigen.“

Geschehens zu strecken, so kann auch nur Verzogenes herauskommen. Aber etwas anderes ist es doch wenn man umgekehrt die psychologischen Eigenschaften ihren möglichen Umkreis ins Auge fasst und von hier von innen heraus ein System schafft das gleichsam als das Gerüst aufstellt, dem sich nun die soziologischen Vorgänge Verknüpfungen, Beziehungen etc zu beugen hätten. Das ist nur eine Idee von mir nur so wie ich mir die Möglichkeit dächte überhaupt zu irgend einem sicheren Abschluss, einem organischen Aufbau zu kommen, auf solch einer Grundlage könnte man dann beschreibende Psychologie treiben so viel man wollte; doch darüber wollen wir zusammen bald reden.“⁶⁵

Es ist nicht ganz leicht, diese – im üblichen Gothein'schen Briefstil elliptisch-skizzenhafte – Formulierung in Bezug auf den Historismus zu deuten. Gothein antwortet hier auf eine lange Erörterung Eberhard Gotheins zu seinen momentanen soziologischen Forschungen. Dem Zusammenhang nach zu urteilen, geht es um die Vorbereitungen zu den Artikeln „Familie“ und „Gesellschaft und Gesellschaftswissenschaft“, die Eberhard Gothein für das „Handwörterbuch der Staatswissenschaften“ schrieb. Seine Definition von Soziologie ist dabei die „Wissenschaft von der Gesellschaft, d. h. ‚die Wechselwirkung der Individuen untereinander‘ [...]“.⁶⁶ Die Antwort der Ehefrau enthält einen wichtigen Fingerzeig auf ihre Denkweise: Das „Systemmachen“ Hegels mag sie nicht, was ihre Haltung als zeittypisch ausweist,⁶⁷ dafür aber die „Verknüpfung“ von Phänomenen. Sie will von den „psychologischen Eigenschaften“ selbst ausgehen, Verbindungen ziehen und so ein System, ein „Gerüst“ aus sich selbst heraus schaffen. Mit dem Hegel'schen „Systemmachen“ ist dagegen wohl seine Dialektik gemeint. Hegel geht von einem stufenförmigen Prozess aus, in dem der Geist zur Triebfeder der Geschichte wird.⁶⁸ Weltgeschichte ist teleologisch strukturiert, ihr Exponent ist die „Selbsthervorbringung des menschlichen Geistes“.⁶⁹ Gothein bevorzugt also eine organische Entwicklung, in der geistige Phänomene in Hinblick auf ihren Erkenntniswert betrachtet und organisiert werden – im Gegensatz zur Betrachtung eines Systems, dem die einzelnen Phänomene untergeordnet werden.⁷⁰ Diese Herangehensweise – in diesem

65 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 263: „d. 8.7.9.“

66 Zitiert nach Maurer 2007, S. 267.

67 Vgl. Baberowski 2005, S. 32.

68 Hegel 2013, S. 75: „Die Weltgeschichte ist die Darstellung des göttlichen, absoluten Prozesses des Geistes in seinen höchsten Gestalten, dieses Stufenganges, wodurch er seine Wahrheit, das Selbstbewußtsein über sich selbst erlangt. Die Gestaltungen dieser Stufen sind die welthistorischen Volksgeister, die Bestimmtheiten ihres sittlichen Lebens, ihrer Verfassung, ihrer Kunst, Religion und Wissenschaft. Die Stufen zu realisieren, ist der unendliche Trieb des Weltgeistes, sein unwiderstehlicher Drang; denn diese Gliederung, sowie ihre Verwirklichung ist sein Begriff.“

69 Jaeger/Rüsen 1992, S. 32, vgl. hier auch Hegels Geschichtsphilosophie.

70 Baberowski 2005, S. 39, bezogen auf die „Phänomenologie des Geistes“: „Hegel möchte die Abhängigkeit aller Elemente der Wirklichkeit von einem Absoluten zeigen.“

Fall an die neu entstehende Wissenschaft der Soziologie – entspringt deutlich historischem Denken. Auch Ranke und Burckhardt lehnten Geschichtsphilosophie – und damit Hegels Konzepte – ab. Sie wollten von der Anschauung, nicht von der Theorie ausgehen.⁷¹ Ihnen stimmt Gothein zu.

Vor allem im Vorwort der „Geschichte der Gartenkunst“ lässt sich Gotheins Prägung durch den Historismus nachweisen. Die wichtigsten Merkmale der von Ranke geprägten Historiographie sind die Methode der kritischen Quellenarbeit und die Überzeugung, dass die Gegenwart nur im Licht der Geschichte verstanden werden kann.⁷² Insofern ist das Verstehen von Abläufen, der geschichtlichen Entwicklung, zentrales Moment des Historismus.⁷³ Gotheins Formulierungen dieser drei Kriterien in ihrem Vorwort lauten:

[1] „Für eine aufbauende Darstellung dieser Kunst ist eine kritische Quellenuntersuchung die ganz unerlässliche Vorbedingung. Das Material ist für jede Epoche ein andersartiges und höchst ungleiches und musste bald aus weitzerstreuten literarischen Nachrichten, bald aus Beschreibungen, Akten, Rechnungen, bald aus Gemälden, Zeichnungen und Stichen herausgeschöpft werden.“

[2] „Ich habe bei der Darstellung auf das entwicklungsgeschichtliche Moment besonderen Wert gelegt, auf den Nachweis, wo die Typen zuerst auftreten, welchen Weg sie nehmen, welche Wandlung sie durchgemacht haben. Es zeigte sich dabei eine überraschende Kontinuität vom Altertum bis zur Neuzeit.“

[3] „Ihre beste Frucht aber würde diese langwierige Arbeit darin tragen, wenn es ihr vergönnt wäre, fördernd in das lebendige Leben einzugreifen. Mögen sie [die Gärten schaffenden Künstler von heute] hier nicht sowohl ein Ideenmagazin der großen Vorbilder der Vergangenheit finden, als vielmehr reichste Befruchtung für ihre Schöpfungen der Gegenwart!“⁷⁴

71 Vgl. Prange 2004, S. 153.

72 Dies kann als Reaktion auf Hegel verstanden werden. Baberowski 2005, S. 64: „Der sogenannte Historismus suchte nach einer Vergegenwärtigung der Vergangenheit zum Zweck der Orientierung für die Zukunft. Gesellschaften und Nationen, Individuen und Kollektive vergewisserten sich ihrer selbst, indem sie in die Vergangenheit schauten und erkannten, wie sie geworden waren, was sie waren. Sie waren auf der Suche nach dem Gang der Geschichte, so wie Hegel ihn beschrieben hatte.“

73 Vgl. die Definition bei Jaeger/Rüsen 1992, S. 1: „Es ist ein Denken, dem es um die Erkenntnis der Eigenart vergangener Zeiten im Unterschied zur Gegenwart und dem es zugleich um einen übergreifenden Zusammenhang verschiedener Zeiten geht: Deren Aufeinanderfolge erscheint als einheitliche und durchgängige Entwicklung eigentümlicher menschlicher Lebensformen.“

74 GdG I, S. VII.

Gothein stellt „ihre“ Gartenkunst als ein „Stück Geschichte der Gesellschaft“ dar, weil „[a]lle großen geistigen Strömungen auch irgendwie an das Schicksal des Gartens gerührt [haben].“⁷⁵ Die Individualität des einzelnen Gartens, den sie als Typus herauschälen will, knüpft sie jedoch, wo historisch möglich, an dessen individuellen Schöpfer oder Auftraggeber („die bedeutendsten Gestalten der Weltgeschichte erscheinen als seine [des Gartens] Pfleger und Förderer“⁷⁶) – darin folgt sie ebenfalls historistischen Gepflogenheiten, die Geschichte anhand der (politischen) Exponenten darstellen.⁷⁷ Die herausragenden Individuen erscheinen so als treibende Kräfte. Historische Ereignissen fördern den Kulturtransfer, der auf die Gartenkunst wirkt, wie es sich par excellence im Anfang des zweiten Bandes zeigt. Hier macht Gothein am Italienfeldzug des französischen Königs Karls VIII. die Übertragung der hohen Gartenkunst, von Italien nach Frankreich, fest. Der Einfluss der „Massen“, das heißt etwa eine kulturanthropologische Betrachtungsweise, ist für Gotheins Werk zweitrangig – wie es Eberhard Gothein in einem Brief formuliert:

„Im Princip aber entspricht diese Art, die Entwicklung der Kultur nur als einen Verkehr, eine geheime Bezeichnung der Größen unter einander zu fassen, ganz Deinem Wesen, in dem ja beinahe ein physischer Ekel vor der Berührung mit der Masse begründet ist. – Anders ich. Mir ist es immer als meine Lebensaufgabe erschienen, als das, worin ich auch über Ranke und Burckhardt hinausgehen wollte: die geheimen Beziehungen, den beständigen Austausch zwischen Individuen und Masse zu erfassen und zu erklären.“⁷⁸

In der „Geschichte der Gartenkunst“ hat Rankes Werk auch explizit Spuren hinterlassen. So verweist sie beispielsweise auf Rankes „Weltgeschichte“ im Kapitel über Byzanz.⁷⁹ Zum anderen setzt sie die Kenntnis von Rankes Werk bei ihren Lesern voraus: Im Kapitel über den italienischen Garten behandelt Gothein die Gärten von Papst Sixtus V. und greift dabei selbstverständlich auf die Charakterisierung Rankes zurück. „Ranke schildert diesen Papst als frugal lebenden Mann“ lautet die lapidare Referenz in der „Geschichte der Gartenkunst“.⁸⁰ Hier wie an einer anderen Stelle im Kapitel zitiert sie wörtlich aus Rankes Pápste-Buch: „Er schuf damit ein Werk, ‚das vor allen übrigen Pápsten in der Stadt ihm ein ruhmvolles Andenken gestiftet hat‘ [...].“⁸¹ Diese Verweise zeigen, dass Gothein die historischen Darstellungen Rankes als Hintergrundfolie verwendete, vor

75 Ibid.

76 Ibid., S. VI.

77 Baberowski 2005, S. 67: „Ranke bezog die organische Ganzheit auf den Staat und unterdrückte alle übrigen Traditionslinien, die Gesellschaft konstituierten.“

78 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 1077: „Fex 22/8 11“.

79 GdG I, S. 148.

80 Ibid., S. 319.

81 Ibid., S. 320.

denen sie ihre spezifischen Untersuchungen über die Gärten ansiedeln konnte. Zudem lagerte sie nach Ranke'scher Manier Herrschergeschichten an ihre Gartengeschichten an.

Kulturgeschichte: Jacob Burckhardt

Ähnlich verhält es sich mit Gotheins Rezeption der Werke Jacob Burckhardts, der die „großen Männer“ als Kulminationspunkte der Kulturentwicklung als persönliche Hilfe „zum wiederaufrufen aus zeitweiliger Erniedrigung“ bezeichnet.⁸² Burckhardts Œuvre gehört – wie Rankes „Päpste“ und „Weltgeschichte“ – zu den von Gothein direkt im Text zitierten Werken, dessen Autorität für die Gotheins sich auch anhand der privaten Briefkorrespondenz nachweisen lässt. Im ersten Ehejahr betont die junge Mutter noch den lebensweltlichen Unterschied zwischen ihr und dem Basler „Hagestolz“. Sie reagiert auf den Bericht ihres Ehemanns von dessen Besuch bei Burckhardt und stellt ihr Familienglück über das Lebensmodell des einsamen Forschers:

„Unsere süße Puppe [damit ist der älteste Sohn Wolfgang gemeint, der am 3. März 1886 geboren wurde] sagt Dir guten Morgen, gelt es ist doch hübscher solch einen Buben zu haben, als ein alter Junggeselle zu sein; selbst um den Preis von Jakob Burkhard. Wir einfachen Menschenkinder müßten doch aus unserer Haut, um zu verstehen, wo da das Lebensglück bleibt, wir brauchen nicht nur Schönheit in uns sondern auch außer uns.“⁸³

17 Jahre später schreibt sie von Burckhardt selbstverständlich als wichtigem Baustein ihres Kunstverständnisses: „Du weisst, wie hoch ich Burckhardt und Justi schätze; [...] sie haben die Kunst geschildert, wie sie ist – jawohl, als bedeutende Historiker und feine Ästhetiker.“⁸⁴ Hier bricht sich der historicistische Satz Rankes Bahn: Burckhardt und der Bonner Kunsthistoriker Carl Justi hätten eine Einsicht in die Kunst gehabt wie sie ist (oder wie sie gewesen ist).⁸⁵

In den Briefen von ihrer italienischen Reise 1905, die der Erforschung italienischer Gärten gewidmet war, wird deutlich, wie sehr Burckhardts Werke für Italien-Reisende zum Standard gehörten, da Gothein auf ein Kunsturteil Burckhardts verweist, das im

82 Zitiert nach Prange 2004, S. 160.

83 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 143: „D. 1sten abends [Oktober 1886]“.

84 MLG an EG, Erinnerungsbuch Werner, S. 57: „London 16.10.03“. Die Stelle entstammt einer Auseinandersetzung der Eheleute über den englischen Ästhetiker Ruskin, die im folgenden Teilkapitel in den Fokus der Untersuchung rückt.

85 Zu Gotheins Auseinandersetzung mit Carl Justi vgl. das folgende Unterkapitel „Ästhetik: John Ruskin“.

„Bädecker“ zitiert wird.⁸⁶ Noch als 23-jähriger arbeitete sich ihr Sohn, der Renaissanceforscher und George-Jünger Percy Gothein, 1919 mit Hilfe Burckhardts und Vasaris in die italienische Renaissance ein. Burckhardts „Kultur der Renaissance“ blieb bei Familie Gothein bis in die humanistische Erziehung der Kinder hinein Standardwerk,⁸⁷ was generell für die bürgerlichen Kreise der Zeit um 1900 gesagt werden kann.⁸⁸ Noch 1921 berichtet Gothein in ihren Briefen von der Lektüre von Burckhardts Briefen.⁸⁹

Burckhardt hatte Geschichtswissenschaft in Berlin bei Leopold Ranke und in Bonn studiert, vermittelt durch seinen Lehrer Franz Kugler wandte er sich der Kunstgeschichte zu und arbeitete an dessen kunsthistorischen Handbüchern mit.⁹⁰ Der „Cicerone“ entstand aufgrund von wirtschaftlichen Engpässen: Burckhardt musste nach dem Verlust einer Stelle als Extraordinarius sein Geld als Redakteur verdienen und wollte seine Reise nach Italien dafür nutzen, einen neuartigen Reiseführer zu schreiben.⁹¹ Der „Cicerone“ trägt einen skizzenartigen Charakter, der durchaus Programm war: Burckhardt wollte das Publikum zum „Genuß der Kunstwerke Italiens“ anleiten – wie der Untertitel proklamiert, durch Charakterisierungen der Kunstwerke – mehr als mit ausführlichen Beschreibungen – fordert er eigene Urteilsbildung heraus.⁹² Wichtig ist ihm ein poetischer Stil: Als studierter Philologe stand Burckhardt in der Linie des Historismus, die „Geschichtsschreibung als dichterische Schöpfung“ produzierte.⁹³ In seiner Widmung an seinen Lehrer Franz Kugler im „Cicerone“ thematisiert Burckhardt diesen Anspruch.⁹⁴

Mit der „Kultur der Renaissance in Italien“ nahm Burckhardt 1860 eine völlig neue, ganzheitliche Deutung einer ganzen Epoche vor⁹⁵ und definierte den Begriff der Kulturgeschichte neu.⁹⁶ Der Renaissance-Begriff mit seiner Betonung des künstlerischen

86 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 219: „Lucca bei der Abfahrt d. 30.5.5“: „Die schönste Gruppe der Renaissance [eine Madonna mit Kind von Lucca della Robbia] hat sie Burckhardt nach Bädecker genannt, die lieblichste ist es jedenfalls.“

87 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 549: „Dahlem d. 9.12.19“: „Er [Percy] hat bei seiner Arbeit Macchiavelli bald eingesehen, dass ihm die Culturgeschichtlichen Grundlagen fehlen, so hat er denn mit Hülfe von Burckhardt und Vasari sich etwas in die italienische Renaissance eingelebt [...]“

88 Locher 2007, S. 110. Vgl. auch Muthesius 2013, S. 3: Burckhardt „remained a household name during the whole of the twentieth century [...]“

89 Vgl. MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 602: „Oberweiler d. 21.4.21“.

90 Vgl. Locher 2007, S. 111 ff.

91 Vgl. Kultermann 1996, S. 97.

92 Locher 2007, S. 114.

93 Prange 2004, S. 154.

94 Burckhardt 2001, S. 1/Burckhardt 1855, Widmung: „Du siehest, wie ich mit unserer schon etwas bejahrten ästhetischen Sprache gekämpft habe, um ihr ein eigenthümliches Leben abzugewinnen, wie aber die Nothwendigkeit des gedrängten Aufzählens und die Gleichartigkeit der Kunstwahrnehmungen mich zu manchen leblosen Stellen und zu einigen stereotypen Ausdrücken gezwungen hat.“

95 Vgl. Kultermann 1996, S. 98.

96 Vgl. Locher 2007, S. 114.

Individuums und Genies entspringt dieser Arbeit.⁹⁷ Die Kunst sparte er bei diesem Werk aus, diese wollte er später ausarbeiten. Damit gab er der Kunst einen Sonderstatus, da sie in seinen eigenen Augen eine besondere Kennerschaft voraussetze und alle Potenzen der Kultur beeinflusse.⁹⁸ Obwohl die „Kultur der Renaissance“ kein kunsthistorisches Buch ist, hat sie auf die Kunstgeschichte einen starken Einfluss ausgeübt, da sie durch „ästhetische Erfahrungen der Kunst der italienischen Renaissance motiviert ist [...]“.⁹⁹

Nach einer verwickelten Publikationsgeschichte erschien die „Geschichte der Renaissance in Italien“ 1878 mit Burckhardts Überarbeitungen.¹⁰⁰ Im Gegensatz zum „Cicerone“ stellt diese Abhandlung kein Handbuch dar; hier wird die Kunst „nach ihren Aufgaben“ abgehandelt.¹⁰¹ Sein charakteristisches Renaissancebild wertet seine eigene Zeit und deren Kunst ab.¹⁰² Insgesamt zog sich der Forscher und Jungeselle immer stärker von aktuellen Strömungen zurück, Pessimismus und Fortschrittsszweifel prägten seine letzten Lebensjahre.¹⁰³ In seinen posthum erschienenen „Weltgeschichtlichen Betrachtungen“ wandte er sich auch gegen Demokratie – eine Haltung, die sich ebenfalls bei Gothein niederschlägt und die beispielhaft in der oben zitierten Briefstelle ihres Mannes als „Ekel vor der Berührung mit der Masse“ festgehalten ist.¹⁰⁴

Für Gotheins Buch ist Burckhardts Verständnis von Gartenkunst zentral. Das Kapitel über den italienischen Garten verweist gleich zu Beginn auf Burckhardt: „Aber der ‚große Alberti‘, wie ihn Burckhardt nennt, mit dem die Sonne der Renaissance leuchtend über Florenz aufging [...]“.¹⁰⁵ Damit schließt Gothein eine große Entwicklungskette kurz: die Antike als Ausgangspunkt, deren Wiederentdeckung und Neubewertung durch Alberti in der Renaissance und deren Wiederentdeckung und Neubewertung durch Burckhardt. Diese Linie will Gothein anhand ihrer Gartengeschichte nachzeichnen. Auch an anderer Stelle schließt sie sich einem Burckhardt-Urteil an: Über den Okeanusbrunnen auf dem Isolotto in den Giardini Boboli schreibt sie: „einfach, majestätisch wie kein anderes Brunnengebilde von Italien und ganz Abendland“ (Burckhardt) [...].¹⁰⁶

Gothein verwendet für ihr Buch die drei wichtigsten Werke des Renaissanceforschers, wie aus den Anmerkungen ersichtlich wird: „Kultur der Renaissance“,¹⁰⁷

97 Vgl. Prange 2004, S. 153.

98 Vgl. Kultermann 1996, S. XVII.

99 Ibid., S. XVIII.

100 Vgl. Locher 2007, S. 115. Zur Publikationsgeschichte vgl. auch das editorische Nachwort von Maurizio Ghelardi in: Burckhardt 2000.

101 Locher 2007, S. 116; Kultermann 1996, S. 98 f.

102 Vgl. Prange 2004, S. 156.

103 Vgl. Kultermann 1996, S. 99.

104 Zu Burckhardts Modernitätskritik vgl. auch Jaeger/Rüsen 1992, S. 126 f.

105 GdG I, S. 219.

106 Ibid., S. 309.

107 Ibid., S. 429.

„Cicerone“¹⁰⁸ und „Geschichte der Renaissance“.¹⁰⁹ Aus dem „Cicerone“ übernimmt sie die Geburtsstunde der Gartenkunst, die Burckhardt in Bramantes Belvedere-Entwurf sieht und von der er „Hauptprincipien der spätern Gartenkunst“ ableitet.¹¹⁰ Gothein gebt sich – ausgerüstet mit diesem Urtypus der architektonischen Einheit von Architektur und Garten, die Bramantes Entwurf nach Burckhardt kennzeichnet – auf die Suche nach dem Ideal in der Geschichte, wie dieser es im „Cicerone“ beschreibt:

„Anlage in architektonischen Linien, welche mit den Gebäuden in Harmonie stehen; ein tiefliegender windgeschützter Prunkgarten mit figurirten Blumenbeeten und Fontainen; umgeben durch hochliegende Terrassen (als stylisirten Ausdruck des Abhanges) mit bedeutender immergrüner Vegetation, besonders Eichen.“¹¹¹

Diesem Ideal gibt sie durch ihre Beschreibungen eine räumliche Anmutung, wie das entsprechende Kapitel „Gartenbeschreibungen als Schlüssel zum System“ zeigen wird. Die „bedeutende Anregung zu grandioser künstlerischer Behandlung der Gärten“, wie es Burckhardt formuliert, wird bei Gothein zum Ideal- und Urtypus der Gartenkunst, von dem aus sich die historischen Schichten ableiten.

Burckhardt behandelt die Gartenkunst in Abhängigkeit von der Architektur und, obwohl er sie als eigene Gattung definiert, siedelt er sie im Verantwortungsbereich der Architekten an – eine Zuordnung, die Gothein übernimmt.¹¹² Indem sie dem Zweig der Architektur aber ein umfassendes Werk widmet, entzieht sie ihn der Marginalisierung durch die Kunsthistoriker und geht hierin über ihr Vorbild hinaus.¹¹³ Die Entwicklung, die Burckhardt in der Baukunst der Renaissance für die italienischen Gärten ausmacht, ist die von der rein botanischen Nutzung des Gartens in der Frührenaissance zur „vollen Herrschaft der Architektur“ in der Hochrenaissance.¹¹⁴ „Wenn ihrer [der Gärten] künstlerischen Behandlung Anfangs etwas im Wege stand, so war es das botanische Interesse

108 Ibid., S. 430, 434.

109 Ibid., S. 431, 432.

110 Burckhardt 2001, S. 322/Burckhardt 1855, S. 400: „Im XVI. Jahrhundert möchte Bramante's ursprünglicher Entwurf zu dem grossen vaticanischen Hof eine bedeutende Anregung zu grandioser künstlerischer Behandlung der Gärten gegeben haben, besonders durch die Doppel-
treppe mit Grotten, deren Stelle jetzt die Bibliothek und der Braccio nuovo einnehmen.“ Vgl. auch Schweizer 2013, Erfindung, S. 24, der den „Cicerone“ als Gründungsdokument der „erste[n] kunsthistoriographische[n] Vorstellungen von einer Eigengesetzlichkeit der Gartenkunst“ vorstellt.

111 Burckhardt 2001, S. 322.

112 Burckhardt 2001, S. 323/Burckhardt 1855, S. 401: „Die ganze Gattung blieb, beiläufig gesagt, fortwährend ein Zweig der Baukunst und eine Sache der Architekten, welchen sie auch von Rechts wegen gehörte.“ Zur Frage nach der Gartenkunst als eigener Gattung vgl. allgemein Schweizer 2013, Erfindung.

113 Zur frühen Beschäftigung der Kunsthistoriker, darunter Burckhardts, mit der Gartenkunst vgl. Schneider 2012, S. 29.

114 Burckhardt 2000, Kapitelüberschrift Paragraph 126, S. 194: „Volle Herrschaft der Architektur“.

oder die Absicht auf Nutzbarkeit.“¹¹⁵ Die Nobilitierung des Gartens als Kunst gehe dabei von den Architekten aus:

„Im XVI. Jahrhundert wird die Herrschaft der Architektur über die Gartenkunst, nicht bloss thatsächlich durch Ueberlassung der letztern an die Baumeister, sondern auch prinzipiell ausgesprochen. Bandinelli an Guido 1551, *Lettere pittoriche* I, 38: ‚le cose che si murano, debbono essere guida e superiori a quelle che si piantano.‘ Serlio’s Pläne von Gartenbeeten, Ende des IV. Buches, welche auch per altre cose dienen könnten, sind in der That angelegt, wie ein regelmässiges architektonisches Ornamentenfeld.“¹¹⁶

Dieses Zitat ist eminent wichtig für Gotheins Verständnis und Gliederung von Gartenkunstgeschichte. Sie verwendet es im ersten und zweiten Band der „Geschichte der Gartenkunst“, wobei sie auf die Briefsammlung des Vatikanbibliothekars Gaetano Bottari verweist, also nicht Burckhardt als „abgeleitete Quelle“ verwendet.¹¹⁷ Das Gartenprinzip der Renaissance, wie es Burckhardt prägte – die „cose que si murano“ –, taucht ein zweites Mal auf, nämlich beim zweiten Höhepunkt der architektonischen Gartenkunst: in Frankreich. In diesem Kontext wird jedoch die „Pflanzenarchitektur“ von Gothein zum bestimmenden Prinzip erhoben:

„Umsonst hatte man sich diesseits der Alpen oft beeifert, den Effekt der italienischen Gärten nachzubilden, meist war es ein vergebliches Bemühen, das zu schaffen, was den Italienern so leicht wurde und sich in jenem klassischen Ausspruch kristallisierte, ‚le cose che si murano sono superiori a quei che si piantano‘. Der französische Garten schafft dafür die Pflanzenarchitektur, der die Skulpturen der Statuen, der Brunnen, des Wassers sich anbequemen müssen.“¹¹⁸

115 Ibid, S. 192.

116 Ibid.

117 Bottari war Bibliothekar und Kunstberater für die Corsini-Familie. Er veröffentlichte beispielsweise eine Edition der *Viten Vasaris*. Als sein wichtigstes kunsthistorisches Unternehmen wird die Briefsammlung gesehen, die in sechs Bänden von 1757 bis 1768 in Rom herauskam und die seine eigenen Interessen wie Restaurationstechniken und Sammlungsfragen spiegelten. Zudem enthalten sie auch zeitgenössische Briefe, so dass sie eine Vorstellung des kulturellen und künstlerischen Lebens im Europa des 18. Jahrhunderts vermitteln. Vgl. Rodinò 1996. Fraglich ist, warum Gothein als Zitatgeber „Ammanati“ und nicht Bandinelli nennt. Ammanati als Schüler Bandinellis spielt weder in zitiertem Brief noch in Vasaris *Viten* in diesem Zusammenhang eine Rolle.

118 GdG II, S. 192.

Doch auch im französischen Garten bleibt die architektonische Einheit von Haus und Garten das Ideal, dem sich die natürlich wachsende Pflanze unterzuordnen hat.¹¹⁹

Die Entwicklung vom botanischen Garten der Frührenaissance hin zum architektonischen Garten der Hochrenaissance, den Burckhardt als von selbstbewusst auftretenden Architekten entworfen darstellt, spiegelt Gothein im letzten Kapitel ihrer Geschichte. Indem sie dem architektonischen Stil im Gegensatz zum Landschaftsgartenstil den Sieg in den Jahren vor Veröffentlichung des Buches zuerkennt, setzt sie die Reformgärtner und Architekten ihrer Zeit mit den Gartenkünstlern der Hochrenaissance gleich und beansprucht für deren Gartenkunst durch den historischen Vergleich eine Vorrangstellung.

Aus den Briefen und der prominenten Zitierweise in der „Geschichte der Gartenkunst“ ist ersichtlich geworden, dass Jacob Burckhardts Denken und Werk für Marie Luise Gothein eine entscheidende Rolle spielten. Eberhard Gothein verstand sich – wie oben geschildert – als Schüler des Kulturwissenschaftlers. Er begriff seine eigene Arbeit einerseits als Fortführung von dessen Werk, indem er beispielsweise das von Burckhardt nicht bearbeitete Feld Süditalien behandelte. Andererseits wollte er über Ranke und Burckhardt „hinausgehen“, wie er in der oben zitierten Briefstelle schreibt. Von seiner Frau existiert zwar keine ähnliche Formulierung, aber ihr Freund Paul Clemen stellt sie in seiner Grabrede als Burckhardts Schülerin dar und promoviert sie damit posthum:

„Was sie in den gewaltigen zwei Bänden niedergelegt hat, konnte nur auf dem Boden der eindringlichsten Kenntnis aller literarischen Zeugnisse wie des tiefsten Verstehens des ganzen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Lebens wachsen – wie Eberhard Gothein bekannte die Verfasserin sich hier als Schülerin von Jakob Burckhardt und schrieb dies wichtige Kapitel der Weltkunstgeschichte als echte Kulturhistorikerin.“¹²⁰

Vor allem Burckhardts Betrachtung der italienischen Renaissance bedeutete für ihr italienisches Kapitel einen Standard, hinter den sie nicht zurückkonnte.

Ästhetik: John Ruskin

Im Gegensatz zu Ranke und Burckhardt fällt der Name „Ruskin“ in der „Geschichte der Gartenkunst“ nicht. Dass der englische Ästhetiker dennoch zentral für Gotheins kunstästhetisches Verständnis ist, soll das folgende Kapitel zeigen. Von John Ruskin

119 Vgl. Buttlar 2003, S. 105: „Die Kunstwissenschaft akzeptierte die ‚vergängliche‘ Gartenkunst damals allenfalls als Appendix von Architektur und Stadtbaukunst oder als räumliche Matrix von Skulptur – also in ihren dauerhaften monumentalen Strukturen. Insofern galt das Interesse weiterhin zunächst dem formalen Garten, der auch bei Gothein noch neun Zehntel der Darstellung beanspruchte.“

120 Erinnerungsbuch Werner, S. 21.

habe sie sehen und denken gelernt, formuliert sie in einem Brief aus dem Jahr 1903.¹²¹ Das ist für ihre Zeit insofern progressiv, als Ruskin vor allem auf die Reformbewegung gewirkt hat: „Abgesehen von der kurzen Spanne intensiver Übersetzung und Verbreitung seiner Ideen durch reformbewegte Kreise um 1900 hat Ruskin im deutschen Geistesleben keinen Platz gefunden“, urteilt Kemp, der in den 80er Jahren Forschungen zum englischen Kunstschriftsteller in Deutschland angestoßen hat.¹²² Für die englische Kunst, Architektur und Ästhetik waren Ruskins Werke jedoch zentral.¹²³ Das vorliegende Kapitel soll Ruskins Wirkung kurz skizzieren, um dann seine Rezeption in Deutschland um 1900 und bei Goethein zu erfassen. Eine Analyse des Briefwechsels zwischen den Gotheins im Herbst 1903 ist in der Lage, den Einfluss Ruskins auf Gotheins Ästhetik und ihre Haltung zu modernen Gartenkunstströmungen abzuschätzen. Dabei wird ein besonderer Fokus auch auf die Verknüpfung zwischen Ruskin und der Naturauffassung der romantischen Dichter gelegt, die Gothein studiert hatte.

Bereits während seiner Studienzeit in Oxford begann Ruskin zu schreiben, zeit- lebens unterstützt und gefördert wurde diese Tätigkeit durch seinen wohlhabenden Vater.¹²⁴ Den Impuls für sein erstes einflussreiches Werk mit dem Titel „Modern Painters“ gab eine Zeitungskritik über den englischen Maler William Turner, als dessen kunstkritischer Patron und späterer Nachlassverwalter Ruskin fortan auftrat. Die fünf Bände entstanden in mehreren Phasen und Editionen von 1842 bis 1860. Ruskin begründet darin die Prinzipien seiner Ästhetik, wie zum Beispiel die Definition von Schönheit.¹²⁵ Er plädiert für eine „wahre“ Naturbetrachtung jenseits der etablierten Sehkonventionen der Picturesque-Ästhetik und der entsprechenden Landschaftsmaler.¹²⁶ Ruskins Kritik an diesen Konventionen rührte teilweise aus seiner Sozialkritik, teilweise aus seiner Definition von „Schönheit“. Letztlich war er selbst aber so tief von der picturesquen Sehweise geprägt, dass seine Argumentationen doch wieder darauf zurückweisen.¹²⁷ 1849 veröffentlichte er „The Seven Lamps of Architecture“, in denen er seine Prinzipien in Bezug auf Architektur entwickelte und denen eine noch grundsätzlichere Arbeit zum

121 Brief MLG an EG, *ibid.*, S. 57: „London 16.10.03.“ Ähnlich hatte es die englische Schriftstellerin Charlotte Brontë nach der Lektüre von Ruskins „Modern Painters“ (1843–1860) formuliert: „His book seems to give me eyes“, vgl. Kultermann 1996, S. 86.

122 Kemp 1983, S. 453.

123 Vgl. Hewison 2016, Abschnitt „Ruskin’s legacy“: „Through the widespread diffusion of his ideas on social reform, and the interdisciplinary nature of his art criticism, Ruskin can fairly be said to have had a hand in shaping the culture of the twentieth century, just as he did that of the nineteenth, and there is reason to believe that he may yet make a contribution to that of the twenty-first century.“

124 Vgl. *ibid.* Abschnitt „From ‚Modern Painters‘, volume I, to ‚The Stones of Venice‘“.

125 *Ibid.*

126 Zur Picturesque-Ästhetik vgl. das Kapitel III.2. „Der Garten als Bild, Semantiken des Pittoresken“.

127 Vgl. Hewison 1976, 2. Kapitel „Ruskin and the Picturesque“.

Thema „The Stones of Venice“ folgte, die in drei Bänden von 1851 bis 1853 erschien.¹²⁸ Der Fokus des Werkes, für das Ruskin umfangreiche architektonische Studien in Venedig unternahm, liegt auf der Gotik, die in einem Modell von Aufstieg, Blüte und Verfall im Gegensatz zur Renaissance positioniert wird; dieser Schwerpunkt übte großen Einfluss auf britische Architekten der Zeit aus.¹²⁹ In der Vorstellung vom idealen Handwerker des Mittelalters, die er in den „Stones“ entwickelt, liegt auch der Kern von Ruskins Modernismus- und Industrialisierungskritik, die sich maßgeblich auf die Arts-and-Crafts-Bewegung, mit ihrem Exponenten William Morris, auswirkte.¹³⁰

Das Buch zeichnet sich durch die detaillierte Betrachtung von Architektur aus. Im ersten Teil spricht der englische Autor seinen Leser direkt an und exerziert mit ihm zusammen den Bau eines Gebäudes durch. Vorbereitend geht er jeden Gebäudeteil mit seinen verschiedenen Ausformungen durch, um den Leser in die Lage zu versetzen, genau die architektonischen Bauprinzipien zu verstehen. Der Prozess, den er beschreibt, imitiert die Lektion, die ein Steinmetz seinem Schüler geben könnte,¹³¹ das Gebäude wird als lebender Organismus, als Körper beschrieben:

„Now observe. In proportion to the massiness of the column, we require its foot to express merely the power of bearing up; [...]. Now let us go back to Fig. 11, and take up one of the bases there, in the state in which we left it. [...] Now I am quite sure the reader is not satisfied of the stability of this form as it is seen at b: nor would he ever be so with the main contour of a circular base [...] [dann folgt ein Arbeitsschritt, bei dem aus dem Stein zwei Alternativen gemacht werden, und Ruskin setzt voraus, dass die zweite dem Leser besser gefällt, weil der Stein nicht wegrollt und gut proportioniert ist]. But is it not possible to mend the form still farther? [...] The foot is expanded enough; but it needs some expression of grasp as well. It has no toes.“¹³²

128 Ruskin 1851–1853.

129 Vgl. Hewison 2016, Abschnitt „From ‚Modern Painters‘, volume I, to ‚The Stones of Venice‘“: „Ruskin set about establishing, by drawing and measurement, an architectural typology that would account for the evolution of Venetian Gothic from the Romanesque, and also reveal within the Gothic itself the first signs of the decadence that overtook the city’s architecture as it turned to Renaissance forms.“

130 Ibid., vgl. auch den Abschnitt „Ruskin’s legacy“: „William Morris had already served as a conduit for Ruskin’s political and aesthetic values. Together they had a shaping influence on the arts and crafts movement, led by C. R. Ashbee and others, which flourished between 1880 and 1910. In 1884 a group of Ruskin-influenced architects, painters, sculptors, and designers formed the Art-Workers’ Guild.“

131 Die Verwurzelung in der Praxis forderte Ruskin auch für den Architekten ein, nämlich dass dieser mit dem Steinmetz zusammen in dessen Werkstatt arbeiten solle. Ruskin 1851–1853 (Bd. II: Sea-Stories), S. 167.

132 Ruskin 1851–1853 (Bd. I: The Foundations), S. 74 ff.

Architektur wird hier anthropomorphisiert, der Leser aufgefordert, seine Ästhetik an den einzelnen Teilen des Baukörpers zu schulen.

Ruskins Schriften, seine Tätigkeit als Kunstkritiker und -förderer und seine Lehrtätigkeit an Londoner Institutionen führten ab 1870 zu einer Professur für „Fine Art“ in Oxford.¹³³ Ruskins erzieherische Schwerpunkte lagen dabei immer auch auf sozial-reformerischen Kriterien, ausgedrückt beispielsweise in seinen Prinzipien der Arbeitsbedingungen, die er in seiner „Ruskin School of Drawing“ umsetzte.¹³⁴ Seine Vorstellungen einer utopischen Gesellschaft realisierte er in Form der „Guild of St George“, die 1878 gegründet wurde.

Ruskin starb 1900. Sein Tod löste eine Rezeptionswelle in Deutschland aus. So veröffentlichte beispielsweise Paul Clemen, Kunsthistoriker und langjähriger Freund Gotheins, in Ruskins Todesjahr einen umfangreichen Aufsatz.¹³⁵

Exemplarisch für „reformbewegte Kreise“, die sich um Ruskin bemühten, soll hier der Architekt Fritz Schumacher stehen, mit dem Gothein während ihrer Arbeit am Kapitel über die Gartenkunst ihrer Zeit Kontakt hatte.¹³⁶ Schumacher schreibt über Ruskin – den er auch als „Apostel der modernen englischen Kunstbewegung“ bezeichnet – in der Zeitschrift „Kunst und Handwerk“ 1897 einen Text, in dem er diesen als den „geistige[n] Vater jener englischen Kunstrenaissance“ darstellt, „die als sogenannte ‚moderne Richtung‘ anfängt, die ganze Kunstgewerbewelt in Bewegung zu setzen [...]“.¹³⁷ Obwohl er sich daran macht, „Züge seiner Gesamterscheinung festzustellen“,¹³⁸ um seinen Einfluss deutlich zu machen, verengt Schumacher recht bald den Fokus auf Ruskins Einfluss auf das Kunstgewerbe, legt den Schwerpunkt also – wie überhaupt die deutschen Reformer – auf Ruskins sozialreformerische Ideen und auf sein Engagement, vor allem in Hinblick auf die Arbeitsbedingungen des Künstlers. Schumacher referiert, wie Ruskin die „systematische Trennung von Geistes- und Handarbeit als ein schwerer wirtschaftlicher Irrtum [erscheint]“¹³⁹ und wie sich im Folgenden daraus eine Zurückführung des „Produzenten auf seine natürlichen Wege“ und ein Erziehungsauftrag für den „Konsumenten“ ergibt, damit dieser „das richtige Verständnis für das Natürlich-Schöne“ wieder lerne.¹⁴⁰ Schumacher betont ebenfalls die Wichtigkeit „des eigenen

133 Hewison 2016, Abschnitt „Critic of contemporary art“.

134 Ibid., Abschnitt „The professor“: „Ruskin’s principal intention was to instruct Oxford undergraduates in their responsibilities as future leaders, and as patrons of art.“ Das Institut existiert als „Ruskin School of Art“ bis heute.

135 Clemen 1900.

136 Schumacher schickte Gothein seine Pläne für den Hamburger Stadtpark. Vgl. das Kapitel II.3. „Die ‚Geschichte der Gartenkunst‘ als Dokument der Reformgartenbewegung“.

137 Schumacher 1897/1898, S. 123.

138 Ibid.

139 Ibid., S. 124.

140 Ibid., S. 126.

Heimes“, in dem der „Mensch [nach Ruskin] naturgemäß berufen ist, ein historisches Denkmal seiner Person zu errichten [...]“. ¹⁴¹

Der Architekt nimmt den englischen Autor also als Zeugen für seine eigenen Werte. Diese wollte Schumacher als Mitbegründer des deutschen Werkbundes, der im Jahr 1907 als deutsche Ausprägung der Reformbestrebungen in Bezug auf Kunst und Kunsthandwerk gegründet wurde, verteidigen. Am Schluss betont er jedoch die Notwendigkeit, dass in Deutschland eine eigene Bewegung entstehen müsse und dass Ruskins Gedanken nicht als „Stecklinge schöner fremder Gewächse auf unseren unvorbereiteten Boden verpflanz[t]“ werden sollten. ¹⁴² Ähnliches fordert auch Schumachers Zeit- und Berufsgenosse Hermann Muthesius, der ebenfalls eine direkte Übertragung von Ruskin'schem Gedankengut auf die deutsche Kultur für nicht möglich erachtete, damit aber eine genuine Beschäftigung mit dessen Impulsen innerhalb nationaler Grenzen anregte. ¹⁴³ Retrospektiv vergleicht die Forschung Ruskins Rezeption im Deutschland jener Zeit mit einem „Steinbruch“: Ruskin wurde als „Prophet“ wahrgenommen, seine Werke wurden in Auszügen – etwa Aphorismen – übersetzt; „reformbewegte Kreise“ reklamierten ihn als Fürsprecher für ihre Ziele. Eine gründliche – auch wissenschaftliche – Auseinandersetzung mit seinem Gesamtwerk sei jedoch ausgeblieben, konstatiert Oechslin. ¹⁴⁴

Für Gothein lässt sich festhalten, dass sie sich eingehend mit Ruskins Werk beschäftigte, das geht aus ihrer Rezension in den Preußischen Jahrbüchern von 1903, der ein ausführlicher Aufsatz zu „John Ruskin“ vorangestellt ist, hervor. ¹⁴⁵ Er ist eine Reaktion auf die teilweise Übersetzung Ruskin'scher Werke ins Deutsche von Charlotte Broicher. ¹⁴⁶ Ihrer kurzen Rezension schickt sie 15 Seiten eigene Abhandlung über Ruskins Werk und die Grundzüge seines Denkens voraus. An den Teilübersetzungen Broichers kritisiert sie, dass diese aus dem Zusammenhang gerissen und auch nicht in der ursprünglichen Reihenfolge belassen worden seien – womit sie das „Steinbruch“-Verdikt der späteren Forschung vorwegnimmt. ¹⁴⁷ Die Biographie Broichers über Ruskin, die von einem persönlichen Treffen der Autorin mit Ruskin profitierte, lobt Gothein jedoch als verdienstvoll. ¹⁴⁸

Ihre eigene Darstellung beginnt Gothein mit dem Zitat Thomas Carlyles über den Schriftsteller als „Held unserer Zeit“ und „Führer der Menschheit“. ¹⁴⁹ Sie beschäftigt sich zunächst mit den Gemeinsamkeiten der Herkunft und, davon abgeleitet, des Denkens

141 Ibid.

142 Ibid., S. 128.

143 Vgl. Stalder 2002, Ruskin, S. 159 ff. Stalder zählt in Ergänzung zu Muthesius 1974 drei weitere Aufsätze aus der Zeit um 1900 auf, die sich mit Ruskin befassen. Gotheins Beitrag (Gothein 1903) ist nicht darunter und muss daher in dieser Aufzählung ergänzt werden.

144 Vgl. Oechslin 2002, S. 7.

145 Gothein 1903.

146 Ruskin 1902.

147 Vgl. Gothein 1903, S. 27 f.

148 Vgl. Broicher 1902, S. 24 f.

149 Gothein 1903, S. 8.

von John Ruskin und dessen Schriftstellerfreund Carlyle.¹⁵⁰ Die Brücke zu Ruskin über Carlyle bietet sich für Goethe an, weil Letzterer schon durch seine Übersetzung deutscher Literatur und seinen Kontakt zu Goethe im deutschen Geistesleben ein Begriff und geachtet war.¹⁵¹ Die Hinleitung zu Ruskins kunstästhetischem Verständnis führt bei Goethe über seine puritanische Prägung, der ein „Geist der Ordnung, des Gehorsams“¹⁵² innewohne und die eine stoische Haltung der „Selbst-Ein- und -Unterordnung“ impliziere,¹⁵³ die zum ethischen Grundsatz führe, dass „nur das Gute das Nützliche ist [...]“.¹⁵⁴ Daran knüpft sie Carlyles Forderung nach sinnhafter Arbeit an, die Ruskin mit einem ästhetischen Anspruch überhöhe. Goethe stellt Ruskin im Gegensatz zu Carlyle als Mann der „vita contemplativa“ dar, der in der Handarbeit im antiken Sinn eine Herabstufung sieht:

„es giebt daher für ihn nur zwei Wege, um dem Menschen zum Adelsbrief des Menschenthums zu verhelfen: entweder seine Arbeit so zu gestalten, daß sein Geist und sein Herz dabei ist, dann ähnelt man sie der Künstlerarbeit an; oder, denen, die gezwungen sind, ganz geistlose Arbeit zu verrichten, wenigstens den Weg zu weisen, die Kunst, die andere schaffen, verstehend zu genießen.“¹⁵⁵

Damit schreibt Goethe der Kunst und vor allem der Kunsterziehung einen moralischen Stellenwert zu, weil sie als Ausdruck einer Nation gelten könne.¹⁵⁶ Darum sei es wichtig, dass der Rezipient von Kunst nicht nur in der Lage ist, Kunst zu bewerten, sondern er muss „sehen [lernen], wie der Künstler sieht [...]“.¹⁵⁷ An dieser Stelle verweist sie auf „Die Steine von Venedig“ und referiert Ruskins Ansatz, ein Bauwerk wie ein Steinmetz wahrzunehmen. Goethe nennt die Methode, den Leser imaginär am Bau eines Gebäudes zu beteiligen, „sokratisch“.¹⁵⁸ Sie konstatiert, dass Ruskins pädagogische Beschreibung zum Aufbau eines Gebäudes einem bestimmten Stil zuzuordnen sei: Das gemeinsam „erbaute“ Bauwerk sei ein gotisches geworden, was für die Autorin der Anlass ist, Ruskins Vorliebe für die (Früh-)Gotik auf die Sehnsucht nach einem ganzheitlichen Menschenbild zurückzuführen, in dem Arbeit religiös-sinnhaft und moralisch wertvoll erscheint. Daraus ergebe sich auch seine Ablehnung der großen

150 Diese Freundschaft, die von der Nachwelt zunächst mystifiziert wurde und damit Goethes romantischen Darstellungen von Dichterfreundschaften in ihren ersten zwei Büchern entsprach, wird von der heutigen Forschung als eher spannungsgeladen eingeschätzt. Vgl. Sorensen 2015.

151 Carlyle hatte Goethe, Schiller und deutsche Romantiker übersetzt und einen Briefwechsel mit Goethe unterhalten.

152 Goethe 1903, S. 10.

153 Ibid.

154 Ibid., S. 11.

155 Ibid., S. 12 f.

156 Vgl. *ibid.*, S. 14.

157 Ibid.

158 Ibid., S. 14.

Renaissancekünstler, weil diese als individuelle Künstlergenies nicht mehr der breiten Masse der Handwerker ihre Berechtigung und ihre Verankerung im großen Ganzen zugestehen würden. Gothein kritisiert an dieser Stelle Ruskins historische Überblicke, die sie als „das Schwächste und Unbefriedigendste“ bezeichnet, „was er uns zu bieten hat“.¹⁵⁹ Dagegen lobt sie im Folgenden seine Übertragung von Naturbetrachtung auf die Fähigkeit ästhetischer Kunstbetrachtung: „Zum Kunstschauen will er uns erziehen, aber die Liebe zur Natur muß angeboren sein.“¹⁶⁰ Gothein verbindet die „Liebe zur Natur“ mit dem moralischen Aspekt in Ruskins Werk und interpretiert:

„darum kommt Ruskin auch auf diesem Wege zu der so oft paradox klingenden Behauptung, daß der Künstler ein moralisches Wesen sein müsse. Ruskin versteht unter ‚moralisch‘ eben die richtige Harmonie unseres ganzen Wesens.“¹⁶¹

Mit der Nennung des moralischen Aspektes von Natur- und Kunstbetrachtung führt Gothein in Ruskins sozialreformerische Ideen ein, seine Beeinflussung der Arts-und-Crafts-Bewegung und sein praktisches Ausgreifen auf die Künstlerbildung ebenso wie seine Gedanken zur Reformierung des Wirtschafts- und Arbeitssystems. Ihre Erklärung, warum Ruskin in Deutschland nicht so erfolgreich war, ist folgende: „[Dies] liegt in erster Linie daran, daß wir im neunzehnten Jahrhundert mehr als jedes andere Volk auf eine Trennung von Kunst und Ethik dringen, aus Furcht, die Kunst zur platten Nützlichkeit herabzuziehen [...]“.¹⁶² Als sein Vermächtnis, jenseits der stilistischen Moden, die Ruskins Ideen hervorgerufen hätten, formuliert sie: „geblieben ist das Kulturelement, die Erziehung des Volkes zur Kunst, die Offenbarung einer Religion der Schönheit.“¹⁶³

Gothein bemüht sich in ihrem Aufsatz, Ruskins Herangehensweise an Architektur und Kunst und damit verknüpft seine sozialkritischen Ideen für ihre im Geist des deutschen Idealismus und Historismus verwurzelten Leser begreiflich und annehmbar zu machen. Ruskin erfüllt deren Anspruch auf historische Objektivität mit seinen unbedingten Meinungsäußerungen wie zum Beispiel jener über Dekoration im ersten Teil der „Stones of Venice“ nicht: „There is a right and wrong in it; but you will assuredly like the right if you suffer your natural instinct to lead you.“¹⁶⁴ Es gibt keine objektiven Kriterien, sondern einen Instinkt, der leitet – das widerspricht allen historisch-distanzierten Beobachtungen einzelner Kunstphänomene oder Künstler, wie sie die Historisten forderten. Vor allem die Verknüpfung von Kunst und Gesellschaftsordnung, die bei Ruskin zu einer Abwertung ganzer Epochen – vor allem der Renaissance – führte, konnte für Gotheins deutsche Leser, die das Epochenideal der italienischen Renaissance mit

159 Ibid., S. 16.

160 Ibid., S. 17.

161 Ibid.

162 Ibid., S. 22.

163 Ibid., S. 23.

164 Ruskin 1851–1853 (Bd. I: The Foundations), S. 43.

Burckhardt teilen, nur eine Provokation sein. Diesen Lesern versucht Gothein Ruskins Verdienste zu erläutern. Ihr Augenmerk liegt dabei auf der Methode Ruskins, den Leser zum Verständnis von Architektur zu bringen und, dadurch vermittelt, die Schönheit von Architektur zu begreifen. Jenseits aller Ausführungen zu Ruskins Verknüpfung von Moral und Kunst, legt sie darauf am Ende den Schwerpunkt und kommt mit ihrer Wortwahl – „Offenbarung“, „Religion der Schönheit“ – der Überhöhung Ruskins als Propheten nahe. Kunst- und Architekturbetrachtung werden zum religiösen Akt, in dem der Rezipient höhere Erkenntnis gewinnen kann. Mit dieser religiösen Überhöhung bewegte sich Gothein im Zeitkontext.¹⁶⁵

Ihr Fokus liegt auf dem erzieherischen Aspekt in Ruskins Werk, das wird durch die Gegenüberstellung zu Carlyle deutlich: Carlyle als der Advokat sinnhafter Arbeit wird von Ruskin dadurch übertroffen, dass dieser die Arbeit „veredelt“. Die Überlegung, dass Ruskin denen, die „geistlose Arbeit“ verrichten müssen, einen „Weg [weist], die Kunst, die andere schaffen, verstehend zu genießen“, erscheint im Hinblick auf die „Geschichte der Gartenkunst“ zentral. In ihrem Vorwort betont Gothein, dass ihr Buch „fördernd in das lebendige Leben eingreifen“ solle, dass es Laien und „die Gärten schaffenden Künstler von heute“¹⁶⁶ inspirieren solle. Dazu stellt sie die Gärten als „individuelle Kunstwerke“ in einer „Gesamtentwicklung“¹⁶⁷ dar. Sie kreierte in ihrem Buch bildliche Vorstellungen individueller historischer Gärten, um dem Leser diese Kunst vor Augen zu führen. Ihre Einführung in den Aufsatz öffnet dabei eine wichtige Parallele zwischen ihrer eigenen Intention und der Ruskins: Der Schriftsteller als „Held unserer Zeit“ und „Führer der Menschheit“ sei in der Lage, seinen Leser zu einem höheren Kunstverständnis zu erziehen. Indem Gothein selbst den Garten zu einem Text macht, der in mehreren historischen Schichten den Urtext überliefert, wie sie es in ihrem Vorwort schreibt, begibt auch sie sich in die Rolle der Schriftstellerin in der Nachfolge Ruskins.

In ihrem eigenen Ehemann fand Gothein den historistischen Kritiker Ruskins, gegen den sie den englischen Autor in ihrem Aufsatz verteidigen wollte. In einem Briefwechsel aus dem gleichen Jahr der Veröffentlichung des Beitrags, 1903, findet eine ausführliche Auseinandersetzung über den englischen Schriftsteller zwischen den Ehepartnern statt. An dieser Stelle sollen die wesentlichen Argumente paraphrasiert und zitiert werden, die zum Teil nur aus den Briefen Eberhard Gotheins rekonstruiert werden können. Ihre Briefe sind im Original verloren, nur wenige sind im „Erinnerungsbuch Werner“ abgedruckt. Die Korrespondenz beginnt im September des Jahres 1903, als er das Imprimatur für ihren Ruskin-Aufsatz erteilen musste, da sie auf Studienreise durch England weilte. Die Diskussion nimmt am 8. Oktober Fahrt auf, als Eberhard

165 Einige Jahre zuvor war ein französisches Buch (Sizeranne 1899) erschienen mit dem Titel „Ruskin et la religion de la beauté“. Die Formulierung „Religion der Schönheit“ verwendet auch der Bonner Kunsthistoriker Paul Clemen in Bezug auf Ruskin, mit dem Gothein in den Jahren der Abfassung des Artikels befreundet war (Clemen 1900).

166 GdG I, S. V.

167 Ibid., S. VI.

Gothein in seinem Brief schreibt, dass er bei der Lektüre von Ruskins „The Stones of Venice“ verwundert über eine zentrale These war: „Wenn jemand dazu gelangt, den Dogenpalast das zentrale Gebäude der ganzen Kunstentwicklung zu nennen, wird es mir schwer mitzukommen.“¹⁶⁸ Er bezieht sich hier auf eine Textstelle in den „Stones“, in der Ruskin die Entstehung Venedigs aus den Völkerwanderungen und -mischungen am Ende des Römischen Reiches herleitet:

„they met and contended over the wreck of the Roman empire; and the very centre of the struggle [...] is VENICE [Hervorhebung im Original]. The Ducal palace of Venice contains the three elements in exactly equal proportions – the Roman, Lombard, and Arab. It is the central building of the world.“¹⁶⁹

Kurz darauf traf Eberhard Gothein in Bonn den Kunsthistoriker Carl Justi, mit dem er sich weiter über Ruskin austauschte. Justi war Nachfolger von Anton Springer, der den ersten Lehrstuhl für Kunstgeschichte in Deutschland, den an der Universität Bonn, seit 1860 besetzt hatte. Im Gegensatz zu seinem Vorgänger begriff Justi Kunstgeschichtsschreibung als literarischen Auftrag, für das Fach grundlegend sind seine Forschungen zur spanischen Kunst, vor allem zu Velázquez.¹⁷⁰ Eberhard Gothein berichtet in seinem Brief am nächsten Tag von dessen umfassender Ablehnung. Er spricht von der „Schale seines Zornes“, die der alte Justi über Ruskin ausgeleert habe. „Im Grunde habe R. keinen Sinn für die Kunst gehabt sondern nur für die Natur“, referiert Gothein Justis Meinung und bemerkt weiter:

„Überall wo die eigentliche Kunst beginne auf ihre Höhe zu kommen, d. h. wo sie die Herrschaft über alle ihre Mittel erworben habe, sehe er daher ganz consequent den Beginn des Verfalles. Daher habe er auch in den Meistern der Frührenaissance gar nicht das Wesentliche, das Emporstreben zu immer vollkommenerer Herrschaft sondern grade die Unvollkommenheit, die Befangenheit in einem noch kindlichen Naturalismus bewundert und empfohlen.“¹⁷¹

Die Verknüpfung von Gesellschaftsordnung und Kunst(handwerk), die Ruskin für die Frühgotik als gelungen ansieht, bezeichnete Justi in seinem Gespräch mit Gothein als „mystische und mißverständene soziale Tendenzen, also ganz unkünstlerische Gesichtspunkte“. Auch die Auswirkungen auf das Kunstgewerbe lehnte Justi ab und bezeichnete den neuen Stil – augenscheinlich das, wofür sich Gründer und Mitarbeiter des

168 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 623: „Bonn 8/10 03. Donnerstag“.

169 Ruskin 1851–1853 (Bd. I: The Foundations), S. 17.

170 Vgl. Rößler 2009, S. 183–188.

171 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 624: „Bonn 9/10 03 Freitag“.

Werkbundes wie Schumacher und Muthesius einsetzten, als „formlos“ und „dürftig“. Zudem lehnte Justi gemäß Gothein das „Moralische“ in Ruskins Denken ab. Eberhard Gothein verteidigt im Brief Justis hartes Urteil:

„Ich hatte das Gefühl, als ob er etwas *pro domo* spricht, und ein so grosser Schriftsteller und Denker wie Justi hat das Recht dazu. Er und Burckhardt haben ihr Leben daran gesetzt, selber in rein künstlerischer Weise das Bild vergangener grosser Kunst nur ganz so, wie es gewesen, darzustellen und müssen nun sehen, daß die beiden Todfeinde, Tendenz und moralisches Pathos, die sie – Burckhardt mit Ingrim und Justi mit Ironie – stets bekämpft haben, ihnen nun doch den Rang ablaufen.“¹⁷²

Das Argument zeigt, dass Justi hier vollkommen auf dem Boden des Historismus stand.¹⁷³ Er konnte nur von der Überzeugung aus argumentieren, dass die Renaissance der Höhepunkt der Kunst ist. Ruskin geht es in seiner Ablehnung von Renaissancekunst jedoch um die Ablehnung eines gesellschaftlichen Zustandes: Das Künstlerindividuum der Renaissance und seine Fokussierung auf die Bildkunst sieht er als Symptom eines moralisch-religiösen Verfalls, der sich in der Architektur eines Volkes spiegele. Die Architektur der Gotik hingegen betrachtet er als Ausdruck eines ganzheitlich-sinnhaft arbeitenden Handwerker-Künstler-Kollektivs.¹⁷⁴ Justi verknüpfte Ruskins Naturanschauung mit dem System seiner eigenen Stilbewertungen: Vom Standpunkt der Superiorität der Renaissance aus betrachtet, erschien ihm diese als „kindlich“. Den Zusammenhang zwischen Gesellschaft und Architektur, für den Ruskin eintritt, blendete Justi als „unkünstlerischen Gesichtspunkt“ aus. Eberhard Gothein ergreift im Brief insofern Partei, als er Ruskin die historische „Objektivität“ abspricht. Er argumentiert im Sinne Rankes, dass Justi und Burckhardt die Geschichte der Kunst „ganz so, wie sie gewesen“, dargestellt hätten und geht mit ihnen von einem eindeutig beweisbaren Höhepunkt der Kunstgeschichte mit der Renaissancekunst aus. Indem Eberhard Gothein und Justi Ruskins Ansatz als bloße „Falschdarstellung“ künstlerischer Epochen ablehnen, konnten sie den Perspektivwechsel des englischen Schriftstellers überhaupt nicht nachvollziehen. Zudem musste Justi als Biograph von Winckelmann und Velásquez dem Fokus auf ein frühmittelalterliches Künstlerkollektiv mit Misstrauen begegnen.

Angeregt von diesem Gespräch mit Justi las Eberhard Gothein direkt danach Ruskins „Stones of Venice“ weiter und wurde dabei noch ärgerlicher. Ruskins Thesen zur Entwicklung der Architekturgeschichte bezeichnet er in seinem folgenden Brief vom

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ Rößler 2009, S. 191: „Der Kern von Justis Lehre ist ausgesprochen konservativ und folgt den Grundsätzen der Historischen Schule.“

¹⁷⁴ Vgl. Tyack 2015, S. 103 f.

10. Oktober als „dilettantische Willkür“. ¹⁷⁵ Vor allem erbost ihn Ruskings Renaissance-Ablehnung. Eberhard Gothein ist als Renaissance-Forscher empört darüber, dass Ruskin in den „Stones of Venice“ das Datum für den Anfang vom Verfall der venezianischen Architektur auf 1418 festlegt, das Todesjahr des venezianischen Admirals Carlo Zeno. Danach, so Ruskin, seien nämlich Dogen aus der Familie Foscari an die Macht gekommen, die Venedig in den Krieg geführt hätten. ¹⁷⁶

Die Antwort Marie Luise Gotheins findet sich in einem Brieffragment vom 12. Oktober:

„Ruskings Bedeutung auf dem Kunstgebiet liegt immer nur da, wo er den Leser sehen lehrt. Ich habe sehr viel gelernt von ihm. [...] Es ist eine andere Art von Schauen, als wir alle sehr rationalistisch erzogenen und veranlagten Menschen aus unseren geistig hochstehenden Professorenkreisen sie haben [...]. Grade für meine Neigung zu einer Überschätzung des Intellekts ist das sicher ein gutes Gegengewicht.“ ¹⁷⁷

Hier zeigt sich schon der Fokus, der Gotheins Ruskin-Rezeption lenkt: Es ist das sinnliche Moment des Kunst- und Architekturlebens, das jenseits aller geschichtlichen Einordnung möglich ist.

Eberhard Gothein tat aber genau das, was seine Frau kritisierte: Er versuchte weiterhin rein intellektuell und systematisch Ruskings Werk zu durchdringen. Sein neuer Gesprächspartner war der Bonner Kunsthistoriker Paul Clemen, wie der Brief vom 14. Oktober belegt. Eberhard Gothein kritisiert darin auch die „Ruskin-Schwärmerei“ gerade bei den Reformern, die er als „die sublimsten Geschmäckler“ bezeichnet, den „Leute[n] des Kunstwart und denen um Lichtwark, die alle schon nicht die Geduld und die Bildung hätten, um Justi und Burckhardt nachzudenken.“ Gothein kritisiert vor allem eine unreflektierte Ruskin-Verehrung. Seine weitere Lektüre der „Stones“, so berichtet er weiter, habe zwar sein „abschreckendes Urteil sehr gemildert“, aber er findet Ruskings Abhandlung „ungebührlich breit; was der Architekt mit 3 Zeilen und ein halb Dutzend Abbildungen abgemacht, – die verschiedenen Formen romanischer Kapitelle – nimmt ja hier Bogen ein.“ Schließlich versucht er die „psychische“ Betrachtungsweise, die seine Frau im Gegensatz zur „kühl-rationalistisch historischen Betrachtungsweise der deutschen Professoren“ in ihrem Brief ins Feld führt, als neue Form der romantischen Architekturbetrachtung zu begründen, die ihm seit seiner Schulzeit – eben durch die Spätromantik – bekannt gewesen sei. Aber:

175 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 625: „Bonn 10/10 03 Samstag.“

176 Vgl. Ruskin 1851–1853 (I The Foundations), S. 4.

177 MLG an EG, Erinnerungsbuch Werner, S. 56: „London, 12.10.03“.

„Damals ist mir dann durch Sempers ‚Styl‘¹⁷⁸ und Burckhardts Cicerone¹⁷⁹ diese Hülle kulturhistorischer Phrasen zerrissen worden, und so kommt es, daß ich mißtrauisch bin gegen alle von Aussen hergeholten Principien und gegen jede Erklärung der Kunst aus oder für moralische und religiöse Principien. Du kommst nun wieder den umgekehrten Weg.“¹⁸⁰

Die beiden Werke, die Gothein als essentiell für sein Architekturverständnis nennt, sind in ihrer Systematik und Nüchternheit der Betrachtung in der Tat ein starker Kontrast zum mäandernden Stil Ruskins. Eberhard Gothein bekennt: „Daß ich auch die Gothik von ganzem Herzen liebe, weißt Du ja – nur liebe ich die Renaissance noch mehr, sie entspricht meinem geistigen Wesen und vielleicht auch meinem Gefühl für ebenmässige Schönheit mehr.“¹⁸¹

Am 16. Oktober 1903 antwortet Marie Luise Gothein auf die Kritik, die ihr Mann im eben erwähnten Brief äußerte:

„Übrigens leugne ich, dass es leichter ist, Ruskins Gedanken nachzudenken als Justis oder Burckhardts. Es ist im Gegenteil gar nicht leicht, namentlich nicht in seinen ästhetischen Auseinandersetzungen, auf die ich mit den sozialen einen weit grösseren Wert lege, als auf den ganzen Stilrummel, der gewiss immer das ist, was am schnellsten aus der Mode kommt. Aber es ist sicher ein Zeichen der Seichtigkeit der späteren Nachbeter in Deutschland, wenn sie sich grade an seine Äusserlichkeiten halten und nicht untersuchen, was er eigentlich beabsichtigt. Das ist es, was ihn mir so wert macht, – trotz tausend Dingen, die auch mir fremd und peinlich an ihm sind. [...] Nein, es ist mehr eine gewisse ethische Naturbetrachtung, die dann doch zu ästhetischen Resultaten führt, oder umgekehrt würde man wohl besser sagen: es ist eine Art von Vollendung der Wordsworth'schen Naturanschauung – und Übertragung auf die Kunst. Du weisst, wie hoch ich Burckhardt und Justi schätze; aber was heißt das, wenn du sagst: sie haben die Kunst geschildert, wie sie ist – jawohl, als bedeutende Historiker und feine Ästhetiker. Aber Ruskin will etwas anderes, er möchte in seinen Lesern das in ihnen schlummernde künstlerische Moment wecken und sie mit Künstleraugen die Natur und die Kunstwerke anschauen machen. Das, siehst du, ist so fein an ihm und, wenn du willst, oft so kraus und selbstherrlich. Aber wenn ich auch nie in meiner eigenen Arbeitsweise von ihm beeinflusst sein könnte, gelernt zu sehen und zu denken habe ich von ihm – ich bin und bleibe Schülerin der Betrachtungsweise Justis,

178 Semper 1860.

179 Burckhardt 2001/Burckhardt 1855.

180 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 628: „Bonn 14/10 03. Mittwoch“.

181 Ibid.

aber diese Reise erst hat mich gelehrt, daß ohne Ruskin ich sie so nicht hätte machen können.“¹⁸²

Gothein geht auf die Ablehnung der Renaissancekritik Ruskins, die ihr Ehemann und Justi hervorheben, ebenso wenig wie auf Ruskins Einfluss auf das Kunsthandwerk und auf den sozialen Aspekt ein. Sie formuliert explizit: „Aber Ruskin will etwas anderes.“ Auch sie bezeichnet Ruskins Bevorzugung des gotischen Stils, die sich in England in einem Wiederaufleben neugotischer Architektur niederschlug,¹⁸³ als „Stilrummel“ und „Mode“. Sie bewundert an Ruskin seine Fähigkeit, bei seinen Lesern das „schlummern-de künstlerische Moment [zu] wecken“. Mit „Künstlerausgen“ kann der Leser „Natur“ und „Kunstwerk“ nach der Lektüre Ruskins ansehen – so sei es jedenfalls ihr ergangen. In ihrem Aufsatz hatte sie es als Weg formuliert, „die Kunst, die andere schaffen, verstehend zu genießen.“

In ihrem Brief interpretiert Gothein Ruskins Naturanschauung und „Übertragung auf die Kunst“ als Vollendung von Wordsworths Naturbetrachtung. Mit dem romantischen englischen Dichter hatte sie sich in ihrer ersten Monographie beschäftigt. Der Vergleich kam aber nicht von ungefähr, da Ruskin selbst sich lebenslang an der Naturdichtung Wordsworths abgearbeitet hatte.¹⁸⁴ Diese Auseinandersetzung war von Verehrung und Kritik geprägt, die in der Forschung vor allem als eine Schärfung von Ruskins eigenem Naturverständnis interpretiert wird.¹⁸⁵ Ruskin kritisiert hauptsächlich die moralische Komponente in Wordsworths Werk in Bezug auf seine eigenen Thesen. Was aber seinen Anspruch an die „Erziehung zum Sehen“ angeht, wird die Verknüpfung der Naturlyrik mit der Sehweise des Ästhetikers von der heutigen Forschung bestätigt: Wordsworths Gedicht „The Excursion“ „served as a model for Ruskin’s ‚efforts to encourage and reform‘ the everyday person’s habits of perception.“¹⁸⁶ Für das Verständnis von Gotheins Verbindung des Dichters mit dem Kritiker ist es vor allem wichtig, sich vor Augen zu halten, wie intensiv sie sich selbst mit dem Dichter und seinen Werken beschäftigt hatte. Ihre Aussage ist also vor allem eine assoziative Verknüpfung, die dem kritischen Leser ihres Briefes (ihrem Mann) zeigt, wo sie Ruskins Hauptverdienst sieht.¹⁸⁷

Wenn Wordsworth als Dichter der Romantik die Natur in ihrer Wirkung auf den Menschen beschreibt, Natur also als Emotionen hervorrufend begreift und damit eine

182 MLG and EG, Erinnerungsbuch Werner, S. 57: „London 16.10.03“

183 Vgl. Tyack 2015, S. 107–111.

184 Vgl. Daley 2001, S. 18f. Ebenso Hewison 1976, S. 16: „Wordsworth was to become one of the three major formative influences on the adolescent Ruskin.“

185 Vgl. Hewison 1976, S. 22f.

186 Ibid., S. 20.

187 Wordsworths Rezeption im England des viktorianischen Zeitalters ist unter anderen Bedingungen zu betrachten als zu jeder anderen, einschließlich heutiger, Zeit. Gothein steht mit ihrer Wordsworth-Interpretation im Kontext der Strömung der zeitgenössischen englischen Wordsworth-Renaissance. Vgl. die Einleitung zu Gill 1998.

„anthropozentrische Ausrichtung“ der Naturauffassung etabliert,¹⁸⁸ so benutzt laut Gothein Ruskin seine Beschreibungen, um eine ähnliche Wirkung von Architektur auf den Betrachter zu ermöglichen. In ihrem Buch über Wordsworth gibt Gothein einen Überblick über die Rolle der Naturbetrachtung in der englischen Literatur und spricht von sich entwickelnden „Stimmungsbildern“ hin zur Romantik.¹⁸⁹ Wo die Natur in der Literatur vor den Romantikern als Hintergrundfolie verwendet worden sei, verknüpfe die romantische Dichtung die Naturbetrachtung mit dem lyrischen Subjekt. In der modernen Forschung wird in diesem Sinne Natur als Mittel des Wiedererlebens für Wordsworth interpretiert.¹⁹⁰ Exemplarisch drückt sich dies etwa in seinem berühmten Gedicht „I wandered lonely as the cloud“ von 1815 aus, in dem durch die repetitive Naturbeobachtung das lyrische Ich glückliche Stimmungen evozieren kann. Gothein übersetzt dieses Gedicht in ihrem Wordsworth-Buch und leitet davon eine animistische Naturauffassung ab:

„doch sie [die Blumen] sind ihm nicht ein Bild des Lebens; sie haben selber Leben. Sie tanzen und freuen sich in tollem Übermut; der Dichter selbst fühlt sich in ihre Lust hineingezogen und empfindet noch lange hernach den Segen dieses Schauens.“¹⁹¹

In der Beseeltheit der Natur, mit der sich der Dichter und sein Rezipient verbinden, wird eine Ablösung des Individuellen möglich, bei der „seine Seele untertaucht in den allgemeinen Strom des Lebens.“¹⁹² Wenn Gothein Ruskins Kunstbetrachtung als Vollendung der Wordsworth'schen Naturbetrachtung interpretiert, müsste sie – ausgehend von ihrer eigenen Deutung – formulieren: „Die Architektur ist kein Bild des Lebens, sie hat selber Leben.“ Dabei muss erwähnt werden, dass Ruskin selbst umfangreiche Naturbetrachtungen publiziert hat, die detailgenau und poetisch sind. Im fünften Band seiner „Modern Painters“ widmet er zum Beispiel zwei der drei Teile der genauen Beschreibung von Blättern und Wolken: „On Leaf Beauty“ und „Of Cloud Beauty“.¹⁹³ Dabei betont er etwa im Wolken-Kapitel, dass er kein Fachwissen referieren will.¹⁹⁴ Er schickt dem

188 Vgl. den Überblick über romantische Naturbetrachtung bei Bayer 2004, S. 79. In der neueren Forschung wird Wordsworths Naturbehandlung als Selbstvergewisserung und Selbsterlebnis und im Zusammenhang mit dem Verständnis der Natur als soziales System interpretiert. Pite 2003 weist aber darauf hin, dass das Naturverständnis im viktorianischen England ein anderes war und dass diese Gesellschaft dementsprechend auch Wordsworths Naturbetrachtung anders wahrnahm.

189 Gothein 1893, S. 207.

190 Vgl. Bayer 2004, S. 79.

191 Gothein 1893, S. 215.

192 Ibid., S. 217.

193 Ruskin 1903.

194 Ibid., Teil VII, Chap. 1, §3, S. 95: „[...] I am wholly unable to take note of the advance of modern science. What has conclusively been discovered or observed about clouds, I know not.

Kapitel eine Einleitung mit Fragen voran, die dem Leser bewusst machen, wie wenig er sich bisher mit Wolken als Phänomen beschäftigt hat. Er beschreibt detailliert und lebendig die Betrachtung von Wolkenerscheinungen und führt dem Leser mit der Verknüpfung von Tageszeit und Wolkenaussehen ein imaginäres Bild der jeweiligen Wolke vor Augen.¹⁹⁵ Er entwirft kein Wolken-System oder Musterbuch, aus dem etwa ein Künstler auswählen könnte, sondern bringt den Leser durch die Lektüre dazu, sich mit einem selbstverständlichen Bestandteil seiner natürlichen Umgebung eingehend zu beschäftigen – und zwar so, dass er von seinem Buch gar nicht aufblicken muss.

In der omnipräsenten Formulierung vom „Bild des Gartens“ in der „Geschichte der Gartenkunst“ taucht die oben gefolgerte Schlussfolgerung vom Bild der Architektur, die selber Leben hat, ständig auf. Das Kapitel „Gartenbeschreibungen als Schlüssel zum System“ wird zeigen können, wie Goethein aus der Formel vom „Bild des Gartens“ eine lebendig anmutende Beschreibung kreiert und so ihre eigenen Gartenbetrachtungen mit der Naturbetrachtung Wordsworths und der Architekturbetrachtung Ruskins auf eine Stufe hebt, beziehungsweise den gleichen Anspruch verfolgt. Dabei ist der historische Garten vor allem im Text präsent, der Leser muss die reale Vorlage gar nicht vor Augen haben, um dessen Ästhetik zu genießen.

Ruskins Architekturbeschreibungen sind ähnlich detailreich wie seine Naturbeschreibungen. In den „Stones of Venice“ verwendet Ruskin den ersten Teil dafür, dem Leser die verschiedenen Gebäudeteile nahezubringen, um sich im zweiten Teil dann erst der konkreten Architektur Venedigs zu nähern. Fügt er im ersten Teil der Beschreibung, zum Beispiel von Kapitellen, eine Skizze der groben Kapitellformen dem Text an, so findet sich ein ähnliches Skizzenblatt – nun mit dem venezianischen Zierformen – spiegelbildlich im folgenden Band. Der Leser wird propädeutisch an die Hand genommen, um die Architektur Venedigs mit Ruskin bewerten zu können. Dabei anthropomorphisiert Ruskin die Architektur, indem er etwa das Kapitell als Hand der Säule und die Basis als Fuß bezeichnet¹⁹⁶ oder die Architektur als Ganze als „geweckt“ charakterisiert.¹⁹⁷ Am Ende des ersten Bandes fordert er den Leser auf, Natur und Architektur zu vergleichen:

„you may estimate the last [art], by its making you remember the first [nature], and giving you the same kind of joy. If, in the square of the city, you can find a delight, finite, indeed, but pure and intense like that which you have in a valley among the hills, then its art and architecture are right; but if, after fair

[...] I shall, therefore, be able in this section to do little more than suggest inquiries to the reader, putting the subject in a clear form for him.“

195 Vgl. *ibid.*, Teil VII, Chap. 1: The Cloud-Balancings, §1–§9, S. 93–100.

196 Vgl. Ruskin 1851–1853 (Bd. I: The Foundations), S. 104.

197 *Ibid.*, S. 14: „The architecture [im christlichen Rom], like the religion it expressed, sinks into a settled form – a strange, gilded, and embalmed repose; and so would have remained for ever, – so does remain, where its languor has been undisturbed. But rough wakening was ordained for it.“

trial, you can find no delight in them, nor any instruction like that of Nature, I call on you fearlessly to condemn them.“¹⁹⁸

Ruskins Natur- und Architekturbeschreibungen haben zunächst das Ziel, den Leser anzuregen, essentielle Bestandteile seiner Umwelt mit neuen Augen zu betrachten. Ruskin will die Augen des Lesers dahingehend bilden, dass er Architektur wertschätzen und bewerten kann; davor steht jedoch die detailreiche Beobachtung der Natur und die Freude daran. Insofern kann Gotheins Vergleich zwischen Wordsworth und Ruskin nachvollzogen werden, wenn sie meint, dass Ruskin zunächst Wordsworths Freude an der Betrachtung natürlicher Phänomene übernimmt und sie auf die Betrachtung von Architektur überträgt. Die kontemplative Beschäftigung mit „Steinen“ führt zu deren genauer Kenntnis und Wertschätzung und evokiert Freude – ähnlich wie Wordsworths „Daffodils“, an die der Dichter nur denken muss, um Freude zu empfinden.

In der „Geschichte der Gartenkunst“ hat sich Ruskins Einfluss auf Gotheins Architektur-Rezeption in einem entscheidenden Punkt niedergeschlagen: in der Darstellungsweise des einzelnen Gartens. Ihren Aufsatz über Ruskin beendet Gothein mit der Bemerkung über die „Religion der Schönheit“ als „Offenbarung“ von Ruskins Werk¹⁹⁹. In ihrem Brief differenziert sie, dass sie zwar „Schülerin der Betrachtungsweise Justis“ sei, jedoch von Ruskin gelernt habe, „mit Künstleraugen die Natur und die Kunstwerke“ zu sehen.²⁰⁰ Aus dieser Dichotomie lässt sich für die „Geschichte der Gartenkunst“ ableiten, dass die Struktur streng historistisch ist und mit dem Anspruch versehen, darzustellen, „wie es wirklich gewesen.“ Dafür griff Gothein auch gerne auf die Expertise Justis zurück, der ihr persönlich Hilfestellungen in Briefen gab.²⁰¹ Das Kapitel über den spanischen Garten beginnt sie auch mit dem Verweis auf Justis, Nestor für spanische Kunstgeschichte in Deutschland.²⁰² Ihre persönliche Haltung zu dem älteren Wissenschaftler ist von Respekt geprägt.²⁰³

Dennoch muss ihre Entscheidung für die individuelle Darstellung von Gartenanlagen innerhalb des Narrativs auf den Einfluss Ruskin'scher Architekturbeobachtung zurückgeführt werden. Die Ansicht des individuellen historischen Gartens wird durch eine lebendige Beschreibung seiner räumlichen Anlage und mit Hilfe von Bewegungswörtern, die etwa den Lauf des Wassers verfolgen, lebendig gemacht. Der Leser, der versteht, wie der Garten innerhalb der Entwicklung der Gartenkunst entstanden ist, kann seine Kunst durch Gotheins ausführliche Beschreibungen auch genießen. Wo

198 Ibid., S. 403.

199 Gothein 1903, S. 23.

200 MLG and EG, Erinnerungsbuch Werner, S. 57: „London 16.10.03“.

201 Vgl. MLG an EG, Heid. Hs. 3439 A, 19: „d. 16.10.10“.

202 Vgl. GdG I, S. 373.

203 1909 schreibt Gothein in einem Brief an ihren Mann über einen Besuch bei Karl Justis und seiner Schwester: MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 247: „Bonn d. 17. abends [Juni 1909]“: „so ist und bleibt er doch einer der bedeutendsten Menschen, die wir kennen gelernt haben [...]“.

Burckhardt mehrere Gärten unter einen Stil zusammenzieht, um „Hauptprincipien“ rational zu verdeutlichen,²⁰⁴ wo er den Ist-Zustand konstatiert²⁰⁵ – auch Falke verfährt ähnlich –, widmet Gothein ihre Aufmerksamkeit dem Gartenindividuum und lässt vor den Augen ihrer Leser das räumliche Bild einer fiktiven Entität entstehen. In ihrem Anspruch, ihren Lesern nach dem Vorbild Ruskins die Schönheit eines künstlerischen Werks nahezubringen, kreiert sie selbst Kunstwerke. Der Leser muss und soll den realen historischen Garten überhaupt nicht vor Augen haben, um ihn zu genießen. Das Kunstwerk wird aus seinem Aktualitätsbezug entrückt.

Auch in einem zweiten Punkt war Gotheins offene Haltung gegenüber Ruskins Werk bestimmend für ihr Buch: Es eröffnete ihr den Zugang zur englischen Arts-and-Crafts-Bewegung, die maßgeblich von dem Kunstschriftsteller beeinflusst war und die Gartenkunst um 1900 gründlich reformierte.

Der Streit im Hause Gothein zwischen der rein historistischen Seite und der Pro-Ruskin-Seite verebbt in der Korrespondenz übrigens als nicht lösbar. Gothein erwähnt noch einmal, während ihrer Italienreise 1905, Ruskins Vorliebe für ein bestimmtes Kunstwerk, vermutet aber: „Du wirst gleich wieder ein Gesicht machen [...]“. ²⁰⁶ Eberhard Gothein hatte sich schon im Jahr der Auseinandersetzung, 1903, wieder auf seine Prinzipien besonnen. In einem Brief schreibt er, wie er zur Vorbereitung einer Vorlesung über das mittelalterliche Venedig „auch dankbar einige Bemerkungen von Ruskin verwendet“ habe, dann aber während einer Bahnfahrt „Rankes Schilderung von Venedig in der Renaissancezeit“ gelesen habe. Sein Fazit des impliziten Vergleichs zwischen beiden formuliert er zugunsten Rankes: „diese wunderbare Kunst der Darstellung, das Tiefste in der anmuthigsten, kürzesten Form zu geben, und eine Fülle neuer Gedanken zu geben, auch als solche zu bezeichnen, ohne jemals mit ihnen groß zu thun.“ ²⁰⁷ Für Eberhard Gothein war seine historistische Welt damit wieder in Ordnung.

Praxis: Die Forschungsreise nach Rom 1905

In den neun Jahren der Abfassung ihres Hauptwerks erforschte Marie Luise Gothein auf ausgedehnten Archiv- und Studienreisen in Europa einen Teil der Gärten, über die sie schrieb. Es war zum einen für ihren historistischen Anspruch wichtig, möglichst viele Quellen und diese im Original zusammenzutragen und auszuwerten. Zum anderen war die direkte Anschauung des Kunstwerks für dessen Verständnis wichtig – nicht nur wegen der Forderungen der einflussreichen Wiener Schule, deren Vertreter das Studium

204 Burckhardt 2001, S. 322/Burckhardt 1855, S. 400.

205 Ibid., S. 404: „Villa Mondragone bei Frascati [...] eines der vollständigsten Specimina des strengen Styles, ist gegenwärtig in traurigem und unschönem Verfall [...]“.

206 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 217: „Lucca d. 28. [Mai] 1905“.

207 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 632: „19.10.1903“.

von Originalen zum Standard erhoben.²⁰⁸ Sie war vor allem auch deshalb geboten, weil viele historische Gärten Anfang des 20. Jahrhunderts im Verfall begriffen waren. Ihre Gartenbesuche gaben Gothein wichtige Hinweise für ihre Rekonstruktionen.²⁰⁹

Hier soll in einem Fallbeispiel die Rom-Reise von 1905 im Fokus stehen, dabei wird es zunächst um Gotheins Kontakte zu den akademischen und bildungsbürgerlichen Kreisen gehen, um zu eruieren, welche Anregungen sie daraus jeweils erhielt. Im zweiten Teil soll ihre Herangehensweise an einen bestimmten historischen Garten, den des Palazzo Corsini, betrachtet werden mit der Fragestellung, wie sie mit den historischen Schichten, die sie vor Ort vorfand, in ihrer späteren Darstellung verfuhr.

Der Rom-Aufenthalt ist Teil einer längeren Italien-Reise, die um den 12. April begann und bis circa 5. Juni 1905 dauerte. Gotheins Reiseroute führte sie über Genua (15.4.) und Florenz (17.4.–30.4.) nach Rom (1.5.–25.5.), von wo aus sie am 17. Mai einen Abstecher nach Tivoli machte und vom 20. bis 22. Mai nach Caprarola reiste. Auch für die Villen in Frascati, dem antiken Tusculum (26.5.–27.5.), war Rom der Ausgangspunkt. Von Frascati aus reiste sie dann nach Lucca (28.5.–30.5.), Mantua (1.6.), Verona (2.6.) und schließlich über München zurück nach Hause (Fig. 18).

Von Florenz kommend wohnte Gothein in Rom bei ihrer englischen Bekannten „Miss Givenwilson“ in einem Haus an der Ecke Via Urbana und Via Cavour, auf halbem Wege zwischen Termini und Forum Romanum.²¹⁰ Von dort war es auch nicht allzu weit in die Biblioteca Nazionale Centrale im Palazzo del Collegio Romano, wo sie ihren Florentiner Arbeitsrhythmus weiter pflegte: Gleich am Tag nach ihrer Ankunft, der auf den 1. Mai 1905 fiel, ging sie vormittags in die Bibliothek, um sich vorzustellen, nachmittags besuchte sie die Villa Doria Pamphilj, die als einzige geöffnet war. In ihrem Brief bemerkt sie, dass sie damit den chronologisch spätesten Garten als erstes inspizierte.²¹¹ Explizit nennt sie den Namen der Bibliothek nicht, in der sie hauptsächlich arbeitete, aber ihr Bericht über den Bibliothekar Gnoli in einem Brief lässt nur den Schluss auf dieses Institut zu.²¹² Domenico Gnoli war im Jahr von Gotheins Besuch Direktor der

208 Damit gaben sie auch der Denkmalpflege wichtige Startimpulse. Vgl. Kultermann 1996, S. 185 ff.

209 Zu Gotheins Reisen vgl. grundsätzlich Effinger/Seeber 2014, Kapitel IV. „Trotz allen Buchstudiums geht doch nichts über die Anschauung“ – die bibliophilen Quellen und Gartenreisen“, S. 91–109.

210 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 197: „D. 8.5.5“: „unser Haus hier liegt an der Ecke der Via Urbana, wo diese und via Cavour sich gabeln“. In einem Brief aus Florenz, MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 187: „d. 29.4.5“, berichtet sie ihrem Mann, dass sie bei Miss Givenwilson wegen eines Zimmers in deren Haus während ihres Romaufenthalts angefragt hatte: „Wo ich in Rom unterkomme weiss ich immer noch nicht, ich habe an Miss Givenwilson, die eben dort ist, telegraphiert ob noch ein Zimmer in ihrem Hause frei ist, habe aber noch keine Nachricht.“ Offensichtlich war die Antwort positiv.

211 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 191: „d. 3.5.5“.

212 Ibid.: „Also gestern morgen habe ich auf der Bibliothek gearbeitet, die mir teils schon bekannten und teils neuen Stiche von Falda durchgesehen und dann Gnoli gesprochen, der auch



Fig. 18 Gotheins Reiseroute der italienischen Reise 1905 (auf der Grundlage von StepMap.de)

Bibliothek.²¹³ Obwohl er sich auch mit römischer Architektur und Gartenkunst befasst hatte,²¹⁴ scheint er für Gothein kein Ansprechpartner gewesen zu sein, wie eine Briefstelle belegt.²¹⁵ Zudem suchte sie in den Archiven der römischen Palazzi nach Material,

nicht die leiseste Ahnung von mir hatte, eine prachtvolle Erscheinung wie ein Ritter aus dem 13ten Jahrhundert, nur mit durchgeistigteren Zügen schaut er aus, nun glücklicher Weise sagte er mir, dass seine Tochter noch hier ist, die will ich nun am Nachmittag heute besuchen und hoffe die wird ihm sagen dass sie mich kannte, denn ausser ein Paar freundlichen Worten, die aber nur eine Hoffnung aussprachen, dass ich in der Bibliothek Sachen finden möchte, habe ich nichts aus ihm herausbekommen.“

213 Vgl. Bosco 1933.

214 Zum Beispiel Gnoli 1905.

215 Vgl. Anm. 211.

etwa im Kupferstichkabinett des Palazzo Corsini.²¹⁶ Die Wahl ihrer Unterkunft und ihres Arbeitsstandorts lassen darauf schließen, dass Gothein sich bewusst von der deutschen akademischen Gesellschaft in Rom abgrenzen wollte. „Ruhig und unabhängig“ wolle sie ihre Arbeit tun, schreibt sie selbst über ihre Absicht,²¹⁷ womit sie sich wiederum an ihrem Vorbild, Jacob Burckhardt, orientierte.²¹⁸

Erst eine Woche später, am 8. Mai, suchte sie nach Material auch in der Bibliothek des Deutschen Archäologischen Instituts (DAI), die sich auf dem Kapitol befand und allen Interessierten offenstand.²¹⁹ Sie berichtet von ihrem Widerwillen, den Zweiten Sekretär des Instituts, Christian Hülsen,²²⁰ zu kontaktieren:

„Heute will ich nun auf das archäologische Institut gehen, um dort zu sehen, ob ich etwas finde, Körte erwartet mich und will mich einführen, ich habe mich absichtlich an diesen gewandt, obgleich ich ihn nicht kenne und er selbst nicht Bescheid weiss, aber Hülsen ist mir zu snobbisch da mag ich keine andere Gefälligkeit von ihm, als die er als Direktor der Bibliothek verpflichtet ist mir zu geben.“²²¹

Gustav Körte war erst im selben Jahr zum Ersten Sekretär des DAI gewählt worden und hatte offensichtlich weniger „Rom-Attitüden“ als Hülsen, der 1905 schon seit 16 Jahren auf seinem Posten war.²²² Aus Gotheins Korrespondenz spricht generell ihre Abneigung

216 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 197: „D. 8. 5. 5“: „heute das Kupferstichkabinett der Corsiniana offen ist, ich habe gestern volle zwei Stunden nur Cataloge angesehen und werde nun heute sehen, ob ich unter den Nummern die ich mir aufgeschrieben habe, etwas Neues noch finde [...]“; MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 198: „d. 10. 5. 5“: „Gestern war einmal ein rechter Tag im Freien, das h. morgens habe ich von 9–12 im Kupferstichkabinet der Corsiniana gearbeitet, wo ich als das Interessanteste ein Paar Pläne von Belvedere des Vatikan fand aus der Zeit Pius V etwa, die mir eine famose Vorstellung von allen Vatikanischen Gärten, von Bramantes Hof St. Peter im Bau geben etc.“

217 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 196: „D. 8. 5. 5“.

218 Vgl. Beyer 1988, S. 293.

219 Vgl. Maurer 2005, S. 81.

220 Die Schreibweise des Nachnamens variiert. In einigen Publikationen ist der Autor mit „Christian Huelsen“ angegeben. Hier ist der Name auf „Hülsen“ vereinheitlicht. Er erscheint so auch im Briefwechsel.

221 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 196: „D. 8. 5. 5“ Ganz anders ist dagegen die Charakterisierung bei Andreae 1993, S. 25: „Christian Hülsen [...] konnte durch seine amtliche und wissenschaftliche Tätigkeit, durch seine Verbundenheit mit den italienischen Gelehrten und durch seine offene Natur wesentlich dazu beitragen, das hohe Ansehen des Instituts zu wahren und zu festigen.“

222 Gustav Körte war „in Rom nie heimisch geworden“ und verließ die Stelle schon 1907 wieder für einen Ruf nach Göttingen. Andreae 1993, S. 27.

gegen die Verpflanzung deutscher Institutsregeln auf italienischen Boden, wie sie sie im DAI vorfand.²²³

Hülsens Arbeit als Experte für antike römische Topographie und seine Beschäftigung mit Pirro Ligorio haben sich – trotz Gotheins schlechten persönlichen Eindrucks – in der „Geschichte der Gartenkunst“ niedergeschlagen. Im Kapitel über römische Gärten schreitet Gothein, ausgehend von Jordans und Hülsens „Topographie“,²²⁴ die Stadt mental ab auf der Suche nach Gärten: „Südlich vom Quirinal betreten wir das große Gebiet des Esquilinus, das besonders entlang und außerhalb der servianischen Mauer von großen Villen und Gärten bedeckt gewesen sein muß.“²²⁵

Immer wieder ermutigte sie ihr Mann, doch vom Wissen der akademischen Deutschen in Rom zu profitieren,²²⁶ er schlug ihr sogar vor, auf ihre Exkursionen die Forscher des DAI mitzunehmen.²²⁷ Seine Frau zog es jedoch vor, alleine zu arbeiten. Ihren Briefen lässt sich nicht nur zwischen den Zeilen entnehmen, dass sie auf die förmliche Höflichkeit der Wissenschaftler verzichtete, die ihre Arbeit nicht wirklich ernst nehmen würden:

„Am Montag, wenn das Wetter schön ist gehe ich nach Tivoli. Ich musste lachen, als du schriebst ob Körte nicht mit mir hingehen wollte, du schätzt nun die Willigkeit – vielleicht auch die Fähigkeit deiner Frau sich in Scene zu setzen etwas gar zu hoch, nein Körte habe ich nicht mehr gesehen seit er mich die Treppe herauf zur Bibliothek begleitet hat und wie gesagt, Hülsen

223 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 200: „Rom d. 12. 5. 5“: „Wenn neben einer Fussmatte peremptorisch aufgefordert wird sich die Füße zu reinigen, während doch dieser Gegenstand für sich allein spricht, so bin ich in Deutschland und es überkommt mich ein ähnliches Gefühl wie damals, als ich in London zum ersten Male Eve in dem deutschen Lehrerinnenheim besuchte, aus Vorschriften, die hässlich klingen und überflüssig sind ist alles zusammengesetzt. Körtes gefallen mir ganz gut, allerdings glaube ich dass auch er recht philisterhaft ist, er sieht wenigstens so aus und sie auch nicht viel besser. Hülsen ist mir gegenüber die Steifheit selbst, es ist sehr merkwürdig, da er doch manchen Anlass hätte, etwas freundlich gegen mich zu sein.“

224 Jordan/Hülsen 1907.

225 GdG I, S. 98.

226 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 764: „Heidelberg 6/5 05“: „Deine Bibliotheksausbeute scheint einstweilen noch nicht so gut zu sein wie in Florenz, es ist wohl aber auch weniger in Rom Neues zu erwarten. Erkundige Dich aber nur bei Körte oder Mau nach den Privatsammlungen und Archiven.“ August Mau (1840–1909) arbeitete am Institut an der Publikation des Realkataloges der Bibliothek, war gleichzeitig aber auch ein einflussreicher Forscher der pompejanischen Malerei, die er in vier aufeinanderfolgende Stile einteilte. Vgl. Andreae 1993, S. 25 f. Gothein bezieht sich in ihrer Behandlung der pompejanischen Wandmalereien auf Mau. GdG I, Abb. 84 und 85, EN 68, 85a, 92 und 133.

227 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 769: „Heidelberg 12/5 05“: „Sieh doch, daß Du nach der Villa Adriana, über die ja wohl eine ausführliche Rekonstruktion von Winnefeld da ist, mit Körte hinaus gehst. Hier kann doch ein Archäologenaue viel helfen und es wird für Körte auch interessant sein.“

hat eine unglaubliche Fähigkeit mich zu übersehen, um mich nicht grüssen zu müssen.“²²⁸

Auch zur kunstinteressierten Gesellschaft um Henriette Hertz, der Gründerin der Bibliotheca Hertziana, hielt Gothein Distanz. Sie berichtet in mehreren Briefen von gesellschaftlichen Anlässen im Haus von Ludwig und Frida Mond, engen Freunden von Hertz, die sie vor allem besuchte, um durch diese Kontakte Zutritt zu Gärten zu erhalten.²²⁹ Ludwig Mond hatte sein Vermögen in England als Sodafabrikant gemacht und konnte so einen zweiten Wohnsitz in Rom finanzieren.²³⁰ Gothein war mit Familie Mond möglicherweise über ihren Mann in seiner Rolle als Professor für Nationalökonomie bekannt. Sie besuchte die Monds auch später, auf ihrer Reise 1909 nach England. Frida Mond fuhr Gothein in ihrem Wagen zur Villa Livia, wo sich die Autorin die antiken Fresken ansehen wollte. Von dieser Fahrt zeigt sich die Briefeschreiberin angenehm überrascht,²³¹ ansonsten scheint wegen des Altersunterschieds und wegen der unterschiedlichen Lebenssituationen – auf der einen Seite die reiche, international agierende Industriellenfrau, auf der anderen Seite die deutsche Professorengattin – und wegen Vorbehalten gegen Monds jüdische Herkunft von Gotheins Seite²³² aus keine Vertrauensbasis zwischen den Frauen bestanden zu haben.

Auch der gesellschaftliche Umgangston in den römischen Kreisen war anders, als Gothein es von ihren Diskussionsabenden zu Hause gewohnt war.²³³ Dennoch konnte sie sich auf dem ihr unbequemen gesellschaftlichen Parkett gut bewegen, denn sie schreibt von weiteren Einladungen. Das Ehepaar Mond bezog Gothein mit ihren

228 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 213: „Sonntag Morgen 1905“.

229 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 192: „Rom d. 4.5.5“: „Heute Nachmittag will ich nun einmal Monds, die hier sind und mich erwarten und dann Körte aufsuchen, ich hoffe wenn ich erst ein Paar Menschen kenne, dass diese mir fördernd sein werden, so egoistisch bin ich nun, aber, du weisst ja wie gering mein menschliches Interesse ist, ich glaube aus rein gesellschaftlichen Gründen werde ich in einer Stadt wie Rom keinen Menschen aufsuchen.“ MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 205: „Rom d. 18.5.5. Abends“: „Aber ich muss dir ade sagen liebster Schatz, denn ich habe versprochen zum Essen zu Monds zu kommen, vielleicht unklug, dass ich den guten Eindruck wieder verwische, aber Körtes sind da und noch ein deutscher Archäologe so wird es schon gehen und ich habe ja heute nichts besonders mehr vor, und konnte nicht anders.“

230 Vgl. Rischbieter 2013, S. 22 f.

231 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 205: „Rom d. 18.5.5. Abends“: „ich dachte sie wird mir den Wagen allein anbieten, aber sie kam mit und war so allein – bis auf etwas unästhetisches was nun sie ist [?], sehr nett und gar nicht so übertrieben so dass ich mich wirklich ganz ohne Einschränkung an der einzig schönen Fahrt erfreuen konnte [...]“

232 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 196: „D. 8.5.5“: „es ist eben die selbe Kategorie reicher Judenfrauen, die in ihrem internationalen Leben sich eine Ähnlichkeit des Wesens bewahrt haben, die geradezu erstaunlich ist.“ Briefstellen wie diese lassen eine tief verwurzelte stereotype Denkweise erkennen. Dabei ist es interessant zu vermerken, dass Eberhard Gothein jüdische Wurzeln hatte, sich jedoch selbst als Protestant wahrnahm. Vgl. Maurer 2007, S. 19 f.

233 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 195: „d. 6.5.5“: „nein schon der Begrüssungskuss mit Frau Mond, um den man nicht herumkommt – bereitet mir einen inneren Kampf [...]“

Forschungsinteressen in seinen Kreis ein.²³⁴ Auch zur jeden Samstag stattfindenden Soiree bei der Archäologin Contessa Ersilia Caetani Lovatelli, bei der es um archäologische und kunsthistorische Fragen ging, erhielt Gothein uneingeschränkt – wenn auch aus ihrer Perspektive nur um der guten Kontakte willen – Zugang. Dort trat sie dann doch noch mit Hülsen in Austausch:

„Gestern Abend nämlich bei der Lovatelli war ich endlich in ein Gespräch mit Hülsen gekommen, d. h. eigentlich hatte ich angefangen, da erfuhr ich denn dass er eine Zeitlang auf dem Gebiet der antiken Villa gearbeitet hat, namentlich auch sich mit Pirro Ligorio beschäftigt hat und ganz gut Bescheid wusste. Nun ist es mir schliesslich gleich ob er steif oder nicht steif ist – ich will ihn heute auf der Bibliothek einmal tüchtig benutzen, er soll mir allerlei zeigen, vor allem auch Pirro Ligorios Versuche der Rekonstruktionen zeigen [...]“²³⁵

Hülsens Ligorio-Forschungen schlagen sich in der „Geschichte der Gartenkunst“ als Vorbehalte gegenüber dem Renaissancebaumeister nieder. Die Forschung um 1900 kolportierte noch das Urteil des Antikenfälschers im Zusammenhang mit Ligorios antiquarischer Tätigkeit,²³⁶ so dass Gothein in ihrem Buch schreibt: „Hiernach müssen wir mit berechtigtem Mißtrauen an die Zeichnungen des Renaissancebaumeisters Ligorio von den Treppenaufgängen zu antiken Villen herangehen.“²³⁷ Hülsen wurde im Gegenzug von Gotheins Forschungen zu einer eigenen Publikation über „Römische Antikengärten“ angeregt, die 1917 veröffentlicht wurde und in der die zweite Fußnote auf die „Geschichte der Gartenkunst“ verweist.²³⁸

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Gotheins Briefe ein ernüchterndes Bild der als Ausdruck einer goldenen Zeit der Gelehrsamkeit verklärten Salons und Zirkel des internationalen Rom um 1900 zeichnen. Für Gothein waren die „Treffen“ vor allem eine Möglichkeit, Kontakte zu Wissenschaftlern zu knüpfen, die ihr bei ihren Forschungen weiterhelfen konnten, jedoch kein gesellschaftliches Vergnügen. Das „Networking“ lag aber durchaus im Interesse von Henriette Hertz und so ist es ihrem Engagement zu verdanken, dass sich abgesehen von Gothein, die vielleicht unter den gesellschaftlichen Konventionen dieser Abende mehr litt als andere, auch noch viele

234 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 202: „Montag d. 15.5.5“: „als ich gestern nach dem lunch nach Hause kam, fand ich eine Karte von Monds mit einer Einladung zum Thee um dort Aldenhoven zu treffen, der eben angekommen sei.“ Carl Aldenhoven war ein Altphilologe und zur Zeit von Gotheins Besuch in Rom Museumsdirektor in Köln. Zu den Bildungszirkeln Roms um 1900 vgl. Rischbieter 2013, S. 23 f.

235 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 202: „Montag d. 15.5.5“.

236 Vgl. dazu und zu Hülsens Forschung: Schreurs 2000, Antikenbild, Kapitel C.I. „Die Diskussion um Ligorio als Fälscher“, S. 33–36; zu Hülsen: S. 34 f.

237 GdG I, S. 114.

238 Hülsen 1917.

andere „Künstler, Gelehrte, Sammler und Diplomaten“ trafen, ihre „Bekanntschaften erweitern und [...] zu beruflichen wie privaten Fragen Anregungen und Hilfestellungen“ erlangen konnten.²³⁹

Auf jeden Fall konnte Gothein nicht in der von Henriette Hertz gegründeten kunstgeschichtlichen Bibliothek studieren, deren Entstehung datiert nämlich erst auf 1913 und auch erste Anbahnungen zu diesem Projekt fanden frühestens in den Jahren nach 1907 statt.²⁴⁰ Gotheins Briefe lassen vom Ton her auch nicht darauf schließen, dass sie die zu dem Zeitpunkt noch private Bibliothek hätte nutzen wollen. Am Rand sei hier jedoch angemerkt, dass das Exemplar der „Geschichte der Gartenkunst“, das unter der Signatur „Nr 105/5140 1+2“ in der Bibliotheca Hertziana aufbewahrt wird, das Ex Libris Frida Monds und den Vermerk „Geschenk von Mrs. Ludwig Mond, Rom Februar 1914“ enthält. Vermutlich hat sich Gothein durch die Übersendung der Exemplare an Monds für deren Hilfe erkenntlich gezeigt und damit zum Aufbau der Bibliotheksbestände in den Anfangsjahren beigetragen.

Die Gartenbesuche in Rom verfolgten – wie auch in Florenz – den Zweck, die Reste der ursprünglichen Anlagen, eine angenommene Urschicht, aufzufinden und weitere historische Schichten einzuordnen. Das Rezeptionsmuster ist dabei immer dasselbe: Zunächst ernüchert vom vorgefundenen Zustand oder dem tatsächlichen Eindruck, der sich von Stichen und Abbildungen unterschied, machte sich Gothein dann daran, gleichsam archäologisch die architektonischen Reste zu sichten.²⁴¹ Ihr Interesse richtete sich dabei ausschließlich auf die antike Zeit, auf Renaissance- und Barockanlagen. Zeitgenössische Projekte wie etwa die landschaftsarchitektonische Neugestaltung des Übergangs zwischen Pincio und Piazza del Popolo ignorierte sie. Beispielsweise wurde der Park vor der Villa Borghese, Pincio, der sich auf erhöhtem Terrain oberhalb der Piazza del Popolo befindet, in den Jahrzehnten vor ihrem Besuch zahlreichen Veränderungen unterworfen. Um 1900 hatte man den Plan, einen monumentalen Aufgang zu konstruieren, der von Bernini inspiriert sein und auf die großen Gartenkunstwerke von Vignola in Caprarola und Lante in Bagnaia Bezug nehmen sollte. Aus Kostengründen wurde dieser Aufgang nicht umgesetzt, jedoch fanden in den Jahren bis 1909, als die Verbindung schließlich fertiggestellt wurde, weitere Arbeiten auf dem Areal statt.²⁴² Überhaupt war die Zeit um Gotheins Forschungsaufenthalt herum von umwälzenden

239 Rischbieter 2013, S. 26.

240 Ibid., S. 28.

241 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 190: „Roma d. 2. Mai 1905“: „also von der Villa Pamphili, war ich anfangs ganz enttäuscht, ich sah immer nur was zerstört war, und war auch wohl wieder nach der ganz englischen Seite des Parkes gegangen allmählich aber wuchs das Bild zusammen, die alten Anlagen verbanden sich mir immer mehr, so dass ich zuletzt nach dem ich ein Paar Stunden da war doch ziemlich das schöne alte Bild zusammen hatte [...]“

242 Vgl. Vico Fallani 1992, S. 120 ff.

Veränderungen im Stadtbild, im alten Villenbestand und von moderner Grünflächengestaltung geprägt.²⁴³ Zu all diesen und den landschaftsarchitektonischen Projekten äußert sie sich in ihren Briefen nicht, das moderne Rom wird geradezu ausgeblendet. So mokiert sie sich auch über ein Goethe-Denkmal, das von Kaiser Wilhelm der römischen Stadt erst ein Jahr zuvor geschenkt worden war (Fig. 19):²⁴⁴

„ganz ahnungslos trete ich aus den Bäumen und vor mir steht Göthe. – du kannst dir nicht denken, wie erschrocken ich war, muss denn unser Theaterkaiser [gemeint ist der deutsche Kaiser] nun auch hier diese schönen Winkel veranstalten, die Gruppen zu den Füßen des Monumentes sind entsetzlich, [...] ich verstehe es nicht und da stehen die Römer umher und glotzen auf die Unterschrift, die sie auch nicht verstehen Göthe, der Stadt vom Wilhelm Deutscher Kaiser. – Oh – und darüber steht er, mit den Zügen der Tempel[?] büste – trotz allem, trotzdem ich mich ärgerte, als mir zuerst die bekannten geliebten Züge vor Augen standen, jubelte etwas in mir Heimatklänge, alles Höchste was er immer in uns weckt.“²⁴⁵

Die Bemerkung zum Goethe-Denkmal ist programmatisch, denn Gothein schließt sich mit ihrer Sicht auf das moderne Rom der Haltung vieler reisender Zeitgenossen an, die auf den Spuren der Dichter und Denker, allen voran Goethes, Italien bereisten und die modernen Entwicklungen der Industrialisierung und Stadtentwicklung beklagten und auszuklammern versuchten.²⁴⁶ Auch zeigt sich in dieser Briefstelle das Selbstbewusstsein der Forscherin aus der „deutschen Kulturnation“, die Italien nach Spuren einstiger Größe absucht. Dabei spielt vor allem auch eine konservatorische Haltung eine große Rolle, mit der allgemein die Gründung deutscher Kulturinstitutionen in Rom und wissenschaftliches Interesse verbunden waren. Beide Gotheins schreiben immer wieder über die modernen Bedrohungen für die alten Anlagen und bedauern deren Verlust.²⁴⁷ Gotheins Wunsch, auf Fotos wenigstens die Reste der vergangenen Schönheit

243 Vgl. dazu Gawlik 2012, vor allem das Kapitel 2.4. „Aspekte der Villen- und Gartenkultur in Rom nach der Ernennung der Stadt zur Hauptstadt Italiens 1870 und während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“, S. 49–58.

244 Denkmal von Gustav Eberlein, 1904, Geschenk Wilhelms II. an Rom. Vgl. Stather 1994, S. 196, Abb. 24.

245 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 191: „d. 3.5.5“.

246 Dazu gehörte auch Henriette Hertz, vgl. Rischbieter 2013, S. 23. In einem Brief beklagt Gothein den Verlust des alten Villenkranzes um Rom, der zur Goethes Zeit noch intakt war, vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 92. Vgl. zu den stadtplanerischen Projekten zu Gotheins Zeit auch Bauer 2009, besonders das Kapitel „Man baut mit Furie‘: Rom in Fieber und Krise“, S. 128–170.

247 Zum Beispiel EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 765: „Heidelberg 7/5 05“: „Wie vieles von dem, was jetzt verschwunden, habe ich noch vor 24 Jahren gesehen. Villa Ludovisi, Villa Albani noch – und wie oft – in voller Herrlichkeit, und den Palatin fast unzerstört.“



Fig. 19 Goethe-Denkmal im öffentlichen Stadtpark „Pincio“ in Rom, Foto: Karin Seeber

festzuhalten, entspricht dieser Haltung.²⁴⁸ Zudem bereitete sie sich vor ihren Reisen akribisch auf die Kunstwerke vor, die sie behandeln wollte, so dass der Besuch vor Ort ihr „nichts gerade Überraschendes mehr nur Klärendes“ bringen konnte.²⁴⁹ So scheinen moderne Veränderungen an den Grünanlagen Roms – wenn überhaupt – nur in den Fußnoten auf. Für den Garten des Palazzo Corsini belegt sie in Endnote 168, dass er inzwischen ein botanischer Garten geworden sei und weiter: „Der größte Teil des Gartens ist, als die Villa am Ende des 19. Jahrhunderts Staatseigentum wurde, abgetrennt und zu einer öffentlichen Anlage, der sogenannten Passeggiata Marghuerita, auf dem Janiculo umgewandelt.“²⁵⁰

Dass Gothein die Garten- und Parkgestaltungen, die in Rom um 1900 vorgenommen wurden, in ihrem Buch nicht behandelt, liegt auch in deren Abhängigkeit vom Stil der Zeit begründet. Viele römische Gartenpläne aus dem 19. Jahrhundert sind mit ihren verschlungenen Brezelwegen einem spätlandschaftlichen Stil verpflichtet, den Gothein ablehnte.²⁵¹ Neuere stilistische Bestrebungen wie die Neuinterpretation des „giardino romano“ nahm sie nicht wahr.²⁵² Eberhard Gothein drückt ihre Haltung in seinem Brief vom 27. Mai 1905 treffend aus: „Was Du über den Garten des Palazzo Colonna schreibst, daß die Italiener wie überhaupt die heutige Zeit den Sinn für das Zutreffende eingebüßt hätten, ist leider nur zu wahr.“²⁵³

Von den Gärten, die Gothein besuchte, haben sich explizit Reiseeindrücke in der „Geschichte der Gartenkunst“ niedergeschlagen. So berichtet sie in einem Brief, dass aus den Vogelhäusern der Villa Lante Schweineställe geworden sind.²⁵⁴ Im Buch umschreibt sie: „Gerade die Vogelhäuser sind heute ganz zerstört [...]. Es stehen nur noch einzelne Säulen aufrecht, und in dem oberen sind Schweine die Nachfolger der luftigen Bewohner geworden.“²⁵⁵ Für die Villa Mondragone bedauert sie, dass „Jesuitenzöglinge in ihrer hässlichen Kleidung [sich] in dem öden, unbepflanzten Hof tummeln, ahnungslos, welche Schönheit

248 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 192: „Rom d. 4. 5. 5“: „Karo hat mir seinen [Foto]Apparat angeboten, natürlich, wie wird er nicht, aber ich weiss, dass eine ganze Menge Kunst dazu gehört, es ordentlich zu machen ich würde viel mehr verderben. Aber gerade neulich in Borghese fand ich ein Paar alte versteckte Ecken, es wäre gerade fein solche sicher alte Flecken zu veröffentlichen, um so mehr, da ich fürchte, dass sie nach dem neuen Regime immer mehr verfallen und bald ganz untergehen.“

249 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 199: „d. 11.9.5“.

250 GdG I, S. 439. Vgl. Vico Fallani 1992, S. 121.

251 Vgl. beispielsweise Abbildungen 179 oder 191 bei Vico Fallani 1992. Einen bildhaften Eindruck der Gärten und Parks der Stadt Rom heutzutage vermittelt Campitelli 2005.

252 Vgl. dazu Gawlik 2012, S. 58–62.

253 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 783: „Heidelberg 27/5 05“.

254 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 209: „d. 21.5.5“: „Die oberste Terasse mit der fontana rustika, den beiden Loggien gab mir besonders durch ein[e] halb zerstörte Anlage eines Peristils (jetzt vermauert und als Schweinestall benutzt) etwas ganz neues, ganz klar bin ich auch nicht wie die ganze Anlage gewesen ist, namentlich da sie auf der andern Seite wo sich der Park anschliesst ziemlich ganz zerstört ist.“

255 GdG I, S. 289.

einst hier blühte.²⁵⁶ Auch hier mildert sie den Reiseeindruck, den sie im Brief ausführlicher schildert, für das Buch etwas ab.²⁵⁷ Übergreifendes Merkmal dieser Reiseeindrücke ist, dass sie den Kontrast zwischen vergangener Schönheit und zeitgenössischem Verfall verstärken.

Bei der Behandlung des Gartens der Villa Corsini in Trastevere nennt sie sich selbst als Forscherin im Text, was einzigartig ist; meist wird das rezeptionslenkende „Wir“ benutzt, das den Leser mit der Autorin verbindet, oder eine unpersönliche Konstruktion. An dieser Stelle ist es anders: „Genauere Untersuchungen zeigten *mir*, daß auch zur Seite dieser Treppe sich Spuren von Terrassenanlagen erhalten haben“ [Hervorhebung K. S.].²⁵⁸ Ihre Beschreibung im Brief stellt ein aussagekräftiges Beispiel für ihren Kenntnisstand während ihrer Romreise dar und wie sich das vor Ort Vorgefundene als Primäreindruck in der weiteren Bearbeitung anreichert, um sich dann später als Behandlung eines Gartens im Buch niederzuschlagen. Im Brief beschreibt sie den Besuch im Garten des Palazzo:

„dann aber traf ich Miss Givenwilson und wir gingen zusammen in den hinteren Teil der Corsinischen Gärten, die der Fürst als botanischen Garten verkauft hat und wo gerade eine Hortikulturausstellung war, dort nun fand ich zuerst eine noch hübsche erhaltene Wassertreppe, die mit ihren springenden Wassern in den welligen Berg hineingeschnitten ein ganz entzückendes Bild aus machte. Der Pallast selbst mit seinen Giardini secreti ist ja erst um 1728 von Fuga fili einem Corsini umgebaut, dass diese Anlage aber alt ist und wahrscheinlich aus dem Anfang des 17ten vielleicht Ende des 16ten Jahrhunderts stammt, das sah ich vor allem dass die Wasserlinie nicht auf die Mittelachse sondern auf einen Seitenflügel des Pallastes gerichtet ist, sehr geschickt hat Fuga dem entgegengearbeitet, in dem er die Front des Palastes ein wenig schräg gestellt hat, wo durch von oben man glaubt auf die Mittelfront zu sehen. Auch an der Seite der Treppe fand ich Spuren von Mauern, die auf ein altes Theater hinweisen. Miss Given hatte unsern lunch bestehend aus Sandwich, Kuchen und Erdbeeren mitgebracht und wir frühstückten da draussen, es war ganz herrlich, unter so alten mächtigen Platanen dicht mit Epheu bewachsen. Der übrige Garten ist natürlich im englischen Geschmack ziemlich formlos aber schön gehalten mit prachtvollen Palmen und Coniferen.“²⁵⁹

256 Ibid., S. 344.

257 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 215; „d. 26.sten 5.5“: „In Mondragone haben die Jesuiten gründlich aufgeräumt die Gärten sind Turnplätze für die Buben geworden, die in ihren grauen Sträflingsanzügen mit den Schwarzröcken um die Wette in fröhlicher Ausgelassenheit umher-spazieren, ahnungslos, dass die herrliche Halle und gegenüber, das schöne Halbrund der Fontainenanlage einst ein entzückendes Kunstwerk gewesen sein müssen, ja die Kirchenmänner von einst wussten was schön war.“

258 GdG I, S. 328.

259 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 198; „d. 10.5.5“.

In der „Geschichte der Gartenkunst“ heißt die entsprechende Textstelle:

„Nicht alle Villen, von denen die Reisenden jener Zeit, besonders Montaigne, erzählen, lassen sich noch heute näher bestimmen. Viele sind bis auf den Namen verschwunden, andere in Haus und Garten vollständig umgebaut. Zu den letzteren gehört die Villa des Kardinals Riario in Trastevere, die Montaigne unter den schönsten Villen Roms aufzählt. Im Jahre 1729 verkauften die Riarii Palast und Garten an die Corsini, die Nepoten Clemens IX. Diese ließen das Haus im großen Stile von Fuga umbauen, die alten Teile wurden nur als Seitenflügel genutzt. Doch hat sich im Garten selbst eine höchst anmutige Anlage der alten Villa erhalten: eine Wassertreppe mit ihren Brunnen am Schluß des Gartens, wo er zum Janiculus ansteigt. Diese Wassertreppe, ursprünglich genau auf die Mittelachse des alten Kasino gerichtet, liegt heute seitlich vom Hause, was Fuga sehr geschickt durch eine etwas schräge Stellung der Fassade gemildert hat. Der ganze Aufbau dieses Gartenabschlusses ist äußerst vornehm und imponierend: mächtige Rampentreppen führen bis zur dritten Terrasse hinauf, erst hier werden sie von der Wassertreppe unterbrochen, die ein Springbrunnen krönt; vom Hause besonders ein höchst bedeutender Anblick. Genauere Untersuchungen zeigten mir, daß auch zur Seite dieser Treppe sich Spuren von Terrassenanlagen erhalten haben. Ob freilich Montaigne schon diese ganze Anlage gesehen hat – er schildert sie nicht näher – läßt sich mit Gewißheit nicht sagen. Der architektonische Aufbau sowohl wie die Reste der Skulpturen weisen auf eine spätere Zeit. Erst im letzten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts finden wir sonst ähnliche Anlagen. Die Erbauung der Villa Riario wird aber wohl auf Julius II., wenn nicht auf Sixtus IV. zurückzudatieren sein, so daß die erste Anlage zum mindesten für uns ganz verloren ist.“²⁶⁰

Hier drückt sich vor allem der Anspruch aus, Kennerschaft zu demonstrieren – ein Hauptanliegen der Kunstgeschichte der Zeit.²⁶¹ Die Anschauung vor Ort wird zum Prüfstein für die Geschichte des Gartens, die Expertin ordnet ihren Fund in die Geschichte des Bauwerks ein, so wie sie sich aus den ihr zur Verfügung stehenden Quellen rekonstruieren lässt. Es zeigt sich aber auch, wie die Suche nach dem Idealtypus, den sie in der Urschicht des Gartens vermutet, die richtige historische Einordnung verhindert. Im Brief datiert sie die ganze Anlage anhand der Mittelachse. Sie schließt aus deren Asymmetrie im Verhältnis zum Haus, dass die Wassertreppe des Gartens um 1600 entstanden sein muss.

260 GdG I, S. 327f.

261 Vgl. Kultermann 1996, S. 103 ff. und 136 ff.

Der heutige Stand zur Baugeschichte ist, dass der Palazzo ursprünglich von Kardinal Raffaele Riario dreistöckig, flankiert von einem großen Hof und Stallungen mit einem großen Park, der sich den Gianicolo hinaufzog, in den Jahren zwischen 1510 und 1512 erbaut wurde.²⁶² Weitere Arbeiten nahm die ehemals schwedische Königin Christina vom 1659 bis 1689 vor, die aufgrund ihrer Konvertierung zum Katholizismus in Rom lebte. Sie ließ Palast und Garten architektonisch aufwerten. Aus ihrer Zeit stammen Terrassen- und Brunnenanlagen, die Gothein als Reste neben der Wassertreppe entdeckt; Christine ließ während ihrer Residenz auch Skulpturen im Garten aufstellen, deren Überreste Gothein ebenfalls erwähnt.²⁶³ Nach dem Erwerb der Villa durch die Nepoten des Papstes Clemens XII. aus der Familie Corsini im Jahr 1736 wurde Ferdinando Fuga mit den Umbauarbeiten beauftragt. Fuga arbeitete in den Jahren 1736 bis 1758 an diesem Projekt und ging dabei in drei Bauabschnitten vor, um bestehende Bausubstanz zu integrieren.²⁶⁴ 1738 waren die Arbeiten am Palast fertiggestellt, die Forschung bewertet diese als eine „geniale Grundrißlösung“.²⁶⁵ 1741 wurde der Garten umgestaltet, während dieses Bauabschnitts entstand die Wassertreppe (Fig. 20), die sich bis heute erhalten hat (Fig. 21, 22).

Bis 1758 dauerten die weiteren Umbauarbeiten am und im Haus, die Fuga verantwortete. Thieme/Becker betonten 1916 noch den „festlichen Eindruck des Treppenhauses, der Hofarkaden und der Gartenperspektive!“²⁶⁶

Die Erbauung der Villa datiert Gothein am Ende von oben zitiertes Textstelle auf das Pontifikat Julius II. (1503–1513) oder Sixtus' IV. (1471–1484). Der Kardinal Raffaele Riario erwarb das Grundstück im Jahr 1482, der Palazzo wurde dann im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts erbaut. Bis in die 70er Jahre des 20. Jahrhundert blieb die frühe Baugeschichte unklar, da noch Frommel den Bischof von Lucca, Francesco Riario, als Bauherr annahm.²⁶⁷ Gotheins Datierung ist vor diesem Hintergrund kenntnisreich. Michel Montaigne, dessen Bemerkung Gothein anspricht, jedoch nicht zitiert, schreibt über seinen Aufenthalt 1580/1581 in Rom:

„Zu den schönsten der Gärten gehören die der Kardinäle d'Este (auf dem Monte Cavallo), Farnese (auf dem Palatino), Orsino, Sforza und Medici; ferner der des Papstes Julius und die der Madama, der Farnese und des Kardinals Riario (in Trastevere), zudem jener des Cesio (außer der Porta del Popolo). All diese Schönheiten stehen wem auch immer, der sie genießen will, zu was auch immer offen, und sei es, um dort in Begleitung zu schlafen, wenn die hohen Herren nicht da sind – pflegen sie sich doch um ihre Anwesen wenig zu kümmern.“²⁶⁸

262 Vgl. Cresti/Rendina 1998, S. 358. Ebenso Kieven 1988, hier S. 51.

263 Vgl. Cresti/Rendina 1998, S. 358.

264 Vgl. Eintrag „Fuga, Ferdinando“ in: Saur 2005, S. 181, Spalte I. Ebenso Kieven 1988, S. 51.

265 Kieven 1988, S. 51.

266 Eintrag „Fuga, Ferdinando“ in: Thieme 1916, S. 576, Spalte If.

267 Vgl. Frommel 1973, S. 281 und 286.

268 Montaigne 2014, S. 219.

20



21



22



Fig. 20 Francesco Panini: Seduta dell'Accademia di Quirini nel giardino di Palazzo Corsini, intorno al 1750, Istituto Centrale per la Grafica, Rom

Fig. 21 Wassertreppe im Park des Palazzo Corsini, Rom, von unten aus gesehen, Foto: Karin Seeber

Fig. 22 Wassertreppe im Park des Palazzo Corsini, Rom, von oben aus gesehen, Foto: Karin Seeber

Der französische Essayist kann mit seiner Bemerkung also nur Alessandro Riario gemeint haben, dem der Palazzo von 1570 bis 1577 gehörte und der 1578 von Papst Gregor XIII. zum Kardinal ernannt worden war²⁶⁹ und zudem im Jahr 1580 in Spanien war.²⁷⁰ Auch in der Zeit nach Montaignes Bemerkung, dass die „hohen Herren“ ihre eigenen Palazzi nicht nutzen, war dies das Schicksal des Anwesens: Es wurde vermietet, unter anderem an Christina von Schweden.²⁷¹

Deren Umbauten sind die historische Schicht, auf die Gothein im Park neben der Wassertreppe stößt und mit deren Datierung sie einige Mühe hat. Sie vermutet, dass Wassertreppe, Terrassen- und Skulpturenreste aus einer gemeinsamen Zeitschicht stammen müssen, das lässt sich aus ihrer Frage schließen, ob Montaigne „diese ganze Anlage gesehen“ habe. Ihr Besuch führt ihr vor Augen, dass die Wasseranlage nicht symmetrisch auf die Mittelachse des Palastes ausgerichtet ist, woraus sie schließt, dass die Brunnenanlage älter sein muss als der zeitgenössische Palast, weil sie von einem symmetrisch-harmonischen Renaissance-Ideal ausgeht. Gothein erwähnt Fugas Umbauarbeiten am Palazzo, datiert die Wassertreppe aber früher, auf die Zeit nach Montaignes Besuch, ans Ende des 16. Jahrhundert, da sie sie mit anderen Terrassenanlagen vergleicht: „Erst im letzten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts finden wir sonst ähnliche Anlagen [...]“. Damit datiert sie die Reste der Terrassen, die sie vorfindet, zwar grob richtig, etwas früher als die Zeit Christinas von Schweden im Corsini-Palast, aber die Wassertreppe, die rund 50 Jahre später gebaut wurde, erkennt sie nicht als eigene, spätere Zeitschicht. Fugas Fassadenstellung interpretiert sie dementsprechend als Reaktion auf die vorhandene Wassertreppe, wodurch sich die Palastarchitektur der Gartenarchitektur unterordnet. Dadurch wird die Gartenarchitektur nobilitiert, so dass das Ziel der Autorin ist, diesen bedeutsamen Fund – sie nennt sich selbst als Finderin – richtig zu datieren.

Gotheins Fokus liegt darin, ihre Kennerschaft durch die Herausarbeitung verschiedener historischer Bauschichten zu beweisen, wobei sie davon ausgeht, dass die Urschicht verloren ist. Wassertreppe und Terrassenanlage datiert sie auf die Zeit um 1590, die späteren Umbauarbeiten am Haus bewertet sie als auf diese bezogen.

Die Analyse von Gotheins Darstellung zeigt zwei Dinge: zum einen die Wichtigkeit ihrer Forschungen vor Ort. Zum anderen aber auch, dass Gothein mit dem Bild eines idealen Gartenaufbaus an die historischen Orte herantrat. Da sie annimmt, dass die Wassertreppe ursprünglich in Harmonie mit der Hauptachse des Gebäudes gelegen haben muss, misslingt ihr die richtige Datierung. Auch wenn die kurze Textstelle über den Palazzo Riario nicht überstrapaziert werden sollte, zeigt sie doch eindrücklich die historischen Schichten, die Gothein in den Gärten identifiziert. Dabei spielen nur die Urschichten eine Rolle, die als Steigbügelhalter für den Idealzustand dienen, die

269 Vgl. *ibid.*, S. 286.

270 Vgl. Online-Verzeichnis: [DBI, Sforza](#).

271 Vgl. Frommel 1973, S. 287.

zeitgenössische Nutzung als botanischen Garten erwähnt sie nur in den Endnoten.²⁷² Das angenommene Ensemble mit zentralsymmetrisch auf den Palazzo ausgerichteter Wasserachse symbolisiert dabei dieses Ideal. Der zeitgenössische Eindruck, vor allem die Bepflanzung, die Gothein in ihrem Brief noch erwähnt, wird als spätere Schicht im Haupttext nicht behandelt. Speziell bei dieser Anlage geht es Gothein darum, das Verlorene zumindest in Umrissen wiederzuentdecken. Daher ist auch die Nennung ihres Fundes vor Ort im Buch eminent wichtig für diesen Garten. Das Expertentum, das seine Frau beim Auffinden der historischen Reste an den Tag legt, hebt ihr Mann in einem Brief hervor:

„Übrigens, wie wäre es, Schatz, wenn Du unter dem frischen Eindruck zunächst einmal einen Journalaufsatz schreibst: Die Zerstörung Roms mit Andeutungen, was noch zu retten ist an alten Gartenresten. Du kannst Dir hier ruhig sagen, daß Du der einzige Mensch bist, der es weiß, der auch weiß, welcher Genuß aus dem Alten zu schöpfen ist. Unser eignes Beispiel von den früheren Reisen her ist doch der deutlichste Beweis, daß auch verständigen Leuten die Augen geöffnet werden müssen um zu sehen.“²⁷³

Damit bezieht sich Eberhard Gothein auf eine frühere Aussage seiner Frau, bei der es um die Rezeption der Gärten als Lustorte im Unterschied zur Wahrnehmung der Expertin geht, als die sie sich mit ihrem Buch etablieren will. Gothein will mit Kennerschaft ihre Leser zum Genuss der alten Gartenkunst anregen – so wie es Burckhardt mit dem Untertitel seines „Cicerone“ angestrebt hatte.²⁷⁴

Weitere Gärten, die Gothein in Rom in Augenschein nahm, sind die Villen Borghese, Medici, Mattei, Madama und Albani, die Farnesinischen Gärten auf dem Palatin, die vatikanischen Gärten – hier besonders das Casino Papst Pius IV. – sowie die Palazzi Barberini und Colonna. Von Rom aus fuhr sie nach Tivoli und besichtigte die Villen Hadriana und d’Este; in Viterbo befasste sie sich mit den Villen Lante und Farnesina. In Frascati waren die Villen Aldobrandini, Mondragone, Conti und Falconieri ihre Ziele.

Der „Heilige Wald von Bomarzo“ in der Nähe von Caprarola, der in jüngerer Zeit die Phantasie von Forschern beflügelte,²⁷⁵ stand nicht im Fokus von Gotheins Forschungen. Einerseits schief der Skulpturenpark aus dem 16. Jahrhundert noch einen Dornröschenschlaf, andererseits hätte die beunruhigend unformal organisierte Anlage

272 GdG I, S. 434, En. 168: „Dieser Teil des Gartens ist heute von dem Haupthaus – Palazzo delle Scienze genannt – abgetrennt und als botanischer Garten eingerichtet. Der größte Teil des Gartens ist, als die Villa am Ende des 19. Jahrhunderts Staatseigentum wurde, abgetrennt und zu einer öffentlichen Anlage, der sogenannten Passeggiata Margherita, auf dem Janiculo umgewandelt.“

273 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 765: „7.5.5“.

274 „Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens“.

275 Vgl. zum Beispiel Bredekamp 1991.

Gotheins Entwicklungsnarrativ empfindlich gestört, so dass sie Bomarzo – wenn sie den Park gekannt hätte – sehr wahrscheinlich ohnehin aus ihrem Buch ausgeblendet hätte.

Resümee: Gotheins akademisches Profil

Der Titel dieses Resümees spielt bewusst darauf an, dass Gothein keinen formalen Hochschulabschluss hatte, weil sie ihn als Frau in ihrer Zeit gar nicht erwerben durfte.²⁷⁶ Er reagiert damit auf das in der Einleitung formulierte Ziel dieser Arbeit, Gotheins akademische Bildung dem Verdikt, sie sei eine „Dilettantin“ gewesen, entgegenzustellen. Da ihre systematische humanistische Bildung auf ihren Ehemann zurückzuführen ist, kann sie aber als für ihre Zeit schon etwas veraltet charakterisiert werden. Daraus folgt ihr fehlendes Bewusstsein für Begriffe und Theoriebildung. Die Einleitung in dieses Kapitel hat zwar gezeigt, dass die „Geschichte der Gartenkunst“ auch in der Kunstgeschichte ernst genommen wurde, den damals geltenden wissenschaftlichen Standards dieses Fachs – sei es in Fragen der Stilkritik oder des Formalismus – konnten die zwei Bände jedoch schon bei ihrem Erscheinen nicht entsprechen. Dies liegt jedoch nicht an einer „dilettantischen“ Herangehensweise, sondern vor allem an der wissenschaftlichen Prägung durch ihren Mann, dessen Werk auf die Synthetisierung großer Quellensammlungen zielt.

Wie ihr Mann stand Marie Luise Gothein auf dem Boden eines soliden Historismus Ranke'scher Prägung, der kulturhistorisch von beiden in der Nachfolge Jacob Burckhardts weiterbearbeitet wurde. Burckhardt stellt für Gothein die Grundlage ihres Gartensystems und dessen entwicklungsgeschichtlichen Verlaufs dar: Sie übernimmt die Phasen des Burckhardt'schen Modells von der Frührenaissance bis zur Hochrenaissance und geht über ihr Vorbild nur hinaus, wenn es etwa die barocke Gestaltung italienischer Gärten nach neuesten Forschungsstandards betrifft.²⁷⁷ Auch darin folgt sie ihrem Mann, dessen Ziel es war, über die Forschungen seiner Lehrer hinauszugehen, der dabei aber dennoch in deren Denkhorizont verankert blieb.

In ästhetischer Hinsicht emanzipiert sich Gothein mit ihrer positiven Rezeption John Ruskins vom wissenschaftlichen Weltbild ihres Mannes. Eingeleitet hatte sie diese Loslösung schon durch ihre Studien über die Literatur der englischen Romantiker in Kontrast zum romanischen Kulturkreis, den ihr Mann bearbeitete. Diese Beschäftigung eröffnete ihr erst den Forschungsschwerpunkt zum Garten und zur englischen Ästhetik. So ist die Gliederung der „Geschichte der Gartenkunst“ zwar davon abhängig, wie Burckhardt den Garten der Hochrenaissance als Ideal architektonischer Gartengestaltung

²⁷⁶ Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 10. Vgl. zur Frauenbildung in Deutschland allgemein Kleinau/Opitz 1996.

²⁷⁷ Diese Bemerkung ist ein Vorgriff auf das Kapitel über die Villa d'Este (III.1.), bei dem es um Gotheins Auseinandersetzung mit dem Renaissance- und Barockstil geht.

definierte, die ästhetische Darstellung des einzelnen spezifischen Gartens hängt jedoch von der Architekturbeschreibung Ruskins mit ihrem Anspruch ab, den Rezipienten „sehend“ zu machen. Ausgehend von Wordsworths Naturbetrachtung interpretiert Gothein Ruskins Architekturbeschreibungen als „natürliche“ Art der Darstellung. Ihr Ziel ist es, ihren Lesern die „wahre Natur“ der Architektur zu eröffnen und zwar durch lebendige Gartenbeschreibungen, wie das entsprechende Kapitel zeigen soll. Die Öffnung gegenüber Ruskin'schen Vorstellungen stellt für Gothein auch ein Einfallstor reformerischer Ideen der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung dar und wirkt entscheidend auf ihre eigene Haltung zur korrespondierenden beziehungsweise davon abhängigen deutschen Reformbewegung. In ihrer Hinwendung zeigt sie sich als avantgardistisch und setzt sich klar von den konservativ-historistischen Wertmaßstäben ihres Mannes ab.

Als Forscherin war Gothein Einzelkämpferin. In ihr vorgefertigtes System integrierte sie zwar aktuelle Forschungserkenntnisse, die dieses aber nicht grundlegend erschütterten. Kontakte zu Wissenschaftlern ihrer Zeit dosierte sie sparsam und verarbeitete deren Beiträge vorsichtig. Für ihre Feldforschungen war Kennerschaft wichtig und in der Tat müssen ihre Datierungen zu den architektonischen Resten des Corsini-Gartens als beeindruckend in diesem Sinne hervorgehoben werden.

Eberhard Gotheins Einfluss auf die Entstehung der „Geschichte der Gartenkunst“ kann einerseits nicht überschätzt werden, andererseits versuchte sich seine Frau schon früh in der Beziehung von ihrem Lehrer zu emanzipieren, weswegen Einflüsse anderer Wissenschaftler und Denker nicht unterschätzt werden dürfen. In ihrem Bedürfnis nach geistiger Anregung²⁷⁸ suchte Marie Luise Gothein vor allem den Kontakt zu gebildeten Männern, da die Frauen ihrer Zeit meist auf die Themenbereiche der traditionell weiblichen Sphäre beschränkt waren oder sie sich mit ihnen, wie zum Beispiel mit Marianne Weber, nicht verstand.²⁷⁹ Dabei bewegte sie sich auf einem von ihr definierten Weg der Geschlechterbeziehung, da sie in ihrer Suche nach intellektuellem Austausch die erotische Komponente zu negieren versuchte. Dieser biographische Aspekt schlägt sich auch in ihrer Sicht auf den Garten als Erlebnisraum nieder, wie das folgende Kapitel zeigen wird.

278 Vgl. den Brief, den sie während eines Besuchs bei ihren Verwandten in Ostpreussen schrieb: MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 569: „Rastenburg d. 13.7.20“: „Freilich ist nun auch eine Kehreseite, die mir ein Leben unter diesen Menschen unmöglich machte. Das ist der gänzliche Mangel geistiger Interessen. Ich habe glaube ich in diesen Tagen noch nicht ein einziges hörens-wertes Wort gehört, natürlich auch nicht gesprochen, Lotte Kleiber [?] macht manchmal einen Anlauf nach neusten Romanen, aber auch den nur sehr schwach, es sind alles tüchtige Haus-frauen – und jetzt haben sie ja auch ein grosses Betätigungsfeld – Kinder Küche – und auch Klatsch, das ist das Gesprächsgebiet und die Männer sind erst recht Banausen“.

279 Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 12, 19, 21.

Exkurs: Freundschaft statt Eros als Prämisse der Autorin

Eros im Garten

Vor allem der höfische Garten des Absolutismus gilt als Raum, in dem sich das höfische Personal von gesellschaftlichen Zwängen befreien konnte. Das Vorbild dafür ist Versailles mit seinen etlichen Nebenschlössern, welche die Könige meist für ihre Mätressen bauten. Der seit der Antike etablierte Topos des Gartens als Lustort – und damit auch als Ort sexueller Lust – schlägt sich in Form von erotischen Skulpturen und Designs nieder und unterstreicht das kreatürliche und reproduktive Element der Natur des Gartens.¹ So charakterisierte zum Beispiel auch den Adel des 18. Jahrhunderts, vor allem den britischen zur Zeit des Landschaftsgartenstils, eine libertäre Atmosphäre, in der erotische Symbole aufgegriffen und offen ausgestellt werden konnten. Prominentes Beispiel ist die Beschäftigung von Richard Payne Knight, Protagonist im Streit um den „Picturesque“-Landschaftsgartenstil,² mit dem Priapuskult. Von England aus breitete sich der elitäre Libertinismus auf dem Kontinent aus. Niederschlag findet er in dessen Landschaftsgärten in Form von erotischen Skulpturen, so dass etwa Winkelmann 1752 von seinen Erfahrungen in Berlin an seinen Freund schreibt: „Ich habe Wollüste genossen, die ich nie wieder genießen werde.“³ Auch das Venustal im englischen Landschaftsgarten Rousham⁴ (Fig. 23) oder das Blumenbeet in Form eines Phallus im Wörlitzer Landschaftspark (Fig. 24) lassen sich in diesen Kontext verorten.⁵

Diese Beispiele werden von Gothein in ihrer „Geschichte der Gartenkunst“⁶ nicht besprochen,⁷ ebenso wenig andere, die den Garten in seiner erotischen Dimension erfassen. Das Buch und seine Autorin haben hier – nicht zeitunüblich – einen blinden Fleck. Wo erotische Motive offensichtlich auftauchen, werden sie konstatiert, aber nicht kommentiert. Am explizitesten deutet Gothein eine sexuelle Szene im Garten an, wenn sie ein altägyptisches Gedicht unkommentiert zitiert, in dem das personifizierte Motiv einer sprechenden Sykamore einem jungen Mädchen verspricht, nichts von ihrem

1 Vgl. Niedermeier 1995 und Dorgerloh 2012, S. 219–224.

2 Siehe das Kapitel III.2 „Der Garten als Bild“.

3 Vgl. Marchand 2017, Kapitel „Der aristokratisch-libertine Kunstgeschmack“, S. 129–132.

4 Zur Deutung des Venustals als arkadische Landschaft vgl. Müller 1998, S. 143 ff.

5 Vgl. Niedermeier 1995, S. 226. Zu den erotischen Implikationen des Landschaftsparks Wörlitz vgl. Mittelstädt 2015, vor allem das Kapitel „Der Wörlitzer Park als Rechtfertigung der ‚bösen Lust‘ des Fürsten“, S. 114–122, zum Blumenbeet in Form eines Phallus vgl. S. 119.

6 Gothein 1914.

7 Wobei es keine Rolle spielt, dass das Blumenbeet erst seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts wieder in Form eines Phallus bepflanzt wurde, der Garten enthält nicht nur dieses Ensemble als Symbol seiner erotischen Bedeutungsschicht. Vgl. Mittelstädt 2015, S. 114 ff.



Fig. 23 Venustal im Landschaftsgarten Rousham, England, von William Kent, ab 1738, Foto: Karin Seeber

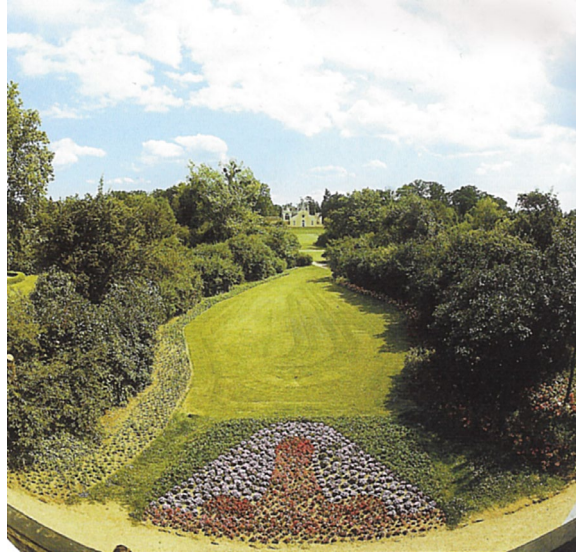


Fig. 24 Das Phallusbeet im Wörlitzer Landschaftsgarten, vom Floratempel aus gesehen, Foto: Heinz Fräßdorf, Bildarchiv Kulturstiftung Dessau-Wörlitz

Treffen mit dem Geliebten zu sehen und zu hören.⁸ Andere Beispiele schwächt sie ab. Das ist zum Beispiel bei der Schilderung einer griechischen Vase im ersten Band der Fall, in der es um den Adoniskult geht, bei dem im griechischen Festbrauch der Antike schnell vergängliche Garteninstallationen auf den Flachdächern gepflanzt wurden. Der Kult ist mit der Liebesbeziehung zwischen der Liebesgöttin und ihrem Geliebten eng verknüpft, beim antiken Fest wurden schnell sprießende Pflanzen in Töpfe gepflanzt, deren Verwelken auf Adonis' gewaltsamen Tod, gleichgesetzt mit männlicher Impotenz, anspielten. Daneben wurden Pflanzen mit aphrodisierender Wirkung gezogen.⁹ Gothein beschreibt die Szene auf einer griechischen Vase, bei der Aphrodite von Eros eine bepflanzte Schale eine Leiter heraufgereicht bekommt, wobei sie weitere erotische Konnotationen des Brauchs ausklammert.¹⁰ Bei der Beschreibung des Labyrinths im Park von Versailles erwähnt sie Eros und Aesop als Wächterfiguren am Eingang: „Nun stellte Le Notre an dem Eingang des Labyrinthes den griechischen Fabeldichter einem Eros gegenüber. Dem Wanderer, den dieser Gott hineinlockt, will jener mit seinen Fabeln Leiter sein.“¹¹ Die Begierde wird durch die Ratio im Zaum gehalten – was für das

8 Vgl. GdG I, S. 5.

9 Vgl. Niedermeier 1995, S. 53 ff. Vgl. auch Detienne 2000, S. 79 ff.

10 Vgl. GdG I, S. 62.

11 GdG II, S. 151. Zum allegorischen Weg durch das verloren gegangene Labyrinth vgl. Conan 2003, S. 295–297.

Skulpturenensemble Ludwigs XIV. gilt, trifft auch auf Gotheins Behandlung erotischer Bedeutungsschichten zu.

Unkommentiert bleibt auch die Darstellung des japanischen Gartens im zweiten Band der „Geschichte der Gartenkunst“:

„alles in der Natur zerlegt sich in zwei korrespondierende Kräfte, das männliche und das weibliche Prinzip, das aktive und das passive, das herrschende und das beherrschte. Diesem Prinzip entsprechend muß [...] in der Gartenkunst verfahren werden. [...] Einem Stein, dessen Gestalt ein männliches Prinzip innewohnt, der eine hohe, aufrechtragende Form hat, muß ein weiblicher, ein liegender flacher Stein als Gegengewicht gegeben werden.“¹²

Indem Gothein diese Kategorisierungen übernimmt, zeigt sie sich in den Geschlechterrollen ihrer Zeit verhaftet.¹³ Diese wurden als wissenschaftlich gegeben behandelt, wie zum Beispiel im Aufsatz zur „Psychologie der Koketterie“ ihres Heidelberger Zeitgenossen und Soziologen Georg Simmel, in dem dieser Erotik – unter Einbeziehung spezifischer Geschlechtercharakteristika – als ein Oszillieren zwischen den Polen Gewähren und Versagen definiert: „weil eben das Verhältnis der Frau zum Manne [...] sich in Gewähren und Versagen erschöpft.“¹⁴ Diese Reduktion lehnte Gothein nicht nur für sich ab, sondern sie beanspruchte entschieden, in (männlicher) Gesellschaft als gleichwertige Gesprächspartnerin wahrgenommen zu werden. Dazu musste sie sich jedoch von zeitgenössischen Vorstellungen weiblicher Qualitäten distanzieren, um nicht in ihre Geschlechterrolle gedrängt zu werden. Seit ihrer Kindheit arbeitete sie sich an diesen vorgegebenen Rollenmustern ab und schrieb später dagegen an, indem sie sich in der männlich dominierten Wissenschaftsdomäne zu behaupten suchte.

Wenn Gotheins Vernachlässigung erotischer Bedeutungsschichten im Garten auch nicht aus der Gartenliteratur ihrer Zeit heraussticht, so ist doch interessant, was dominant an die Stelle von Erotik und Liebesbeziehungen im Garten tritt: die Freundschaft. Es soll im Folgenden nicht um eine Diskussion des weitgefächerten Freundschaftstopos in Bezug auf die Gartenkunst gehen,¹⁵ sondern darum, ein Schlaglicht auf den spezifisch biographischen Blickwinkel der Autorin der „Geschichte der Gartenkunst“ zu werfen. Dies ist ein Beitrag zur Genderforschung, die in der Garten- und Landschaftsforschung erst in den letzten Jahren einsetzte und vor allem in Bezug auf die Gartenhistoriographie noch Nachholbedarf hat. In der Landschaftsarchitektur ist das Bewusstsein für den spezifisch weiblichen Beitrag bereits zu konstatieren.¹⁶ Für die englische und amerikanische

12 GdG II, S. 351.

13 Vgl. Seeber 2016, S. 33–51.

14 Simmel 2001, S. 37–51.

15 Vgl. allgemein Hermand 2006, S. 67–74.

16 Wegweisend und mit weiterführenden Literaturangaben Dümpelmann/Beardsley 2015 sowie Way 2009 und der Band „Gärten“ der Zeitschrift: L'Homme. Europäische Zeitschrift für

praktische Gartenliteratur hat Diane Harris eine erste Analyse vorgelegt und festgestellt, dass sich Frauen darin eher als bescheiden und unpräzise geben, um sich gegen Angriffe vorsorglich zu wappnen.¹⁷ Indem Gothein den umgekehrten Weg geht und einen maskulin geprägten Wissenschaftsstil für sich in Anspruch nimmt,¹⁸ muss sie in ihren Rezensionen auch Geschlechterstereotype als Basis für die Kritik hinnehmen, etwa: „Im Einzelfall ist anzumerken, daß von einer wissenschaftlich arbeitenden Frau doppelt zu verstehen ist, wenn sie Lyrismen aus dem Weg geht. Ihr Stil ist von einer nicht ungesuchten Sachlichkeit.“¹⁹ Im Bereich der Gartenhistoriographie wäre eine gründliche gendertheoretische Bearbeitung wünschenswert, da Gothein nicht die einzige Frau ist, die hier Standards setzte. Für die englische Literatur ist Alicia Amherst zu nennen, für die Bearbeitung indischer historischer Gärten hat Wolschke-Bulmahn auf Constance Mary Villiers-Stuart verwiesen,²⁰ deren Schreibstil zum Beispiel wesentlich stärker vom persönlichen Erleben geprägt ist. Eine gendertheoretische Untersuchung zur Gartenhistoriographie könnte etwa auch das Spannungsmoment zwischen der „inferioren“ Gattung Gartenkunst im System der Künste, die sozusagen für Frauen als Betätigungsfeld „übrigblieb“, und der Pflege des Gartens als traditionell weiblicher Tätigkeit beleuchten, ebenso wie der Vergleich verschiedener nationaler Ausprägungen weiblicher Gartenhistoriographie vor kulturgeschichtlichem Hintergrund neue Erkenntnisse liefern könnte.²¹

Das in der Universitätsbibliothek Regensburg aufbewahrte Briefkonvolut der Korrespondenz zwischen Gothein und dem Religionsphilosophen Otfried Eberz fungiert in diesem Kontext als biographische Quelle, die mit dem Modell für im Garten ausgelebte Beziehungen in der „Geschichte der Gartenkunst“ in Bezug gesetzt wird. Auch unter weiter gefassten gendertheoretischen Fragestellungen ist dieser Briefwechsel, der hier zum ersten Mal in den Blick genommen wird, interessant. An dieser Stelle soll er belegen, wie Freundschaft für Gothein die Möglichkeit einer symmetrischen, asexuellen Beziehung

Feministische Geschichtswissenschaft 27/2 (2016). Den Fokus auf die Ausbildung von Frauen in Gartenbauschulen legt Glade 2009, Gröning 2014 verfolgt den Lebensweg der „ersten Absolventin eines Gartenarchitekturstudiums“.

- 17 Harris 1994, S. 115: „a subservient, overly modest, and self-deprecating tone that is used as a defense against their predominantly male professional critics, as an ingratiating technique to appeal to their female audience by making themselves appear to be ‚average women‘ (another frequently used phrase).“
- 18 Zum Beispiel ihre Übersetzung des englischen Romantikers Wordsworth, die eine Reaktion auf Leopold Rankes Verdikt, Wordsworth sei unübersetzbar, darstellt. Vgl. das Kapitel II.2 „*Historismus: Leopold Ranke*“.
- 19 Neumann 1915, Sp. 1263.
- 20 Villiers-Stuart 1913. Vgl. Wescoat/Wolschke-Bulmahn 1994, S. 20: „With regard to Mughal garden studies, women played an outstanding role from the very beginning.“
- 21 So wäre vor allem ein Vergleich zwischen der Herangehensweise der Engländerin Alicia Amherst (Amherst 1896, Minter 2010) und der Deutschen Marie Luise Gothein interessant, da beide als Angehörige der Elite unter ähnlichen Bedingungen und mit gleichem wissenschaftlichen Anspruch in Bezug auf ihre Quellenarbeit zu völlig unterschiedlichen Ansätzen kommen.

zwischen den Geschlechtern und eine Emanzipationsmöglichkeit darstellte. Damit beabsichtigte sie wiederum ein Ausbrechen aus den festgelegten Geschlechterrollen, da Freundschaft in der europäischen Philosophie klassischerweise mit Männerfreundschaft gleichgesetzt wurde.²² So suchte sich Gothein für ihr Freundschaftsmodell das Vorbild in ihren literarischen Forschungen: Es sind dies die Freundschaftsbünde der englischen Romantiker, die sich aus gemeinsamer Naturerfahrung und geistiger Anregung durch Lektüre konstituieren. Im Folgenden soll ausgehend von Gotheins Briefen an Eberz und unter Einbeziehung ihrer früheren Arbeiten Gotheins Freundschaftsideal entwickelt werden, das sie als Interaktionsrahmen im Garten erotischen Beziehungen vorzieht.²³

Der Briefwechsel mit Otfried Eberz als Basis des Freundschaftsideals

Marie Luise Gothein erzählt zum ersten Mal im August 1909 ihrem neuen Briefpartner, dem Religionsphilosophen Otfried Eberz,²⁴ von ihrer Arbeit. Zu dieser Zeit ist sie auf Forschungsreise zu den französischen Gärten in Paris und an der Loire,²⁵ der Briefwechsel ist noch jung:

„habe ich Ihnen jemals von meiner Arbeit gesprochen? Seltsam und doch ist sie seit mehr als fünf Jahren mein Begleiter, ich habe mich fast daran gewöhnt, die [xxx] ein wenig unter diesem Gesichtswinkel anzuschauen und nun hab ich Ihnen nie davon gesprochen; [...]. Wenn ich Ihnen erzählen könnte, wie ich sie anschau wie sie zu mir gekommen ist, diese Arbeit, wie ich mit ihr gewachsen bin [...] aber wenn wir uns einmal [treffen?] muss ich Ihnen davon erzählen und dann müssen Sie ein wenig daran teilnehmen: Jetzt reise ich zu den französischen Gärten und wundervoll fügt sich das Bild dieses Schauplatzes mit den glänzenden Menschen und Festen der grossen französischen Zeit, ich habe mich so ganz mit ihrem Schicksal verflochten, dass ich durch diese Gärten immer mit einem großen Gefolge schreite und erst jetzt durch innere und äussere Anschauung verstehe wie sich das Zeitalter Ludwig XIV aus der Renaissance entwickelt hat. – Doch wie kann ich Ihnen da zeigen nichts [?] – und wollte doch dass Sie ein wenig daran teilnehmen sollten.“²⁶

22 Vgl. Kraß 2016, S. 15.

23 Eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit Freundschaftskonzepten der Zeit wird im vorliegenden Kapitel unterbleiben, weil es vom Thema wegführen würde. Vgl. allgemein zum Beispiel Derrida 2000, S. 388, der Freundschaftskonzepte der abendländischen Philosophie für ein Demokratiemodell nutzt und dabei auch über den „doppelten Ausschluss des Weiblichen“ aus dem Freundschaftskonzept nachdenkt.

24 Vgl. allgemein zu Eberz' Leben und Werk: Eberz 1990.

25 Zu Gotheins französischer Reise und ihrer Quellennutzung vgl. Werder 2014.

26 MLG an OE, UB Regensburg, 228/AM 95800 E 16 B 8 – 1,5; „St Malo d. 27.8.9“.

Sie schreibt von ihrem persönlichen Wachstumsprozess durch die Arbeit, davon, wie sie sich mit den historischen Figuren verbindet, ihre Arbeit wird als existenziell dargestellt. Gothein wirbt in dieser kurzen Charakterisierung mit der Grundintention ihres Buchs, wie sie sich später in ihrem Vorwort wiederfindet: Sie möchte Gartengeschichte als Kulturgeschichte schreiben und zwar – in Ranke'scher Manier – anhand der großen historischen Gestalten.²⁷ Damit nobilitiert sie ihre Arbeit, mit der Beschreibung ihrer persönlichen Intention wirbt sie bei ihrem Freund um sein Interesse.

Paul Clemens Grabrede von 1931 betont Gotheins Willen und ihre Fähigkeit zur Freundschaft. Er beschreibt es als ihr Talent, andere – vor allem jüngere Menschen – anzuregen und „das Beste aus ihnen herauszuholen“.²⁸ Er resümiert: „Sie war eine grosse Meisterin in der hohen und königlichen Kunst der Freundschaft. The only way to have a friend is to be one, schrieb sie als Widmung in ein Freundschaftsbuch.“ Clemens interpretiert ihre „Briefkunst“ als „beste Tradition des Humanismus, des 18. Jahrhunderts, der Romantikerzeit“.²⁹ Die Überhöhung der Freundschaft, von der Clemens hier spricht, wird mit dem Verhältnis der Geschlechter kontrastiert:

„War es so der männliche Genius, der sie trug, so war es doch auch wieder das weibliche Element, das mütterlich und schwesterlich Zarte und Weiche in seiner schier unbegrenzten Gebefreudigkeit, das ihrem Wirken jenen Zauber und ihrem Einfluss jene Intensität gab.“³⁰

Den „männlichen Genius“ zu reizen, strebte Gothein in ihren Beziehungen an, ob sie für sich eine „mütterliche Zartheit“ in Anspruch genommen hätte, darf bezweifelt werden, ist diese Analogie Clemens' doch in den zeittypisch festgelegten Genderrollen zu verorten, gegen die Gothein zeitlebens ankämpfte. Als Frau suchte sie Anerkennung durch wissenschaftliche Publikationen, die Beschränkung auf weibliche Tätigkeiten und die Mutterrolle lehnte sie um den Preis, als spröde zu gelten, ab.³¹

In ihren Briefen an Eberz realisiert Gothein denn auch ihr Freundschaftsideal – gegen den Widerstand des Briefpartners, der sich nicht völlig ihrem Beziehungscode unterwerfen wollte. Leider ist Eberz' Teil der Korrespondenz verschollen, so dass seine Reaktionen und Aktionen in der Beziehung nur vermutungsweise aus Gotheins

27 GdG I, S. VI: „Denn wenn in der Kunst überhaupt, so zeigt sich besonders auf unserm Gebiete, wie künstlerisches und gesellschaftliches Leben sich aufs innigste durchdringen. Die Kunstgeschichte selber wird hier zu einem Stück Geschichte der Gesellschaft. Alle großen geistigen Strömungen haben auch irgendwie an das Schicksal des Gartens gerührt, und die bedeutendsten Gestalten der Weltgeschichte erscheinen als seine Pfleger und Förderer oft in ganz neuer Beleuchtung.“

28 Erinnerungsbuch Werner, S. 23.

29 Ibid.

30 Ibid.

31 Vgl. Seeber 2016.

Antworten erschlossen werden können. Ihre Briefe beginnen im Jahr 1909, das biographisch durch eine große Lebens- und Ehekrise gekennzeichnet war. Im Juni hatte sie ihrem Mann ihre „Verstrickungen“ mit dem Germanisten Philipp Witkop gestanden.³² In ihrer Korrespondenz betont sie, dass es sich nicht um eine Affäre gehandelt habe.³³ Von der Forschung zur Heidelberger Universitätsgeschichte und zu den Gelehrtenkreisen der Stadt wird dies allerdings, meist aus männlicher Perspektive geschlossen, angenommen.³⁴ Gothein wählte eine räumliche Trennung, um sich von dem „Dichtergermanisten“³⁵ zu lösen und die Beziehung zu ihrem Mann zu reflektieren, und zog zeitweilig nach Bonn. Als Ersatz für den geistig anregenden Austausch mit dem jüngeren Germanisten suchte Gothein schon während dieser Zeit intensiv den brieflichen Kontakt zu Eberz. Eine Gemeinsamkeit bestand in der Beschäftigung mit Nietzsche, den Gothein zur Überwindung ihrer Lebenskrise heranzog.

Eberz war 15 Jahre jünger und entsprach damit dem Zielpersonenkreis der Kulturhistorikerin auf der Suche nach geistig anregender Freundschaft, den sie vielleicht als Kontrast wählte zu ihrem Ehemann, der zehn Jahre älter als sie war. Paul Clemen, mit dem sie während ihrer Bonner Zeit eng befreundet war, war zwar nur drei Jahre jünger, aber im Gegensatz zu Eberhard Gothein akademisch noch nicht etabliert. Der Germanist und George-Jünger Friedrich Gundolf, der in Heidelberg zu Gotheins Freunden zählte, war 17 Jahre jünger, ebenso wie Witkop. Auch die Außenseiterrolle im akademischen Betrieb – Eberz' Hauptschriften befassen sich mit der mythologisch

32 Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 56f.

33 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 242: „7/6. 9“: „Wenn dich das beruhigen kann, so sage ich dir von vorne herein, dass es sich nicht um einen gewöhnlichen Ehebruch handelt, da habe ich ihn immer noch in Zügel gehalten, mir aber hilft das wenig, denn wahnsinnig war die Leidenschaft, in die ich verstrickt war [...]“

34 Demm 2014, S. 63, bezeichnet Eberz als „Hausfreund von Marie-Luise Gothein“ und bemerkt weiter, S. 77: „Zahlreiche Männer suchen in der Geliebten eine ‚Domina‘, zumindest einen Mutterersatz. Dazu gehören neben Alfred auch sein Bruder Max, Otto Gross, Edgar Jaffé, Emil Lask sowie die Liebhaber von Frau Gothein (geb. 1863): Philipp Witkop (geb. 1880) und Eberz (geb. 1878).“ Sprechend ist der Titel von Demms Buch, „Else Jaffé-von Richthofen. Erfülltes Leben zwischen Max und Alfred Weber“, der impliziert, dass für Elisabeth Jaffé-von Richthofen ein erfülltes Leben nur zwischen zwei akademischen Schwergewichten möglich war. Vgl. ebenso Radkau 2005, S. 432f.: „Die Gattin des Wirtschafts- und Kulturhistorikers Eberhard Gothein – hochgebildet, attraktiv und robust – erregte unter den Heidelberger Professorenfrauen allgemeines Staunen: Sie brachte vier Söhne zur Welt, trieb Sport, hatte neben ihrer glücklichen Ehe und mit Wissen ihres Ehemanns über drei Jahre einen Liebhaber (worüber sie hernach anscheinend eine Art von Reue bekundete), arbeitete zugleich über die ‚sieben Todsünden‘ in der Kunst und veröffentlichte 1913, obwohl sie nicht einmal ein Gymnasium besucht hatte, ihre bis heute berühmte ‚Geschichte der Gartenkunst‘, die sich zu einer Kulturgeschichte der Mensch-Natur-Beziehung weitete und vermutlich mehr gelesen wurde als die meisten Bücher der Heidelberger Professoren.“

35 Redl 2016, S. 268 ff.

gedachten Überwindung des männlichen durch das weibliche Prinzip³⁶ – scheint ihn für die Professorengattin interessant gemacht zu haben, da er, ähnlich wie ihre anderen Freunde Paul Clemen,³⁷ Philipp Witkop und Friedrich Gundolf, sich am herrschenden akademischen System abarbeitete oder dessen Methodik in Frage stellte.³⁸

Gotheins Ehemann war von ihrer Beziehung zu Eberz zwar unterrichtet, jedoch betrachtete er die Hingabe seiner Frau mit Argwohn, so dass sie ihm in einem Brief aus dem Jahr 1911 die Beziehung erklärt:

„Wenn Ebertz [sic] einen Einfluss auf mich übt, so kann er nur sein, dass er Kräfte in meiner Seele die unbenutzt oder geringer beachtet in mir waren, aufregt und reizt und das tut er wie du auch und jeder bedeutende Mensch mit dem ich in Berührung komme und das ist ein edler Einfluss wie auch ich ihn mir auf die Menschen wünsche und hoffentlich auch habe und das danke ich ihm und darum nenne ich ihn meinen Freund und habe ihn lieb, aber Neues kann er nicht in mich hinein bringen, dazu ist mein Wesen doch zu fest und unbiegsam in seinem Kern.“³⁹

- 36 Vgl. die Rezension von Spindler 1969, S. 212, zu Eberz' „Sophia und Logos“, die das mythologisch-theologische Gedankengebäude über ein männliches und weibliches Prinzip und ihre phasenweise Vorherrschaft übereinander als nicht beurteilbar erklärt: „Es ist das legitime Recht eines jeden ernst um die Probleme ringenden Menschen, daß seine Schau, seine Gedankenwelt, sein Bemühen, sein Dämonion respektiert wird, auch wenn man sich selbst nicht den Gedankengängen anschließen kann. Hier liegt so ein Fall vor. Rezensent steht nicht an, ein Urteil zu fällen.“
- 37 Mit Paul Clemen war sie vor seiner Verlobung und akademischen Bestallung am intensivsten befreundet, zu einer Zeit also, als sein Erfolg im Hochschulbetrieb noch nicht gesichert war. Auch hier scheint die Anziehung im Altersunterschied und in der Asymmetrie der Lebensverhältnisse gelegen zu haben.
- 38 Zu Gundolfs Angriff auf die anglistische Forschung durch sein Buch „Shakespeare und der deutsche Geist“ von 1910/1911 vgl. das entsprechende Kapitel bei Redl 2016, S. 152 ff., bes. S. 159 ff. Zu Eberz' Kritik am deutschen Wissenschaftssystem vgl. die implizite Bemerkung im Brief von EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 1048: „Freitag Heidelberg 16/2 11“: „es kränkt mich, wenn Leute wie Eberz in blindem Haß gegen alles, was deutsche Wissenschaft ist und als rechte Vertreter der deutschen Untugend der Ausländerei die fremden Reklameschriftsteller, die doch nichts andres thun als die bahnbrechenden Gedanken eines Strauß oder Usener zur Absurdität zu übertreiben, glorificirt.“ Von den drei Akademikern distanzierte sich Eberz am entschiedensten von den Institutionen, da er es zeitlebens vorzog, das ungesicherte Leben eines Privatgelehrten zu führen, um unabhängig zu bleiben. Vgl. Krieger 2003.
- 39 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 317: „Sonntag [Berlin, 19.2.1911]“. Gothein antwortet damit auf eine Briefpassage ihres Mannes, in der es vordergründig um eine religionsphilosophische Auseinandersetzung, im Grunde aber um die Faszination geht, die Eberz auf sie ausübt: EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 1048: „Freitag Heidelberg 16/2 11“: „Je länger je mehr erkenne ich, daß seine Kraft doch eigentlich im Haß liegt, selbst seine unzweifelhafte suggestive Kraft, die er ja unzweifelhaft ausübt, auch auf Dich. Proselyten möchte er wohl freilich gern machen – aber Du wirst es auch an ihm erleben: wo sie sich nicht suggestiv ihm unterwerfen, verfolgt auch die sein Haß. Freilich ist darum die Natur dieses Hierarchen ja auch entwaffnend. Aber ist das wirklich

So sehr Gothein von ihrer Freundschaft zu Eberz überzeugt ist, so schwierig scheint sich die Beziehung von der Gegenseite her gestaltet zu haben. Zu Beginn ihrer Briefe reflektiert Gothein ständig die mangelnde Zuneigung des Briefpartners, auch davon, dass ihn der Inhalt ihrer Briefe „gereizt“ habe, ist öfters die Rede. Dennoch hält sie unbeirrt an dieser Freundschaft fest, was der letzte Brief, der im Jahr 1930 geschrieben wurde, belegt. Der inhaltliche Austausch bezieht sich oft auf seine staatsphilosophischen Überlegungen, zum Beispiel zur Theokratie.⁴⁰ Immer wieder schreibt Gothein auch über ihre Arbeit und liefert damit interessante Einblicke in den Entstehungsprozess ihres Buches.⁴¹

Gerade am Anfang der Briefpartnerschaft scheint für Eberz auch ein Moment der geschlechtlichen Anziehung den Reiz der Beziehung ausgemacht zu haben, davon gibt ein Brief Gotheins Auskunft, in dem sie versucht, die Freundschaft nach einem misslungenen persönlichen Treffen auf neue Füße zu stellen. Zwischen den Zeilen wird auf eine amouröse Komponente der Beziehung angespielt, vor der sich Gothein dadurch gefeit sah, dass sie Eberz liiert glaubte.⁴² Sie beschwört eine mythische Basis der „reinen

die höhere Art von Begabung, das tiefere Geistesleben und die reinere Art von Religiosität? Doch da bin ich freilich in ein ganz anderes Thema, in eines, das mich mehr beschäftigt – vielleicht bedrückt – als Du vielleicht denkst, hereingerathen.“ Auch später noch äußert sich Eberhard Gothein kritisch gegenüber Eberz, dessen Freundschaft mit seiner Frau er zwar toleriert, aber nicht akzeptiert, z. B. EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 1367: „Heidelberg 5/10 19“: „Nun bin ich begierig, ob Du auch die alten Freunde sehen wirst; Eberz, um mit der jeweils neuesten aber unweigerlich absoluten Phase seiner Weltanschauung Fühlung zu nehmen und Gebattel, den wir doch in jedem Fall, auch wenn er sich zeitweilig unsres Gesichtskreises und unsrer Lebenssphäre mehr entfernt, festhalten wollen.“ Implizit sagt Eberhard Gothein damit, dass er Eberz nicht in seiner Lebenssphäre halten will und belächelt dessen kompromisslose Weltsicht.

40 Zum Beispiel MLG an OE, UB Regensburg 228/AM 95800 E 16 B 8 – 1,6: „Heidelberg d. 9.10.10“: „Sie sprechen von einer Möglichkeit die Demokratie für den Theosos dienstbar zu machen? Ich war auf's Höchste überrascht [...].“

41 Zum Beispiel zum Kapitel über Spanien, das offensichtlich „aus einem Guß“ entstanden ist: MLG an OE, UB Regensburg 228/AM 95800 E 16 B 8 – 1,6: „Heidelberg d. 9.10.10“: „Seit mein Haus wieder still geworden ist – nach Mrs Kemp war mein Freund aus Athen noch eine Woche bei mir – habe ich gearbeitet, wie selten in meinem Leben. Ich musste das spanische Capitel meines Gartenbuches zu Ende schreiben oder vielmehr es wieder schreiben und das habe ich auch in einer Woche fertig gebracht. Wundervoll hat sich mir diese ganze Welt entfaltet: ich glaube da ist mir etwas gelungen, es hat sich mir wirklich ein Stück Weltgeschichte auf dem Hintergrunde des Gartens aufgerollt, schade, das hätte ich Ihnen gerne vorgelesen, ich glaube Sie hätten Freude daran haben können.“

42 MLG an OE, UB Regensburg 228/AM 95800 E 16 B 8 – 1,6: undatiert, dritter Brief des Jahres 1909: „Ich habe leider von Anfang an mich nie ganz bei Ihnen vergessen, und war befangen, weil ich fühlte, dass Sie irgend etwas von mir erwarteten und nicht wusste was es war. Als wir dann am vorigen Sonntag zusammen fuhren, – da glaubte ich es gefunden zu haben in dem was Sie heute ‚Ihre Stimmung‘ nannten. Ich wollte nun von Ihnen nur das eine hören, wie das gekommen – denn mir war ja Ihre Liebe zu Elisabeth immer die Sicherheit gewesen, dass Ihre Liebe für mich ganz anders ganz gelöst von all dem – o ergänzen Sie die armen Worte ich finde nichts mehr – und weiss doch immer nur das eine, dass ich jetzt so stark und tief fühle, dass mein Leben Sie nicht mehr entbehren kann, jetzt wo mir Ihr Gesicht heute Abend gezeigt hat,

Freundschaft“, die sie am Anfang des Briefs damit begründet, dass Eberz sie während ihrer Lebenskrise begleitet habe. Die Seelenfreundschaft wird zur Begründung der Beziehung trotz der tatsächlich schwierigen Interaktion in der Realität.

Romantische Freundschaft, Naturerfahrung und Geschlechterrollen

Gothein überträgt auf die Bekanntschaft mit Eberz ihr Ideal der romantischen Freundschaft und hält daran trotz der Tatsache, dass ihr Briefpartner diese Prämisse nicht akzeptiert, unbeirrt fest. Unterstrichen wird dieser Befund dadurch, dass sie regelmäßig Eberz als „my (dear) friend“ anspricht, mit der englischen Formulierung also ein kulturelles Register zieht.⁴³ Gotheins Freundschaftsideal wurzelt in ihrer Beschäftigung mit den englischen Romantikern. In ihrem Erstlingswerk zu William Wordsworth ist das Wort „Freund“ ubiquitär. Gotheins Ziel der Lebensbeschreibung ist es, ein harmonisch-vertrautes Bild verschiedener Freundeskreise um Wordsworth zu entwerfen, die ihn anregten und stützten. Ein mögliches Freundschaftsmodell entwirft sie in der Annäherung Henry Crabb-Robinsons, die während einer Reise zu „einem innigen Verhältnis reifte“. ⁴⁴ Crabb-Robinson habe in der Beziehung zunächst die Rolle des „empfangenden Jüngers“ und Wordsworth die des „Meisters“ eingenommen. Um jedoch klarzustellen, dass sich daraus eine Beziehung auf Augenhöhe entwickelte, betont Gothein:

„er [Robinson] bot ihm [Wordsworth] dafür einen reichen Schatz an Erfahrung, eine eindringende Menschenkenntnis, und eine Fähigkeit, in des Dichters Intentionen einzugehen, den leisesten Andeutungen Verständnis entgegenzubringen, die immer anregend auf Wordsworth zurückwirkten.“⁴⁵

Indem Gothein die Freundschaft als eine symmetrische, auf gegenseitigem Austausch beruhende Beziehung beschreibt, rekurriert sie auf ein romantisches Freundschaftsideal, das die Wordsworth-Forschung bis heute beschäftigt.⁴⁶ Es steht auf der Basis

das es sich innerlich vielleicht schon von mir gewandt hat. [...] Wenn diese reine Freundschaft, die ich Ihnen bringe, Ihnen ein wenig Wert bedeutet, dann werfen Sie sie nicht fort aus Trotz und Eifersucht; [...].“

43 MLG an OE, UB Regensburg 228/AM 95800 E 16 B 8 – 1,6: „Heidelberg d. 15.2.10“, letzte Seite des Briefs: „Ade ade, heute scheint die Sonne wieder, aber es ist Winter und an mir regt sich alles dem Frühling zu. Bleiben Sie mir gut und kommen Sie bald wieder zu mir, my dear friend[,] Marie Luise.“

44 Gothein 1893, S. 288.

45 Ibid., S. 289.

46 Vgl. Sharp 2007, den seine Rezension zu Sisman 2006 und die legendäre Freundschaft Wordsworths und Coleridges zu einem Vergleich mit „Flow“-Erlebnissen anregt. Sharp vergleicht das kreative Zusammenspielen von Freunden mit diesem Zustand, den er „the Zone“ – aus dem Basketball-Jargon entlehnt – nennt.

von Francis Bacons Freundschaftskonzept, der Freundschaft über den Anreiz definiert, gemeinsam höhere geistige Sphären zu erreichen.⁴⁷ Auch gemeinsame Naturerfahrungen spielen eine wichtige Rolle. James analysiert Wordsworths Freundschaftskonzept als ein Zusammenspiel aus den Ingredienzien Gemeinschaft, Landschaftserfahrung und Leseerfahrung, das sie anhand der Stilisierung und dichterischen Verarbeitung von Wordsworths Reisen mit Freunden durch Europa und seinen Wanderungen an den nordenglischen Seen entwickelt.⁴⁸

Auch in den Briefen Gotheins finden sich ausführliche Naturbeschreibungen, die eine religiös-animistische Atmosphäre evozieren und darauf zielen, den Freund an der eigenen Naturerfahrung teilhaben zu lassen und über diese eine Verbindung zu schaffen:

„wenn Sie einen Augenblick bei mir wären, wenn Sie den Tempel sähen der mich umgibt, die dunklen breiten Zweige der uralten Tannen, die der Wind mit weicher Hand beiseite biegt, damit sie dazwischen die goldenen Lichtwellen zu mir niederlassen, die plötzlich das lichte Farnkraut und das Moos auf dem ich liege, lebendig aufhorchen lässt – und nichts weit und breit, als diesen tief geheimnisvollen Lebenspuls, der von dem alten moosigen Baumstamm mich durchbebt, damit ich ihn weitergebe den Gräsern, die über mir nicken und dem weissen Schmetterling, der sich eben lebendig aus der Lichtwelle gelöst hat – nein lieber Freund Sie würden über die Erregtheit nicht mehr lächeln, in die ihr Wort mich gebracht.“⁴⁹

Der Topos, den sie in ihren Naturbeschreibungen bedient, ist der des einsamen Menschen im Angesicht der romantisch verklärten animistischen Natur.⁵⁰ Es ist kein Wunsch nach intimer Ungestörtheit, sondern das Aufrufen einer romantischen Freundschaftsbeziehung,

47 Ibid., S. 171.

48 Vgl. James 2015, S. 68.

49 MLG an OE, UB Regensburg 228/AM 95800 E 16 B 8 – 1,5; „d. 22.7.10“: „Ja ich liebe dies geheimnisvolle schöpferische Leben das ich bin und dem ich mich beuge in tiefer Anbetung, das meine Seele auf dem Munde [?] trägt und das in trotzigen Tiefen sich nicht einmal der eigenen Brust so leicht erschliessen mag, das im Lärmen verstummt, und doch niemals aufhört zu fordern: wache auf, das bin ich.“

50 Ein weiteres Beispiel findet sich im Brief MLG an OE, UB Regensburg 228/AM 95800 E 16 B 8 – 1,6: „Partenkirchen d. 28.8.11“: „Sehen Sie heute den jungen Mond lieber Freund? nur einen kleinen schüchternen Bogen wagt er sich empor, ich habe seinen Weg verfolgt wie er neugierig über die Berge herauflugte, ob die Sonne, die noch gar zu viel zu tun hatte, um mit ihren goldenen Küssen alle die Höhen die sich ihr entgegenreckten zu überhauchen, nicht bald zur Ruhe kommen wollten [sic]; ganz blass vor Staunen kam er herauf, aber als die Hohe ging nahm er ihr letztes Gold um sich damit leuchtend aufzuputzen – aber nicht lange hielt es ihn dort oben, er musste ihr nach, sie zu suchen und wie ein Fisch in die Wellen tauchte er gleitend und eilig herab – er sie gefunden – törichte Menschenseele!“

in der die „Einsamkeitserfahrung“ des Individuums zu einer „Sehnsucht nach Gemeinschaft und Liebe“, mithin ihrem Substitut: der Freundschaft, führt.⁵¹

Das romantische Ideal kulminiert jedoch nicht in der Zweierbeziehung, sondern es wird zum Ausdruck einer neuen Gesellschaftsordnung. Edmund Burke, auf den sich Wordsworth ebenfalls in seinem Freundschaftsbegriff bezieht, beschreibt aufmerksame und liebevolle Beziehungen als Basis einer Gesellschaft.⁵² Dass diese romantische Geselligkeit als Nukleus einer Gesellschaftsutopie für Gothein von besonderem Interesse war, liegt vor allem in der Tatsache begründet, dass auch Frauen, wenn sie gebildet waren, an den romantischen Zirkeln teilhaben durften. Für die deutsche romantische Theorie waren Schillers Aufsatz „Über Anmut und Würde“ von 1793 und – in seiner Nachfolge – Friedrich Schleiermachers „Theorie des geselligen Betragens“ von 1799 prägend. Die programmatische Überhöhung der Freundschaft zugunsten einer besseren Gesellschaft ästhetisiert soziale Phänomene, wobei es um den Austausch und die geistige Führung durch „Gebildete“ geht.⁵³ Die Einbeziehung von Frauen, beispielsweise als Leiterinnen von Salons, stellte in der Romantik gesellschaftliche Konventionen in Frage.⁵⁴

Gotheins romantisches Ideal der Freundschaft, das sich im Briefwechsel mit Eberz ästhetisch ausdrückt, beruht daher auch auf ihrer spezifischen Wahl, ihre eigene Geschlechterrolle auszufüllen: Als gebildete Frau verlangt sie von ihrem Briefpartner eine gleichberechtigte Freundschaftsbeziehung ohne sexuelle Konnotation. Die Ästhetisierung ihrer Bekanntschaft zu Eberz durch die Form der Brieffreundschaft bot ihr dafür die entsprechenden Mittel.⁵⁵ Der romantische Freundschaftstopos wird für Gothein mithin zum Emanzipationsvehikel aus ihrer gesellschaftlich vorgegebenen Geschlechterrolle.

Freundschaft im Garten

Die Beziehungen in der „Geschichte der Gartenkunst“ spiegeln Gotheins Ablehnung asymmetrischer Geschlechterrollen und erotischer Implikationen in Freundschaften. Wo historische Liebesbeziehungen auftauchen, unterwirft sie sie einem klaren

51 Schanze 2003, S. 511. Zur Entwicklung des Freundschaftsideals in der Romantik vgl. auch Büttner 2002, S. 15–36, bes. S. 15 f. Ebenso Kehn 1991.

52 James 2015, S. 67: „It is the first link in the series by which we proceed towards a love to our country and to mankind.“ Ähnlich verfährt Derrida 2000.

53 Schanze 2003, S. 516.

54 Vgl. *ibid.*, S. 517.

55 Dass der Briefwechsel zwischen Gothein und Eberz eine nicht unübliche Verhandlung von intergeschlechtlichen Beziehungen impliziert, lässt sich im beispielhaften Vergleich der Korrespondenz Stefan Georges mit Ida Koblenz nachvollziehen. Vgl. Aurnhammer 2012, S. 25: Der Dichter reagierte eifersüchtig, wenn sich die Freundin „einem anderen Dichter-Seelen-Freund zuwandte“. Das Motiv der Seelenfreundschaft kommt auch hier zum Tragen, wenn George am 5. Oktober 1892 schreibt: „eine verschwisterte seele meide der andern gegenüber auch den schein einer entfremdung“.

Hierarchiemuster: Positiv beschrieben werden die Gartenprojekte verheirateter Paare oder gebildeter Mätressen, die ihren Partnern auf Augenhöhe begegnen können. Ihnen wird moralisch der Vorrang gegeben.⁵⁶ Als ideale Gemeinschaftserfahrung idealisiert Gothein jedoch die Freundschaft. Der Garten, den sie beschreibt, wird zum Erlebnisraum hehrer Freundschaftsverbände nach romantischem Vorbild.⁵⁷ Im Kapitel über klassische römische Gartenkunst, in dem es um die Wiederbelebung des griechischen Gymnasiums als Wandelort der Philosophen geht, erwähnt sie den Freund Ciceros.⁵⁸ Für das Mittelalter stellt sie die Beziehung zwischen der Äbtissin Radegunde und dem Dichter Venantius Fortunatus als Gegenentwurf zu einer sittlich-verderbten Welt heraus.⁵⁹ Das „Bett von Rosenblättern“ bedeckt hier nicht etwa ein Liebeslager, sondern das „Tafeltuch“. Gothein sieht im „Verkehr der innerlich frommen Klosterfrau mit ihrem dem geistlichen Stande angehörigen Dichterfreunde“ „noch den Hauch antiker Lebenskunst“.⁶⁰

Auch für die Renaissance verknüpft Gothein das Villenleben mit dem Freundschaftstopos, der aus den oben genannten Elementen der gemeinsamen Landschaftserfahrung und der gegenseitigen geistigen Anregung besteht. Poetisch verarbeitet sie die zeitgenössische Quelle von Ludovico Agostinos „Villenreise mit sechs Freunden“⁶¹ in ihrer architektonischen Beschreibung der Villa Imperiale in Pesaro. Der Leser „wandert“ mit den Protagonisten von Villa zu Villa, inseriert sind längere Passagen zur Architektur, dann wird das Ideal romantischer Freundschaft wieder aufgegriffen:

„Überall werden die Wanderer mit herzlicher Freude empfangen, überall finden sie den liebenswürdigsten Wirt und eine glänzende Versammlung, in der Schönheit und Geist wetteifern. [...] Bei Tische würzen geistvolle Gespräche über ein gemeinsames Thema das Mahl, nachher erfreuen dichterische und musikalische Aufführungen.“⁶²

Auch wenn die Autorin den Besuch der Dichterfreunde Lafontaine, Racine, Boileau und Molière in Versailles beschreibt, evoziert sie damit die Freundeskreise der Romantiker – und knüpft an die Tradition der antiken Freundschaft an, indem sie auf das bedeutendste Freundespaar Scipio und Laelius verweist, das Cicero in seinem Traktat

56 Vgl. Seeber 2016, Emanzipation, S. 45–50.

57 Vgl. auch Kehn 1991 zum entsprechenden Konzept der Spätaufklärung und explizit auf den Landschaftsgarten bezogen.

58 Vgl. GdG I, S. 89f.

59 Ibid., S. 184: „Die königliche Frau hatte bei Poitiers sich ein Kloster als Zufluchtsstätte vor dem wüsten Leben am Merowinger-Hofe, dem sie entflohen war, gegründet. In den poetischen Freundschaftsgrüßen spricht Fortunatus oft seinen Dank für allerlei kulinarische Sendungen aus dem Koster, die fast immer mit Blumen begleitet sind, aus.“

60 Ibid.

61 Ibid., S. 252.

62 Ibid., S. 254.

über die Freundschaft als Idealbeispiel beschreibt.⁶³ In ihrer Darstellung lässt sie die französischen Intellektuellen die reizvollsten Orte des Gartens besuchen, sie speisen, sie spielen auf das antike Freundespaar an und „sie bitten um ein trockenes Plätzchen, wo Lafontaine den Freunden das erste Buch seines Gedichtes vorliest. Zwischen der Lesung des ersten und zweiten Buches besichtigen sie den Garten [...]“⁶⁴ Wordsworths Komponenten der Freundschaft: gemeinsame Rezeption der Landschaft und das Lesen von Büchern mit den Freunden, sind hier auf den Künstlerkreis um Ludwig XIV. übertragen.

Seien es die Antike, die Renaissance, das Ancien Régime – es ließen sich noch mehr Beispiele anführen – Gothein folgt einem romantischen Freundschaftsideal, dem sie gegenüber Liebesbeziehungen in der Gartengeschichte den Vorzug gibt. Dies, so hat das Kapitel gezeigt, ist angelegt in ihrer Biographie und ihrer Rolle als Frau in ihrer Zeit.

Gotheins „erotische“ Leerstelle wird in späteren Rezeptionen der „Geschichte der Gartenkunst“ selbstverständlich gefüllt. Hervorstechendes Beispiel ist der Ausstellungskatalog des Museums Rietberg von 2016, der sich in seiner Systematik auf das Buch von 1914 als Vorbild beruft.⁶⁵ Gleich die erste Sektion „Sehnsucht nach dem Paradies“ berührt jedoch abweichend von der Vorlage die erotische Komponente von Gärten, den Ursprung vom Garten als „Liebeslager“.⁶⁶ Das zum Aufsatz gehörende Frontispiz (Fig. 25) zeigt die indischen Götter Krishna und Radha: Er schiebt zielstrebig den Hauch von Stoff an ihrem Oberschenkel hoch, sie berührt ihn „scheu“⁶⁷ in der Ellenbeuge.

Der Aufsatz verfolgt die erotische Konnotation des Gartens durch Kulturen und Jahrhunderte – und findet damit keine Überschneidungen mit dem zitierten Vorbild; der Verfasser problematisiert diesen Umstand jedoch auch nicht weiter, was zeigt, dass der Zugriff auf erotische Quellen der Gartengeschichte heute selbstverständlicher sein kann als um 1900.

63 Cicero 1970.

64 GdG II, S. 147.

65 Lutz/Trotha 2016, S. 19: „Als [Ausstellungskonzept] diene uns ein wunderbares, 100 Jahre altes Vorbild, das die Gartengeschichte detailliert erschliesst, vom alten Ägypten über den Orient und China bis nach Japan, und das zugleich die Gartenkultur Europas über alle Epochen hinweg bis in die Neuzeit hinein erfasst: Die zweibändige, zuerst 1914 in Jena erschienene, epochale Geschichte der Gartenkunst von Marie Luise Gothein ist auch heute noch eine sprudelnde Quelle des Wissens und der Inspiration für jeden, der sich mit der Kultur der Gärten beschäftigt.“

66 Lutz 2016, S. 26.

67 Das Bild trägt den Titel „Ich war so scheu‘ – Krishna und Radha treffen sich zum ersten Mal“, Indien, Pahar-Region, Guler, 1775/1780, Folio 13 aus der Gita-Govinda-Serie des Meisters der ersten Generation nach Nainsukh und Manaku von Guler. Quelle: Lutz/Trotha 2016, S. 24.



Fig. 25 Krishna und Radha treffen sich zum ersten Mal, Folio 13 aus der Gitagovinda-Serie von 1775/1780 Meister der ersten Generation nach Nainsukh und Manaku von Guler, Indien, Pahari-Gebiet, Guler, um 1775, Dauerleihgabe Barbara und Eberhard Fischer, Museum Rietberg Zürich, Foto: Rainer Wolfsberger

3. Die „Geschichte der Gartenkunst“ als Dokument der Reformgartenbewegung

„Überall zeigt gerade das Werden und noch nicht für eine geschichtliche Betrachtung Reife Leben und Bewegung.“¹ So resümiert Gothein am Ende ihres letzten Kapitels der „Geschichte der Gartenkunst“, in dem sie sich dennoch darum bemüht, eine äußerst heterogene Entwicklung, deren Zeugin sie selbst war, zu historisieren. „Hauptströmungen der Gartengestaltung im XIX. Jahrhundert“ ist daher als Quelle besonders aufschlussreich. Das vorliegende Kapitel wird seine Autorin als Zeitzeugin des „Reformgartens“ vorstellen, ihre biographischen Anknüpfungspunkte an die Reform chronologisch nachvollziehen und diese mit ihrer Darstellung in der „Geschichte der Gartenkunst“ abgleichen. Gotheins Werk muss als Beitrag zum Modernisierungsdiskurs der Zeit verstanden werden. Sie lebte in einer Zeit der Umbrüche, die sie aus einer gefestigten Prägung heraus bearbeitete. Ihre Akzeptanz und Unterstützung der Reformgartenbewegung soll dabei als anti-moderne Haltung charakterisiert werden. Eingeschlossen werden soll dabei auch ihr Blick auf die englische Entwicklung,² die sie als Vorreiter für die deutsche beschreibt. In ihrer Behandlung der englischen Entwicklung fällt auch zum einzigen Mal der Begriff, der die Bewegung kennzeichnet:

„Der neue Sieg des architektonischen Gartens ist nicht von den öffentlichen Parks ausgegangen, aber auch nicht von den fürstlichen Privatgärten; auch diese Strömung ist eine durchaus demokratisch-bürgerliche. Die Reform setzt beim kleinen Hausgarten, beim Bürgergarten ein, um sich von dort aus weiter zu verbreiten.“³

Mit dieser Feststellung bettet Gothein die Reformgartenbewegung in einen politischen Kontext ein. Die Dichotomie besteht zwischen der Aristokratie und dem Bürgertum. Aus ihrer Korrespondenz geht hervor, dass sie der demokratischen Bewegung zunehmend äußerst kritisch gegenüberstand.⁴ Das muss mitbedacht werden, wenn Gotheins Haltung zur gartenkünstlerischen Reformbewegung geklärt werden soll.

Als Prüfstein für Historisierungsmodelle um 1900 und um 2000 wird eine Leerstelle in der „Geschichte der Gartenkunst“ herangezogen. Gothein erwähnt das Werk der englischen Gartenkünstlerin Gertrude Jekyll in ihrem Buch nicht. Die Frage nach dem Warum gibt den Blick nicht nur auf die unmittelbaren Kontroversen um den

1 Gothein 1914, Bd. II, S. 462.

2 Vgl. zur Einführung Rutherford 2013.

3 GdG II, S. 445.

4 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 59I: „29. I. 1921“: „nein die Demokratie ist nicht die beste sondern die schlechteste Regierungsform, das weiss ich jetzt mit aller Bestimmtheit, sie ist eben eine Kakokratie.“

Reformgarten frei, sondern führt zu den grundsätzlichen Prämissen moderner Gartengeschichtsschreibung. Es geht um das kritische Hinterfragen von Geschichtsbildern.⁵

Schweizer hat in seinem Aufsatz über die Historiographie der Reformgartenzeit formuliert:

„Es bleibt zu resümieren, dass die stilistische und funktionale Zäsur der Gartenkunst zwischen 1900 und 1910 auch eine neue Vorstellung von Gartengeschichte ermöglichte. Wie zwingend sich das darstellte, müsste im Einzelnen noch untersucht werden.“⁶

Vorliegendes Kapitel reagiert auf dieses Desiderat. Dabei wird es zunächst einen kurzen Forschungsüberblick über die Literatur zur Reformarchitektur, vor allem aber zum Reformgarten geben. Hier steht Schneiders These im Mittelpunkt, Gothein habe den Sieg der Reformgärtner herbeigeschrieben.⁷ Seine Analyse von Gotheins Narrativ soll in der Folge um ihre Beobachtungen zur englischen Entwicklung ergänzt werden. Ein großer Teil des Kapitels wird sich damit befassen, Gotheins biographische Anknüpfungspunkte an die Reformgartenbewegung und ihre Protagonisten in England und Deutschland nachzuvollziehen. Grundsätzlich geht es dabei um die Frage, inwiefern diese Strömung ihre Sicht auf Gartenkunst beeinflusste. Der Reformgarten erweist sich an dieser Stelle als Kristallisationspunkt. Für Gothein ist die Historisierung der jüngeren Geschichte dabei auch eine Gegenwartsbewältigung.

Forschungsüberblick

Der Reformgarten steht im Zentrum der Forschung und folgt dabei mit nur leichter Verzögerung der Architekturhistoriographie. 2005 bereits schreibt Hofer, dass architekturhistorische Forschungen schon seit einigen Jahren auf „gesicherte Fakten“ zurückgreifen könnten, wo in den Jahren vorher noch „Materialsichtung“ geboten war.⁸ Dass die Zeit zwischen dem letzten Jahrzehnt dem letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts und dem Anfang des Ersten Weltkriegs architekturgeschichtlich neu bewertet werden müsse, war somit postuliert, Einzelstudien beschäftigten sich dann mit Protagonisten

5 Schweizer 2017, *architektonischer Garten*, S. 111: „Vorstellungen über Geschichte sind einem steten Wandel unterworfen. Das gilt für alle erdenklichen Gegenstandsbereiche, auch für die Geschichte von Gärten. Die Geschichtswissenschaft hat mit zahlreichen Studien belegt, wie eine sich verändernde Gegenwart neue Vorstellungen von Geschichte gleichsam nach sich zog.“ – Die Signifikanz der Leerstelle „Jekyll“ war Gegenstand eines Gesprächs mit Mark Laird im September 2017 in Toronto. Ihm sei für seine Anregung zu diesem Aspekt des Kapitels gedankt.

6 Schweizer 2017, *architektonischer Garten*, S. 118.

7 Vgl. Schneider 2000, S. 207–214.

8 Hofer 2005, S. 6.

der Reformbewegung, so zum Beispiel 2008 eine Monografie über Hermann Muthesius von Stalder. Dieser legt den Fokus auf die historische Vernachlässigung der Reform-Architekten und ihrer Ziele.⁹ Historiographisch sei die Zäsur, so Stalder, die in Richtung der architektonischen Moderne geführt habe, mit dem Ersten Weltkrieg in Verbindung gebracht worden, frühere Überlegungen – wie die von Muthesius –, die noch in den Erfahrungen des 19. Jahrhunderts wurzelten, seien dabei untergegangen.

Einen ähnlichen Ansatz, nämlich das Werk eines einzelnen Architekten neu zu kontextualisieren, verfolgt Haney's Buch über den Architekten Leberecht Migge von 2010, das im Rahmen der Betrachtung des facettenreichen und nicht nur dem Reformstil zuzurechnenden Werkes Migges auch einige Bemerkungen zum „German Garden Reform Movement“ macht und zwar im Kapitel über Migges Schaffensphase zum „architectonic garden“.¹⁰ Haney greift für seinen Erklärungsansatz weit ins 19. Jahrhundert, auf Gottfried Semper, zurück, um das Unbehagen der Reformer an der Gesellschaft und an der Architektur als deren Ausdruck zu begründen.¹¹ Aschenbeck konstatiert dasselbe und reagiert damit auf das Forschungsdesiderat in seinem Buch über „Reformarchitektur. Die Konstituierung der Ästhetik der Moderne“ von 2016.¹² Er verknüpft die neuen Ansprüche an Architektur stark mit der Lebensreformbewegung und deren Bemühen um den neuen Menschen, wobei er einen extrem kleinen Ausschnitt wählt und nur die Speerspitze der Bewegung betrachtet, wie etwa jene lebensreformerische Gruppe, die sich auf dem „Monte Verità“, nahe dem schweizerischen Ascona, eine utopische Gesellschaft aufgebaut hatte. Deren Ideen hätten sich dann auf den gesamten Reformprozess übertragen, so Aschenbeck. Dass auch aus soziologischer und kulturhistorischer Sicht die Lebensreformbewegung erst jüngst, 2017, grundlegend für die Forschung aufgearbeitet wurde, unterstreicht das Interesse an der Zeit und ihren Ausdrucksformen.¹³ Gemeinsam ist diesen Publikationen, dass sie die Entwicklung der Moderne und des modernen Bauens stärker aus der Architektur vor dem Ersten Weltkrieg motivieren wollen. Das gilt auch für die Gartenkunstgeschichtsschreibung, welche die Zeit vor 1914 als eigene Epoche etablieren will.

Henneckes Beitrag von 2012, „Gartenkunst in der Stadt seit dem 19. Jahrhundert“, ordnet die zeitgenössischen Diskussionen in einen „allgemeingesellschaftlichen

9 Stalder 2008. Vgl. dazu die Rezension von Maciuka 2010, besonders S. 597.

10 Haney 2010, S. 18 ff.

11 Vgl. *ibid.*, Introduction.

12 Aschenbeck 2016, S. 19: „Die Bauten, die ab 1900 entstanden und die vor der Phase des Neuen Bauens errichtet wurden, liegen fast verloren in der Architekturgeschichte. [...] Lange, bis in die 1990er Jahre, konnte sich in der Kunstgeschichte keine Bezeichnung für die Architektur-epoche nach der Jahrhundertwende durchsetzen.“ Erst die Ausstellung „Reform und Tradition“ im Architekturmuseum Frankfurt 1992 habe den Begriff reaktiviert und für die heutige Forschung fruchtbar gemacht.

13 Wedemeyer-Kolwe 2017.

Modernisierungsdiskurs“ ein.¹⁴ Dabei differenziert sie den Blick auf die Gartenkunst, indem sie zwei Stränge der Reformdiskussion trennt: die Debatte um die „richtige“ Gestaltung des privaten Hausgartens und die Frage nach der moralisch und hygienisch besten Einrichtung des Stadtgrüns.

2017 beschäftigte sich die Ausstellung „Neue Gärten!“ in Düsseldorf und Berlin mit der „Gartenkunst zwischen Jugendstil & Moderne“, der gleichnamige Katalog betrachtet Katalysatoren der Reform wie die zeitgenössische Historiographie, Gartenausstellungen, die Dominanz der Architekten, das Vorbild England oder die neue Staudenzucht genauer.¹⁵ Er reagiert damit auf ein im Jahr 2000 formuliertes Desiderat von Uwe Schneider, wonach „die Vorgänge um die Gartenkunstreform in Deutschland weitgehend im Dunkeln“ lägen.¹⁶ Dieser analysiert die Wirkung der Bücher und Vorträge des deutschen Architekten Hermann Muthesius über englische Architektur und Gärten auf die deutsche Entwicklung. Es geht ihm vor allem um die Rolle der Gärtnerprofession im Reformprozess, deren aktiven Beitrag er rehabilitieren will.

Für dieses Kapitel zentral ist Schneiders These, dass Gothein für die Gartenreform durch ihren verengten Fokus „Partei“¹⁷ ergriffen habe und sich die meisten späteren Autoren auf Gotheins Modell des Stil- und Formwandels bezogen hätten.¹⁸ Der Autor entwickelt in seiner ausführlichen Auseinandersetzung mit dem Gothein'schen Narrativ ein „Strukturmodell zum Verständnis der Reform“, das auf der Grundlage der „Geschichte der Gartenkunst“ fußt und dessen historiographische Dominanz er mit seiner Analyse der professionsinternen Vorgänge bei den Landschaftsgärtnern brechen will. Gothein habe, so Schneider, mit ihrem Strukturmodell der Reform diese überhaupt erst herbeigeschrieben:

„Sowohl in der Argumentationsstrategie als auch in der Begrifflichkeit lief ihre Darstellung zu dieser Epoche auf eine Unterstützung der neueren, formalen, zugleich auf eine Abwertung der vorausgehenden, ‚spätlandschaftlichen‘ Gartenkunst hinaus.“¹⁹

Schneider argumentiert, dass die Gartenkunstreform in Deutschland gar nicht auf eine stilistische Entscheidung zwischen Landschaftsgarten- und formalem Stil ausgerichtet war,²⁰ sondern dass sie als Diskussionsprozess innerhalb des Berufsstandes der

14 Hennecke 2012, S. 239–242, Zitat S. 239. Auf der anderen Seite sei die Reformdiskussion ein „innerprofessioneller Konflikt im Rahmen eines Generationenwechsels“, womit Hennecke an Schneider 2000 anschließt.

15 Schweizer/Faass 2017.

16 Schneider 2000, S. 308.

17 Ibid., S. 212.

18 Vgl. ibid., S. 207 und S. 215–228.

19 Ibid., S. 227.

20 Ibid., S. 254: „die gartenkünstlerische Reform [ist] in ihrem Ansatz nicht stilistisch zu begreifen.“

Gartenkünstler und Landschaftsarchitekten begriffen werden muss, mit dem Ziel, einen „Zugewinn an gestalterischen Möglichkeiten“²¹ zu erreichen. Gothein stelle mit ihrer Darstellung des stilistischen Wandels somit eine einflussreiche, aber irreleitende Figur in der Historiographie des Gartens dar.²² Bis in die Sekundärliteratur der 1990er Jahre hinein verfolgt er Gotheins Modell vom Siegeszug des formalen Gartens zu Beginn des 20. Jahrhunderts.²³ In Schneiders Parteinahme für die Profession der Gartenkünstler spiegelt sich das nicht erst um 1900 entstandene Misstrauen zwischen Landschaftsgärtnern und Architekten.

Als Gegenprobe zu dieser These behält dieses Kapitel die Darstellung des Düsseldorfer Ausstellungskatalogs im Auge, in dem der Geschichte der Reformgartenbewegung wesentliche Aspekte hinzugefügt werden. Der Katalog umkreist die Problematik vor allem in den Beiträgen Schweizers, der Schneiders These von der innerprofessionellen Erneuerung grundsätzlich gelten lässt, indem er das Phänomen Reformgarten in einen größeren Kontext verortet. Zentrale These ist, dass der Reformgarten eine funktionale Zäsur in der Architekturgeschichte darstelle, keine stilistische. Ein geschichtliches Entwicklungsmodell schlägt auch er vor, wenn er den Umschlag in den Jahren zwischen 1904 und 1906 auf drei Ebenen ausmacht: zum Ersten in den architektonisch aufgefassten Ausstellungsgärten, 1904 in Düsseldorf und 1905 in Darmstadt, zum Zweiten in der Historiographie der Zeit – er hebt Muthesius’ „Das Englische Landhaus“ (1904), Olbrichs „Neue Gärten“ (1905) und das eher unbekanntes Werk von Wilhelm Bogler „Reform der Gartenkunst“ (1906) heraus. Daran anschließend – drittens – integriert er Schneiders These vom „Wandel des institutionellen Selbstverständnisses von Gartenkünstlern“, die sich in der Spaltung und Neugründung der professionellen Verbände manifestierte. Danach dominierten Gartenkünstler die Debatte, die dem Werkbund angehörten und „damit die Funktionalitätsansprüche an Kunst und Architektur aus nächster Nähe kannten.“²⁴ Sie hätten inter-institutionelle Netzwerke geknüpft und so auch den städtebaulichen Diskurs entscheidend mitbestimmt.²⁵ Schweizer nimmt diese kurze Zeitspanne des Umbruchs als argumentative Grundlage dafür, dass es keine schrittweise Reform gegeben habe, sondern einen klaren Bruch, weil alle Gartentypen (Stadt- und Landhaus, Stadtpark, Friedhof, Promenade) nicht mehr landschaftlich aufgefasst, sondern neue „Begründungszusammenhänge“ etabliert worden seien.²⁶ Obwohl er dafür plädiert, am zeitgenössischen Begriff „Reformation“ festzuhalten, habe es also eine „Revolution“ gegeben.²⁷

21 Ibid., S. 270.

22 Vgl. *ibid.*, S. 227f.

23 Vgl. *ibid.*, Kapitel 6.2.

24 *Ibid.*, S. 28f.

25 Vgl. Schweizer/Faass 2017, S. 26–29.

26 *Ibid.*, S. 15.

27 *Ibid.*, S. 16.

Als Erklärung und Vorbild für Gotheins Narrativ schlägt Schweizer in einem anderen Beitrag des Bandes einen Aufsatz des Düsseldorfer Gartenarchitekten Reinhold Hoemann über die „Neuzeitlichen Bestrebungen auf dem Gebiete der Gartengestaltung“²⁸ von 1906 vor, der den Verlauf und die Protagonisten der Reform so darstelle, wie es sich später bei Gothein wiederhole.²⁹ Den Kompetenzstreit zwischen Architekten und Gartenkünstlern, den Schneider ins Zentrum stellt, erklärt er in einem weiteren Beitrag mit der „Asymmetrie der Ausbildungsstandards“.³⁰ Als einen wichtigen Katalysator des Reformgartens macht Schweizer die Gartenausstellungen im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts aus, wobei er sich hier explizit auf Gotheins Erklärungsmodell bezieht, das er an anderer Stelle als wissenschaftshistorisch markiert.³¹ Hier vermischen sich kritische Quellenanalyse und Quellenbefund.

Das vorliegende Kapitel bewegt sich also in einem Spannungsfeld der Forschung, in dem die „Geschichte der Gartenkunst“ einerseits als Autorität behandelt wird (Schneider) oder Argumentationslinien anhand des Buches ausgemacht werden (Schweizer: Gartenausstellungen) und auf der anderen Seite ihr Narrativ als übernommen dargestellt wird (Schweizer: Historiographie). Beiden Richtungen ist gemein, dass sie ihre Quelle einerseits kritisch betrachten, andererseits sich in ihrem Argumentationsgang darauf stützen. In vorliegendem Zusammenhang soll anhand einer Gegenüberstellung von biographischem Erleben und schriftlicher Verarbeitung der Quellencharakter der „Geschichte der Gartenkunst“ betont und die Frage geklärt werden, warum Gothein Partei für den Reformgarten nahm.

Die Reise nach England 1903: Wo ist Gertrude Jekyll?

Gertrude Jekylls Gartenentwürfe und deren Realisierungen zusammen mit dem Architekten Edward Lutyens werden von der Forschung heute als „Synthese von regelmäßigem und natürlichem Stil“ und damit als Befrieder im Streit zwischen Landschaftsgärtnern mit ihrem vermeintlichen Exponenten William Robinson³² und Architekten – ihr Wortführer war Reginald Blomfield – gewertet.³³ Die Gartendesignerin entwarf 400 Gärten in der Zeitspanne von 1883 (Munstead Wood) bis zu ihrem Tod 1932.³⁴ Außerdem schrieb

28 Hoemann 1906.

29 Schweizer 2017, Gartenrevolution, S. 26.

30 Schweizer 2017, Konquistadoren, S. 146.

31 Schweizer/Gruben 2017, S. 92, wo die „Geschichte der Gartenkunst“ ausführlich zitiert wird.

32 William Robinson war als gelernter Gärtner verantwortlich für einen Stilwandel im Garten weg von der Praxis des viktorianischen „bedding out“, bei der Gewächshauspflanzen saisonal in die Beete gepflanzt wurden, hin zu einer mehr natürlichen Gartengestaltung, etwa mit winterharten Gewächsen. Sein Wirken ist damit bereits als reformerisch zu verstehen und die Kontroverse mit den Architekten eher als Kompetenzstreit zu bewerten. Vgl. Nelson 2004.

33 Jüngstes Beispiel ist Mayer 2017. Davor grundlegend: Helmreich 2002, S. 155 ff.

34 Vgl. Tooley 2004.

sie 14 Bücher und zahlreiche Artikel in den einschlägigen Gartenzeitschriften, allein 100 für die einflussreiche Zeitschrift „Country Life“.³⁵ Das erfolgreichste und einflussreichste ihrer Bücher ist „Colour in the Flower Garden“ von 1908.³⁶ Eine Pflanzenwahl im Einklang mit der umgebenden Natur und die sorgfältige Betonung architektonischer Elemente durch eine saisonal abwechslungsreiche Flora, vor allem mit Stauden, gehören zu ihren Prinzipien. Dabei entwarf und schrieb Jekyll nicht nur, sondern betrieb auch eine eigene Pflanzenzucht. Grundmaterial für ihre Züchtungen brachte sie unter anderem von ihren Reisen in adriatische Länder mit.³⁷ 1863 und 1884 reiste sie mit dem Ehepaar Charles und Mary Newton nach Griechenland, Rhodos und in die Türkei.³⁸ Er war Archäologe am British Museum, sie eine erfolgreiche Malerin, Tochter des Malers und Keats-Freundes Joseph Severn. Zusammen mit der jungen Gertrude, Absolventin der National School of Art, fertigte sie Zeichnungen ihrer Reiseeindrücke an. Jekyll war dabei durch ihre Kunstausbildung von der Ästhetik Ruskins stark beeinflusst. Auch von ihren Reisen nach Italien, 1872 und 1876, und Capri, 1883, sandte Jekyll Pflanzen zurück nach England und testete sie dort auf ihre Gartentauglichkeit.

20 Jahre nach Jekylls letzter Überseereise stand Marie Luise Gothein vor dem Problem, ein neues Forschungsthema für sich zu finden.³⁹ Gothein war seit 1892 alle zwei Jahre für ihre literaturwissenschaftlichen Studien nach England gereist,⁴⁰ auf ihrer Reise 1903 suchte sie ein neues Betätigungsfeld. Kurz danach fing sie mit der Arbeit an ihrer Gartengeschichte an. 1909 reiste sie noch einmal nach England, dieses Mal dezidiert für ihre Gartenforschungen. Auf diesen Reisen nach England, vor allem aber während ihrer Literaturrecherche in den Jahren dazwischen, hätte sie mit dem Werk Jekylls in Berührung kommen können. Jekylls Reisefreude, ihre gesellschaftlichen Verbindungen zu den Verwandten von Gotheins „Liebling Keats“,⁴¹ ihre schriftstellerische Tätigkeit, ihre Beeinflussung durch Ruskin: All dies sind Berührungspunkte, die ein Treffen zwischen Gothein und Jekyll vor Anregung hätten sprühen lassen – allein, ein solches Treffen hat es nicht gegeben. Mehr noch: Gothein erwähnt die Gartendesignerin in ihrem Briefwechsel und auch in ihrem Buch sowie in ihren späteren Publikationen mit keiner Silbe. Die Frage ist: Ist sie mit ihrem Werk überhaupt in Berührung gekommen?

Mit Gotheins Reiseroute von 1903 zeigt sich die Protagonistin der deutschen Gartengeschichtsschreibung zunächst als Vertreterin der deutschen „verspäteten Kultur-nation“.⁴² „Mit Beginn des 20. Jahrhunderts geht die Geburt der letzten großen Epoche

35 Ibid. Vgl. auch Tankard 2011, S. 14.

36 Jekyll 1908.

37 Vgl. Tooley/Arnander 1995.

38 Vgl. Fowler 2004.

39 Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 75.

40 Vgl. *ibid.*, S. 11.

41 *Ibid.*, S. 73.

42 Dilthey 1889, S. 361.

der britischen Gartenkunst einher [...].⁴³ John Dando Sedding, der zusammen mit William Morris gelernt hatte und zeitlebens mit ihm in engem Kontakt stand,⁴⁴ hatte der Wiederentdeckung alter Renaissancegärten und der Bevorzugung der Architektur im Garten schon 1891 mit seinem Buch „Garden-Craft Old and New“ den Weg gebahnt.⁴⁵ Schon ein Jahr später folgte „The Formal Garden in England“ des Architekten und Mitbegründers der „Art Workers Guild“ Reginald Blomfield, in dem dieser ebenfalls über die noch erhaltenen formalen Gärten Englands schrieb, um nach ihrem Vorbild den neuen Gartenstil auszurichten.⁴⁶ Seine eigenen architektonischen Arbeiten im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts entsprechen dieser Intention.⁴⁷ Der Rückgriff auf Renaissance-Vorbilder bedeutete für die britischen Autoren auch eine Bewältigungsstrategie für die Herausforderungen der Moderne.

Schon vor der Jahrhundertwende hatte Gertrude Jekyll für ihr eigenes Haus, Munstead Wood in Surrey, einen Garten angelegt, der die Idee des „wild garden“ ihres Mentors William Robinson weiterentwickelte. Der Schlagabtausch in den Vorworten der Publikationen von Robinson und Blomfield ist der Nukleus der Debatte zwischen den „Gärtnern“ und den „Architekten“ um ihre Vorherrschaft im Garten.⁴⁸ Um in den Vorworten auf die Angriffe der jeweils anderen Partei zu reagieren, ging Blomfields Buch durch drei Editionen, Robinsons durch 15.⁴⁹

1904 veröffentlichte der Kulturattaché der deutschen Botschaft in London, Hermann Muthesius, „Das englische Haus“,⁵⁰ das Resümee seiner Beschäftigung mit den neuesten Strömungen der englischen Architektur, und schuf damit die Grundlage für die Rezeption der englischen Architekturentwicklung in Deutschland.⁵¹ Er übernahm

43 Mayer 2017, S. 77.

44 Vgl. Seccombe 2007.

45 Dando Sedding 1891, S. vi: „I now appear as advocate of old types of design, which, I am persuaded, are more consonant with the traditions of English life, and more suitable to an English homestead than some now in vogue.“

46 Blomfield/Thomas 1892. Die „Art Workers Guild“ und Blomfields Reisen zu formalen Gärten in England behandelt Helmreich 2002, S. 93 ff. und 97 ff. sowie Mayer 2017, S. 78 f. Zu Blomfield allgemein vgl. Briggs/Fellows 2009.

47 Vgl. Briggs/Fellows 2009, vierter Abschnitt.

48 Vgl. Helmreich 2002, S. 135 ff. und das moderne Vorwort zu Robinsons „The English Flower Garden“ (Robinson 1985, S. V), in dem immer noch auf den alten Streit mit Furor verwiesen wird: „The English Flower Garden is the most valuable and enduring of the books of William Robinson, who for all practical purposes invented gardening as we (the civilized) know it; and it may be just as well to dispose of that canard raised by the vulgar against Robinson [...], since before Robinson gardens were commonly tiresome and after Robinson they were commonly exciting and brilliant“.

49 Vgl. Helmreich 2002, S. 136.

50 Muthesius 1904–1905.

51 Vgl. Stalder 2008, S. 18.

dabei Anregungen zur waldartigen Gestaltung von Gartenpartien aus Jekylls Werk, mit der er auch zusammenarbeitete, ohne jedoch explizit auf sie zu verweisen.⁵²

Gothein jedoch befand sich auf ihrer Englandreise 1903 auf den Spuren der englischen Gotik und des Landschaftsgartens, moderne architektonische Strömungen suchte und reflektierte sie (in ihren Briefen) nicht, obgleich davon ausgegangen werden muss, dass die britische Architektur- und Kunstbewegung des „Gothic Revival“ sie inspirierte. Ihr Mann legt ihr in einem Brief eine „große Kulturgeschichte“ Englands ans Herz, wohingegen sie unsicher war, ob sie so ein großes Werk bewältigen könne.⁵³ Aus ihrer Reiseroute lässt sich ersehen, dass sie vor allem Orte mit bedeutender gotischer Architektur besuchte und sich damit auf den Spuren Ruskins befand.⁵⁴ Aus der Korrespondenz lässt sich schließen, dass die Reise am 1. Oktober mit der Ankunft per Schiff in Southampton begann (Fig. 26 und 27). Gothein besuchte dann auf einer Führung den Landschaftspark Petworth, am nächsten Tag besichtigte sie die Kathedrale von Chichester sowie das Haus und den Park von Arundel. Am 3. Oktober reiste sie von Southampton nach Salisbury und blieb zwei Tage in Brockenhurst im „New Forest“. Sie fuhr dann über Winchester nach London, um in der Bibliothek zu arbeiten.⁵⁵ Ihre Tour setzte sie nördlich von London fort. Eberhard Gotheins Briefe lassen den Schluss zu, dass sie noch Cambridge, Ely, Peterborough und Norwich besuchte.⁵⁶

Damit stellten die bedeutenden englischen Kathedralen die Fixpunkte der Reise dar. Dementsprechend beschäftigt sich auch der briefliche Austausch mit romanischer und gotischer Architektur. Die Briefpartner schreiben in extenso über ihre Architekturtheorien, auch die Expertise des befreundeten Kunsthistorikers Paul Clemen wird eingeholt.⁵⁷ In dieser intensiven stilistischen Auseinandersetzung spiegelt Gotheins Reise

52 Vgl. Schneider 2008, S. 93 f. Jekyll 1910.

53 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 638: „Köln, den 26ten Oktober 1903“: „Vielleicht bist Du aber glücklicher dran Liebbling, wenn es wahr ist, was Du mir neulich schriebst, daß Du trotz Deiner stürmischen Natur Dir nur bestimmte und begrenzte Aufgaben setzest und Dir bei allen unbestimmten und unabsehbaren bange wird. – Aber an eine grosse Kulturgeschichte sollst Du mir doch noch.“

54 Auch Ruskin befasste sich auf Studienreisen eingehend mit dem gotischen Stil, 1848 besuchte er Salisbury Cathedral und schloss daran eine Tour zu den Kirchen in der Normandie von August bis Oktober an. Vgl. Hewison 2016, Abschnitt „From ‚Modern Painters‘, volume I, to ‚The Stones of Venice‘“: „He wished to protect what survived, and draw from it certain principles which would influence the direction of the Gothic revival, notably towards the use of Gothic in secular buildings. His purpose was both to secularize and make protestant the movement, drawing it away from the Roman Catholic influence of Augustus Welby Pugin.“

55 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 154: „Fratton d. 1. Okt. 03“ und MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 155: „Arundel d. 2ten 10.03“.

56 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 629: „Bonn 15/10 03 Donnerstag“ und EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 631: „Bonn 17/10 03 Samstag und Sonntag“.

57 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 154: „Fratton d. 1. Okt. 03“: „Doch nun muss ich noch einmal zu der Frage über die Gothik zurückkommen. Nein schon über die Frage des [xxx] bist du glaube ich im Irrthum, was die gotischen Kirchen in Rouen so malerisch macht, ist nicht die späte



Fig. 26 Gotheins Reiseroute der englischen Reise 1903: Southampton, Petworth, Chichester, Arundel, Salisbury, Brockenhurst, Winchester, London, Cambridge, Ely, Peterborough, Norwich (auf der Grundlage von StepMap.de)

einen bildungsbürgerlichen Zeitgeist, der sich auf der Suche nach einem neuen Stil und ermüdet vom Historismus für Inspiration nach England wandte.⁵⁸ Gothein reiste in der Tradition der Bildungsreise, die deutsche Gotikinteressierte nach England führte, und verfolgte kein bestimmtes Forschungsvorhaben.⁵⁹ In der oben genannten Briefsequenz findet sich auch die Auseinandersetzung über die Ästhetik John Ruskins, die Gegenstand des gleichnamigen Kapitels war, weswegen Gotheins Reise von 1903 auch als wesentlich beeinflusst von dessen Anleitungen zur Architekturanschauung gelten muss.

In die Korrespondenz mischen sich auch erste Bemerkungen zum Landschaftsgarten. Eberhard Gothein schreibt vergnügt, dass er den Gartenstudien seiner Frau durch das Lesen der Essays von Joseph Addison, Alexander Pope und Francis Bacon folge.⁶⁰ Gotheins Briefe berichten begeistert von den Besuchen in den Parks von Petworth (nahe Chichester) und Arundel:

„das schönste aber [am Besuch in Petworth; K. S.] war doch der Park und das Wild darin, auch an diesem Park wieder das Schönste, dass er eigentlich nur eine gepflegte Natur ist, völlig passt er sich der über aus lieblichen Landschaft an, da er auf hügeligem Terrain liegt und von einem Kranze köstlicher Hügel umgeben ist so ordnete sich das alles wunderschön ein, der Rasen war noch sammetgrün und die Bäume dicht belaubt, man sah noch keine Spuren des Herbstes als den dunkelpurpurfarbenen Wein, der alle Mauern bedeckt.“⁶¹

Gothik, sondern einmal die Stilmischung und dann die wunderbare Umgebung und Umbauung in andere alte Gebäude, so besonders der Chathedrale in den Bischoffspallast und den alten romanischen Teilen. Denn wo eine Kirche einmal Stileinheit bewahrt wie die an sich prächtige von St. Omer, so ist sie garnicht malerisch und bei aller Bewunderung sieht solch eine Kirche immer, wie aus dem Baukasten zusammengesetzt, besser ist es schon mit den kleineren die nur eine tour centrale haben und im Aufbau von Innen weniger steif sind. Dagegen ist Chartres eben einzig in seiner Art, gewiss das Hauptportal ist noch merkwürdig bycantinisch und ich habe schon Clemen gefragt, wie eigentlich dieser merkwürdige Stil entstanden ist, denn es will mir nicht in den Kopf, dass auch er erst [?] den romanischen überwunden haben soll.“

- 58 Zu den englischen Einflüssen auf die deutsche Kunst und Architektur zwischen 1880–1897 vgl. Muthesius 1974, S. 96 ff.; ebenso wie Locher 2001, hier besonders das Kapitel „Kunsterlebnisse in fremden Nationen – Italien und England“, S. 178–202, mit Bezug auf das 19. Jahrhundert.
- 59 Eberhard Gothein schreibt in Briefen an seine Frau am Anfang ihrer Reise: EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 605: „17.9.1903“: „Du bist ja diesmal durch keinerlei bestimmtes Ziel gebunden.“ Am Ende der Reise schreibt er: EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 633: „20.10.1903“: „Bleibe so lange [...] bis Du das Programm dieser Reise soweit es innerlich zusammenhängt, also eine Reise zur Kenntnis der Kunst und Architektur ist [sic], ausgeführt hast.“
- 60 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 627: „Bonn 13/10 03 Dienstag“: „Deine Gartenstudien habe ich heut in meinem Kaffeestündchen gleich mitgemacht, indem ich die beiden Essais im Spectator № 114 u. № 177 gelesen habe, morgen will ich mir auch den Bacon ansehen.“
- 61 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 155: „Arundel d. 2ten 10. 03“.

Damit ließ Gothein sich von der Illusion eines „Lancelot ‚Capability‘ Brown“-Parks überzeugen. Der regelmäßige Garten hatte bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts Rampen, Terrassen, Parterres, einen Aloe-Garten und ein Sommerhaus. Ab 1750 formte Brown für den Erben Petworths, Charles Wyndham, den 2. Earl of Egremont, den Besitz zu einem Landschaftspark um, indem er unter anderem Seen anlegte und die Hauptzufahrtstraße der dramatischeren Ankunft wegen mehr nach Süden verlegte.⁶² Es ist fraglich, ob Gothein bei ihrem Besuch wusste, dass es sich um einen Brown-Park handelte. Womöglich interessierte sie Petworth mehr wegen der Landschaftsbilder des Ruskin-Liebings Joseph Mallord William Turner, die der 3. Earl of Egremont in Auftrag gegeben hatte.⁶³ Um 1903 war der Ruf Browns nämlich der eines Zerstörers, die Historiographen der Zeit äußern sich nur abfällig über Browns „Hinwegfegen“ der alten schönen architektonischen Gärten.⁶⁴ Dass Gothein den Park als „gepflegte Natur“ wahrnahm, belegt, wie sehr zu ihrer Zeit gerade Browns Gärten dem gartenhistorischen Zugriff entzogen waren.⁶⁵

Gothein zeigt sich in ihren Briefen und in ihrer Rezeption der Gärten noch völlig heimisch in der Ästhetik des Landschaftsgartens. Aus Chantilly, kurz vor der Überfahrt nach England, schreibt sie über ihren Besuch eines „formalen Gartens“:

„so muss ich dir doch noch ein Wort über den herrlichen Park sagen, zum ersten Male hat mir solch ein formal garden einen entzückenden Eindruck gemacht, so dass er dem englischen Garten, der auf der entgegengesetzten Seite liegt den Rang abgelaufen hat.“⁶⁶

Hier verfiel Gothein einem Entwurf André Le Nôtres, der von der Historiographie zum Antipoden Browns stilisiert wurde. Der englische Garten, den sie erwähnt, ist im 18. Jahrhundert hinzugefügt worden.⁶⁷

In ihren brieflichen Äußerungen zu Gärten im Jahr der ersten Englandreise stellt Gothein, sehr wahrscheinlich unwissentlich, anhand der zwei großen Stil-Exponenten Le Nôtre und Brown ihre eigenen Vorlieben dar. Dass es einen Gegensatz gibt, wurde als *conditio sine qua non* angenommen: Schon bevor sich Gothein professionell mit Gärten auseinandersetzte, lebte sie im Spannungsfeld zwischen architektonischem und Landschaftsgarten, zwischen denen sich der Rezipient zu entscheiden hatte.⁶⁸

62 Vgl. Online-Verzeichnis: National Trust, Brown; und Stroud 1975, S. 68 f.

63 Vgl. Herrmann 2006.

64 Vgl. Seeber 2017.

65 Ibid.

66 MLG an EG, Heid. Hs. 3493 A, 7: undatiert, „Chartres um 6 Uhr“.

67 Vgl. Garnier-Pelle 2013, S. 18 ff. und S. 148 ff.

68 Eine allgemeine Übersicht zum Widerstreit zwischen den Stilen, die chronologisch bis zu Muthesius' Wirken reicht und sich dabei auf Gotheins „GdG“ stützt, findet sich bei Medici-Mall 2001.

Vom Landschaftsgarten zum „Sieg des architektonischen Gartens“

Von den differenzierteren Auseinandersetzungen zwischen den englischen Architekten und Landschaftsgärtnern zur gleichen Zeit, die den stilistischen Gegensatz literarisch auf die Spitze trieben,⁶⁹ berichten Gotheins Briefe nichts. Dass sie aber dennoch schon auf der Reise 1903 ansatzweise mit der aktuellen Literatur zu architektonischen Stilfragen in Berührung kam, ist ihrem Mann zu verdanken, der sie auf Hermann Muthesius hinweist:

„Im Kunstwart las ich heute einen sehr interessanten Aufsatz über ein Werk über ‚englische Baukunst der Gegenwart‘ von Hermann Muthesius (Muthesius) [Wortwiederholung; K. S.] mit guten Auszügen aus dem Buch selber. Laß Dir doch jedenfalls das Buch auf dem britischen Museum geben und suche womöglich den Mann selber kennen zu lernen. Er ist technischer Attaché der deutschen Gesandtschaft in London und ich denke, daß Clemen an ihn schreiben kann. Das Buch mit einem Tafelwerk von 100 Blättern verbunden – der Kunstwart bringt einige Proben – behandelt die grosse gothische Bewegung, erörtert die Gründe ihres Scheiterns, wie mir scheint sehr gut, und zeigt alsdann wie eine richtiger historisch und an die Bedürfnisse anknüpfende Bewegung namentlich durch den mir unbekanntem Norman Shaw Platz gegriffen. Auch wenn Du nicht beistimmst, ist es wohl eine ganze gute Nachspeise, resp. Gegenwirkung zu dem vielen Ruskin. Jedenfalls würde Dir aber Muthesius einige ausgezeichnete Fingerzeige geben können und dazu ist ein Attaché da.“⁷⁰

In Muthesius' vierbändigem, bildreichem Werk⁷¹ geht es vor allem um die Überwindung des neugotischen Stils in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts in England.⁷² Der Autor bevorzugt den Architekten Norman Shaw, weil dieser nicht in einem abgeleiteten Stil baue, mithin also die Architektur weiterentwickle. Für Paul Schultze-Naumburg, Autor des Artikels im „Kunstwart“, ist diese Argumentation mit ein Grund dafür, Muthesius' Werk in Deutschland bekannt zu machen.⁷³ Er leitet seinen Text mit einer Entschuldigung dafür ein, dass Muthesius bisher in seiner Zeitschrift vernachlässigt wurde, „[d]enn es kommt selten vor, daß Verschiedene so für dieselben Ziele kämpfen, wie er und wir, und es wird hohe Zeit, daß unsere Leser, die Muthesius' Arbeiten noch nicht kennen, auf sie hingewiesen werden.“⁷⁴ Damit greift er in der Mai-Ausgabe seiner kunsterzieherischen

69 Vgl. Helmreich 2002, hier besonders das Kapitel „Writing the History of the Formal Garden in England“, S. 97 ff.

70 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 615: „Bonn 27/9 03 Samstag.“

71 Muthesius 1900–1903.

72 Vgl. Stalder 2002, Wort, S. 130, der das Mappenwerk als „Entwurfsbuch“ vorstellt, S. 130.

73 Vgl. Schultze-Naumburg 1903.

74 Ibid., S. 125.

Zeitschrift auf ein Werk Muthesius' zurück, das weniger reformerischen Impetus besitzt als die nur ein Jahr später, ab 1904 veröffentlichten Bände über „Das englische Haus“.⁷⁵ Die Beschäftigung mit der Überwindung des neugotischen Stils stellte für Muthesius eine erste Stufe auf dem Weg zum „richtigen“ Stil dar.

Gothein berichtet dann ihrerseits von der Lektüre des Buches in ihrem Antwortbrief. „[S]ehr interessant“ findet sie es, aber es zeige ihr doch vor allem, dass „es mit dem ganzen Suchen nach einem eigenen Stil unserer Zeit sehr, sehr wenig ist. [...] Wir sind eben doch nur Eklektiker und unser Stil lässt auf sich warten.“⁷⁶ Gotheins Resümee schwankt zwischen Resignation und Hoffnung. Aus dieser wartenden Haltung heraus ist Gotheins späteres unbedingtes Narrativ vom „Sieg“ des formalen Stils zu erklären. Mit dieser Haltung ist sie zeittypisch, denn der Wille nach Veränderung des architektonischen Stils und die Ablehnung des Historismus zog sich durch breite bürgerliche Schichten.⁷⁷

Muthesius hatte zu dieser Zeit sich bereits darangemacht, den neuen Stil, die neuen Bauformen englischen Vorbilds in Deutschland zu propagieren. Ab Juli 1903 war er wieder in Berlin und stellte auf Vortragsreisen die architektonische Einheit von Haus und Garten als Ideal vor.⁷⁸ Die verspätete Kulturreisende Gothein hatte den Vermittler der englischen Architektur und Gartenkunst der Moderne damit um drei Monate verpasst und zeigt sich in ihrer Aneignung der modernen Strömungen verspätet. Denn wenn Muthesius 1907 der Meinung war: „Eine gefestigte Tradition unserer neuen formalen Ausdrucksweise hat sich noch nicht gebildet“⁷⁹, hatte er eine solche doch zumindest bereits gefunden und drang auf deren Festigung. Wie Schneider dargestellt hat, ist nämlich auch bei Muthesius eine Entwicklung zu beobachten von seinen ersten Entwürfen, die den Garten landschaftlich, in der Tradition der Lenné-Meyer-Schule, auffassen hin zu seiner Begeisterung für die englischen Reformschriftsteller.⁸⁰

Gotheins Interesse an Gartenkunst zielte auf der Reise 1903 weniger auf architektonische als auf literarische Konnotationen – ausgehend von ihren ursprünglichen Forschungsthemen. Aus einem Brief ihres Mannes geht hervor, dass sie sich auch schon mit Paul Clemen über ihr Vorhaben, die Beziehungen zwischen englischer

75 Muthesius 1904–1905.

76 MLG an EG, Erinnerungsbuch Werner: „7.6.1903“. Zur Verbindung von „Identität und Nationalstil“ vgl. Hofer 2005, S. 27 ff.

77 Vgl. Hofer 2005, S. 15: „Ein beharrlich geführter Kampf gegen den Historismus verband nahezu alle Baukünstler und wirkte beständig als Triebfeder. Vielfältige Reformvorschläge wurden angeboten, Diskussionszirkel zur Rettung der Kultur initiiert, Foren moderner, vermeintlich zukunftsreicher Baukunst in den Fachzeitschriften eingerichtet, bis schließlich eine breite Bewegung entstand, die von weiten Kreisen des Bürgertums getragen wurde. Das Bewußtsein einer allgemein verbreiteten Krise wirkte als einigendes Band, doch die Frage nach einer verbindlichen Lösung blieb unbeantwortet.“

78 Vgl. Schneider 2000, S. 187 ff. mit ausführlicher Analyse der zeitgenössischen Fachpresse.

79 Zitiert nach Stalder 2008, S. 8.

80 Vgl. Schneider 2008, S. 82 ff.

Landschaftsgartenkunst und Literatur zu untersuchen, ausgetauscht hatte.⁸¹ Das Ergebnis ist ihr veröffentlichter Vortrag auf dem Neuphilologentag in Köln 1904 mit dem Titel „Der englische Landschaftsgarten in der Literatur“.⁸² Von diesem Vortrag wird sie zehn Jahre später im Vorwort der „Geschichte der Gartenkunst“ schreiben, in ihm habe sie „die ersten Früchte der Studien, aus denen dieses Buch entstanden ist, niedergelegt.“⁸³ Inhalt der Arbeit sind nicht – wie es der Titel nahelegt – Gärten in schöngeistiger Literatur, sondern Gothein versucht sich an einer kurzen Entwicklungsgeschichte des Landschaftsgartens auf der Basis der Geistesgeschichte. In der Tat gibt es viele strukturelle Parallelen zwischen dem Vortrag und dem Narrativ des Kapitels in der „Geschichte der Gartenkunst“, es gibt jedoch einen ganz entscheidenden Unterschied. In ihrem Vortrag, der 1905 publiziert wurde, erwähnt Gothein zwar die Kritik der Architekten am Landschaftsgarten der vergangenen 20 Jahre, sie ist sich jedoch sicher:

„Wirklich zur Herrschaft, so daß durch ihn der Eindruck der nordischen Gärten bedingt wird, wird der architektonische Stil kaum gelangen. Zu sehr ruht unser germanisches Naturempfinden in der spezifisch nordischen Landschaft, zu sehr ist der Landschafts-Garten mit dieser Naturempfindung zusammen groß geworden, aber wir wollen uns des Streites freuen, der die Kräfte regt und jede Gartenform vor ihren Auswüchsen, den architektonischen vor Verkünstelung, den malerischen vor Langerweile bewahrt.“⁸⁴

In ihrem letzten Kapitel der „Geschichte der Gartenkunst“ hingegen beschreibt sie die Geschichte der jüngst zurückliegenden Entwicklung als „neue[n] Sieg des architektonischen Gartens“.⁸⁵ In den neun Jahren ihrer Gartenstudien muss also ein Wandel in Gotheins ästhetischer Überzeugung eingetreten sein. Hier lohnt es sich, ihre Schritte weiter zu verfolgen.

Gartenbauausstellungen 1904 und 1907

Marie Luise Gothein beschäftigte sich mit den neuen Strömungen der Gartenkultur im gleichen Jahr, in dem sie den Vortrag in Köln hielt, in dem sie von der Überlegenheit des Landschaftsgartens ausgeht: Sie besuchte die Gartenbauausstellung in Düsseldorf 1904, für die der Professor der dortigen Kunstgewerbeschule, Peter Behrens, einen

81 Vgl. EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 618: „2.10.1903“.

82 Gothein 1905.

83 GdG I, S. V.

84 Gothein 1905, S. 112.

85 GdG II, S. 445.

architektonischen Garten entworfen hatte, der kontrovers diskutiert wurde.⁸⁶ In einem Brief an ihren Mann bewertet sie diese als „höchst mässige Blumenausstellung und was das erstaunlichste ist, sehr schlecht arrangiert“. Konkreter wird sie in dieser Bewertung:

„Ein formal garden von Peter Berends [sic] ist da, aber natürlich hat er auf zu kleinem Raume zu viel – Blumen, Bad etc. hineinbringen wollen ausserdem sind die unbewachsenen Stackete einstweilen so hässlich, dass alles entsetzt darüber war, ich vermute, dass vor einem Jahr auch ich es sehr hässlich gefunden haben würde, jetzt aber hat mich der Versuch doch sehr interessiert und wenn es nicht gereignet hätte, so hätte ich mir es wohl genauer anschauen mögen.“⁸⁷

Die These ihres Kölner Vortrags, dass die Architekten neue „gestalterische Möglichkeiten“ suchten, spiegelt sich in dieser brieflichen Aussage: Vor ihrer intensiven Beschäftigung mit Gartenkunst hätte sie die neuen Gestaltungsversuche abgetan, nun aber interessieren sie diese um der Historiographie willen. Gothein zeigt sich in ihrer Aussage als Seismographin gartenkünstlerisch entscheidender Entwürfe. Um Behrens' Garten in Düsseldorf entspann sich damals eine zum Teil aggressiv geführte Diskussion, er wird von Schweizer als „eine der zentralen Referenzen der stilistischen Gartenreform in Deutschland“ gewertet.⁸⁸

Als Beitrag zur Frage nach Gotheins „Leerstelle“ in Bezug auf Jekyll sei hier angemerkt, dass Behrens' Bepflanzung auf den Einfluss der englischen Gartendesignerin zurückging, die er während einer Englandreise 1903 kennengelernt hatte.⁸⁹ Für avantgardistische deutsche Gartenarchitekten war die englische Designerin offenbar eine wichtige Inspirationsquelle, und zwar zu einer Zeit, als Gothein gerade erst anfang, sich intensiver mit den neuen Entwürfen in der Gartenkunst zu befassen. Auch hier sind Gotheins Kontakte zu den neuen Strömungen als „verspätet“ anzusehen – allerdings ist ihr professionelles Interesse durch die Gartenbauausstellung geweckt worden. In ihrem Buch finden sich auch nach fast zehn Jahren noch Spuren ihres ersten Eindrucks der

86 Vgl. Düsseldorf 1904, S. 411: „Wie zu erwarten stand, ist diese feine und bewußte Schöpfung heftig getadelt und verspottet worden: was ihr Vorzug ist, die strenge symmetrische Gliederung, wurde ihr zum Vorwurf umgewendet.“

87 MLG an EG, Heid. Hs. 3493A,5; „d. 2.5.4“.

88 Zu Behrens' Ausstellungsgarten in Düsseldorf vgl. Schweizer/Gruben 2017, S. 93–96 sowie Beneke 2013, S. 258 f.

89 Schweizer/Gruben 2017, S. 94: „Auf den ersten Blick scheint Behrens' Garten kaum etwas mit Gertrude Jekyll zu verbinden, doch mit Blick auf die von dem Kölner Gartenarchitekten Konrad Bartels verantwortete Staudenbepflanzung aus Funkien, Mohn, Päonien, Heuchera, Purpurglöckchen, Iris, Steinbrech, Glockenblumen und Mädchenaugen scheint der Einfluss von Jekyll unverkennbar“. Behrens schrieb selbst über seine Eindrücke: „Für mich war dieser Besuch ein Erlebnis. [...] Ich erinnere mich nicht, je eine so harmonische Vereinigung von herrlicher Natur, meisterlicher Kunst und menschlicher Liebenswürdigkeit gesehen zu haben als in Munstead Wood und Orchards.“

Düsseldorfer Ausstellung, wenn sie kritisiert: „Viel Tastendes, manche wilden Auswüchse zeigten sich noch im Beginne. Die einen, wie Peter Behrens, sahen alles Heil in dem neu entdeckten Lattenwerk, Pergola und Gartenzaun beherrschten seinen Garten.“⁹⁰

Nach dem Ausstellungsbesuch 1904 wandte sich Gotheins Interesse in der Folgezeit zunächst von den Reformbestrebungen der jüngeren Gegenwart ab: Ihre erste Gartenforschungsreise führte sie 1905 nach Italien. Hier erarbeitete sie sich die italienische Renaissance als Höhepunkt und Maßstab ihrer Historiographie.⁹¹ Die architektonische Einheit von Haus und Garten fand sie in der Renaissance idealiter durchgebildet. Auf den Spuren Jakob Burckhardts erforschte und bewertete sie Gärten nach dem Grundsatz Bacio Bandinellis: „le cose che si murano sono superiori a quei che si piantano“ – die Dinge, die gemauert sind, müssen denen, die gepflanzt sind, überlegen sein.⁹² Diese Doktrin bestimmt ihre gesamte Sicht auf die Gartenkunstgeschichte: Architektur dominiert die Pflanze. Sie greift damit – ebenso wie die englischen Reformarchitekten – auf Renaissancevorbilder zurück, um ein neues Ideal zu entwickeln.

In den folgenden Jahren arbeitete sie sich anhand der Wertmaßstäbe der italienischen Renaissance chronologisch zurück, um die Entwicklung hin zum Höhepunkt im 16. Jahrhundert aus der Antike zu motivieren. Im Jahr 1907 etwa beschäftigt sie sich laut ihren Briefen mit dem griechischen und byzantinischen Garten, es folgen Mittelalter, deutsche und französische Renaissance- und Barockgärten.⁹³ Mit zeitgenössischen Stilfragen setzte sie sich gelegentlichsbezogen auseinander, das heißt, wenn diese in ihr unmittelbares Umfeld rückten, wie sie es in Gestalt der Mannheimer Gartenbauausstellung 1907 taten. Leider sind ihre eigenen Aussagen dazu verloren. Dass sie sich für die Ausstellung aber – anders als 1904 in Düsseldorf – intensiv Zeit nahm und sie aufgeschlossen rezipierte, legt die Formulierung im Brief ihres Mannes nahe: „Sehr interessiert hat mich natürlich Dein Bericht über die Mannheimer Ausstellung; ich freue mich nun sehr darauf, sie unter Deiner Führung zu sehen.“⁹⁴

Max Laeuger war für die Ausstellungskonzeption verantwortlich; er gehörte zu den Avantgardisten unter den deutschen Architekten, die sich für den formal-geometrisch gestalteten Garten einsetzten und ihn als „Raumkunstwerk“ betrachteten.⁹⁵ Gotheins oben zitierte Kritik schließt seinen Entwurf mit ein: „Läuger in Mannheim ließ über Bassin und Gartenplastik die Pflanzenwelt in den Hintergrund treten“, schreibt sie in

90 GdG II, S. 456. Beneke 2013, S. 259, analysiert, dass das Weiß der Holzkonstruktionen einen harten Kontrast zur Bepflanzung betonen sollte, um damit architektonische und pflanzliche Gestaltung eindeutig voneinander abzuheben.

91 Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 91–94.

92 Siehe Kapitel II. 2. *Jacob Burckhardt*.

93 Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 29.

94 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 860: „Hôtel Berliner Hof Duisburg, den 23 Mai 1907“.

95 Schweizer/Gruben 2017, S. 105: „Neben Peter Behrens und Joseph Maria Olbrich gehört Laeuger zu den frühesten und wichtigsten Verfechtern einer neuen geometrisch-architektonischen Gartenkunst in Deutschland.“ Zu Laeugers Entwurf auf der Mannheimer Gartenbauausstellung vgl. Mehlstäubler 2014, S. 259–261.

der „Geschichte der Gartenkunst“ und macht damit die Ausstellungsgärten als wesentliches Movens der architektonischen Richtung aus.⁹⁶

Die fachlichen Diskussionen rund um die Ausstellung konnte Gothein in der Zeitschrift „Die Gartenkunst“ verfolgen, auf die sie sich für die deutsche Entwicklung in ihren Endnoten bezieht.⁹⁷ In der Besprechung des neuen Schriftleiters der Zeitschrift,⁹⁸ des Frankfurter Gartenbaudirektors Carl Heicke,⁹⁹ konnte sie so dessen scharfe Mahnung an seine Berufsgenossen lesen, den architektonischen Stil der „Professorengärten“ ohne „vorgefaßte Meinung“ zu betrachten:

„Wer auf den [sic] Standpunkt steht, daß ein Architekt bei seinen Bauplänen, ein Maler vor seiner Staffelei bleiben und den Garten ausschließlich dem Gärtner überlassen soll, wer es von vornherein ablehnt, andere als die lehr- und schulmäßig überlieferten Anschauungen über Gartenkunst gelten zu lassen – es gibt ja leider noch viel mehr solcher Leute unter denen, die sich Gartenkünstler nennen, als man denken sollte –, dem ist nun einmal nicht zu helfen, er wird durch keine Erfahrungen aus seiner Rückständigkeit herausgehoben werden.“¹⁰⁰

Es ist somit wenig verwunderlich, dass Gothein ein schlechtes Bild von den konservativen Gartenprofessionellen bekam.

Ein Standesbewusstsein im Umgang mit den Praktikern der Profession lässt sich in Gotheins Briefen ohnehin feststellen. Besonders deutlich wird dies in einer Bemerkung über den Gärtner, den sie mit der Bepflanzung ihres Heidelberger Hausgartens beauftragt hatte. Von Italien aus schreibt sie:

„Also erstens Bitte gehe zu dem Gärtner, der da hinter unserm Hause wohnt, Dörr oder so etwas heisst er und lasse die Kästen bepflanzen mit rosa Geranien vor dem Hause, hinten auf den Balkon nimmt man vielleicht lieber verschiedene Blumen, da es sonst zu eintönig würde. Mit den Geranien aber ist es höchste Zeit.“¹⁰¹

Es ist eine hierarchisch geordnete Zuständigkeitsbeschreibung, die sich in Gotheins Korrespondenz zeigt: Die akademisch gebildeten Architekten bestimmen mit ihren

96 Schweizer/Gruben 2017 bestätigen diesen Ansatz schon mit ihrem Titel: „Gartenausstellungen als Katalysator der Reform“.

97 GdG II, S. 477, Endnoten 44 und 47.

98 DGfG 1914: Frontispiz.

99 Vgl. Hock 1994, S. 311.

100 Heicke 1907, S. 136.

101 MLG an EG: Heid. Hs. 3487, 210: „Percys Geburtstag Montag früh d. 22.5.5, ihm den ersten Gruss“.

Ausstellungsentwürfen die Diskussion, der praktisch arbeitende Gärtner hat als Befehlsempfänger nicht einmal einen Namen. Das liegt vor allem daran, dass er nicht gestalterisch tätig ist und sich mit dem der Architektur untergeordneten Pflanzenmaterial befasst. Auch in der privaten Notiz spielt dieses nur eine untergeordnete Rolle, der Blumenschmuck wird nicht näher definiert („verschiedene Blumen“). Dass seine Frau in der „Geschichte der Gartenkunst“ die Zunft der (praktischen) Gärtner und Landschaftsgärtner als die von den (gebildeten) Architekten zu Überzeugenden hinstellt, ist aus dieser Haltung heraus zu erklären.

Es ist bemerkenswert, dass im Briefverkehr der Gotheins hauptsächlich der Ökonomieprofessor und nicht die Gartenkunsthistorikerin sich mit spezifischen Pflanzen beschäftigt:

„Gestern waren die Rosen und heut die Zwiebeln gekommen. Dürsam/Dörsam erschien auch sofort und ich habe genau mit ihm durchgenommen, wie alles gesetzt wird, es auch nachher kontrollirt und glaube, daß alles in guter Ordnung ist. Da mußte nun freilich der herrliche Begonienschmuck und die Salvie samt den Fuchsien heraus. Nur die Rosen, die üppig blühen, sind natürlich noch nicht eingelegt und erinnern noch an den Sommer. Es that mir leid; denn der Garten war köstlich, wir nehmen Frühstück und Kaffee draussen; dafür prangt nun freilich der Wintergarten und das Haus jetzt in einem üppigen Blumenschmuck; und wenn Du unter Palmen wandelst, können wir wenigstens unter ihnen sitzen.“¹⁰²

Zwar kann sich auch Eberhard Gothein den Namen des Gärtners nicht merken, aber er benennt zumindest konkrete Pflanzen.

Die Reise nach England 1909: Zurück in die Renaissance

Im Jahr 1909 war Gothein dann mit ihren historischen Forschungen so weit gediehen, dass sie sich mit den Anregungen der englischen Gartenschriftsteller auseinandersetzen konnte: Sie reiste zu den Renaissancegärten Englands. Ihre Tour war, anders als 1903, ganz der Erforschung von Gärten gewidmet, die sie zur Fertigstellung ihres Buches brauchte. Auffällig ist dabei, dass sie überhaupt keine Landschaftsgärten besuchte. Es ging ihr um den architektonischen Garten.

102 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 1102: „Heidelberg 20/10 11“ (geschrieben während ihrer Griechenlandreise). Auch in anderen Briefstellen tauschen sich die Ehepartner über Pflanzen im Haus und im Garten aus, z. B. EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 391: „27.4.1892“ über den Bonner Garten und die Pflanzen darin. Grundsätzlich konstatieren lässt sich, dass der Pflanzengeschmack der Gotheins der Vorliebe für Exotika des 19. Jahrhunderts verpflichtet war. Neben den genannten Blumen nennt Eberhard Gothein noch Calla und Azaleen.

Von Cherbourg aus setzte sie am 3. September nach England über und verbrachte die ersten paar Tage in London, wo sie sich mit Unterkunfts- und Gepäckproblemen herumschlug.¹⁰³ Schließlich kam sie bei Freunden, der Händlerfamilie Fernau, unter. In ihrer Korrespondenz an Otfried Eberz gibt sie die illustre Adresse „Mr. H. S. Fernau, 21 Buckingham Palace Mansions, London L.W.“ an.¹⁰⁴ H. S. Fernau war Mitglied der Walpole Society, die sich für die Erforschung der britischen Geschichte bis heute einsetzt, für Gothein bedeutete dieser Kontakt vor allem die ungewohnte Landschaftserfahrung vom Automobil aus.¹⁰⁵ Auf diesen Ausfahrten sah sie Hatfield House, Cobham Hall, Penshurst Place und weitere, deren Namen sie in den Briefen nicht explizit nennt. Hatfield Palace hatte schon damals eine reiche Gartengeschichte zu bieten. Robert Cecil, Berater von Elizabeth I., war ab 1607 Eigentümer der Besitzung und beschäftigte John Tradescant den Älteren, Begründer der berühmten Gärtner- und Pflanzenjägerfamilie, als Gärtner.¹⁰⁶ Cobham Hall hatte ebenfalls elisabethanische Anlagen, die von Humphry Repton umgestaltet worden waren. Penshurst verdiente Gotheins professionelles Interesse, weil Blomfield den Garten in seinem Buch „one of the most beautiful gardens in England“ nennt. Er lobt das Design, das Haus und Garten zusammenschließt, in seiner polemischen Art, die in der Literatur der Zeit zum „Krieg“ zwischen Gärtnern und Architekten geführt hatte.¹⁰⁷ Das Prinzip der synthetischen Gestaltung von Haus und Garten, das Blomfield betont, dürfte Gotheins Interesse erregt haben, ebenso wie sein Anspruch an Architektur als Kunstform. In der „Geschichte der Gartenkunst“ wird sie Blomfields Bewertung von Penshurst zitieren und analysieren: „die Gärten sind wie Wohnräume im Freien gestaltet, eine Forderung, die in den letzten Jahren überall laut geworden ist.“¹⁰⁸ Der alte Landsitz war in Gotheins jüngster Gegenwart nach alten Vorbildern umgestaltet worden und erfreute sich bei vielen Gartenarchitekten großer Beliebtheit, so beschreibt und zeichnet beispielsweise auch H. Inigo Triggs den Besitz.¹⁰⁹ Penshurst kann damit als Beleg dafür dienen, dass Gotheins Gartenbesichtigungen von der jüngeren englischen Literatur angeregt worden waren. Dass sie diese zum Zeitpunkt

103 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 284; 285; 286; 287; 288; 289; 290; 291; 292: „3.9.1909“ bis „10.9.1909“.

104 MLG an OE, UB Regensburg 228/AM 95800 E 16 B 8 – 1,5: „St. Helier Jersey d. 29.8.9“. Die Londoner Times vom 9. April 1920, S. 48 (Online-Verzeichnis: The Times 1920) gibt einen Abriss der Firmengeschichte von Fernau.

105 Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 97 und Walpole 1931/1932.

106 Vgl. Potter 2006, S. 14–24.

107 Blomfield/Thomas 1892, S. 91: „Of contemporary designers it would be unbecoming to speak, but the late George Devey and W. Eden-Nesfield ought to be mentioned as architects who made a deliberate and very successful effort to design the house and grounds in relation to each other, and this principle, carrying with it the full appreciation of the formal method of gardening, is now generally accepted by those who consider that architecture is a fine art, and not a mere matter of business or building police.“

108 GdG II, S. 447.

109 Vgl. Triggs/Latham 1902, S. 14f. und R. T. N. 1916.

ihrer Reise bereits bearbeitet hatte, zeigt eine Formulierung in einem Brief, in dem sie über die Abfälligkeit schreibt, mit der die zeitgenössische Literatur den englischen Landschaftsgarten behandle.¹¹⁰ Auch der Verweis auf H. Inigo Triggs' Bildband über historische englische Gärten, anhand dessen ihr Mann ihre Gartenbesuche nachvollziehen soll, zeigt, dass sie schon vor ihrer Reise mit der einschlägigen Literatur vertraut war.¹¹¹

Auch Gotheins anderer persönlicher Kontakt zur Industriellenfamilie Mond, die ihr schon in Italien Zugang zu elitären Netzwerken verschafft hatte,¹¹² führte ihr die englische Gartenbegeisterung vor Augen, über die sie in ihrem Buch dann so lobend schrieb. Das weit im Volk verbreitete botanische Interesse führt sie hier als Hauptgrund für die Vorrangstellung der englischen Gartenkunst an.¹¹³ Der Besitz der Monds in Sundridge, Combe Bank, auf den Gothein eingeladen wurde,¹¹⁴ war von Ludwig Mond erst im Jahr 1906 gekauft worden.¹¹⁵ Zusammen mit seinem Sohn Alfred gestaltete er den Garten um, es wurden ein regelmäßiger Rosengarten und ein Steingarten angelegt.¹¹⁶ Mit dem letzteren gestalteten die Monds ein Gartenelement nach dem neuesten Geschmack: „Stone gardening“ und alpinen Pflanzen werden in William Robinsons Buch „The English Flower Garden“ eigene Kapitel eingeräumt,¹¹⁷ der deutsche Staudenzüchter Georg Arends richtete einen Felsgarten auf der Düsseldorfer Gartenausstellung von 1904 ein.¹¹⁸

Gothein schreibt von Besuchen weiterer historischer Schlösser und Gärten in und um London, nämlich: Hampton Court, Holland House, Regents Park, Strawberry Hill und Windsor.¹¹⁹ In ihrem Brief gibt sie in Klammern den entsprechenden Grund ihres Interesses an: „Nun bin ich neugierig am Sonntag wollen Arthur [ihr Bruder] und ich nach Twickenham (Pope) Strawberry Hill (Horace Walpole) Richmond und Hampton-court.“¹²⁰ Mit Alexander Pope und Horace Walpole erwähnt Gothein auf dieser Reise damit zum einzigen Mal Exponenten der Landschaftsgartenbewegung.

110 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 262: „d. 10.9t.9“. Vgl. dazu unten.

111 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 306: „Derby d. 30.9.9. Abends“: „Du findest übrigens wenn es dich interessiert beide Gärten in Triggs Formal Gardens of Inland [sic], der grosse Wälzer, der unter meinen Gartenbüchern und Plänen liegt.“

112 Vgl. Kapitel II.2 „Praxis: Die Forschungsreise nach Rom 1905“.

113 Vgl. GdG II, S. 452.

114 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 262: „d. 10.9t.9“: „Ich fand heute, als ich vom Museum kam ein Telegramm von Frau Mond, die mich über den Sonntag zu sich auf ihr Landgut einlud [...]“.

115 Vgl. Adam 2016, S. 149.

116 Vgl. Raybould 1986 und Online-Verzeichnis: Historic England, Combe.

117 Vgl. Robinson 1883.

118 Vgl. Schuppler 2017, S. 220 f. Alfred Mond engagierte nach dem Ersten Weltkrieg den Architekten Edward Lutyens, Gertrude Jekylls Partner, um ein Kriegsdenkmal zu bauen. Das lässt darauf schließen, dass der Industrielle sich der Dienste des Architekten erst dann bediente, als dieser unbestreitbar berühmt geworden war, was um 1909 noch nicht der Fall war. Vgl. Goodman 1982, S. 109 f.

119 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 301: „24.9.09. Zwischen Salisbury u. London“; Heid. Hs. 3487, 303: „Montag Morgen 26.9.09“; Heid. Hs. 3487, 308: „d. 2.10.9“.

120 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 301: „24.9.09. Zwischen Salisbury u. London“.

Der letzte Garten auf der Route erregte besonders Gotheins Begeisterung:

„Gestern hatten wir einen herrlichen Tag in Hampton court. Die Gärten sind jetzt dort ganz einzig schön ein wahrer Rausch von Farben. Hampton Court ist zu dem der einzige – wenigstens mir erreichbare Garten, der wenigstens in den äusseren Linien den alten Charakter bewahrt hat. Sogar einiges der alten Renaissancegärten kann man noch sehen und muss immer wieder erstaunt sein wie klein sie waren, aber auch hier reizvoll wenn auch, immer wieder muss man das betonen, auch nicht entfernt an die italienischen zu denken. Sehr fein ist doch dass das überall erwachte Garteninteresse auch bei uns eine solche Pflege der öffentlichen Gärten hervorruft, denn auch Hamptoncourt war noch vor 5 Jahren, als ich es sah durchaus nicht das, was es heute ist. In der Gemäldegallerie konnte ich mich immer von dem Blick aus den Fenstern, von wo man sie ganz übersieht nicht trennen, die eigenartige Luft hier in England schliesst ja immer alles zu einem Bilde zusammen und nie habe ich die grossen Laubmassen so wirksam sich mit dem Rasen und Blumenparterre zusammen schliessen sehen; [...] Gegen die Brickmauern, deren Farbe ja hier unbeschreiblich schön ist, lehnen sich die fast 3 Mt. breiten herbacious borders¹²¹ mehrere 100 meter lang mit den herrlichsten glutvollen Blumen besetzt.“¹²²

Drei Dinge lassen sich aus dieser enthusiastischen Beschreibung ableiten: Erstens bleibt für Gothein das italienische Ideal unangefochten, wenn sie schreibt, dass der Garten „nicht entfernt“ an dieses heranreiche, zum anderen folgt Gothein dem Zeitgeist. Sie bemerkt es selber, wenn sie von der guten Pflege durch das große allgemeine Interesse spricht, generell war aber vor allem der Pond Garden als Modell eines „Sunken Garden“ eine wesentliche Inspirationsquelle für die reformatorischen Gartenarchitekten. Da der Teichgarten tatsächlich bereits zu Zeiten Henrys VIII. angelegt worden war, wurde er zum historischen Vorbild erhoben, ausgehend von seiner textlichen und bildlichen Vorstellung mit dem Titel „Hampton Court Palace“ durch den Historiker Ernest Law in den 1890er Jahren.¹²³ Zum dritten kommt Gothein explizit mit den neuartigen Pflanzkonzepten in Gestalt der „Herbaceous Borders“ in Berührung und weiß diese auch zu benennen. Gotheins Reiseeindruck spiegelt sich abermals in ihrer historiographischen Verarbeitung: Die Aussicht aus den Fenstern des Palastes über den Garten hat ihren Platz¹²⁴ ebenso wie die Bemerkung über die Kleinheit.¹²⁵ Sie betont, dass der „Teichgarten“ „am stärksten alte Züge bewahrt“ habe.¹²⁶

121 Verschieden für: „herbaceous borders“.

122 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 303; „Montag Morgen 26.9.09“.

123 Law 1900. Vgl. Jacques 2005, S. 87 f.

124 Vgl. GdG II, S. 52.

125 Vgl. *ibid.*, S. 53.

126 *Ibid.*

Von London ausgehend schloss Gothein zwei größere Touren, eine nach Westen und eine nach Norden, an. Im Westen liegen Wilton House und Longford Castle in der Nähe von Salisbury, im Norden schaute sie sich Oxford und die Gärten in der Nähe von Derby, Melbourne, Chatsworth und Haddon Hall an. Es sind wieder die alten historischen Gärten, die sie hauptsächlich interessieren, so schreibt sie am 9. September, kurz bevor sie London verlässt:

„ich habe zwar ein ganz schönes Material schon beisammen über den englischen Renaissancegarten, aber da er nicht so reich an neuen Ideen auch nicht an interessanten Menschen ist, schliesst sich auch das Bild nicht so bedeutsam zusammen wie in Frankreich. Die Parallele Worlsey – Hampton Court – Henry VIII mit Fouquet – Vaux le Vicomte Louis XIV ist eine sehr hübsche, aber immerhin ich muss alles so genau studieren wie das französische Material und doch ist das Ergebnis lange nicht so bedeutsam.“¹²⁷

Als Historistin im Stil Rankes war Gothein auf der Suche nach bedeutenden historischen Persönlichkeiten, an denen sich die kulturgeschichtlichen Entwicklungen kristallisierten. In ihrem Brief vom Folgetag ist sie sich sicher, wie sie den englischen Renaissancegarten beschreiben wird. Ihre Sorge gilt nun eher dem Landschaftsgarten:

„Am meisten Furcht habe ich jetzt vor dem englischen Garten, wie gut ist es nur, dass ich damals zuerst über dieses Thema gearbeitet habe, denn das wird mich wenigstens hindern in den Fehler der heutigen Vertreter des regelmässigen Stiles zu verfallen und nur mit äusserster Verachtung von dem Landschaftsgarten zu sprechen. Bald werden wir nun schon so weit sein, dass ein eigentliches Bild dessen was der Landschaftsgarten will in England kaum noch zu finden ist, denn alle die es irgend vermögen, legen jetzt um die Häuser wieder regelmässige Gärten mit Terrassen Rampentreppen etc. an [...]“¹²⁸

Es sind die Gartenumgestaltungen des 19. Jahrhunderts, über die Gothein hier schreibt. Am elisabethanischen Longford Castle interessierte sie der jüngere Garten im „italianate Style“ – in der „Geschichte der Gartenkunst“ gibt sie ihn als Beispiel an, „wie man die italienischen Parterres von dem malerischen Park zurückgewann.“¹²⁹ Auch in Chatsworth, auf der Tour nach Norden, berichtet sie an ihren Mann nach Hause begeistert von der Schönheit der Gärten und positiv von den Umgestaltungen Joseph Paxtons, des Erbauers des Chrystal Palace. Auch hier ist das Interesse auf eine Phase des ersten

127 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 291: „Melbourne House d. 9.9.9“.

128 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 292: „d. 10.9t.9“.

129 GdG II, S. 422. Vgl. Elliott 1986, 4. Kapitel, darin „The triumph of the Italian garden“, S. 74–78.

Drittels des 19. Jahrhunderts gerichtet. Im Buch lobt sie dessen Arbeit in Chatsworth unter anderem dafür, dass dieser die alten Gartenanlagen erkannt und erhalten habe.¹³⁰

Ihr Text ist damit einer Formulierung Blomfields diametral entgegen gerichtet: „The original gardens at Chatsworth were laid out as a succession of terrace gardens, but the greater part of this was destroyed by Paxton.“¹³¹ Der Vergleich zeigt, dass Gothein nicht unkritisch die Werturteile der englischen Autoren übernahm und die Gartenkünstler des 19. Jahrhunderts generell zu „Zerstörern“ erklärte. Dennoch stand auch sie den eklektizistischen Gartenstilen, mit denen sie sich auf ihren Reisen befasste, grundsätzlich kritisch gegenüber, weil sie, wie die meisten ihrer Zeitgenossen, darauf wartete, dass sich ein neuer, genuiner, und zwar architektonischer Stil entwickelte. Das lässt sich an folgender Briefpassage noch einmal deutlich feststellen:

„Nun habe ich wieder zwei Schlösser gesehen und doch schon einen ziemlichen Einblick in das Wesen dieser englischen Gärten genossen. Gesehen haben musste ich sie und werde auch noch eine Reihe sehen, um mein Urteil nicht zu schnell abzuschließen. Ich glaube aber, ich kann eines schon mit Sicherheit sagen: Sie sind auch nicht entfernt mit den italienischen und französischen zu vergleichen. Und all der Stolz auf den englischen formal garden ist doch im ganzen nur der englischen Selbstgefälligkeit zuzuschreiben. Ich will garnichts über Einzelheiten sagen, die Gärten sind meist gut sehr gut gehalten, der Rasen unübertrefflich schön herrliche alte Bäume überall, Cedern wie sie wohl in Europa sich kaum wieder finden, hin und wieder eine hübsche Bleifigur, die für das Auge von der Steinfarbe kaum zu unterscheiden ist, hier und da eine hübsche Rampe, wirkliche schöne Blumen habe ich bisher kaum gesehen, wirklich bedeutsame Wasseranlagen noch garnicht. Nun muss ich allerdings zugeben, dass ausser in Hatfield House alle diese Gärten in der Mitte des 18ten Jahrhunderts reine Landschaftsgärten waren, die dann erst in der Mitte des 19ten Jahrhunderts ihren formal garden erhielten. Aber dass eben mit einer solchen Leichtigkeit alles umgemodelt wurde, das zeigt doch eben nicht viel wirkliche Architekturkunde in den Gärten, warum die ‚cose che si murano‘ fehlt eben.“¹³²

Wieder ist es das italienische Renaissanceideal, das als Bewertungsmaßstab anklingt. Mit den „cose che si murano“ verweist Gothein auf das Renaissance-Diktum, das der Architektur im Garten die Vorherrschaft über die Pflanzen einräumt. Die Gärten des 19. Jahrhunderts lehnt Gothein mit der Begründung ab, dass die Architektur hier den Pflanzen untergeordnet ist. Was sie beschreibt, sind architektonische Versatzstücke, aber keine Anlagen, die Haus und Garten als Synthese behandeln. Damit ist ihre Bevorzugung der Reformforderungen der englischen und deutschen Architekten zu erklären, da deren Ideal sich an das der Renaissance anschließen ließ und auf die Einheit von Haus und

130 Vgl. GdG II, S. 424.

131 Blomfield/Thomas 1892, S. 114.

132 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 301: „24.9.9“.

Garten zielte. Gotheins Befürwortung der Reformgartenbewegung lässt sich somit als anti-modern charakterisieren, da sie auf einem Rückgriff auf alte Stilmodelle basiert.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Reise von 1909 der Erforschung der englischen Renaissancegärten und der Entwicklung im 19. Jahrhundert gewidmet war: Das machen Gotheins Reiserouten und Besichtigungspläne deutlich. Die Gartenbesuche waren angeregt von der jüngeren Gartenliteratur der Arts-and-Crafts-Architekten, allen voran Blomfield, Triggs, und von den Präsentationen in „Country Life“. Neu gestaltete Gärten besuchte Gothein nicht, zumindest schrieb sie nichts davon in ihren Briefen. Daraus kann geschlossen werden, dass sie auch keinen persönlichen Kontakt zu Architekten und Gärtnern – oder Gartendesignern wie Gertrude Jekyll – hatte. Sie reiste als Historikerin. Die Debatte um den englischen Arts-and-Crafts-Stil hatte sie sich vor ihrer Reise aus der Literatur erarbeitet, stand aber auch dieser kritisch gegenüber. Dem Landschaftsgarten, den diese Literatur ablehnte, widmete sie keine größeren Forschungsanstrengungen, weil sie für sich das Thema für abgeschlossen hielt. Anders als in Deutschland, wo der unmittelbare Kontakt zu Reformgärten in Form der Gartenausstellungen gegeben war, erarbeitete sich Gothein ihr Narrativ über moderne englische Strömungen aus einer größeren Distanz heraus. Den größten Teil ihrer Studien nehmen der englische Renaissancegarten und die Gartenkultur des 19. Jahrhunderts ein und nicht der Arts-and-Crafts-Garten selbst, von dem sie auch kein einziges Beispiel in der „Geschichte der Gartenkunst“ nennt; stattdessen finden sich nur Neugestaltungen von historischen Gärten.

Die parallelen Strömungen mit pädagogischem und kunsthandwerklichem Impetus in Deutschland waren Gothein dagegen näher – wenn sie das auch nicht begrüßte. Deren Bearbeitung prokrastinierte sie, wie ihre Korrespondenz verrät. Erst im Jahr 1911 beklagt sie sich, dass sie sich für ihr letztes Kapitel mit Avenarius und dem „Kunswart“ auseinandersetzen müsse.¹³³ Sie zieht Avenarius und seine kunsterzieherischen Mitstreiter des „wohlgefälligen Philistertums“. Es sei zwar vieles „unbestreitbar richtig was sie vertreten“, aber sie begegnet der „Volksbildung“ des Kunstkritikers mit Verachtung.¹³⁴ Sie schreibt weiter:

133 Die Briefe des Jahres 1910 sind von beiden Gotheins entweder verloren oder es gab keine Reisetätigkeit.

134 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 355: „Heidelberg d. 19.9.11.“ Die gesamte Briefstelle lautet: „Ich sah heute auf der Bibliothek ein Paar Bände Kunswart durch und bin wirklich ganz erstaunt über diese Schar wohlgefälligen Philistertums das sich dort breit macht und dabei so wohlgefällig so überzeugt von dem Fortschritt ihres allein seligmachenden Evangeliums. Natürlich ist ja ganz vieles unbestreitbar richtig was sie vertreten, auch will ich keinen Augenblick bestreiten, dass sei nach vielen Seiten mit zur Sanierung des Geschmackes beigetragen haben; aber die Kulturgeschichte wird später ein amüsantes Studium aus diesen auf dem Kothurn aber mit Pantoffeln an den Füßen ein hersteigenden ‚Führern des Volkes‘ machen – ach ja das ist ‚Volksbildung‘ in des Wortes verwegenster Bedeutung was da geschaffen wurde.“

„Ich muss mich ja leider mit ihnen für das Gartenschlusskapitel beschäftigen. Ein Hauptteil der Charakteristik der modernen Strömung hat sich ja mit der Demokratisierung des Gartens zu beschäftigen. Und wenn ich in meinem kleinen blühenden Gärtchen sitze, sollte ich ja dankbar sein – aber ich bins nicht, nein und wills auch nicht sein.“¹³⁵

So sehr aus Gotheins persönlich-reflektierender Perspektive heraus der Kunstwart den Reformgartenprozess in Deutschland angestoßen hatte, so wenig fühlte sie sich mit den Adressaten der Zeitschrift, der bildungsbeflissenen Mittelschicht, verbunden. Ihr als Angehörige der Bildungselite musste der pädagogische Anspruch des „Kunstwart“ zutiefst bevormundend erscheinen. Zudem fühlte sie sich mit demokratischen Entwicklungen generell unwohl. Als weiterer Grund ist zu nennen, dass es ihr schwerfiel, so kurz zurückliegende Strömungen zu historisieren, wie ihr Mann in seinem Antwortbrief schreibt.¹³⁶ Daher waren ihr auch in diesem Jahr, 1911, die alten Kunstprinzipien wichtiger: Sie reiste nach Griechenland und schrieb euphorische Briefe über ihre Eindrücke nach Hause.

Annäherung an die Protagonisten

Der Nachvollzug von Gotheins Reiserouten und ihrer Argumentationslinien der englischen Entwicklung hat gezeigt, dass sich ihr Narrativ aus der Gartenliteratur ihrer Zeit speist. Gothein historisiert die ihr augenfälligsten Erscheinungen. Interessant in diesem Zusammenhang ist die briefliche Aufforderung ihres auf Reisen befindlichen Mannes, ihr von der Dresdner Gartenbauausstellung von 1911 Abbildungen zu verschaffen. Im nächsten Satz zieht sie die Aufforderung sofort zurück: „Mir fällt ein, bemühe dich nicht darum wenn du nicht hingehen kannst, denn Pläne und Abbildungen wird es wohl in den Fachzeitschriften geben.“¹³⁷ Diese Bemerkung zeigt, wie sehr Gothein sich bei ihren Schlussfolgerungen auf Literatur verließ.

Für Deutschland kommen jedoch stärker als in England persönliche Kontakte hinzu – auch hier wiederum „verspätet“. Die heutige Forschung beschränkt die Kernjahre der Reform auf 1904 bis 1906, die Gothein zur Zeit ihrer professionellen Bearbeitung 1911 schon anhand der Literatur und Diskussionen in den Fachzeitschriften rückschauend

135 Ibid.

136 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 1091: „Dahlem 25/9 11“: „Dieses letzte Kapitel wird Dir wohl doch noch manche Überlegung kosten. Die Gegenwart ist wohl wieder von manchen verschiedenen Strömungen bewegt, die sich durchkreuzen und kombinieren, was ja dann gewöhnlich unglücklich ausfällt. Die Einzelbedürfnisse und Möglichkeiten sind heute auch so ungemein verschieden; und wie überall ist das öffentlich-Demokratische das stärkste und gebieterische. Schließlich muß auch Du ja doch in diesem Kapitel ein Resultat für die Praxis ziehen, und es wird kritischer ausfallen als jedes vorhergehende.“

137 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 359: „Heidelberg d. 24.9.11“.

überblicken konnte. Auch erinnernd konnte sie sich den Reformphänomenen nähern und so kommt als zweiter wichtiger Faktor ihrer Historisierung ihr eigenes Erleben ins Spiel. Das lässt sich daran ersehen, dass ihre Argumentation einen ähnlichen Verlauf nimmt wie ihre eigenen Berührungspunkte – chronologisch gesehen. In der „Geschichte der Gartenkunst“ stellt sie Muthesius an den Anfang der Reformentwicklung in Deutschland. Das entspricht ihrem eigenen Kontakt mit den Forderungen des Architekten auf ihrer ersten Englandreise 1903 – vermittelt durch Lichtwarks und Avenarius’ „Kunstwart“, den sie zum ersten Anstoß der Reform hinzurechnet. Frühere Bewegungen in Richtung einer architektonischen Gesamtanlage von Haus und Garten, wie etwa die des Professors an der Wiener Akademie Otto Wagner, zeitigten nicht so starke Durchsetzungskraft wie die öffentlichkeitswirksamere Agitation Muthesius’.¹³⁸ Das spiegelt sich in Gotheins Analyse. Die Ausstellungsgärten, die sie als zweite Stufe, nämlich als Schritt in die Praxis vorstellt, waren ebenfalls für sie der zweite Berührungspunkt mit der Reform. Den Umschwung schließlich, den Gothein mit dem Wechsel der Schriftleitung der Zeitschrift „Die Gartenkunst“ markiert, hätten verständige Gärtner gebracht, die sich mit den Reformarchitekten gemeinsam auf den neuen Weg gemacht hätten. Mit diesen Gärtnern und Gartenarchitekten hatte Gothein selbst auch erst nach den entscheidenden Jahren der Reform persönlichen Kontakt. Auch aus biographischer Sicht stellt das Engagement dieser Gartenarchitekten den dritten Schritt der Reformbewegung dar.

Das soll nicht heißen, dass sie sich nicht auch in den Jahren davor mit architektonischen Neuerungen befasste, jedoch ist ihre Auswahl hervorzuhebender Projekte sehr aufschlussreich. Als Beispiel für die progressive Art der Platzgestaltung hebt sie in ihrem Buch den Mannheimer Friedrichsplatz hervor, nahe der Festhalle „Rosengarten“ gelegen, den der Architekt Bruno Schmitz in den Jahren 1900 bis 1903 im Jugendstil baute (Fig. 27).

Schmitz’ Anlagen wurden in die Mannheimer Gartenbauausstellung 1907 integriert und in Ausstellungsbesprechungen lobend erwähnt, was sie erstens in den Fokus und zweitens in die Nähe zu den gärtnerischen Reformkonzepten der Ausstellung rückte. Neue Fragen des Städtebaus und der Gartengestaltung verbanden sich so unmittelbar.¹³⁹ Gothein nimmt Schmitz’ regelmäßige Platzgestaltung mit Wasserspielen und Pergolen

138 Wagner hatte schon vor Muthesius für die regelmäßige Form von Gartenanlagen plädiert und verwies dabei auf Renaissance- und Barockvorbilder. Gelhaar 2010, S. 314, erörtert Wagners Einfluss auf Olbrich. Vgl. auch Hofer 2005, S. 17: „So sind schon die Äußerungen von Wagner und Loos im Zusammenhang mit dieser großen Publikationswelle [zur Kritik am Zustand der Baukunst] zu sehen, und ebenso ist Muthesius’ Schrift ‚Stilarchitektur und Baukunst‘ (1901) Teil davon und kann nicht als Initialzündung der Moderne gelesen werden, wofür sie gleichwohl immer wieder in Anspruch genommen wird. Kritische Stimmen waren also von vielen Seiten erhoben worden, die vorgetragenen Argumente hingegen waren mehr oder weniger identisch.“ Hofer muss vor dem biographischen Hintergrund Gotheins und in Bezug auf die Reformgartenbewegung widersprochen werden.

139 Vgl. Hesdörffer 1907, S. 409, der den Platz „einen der schönsten und größten im Reiche“ nennt, und Heicke 1907, S. 137.



Fig. 27 Abb. 632 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. II, „Rosengarten, Friedrichsplatz, Mannheim“

in der „Geschichte der Gartenkunst“ als Beispiel dafür, dass sich der formale Stil auf allen großen Platzanlagen durchgesetzt habe:

„Heute werden wenigstens in den größeren Städten aller bekannten Länder wohl kaum noch andere als regelmäßige Schmuckplätze neu angelegt, und doch muß man sich an die so kurz zurückliegenden Kämpfe, wie sie um den Friedrichsplatz in Mannheim (Abb. 632), von dem Architekten Bruno Schmitz geschaffen, ausgefochten wurden, erinnern, um die Neuheit auch dieser Bewegung zu begreifen.“¹⁴⁰

Die Kämpfe, auf die Gothein anspielt, liegen in der nur schrittweisen Umsetzung von Schmitz' Gesamtkonzept über mehrere Jahre hinweg. Schmitz selbst beschreibt in einer Stellungnahme in der Zeitschrift „Die Gartenkunst“, wie er die Anlage aus einem englischen Park heraus entwickelte. Das Spannungsfeld zwischen englischem Stil und formalem Ziel, in dem Künstler, Architekten und Gärtner zu dieser Zeit lebten, kommt darin klar zum Ausdruck.¹⁴¹ Mit Gotheins Beispiel für die Durchsetzung des formalen

¹⁴⁰ GdG II, S. 458.

¹⁴¹ Eisenlohr/Schmitz 1908, S. 215 f.: „Es befand sich hier eine sogenannte englische Gartenanlage [...]. Die Stadtgemeinde ging auf meine Vorschläge ein, diese Merkwürdigkeiten zu

Stils im Stadtpark knüpft sie nicht nur ein Beispiel aus ihrem nahen Lebensumfeld an, sie war auch mit den Vorgängen und dem Protagonisten vertraut. Eberhard Gothein erzählt ihr die Episode über die Diskussionen um den Friedrichsplatz in einem Brief aus eigenem Erleben:

„Ich war heute Nachmittag in Mannheim. Es war Stadtverordnetensitzung [...]. Auch ein Plan von Bruno Schmitz über Weiterführung der Gartenanlagen am Rosengarten stand zur Berathung, natürlich im gleichen strengen Style. Aber die Stadtverordneten mißbilligten ihn durchaus als ‚ganz steif wo man doch ‚eine Art Park haben könnte‘. Du siehst: der neue Geschmack ist noch nicht tief gesickert [...].“¹⁴²

Damit erlebt Eberhard Gothein ein Beispiel für das Ringen zwischen landschaftlichem und architektonischem Stil, das zu dieser Zeit solche Entwürfe prägte.¹⁴³ Auch im Jahr 1906, das die heutige Forschung als Wendepunkt der Gartenreform markiert, wurde der „neue Stil“ im Allgemeinen noch als durchaus befremdlich empfunden. Eberhard Gothein hatte erst ein Jahr zuvor „entdeckt“, dass der Mannheimer Rosengarten für die Gartenstudien seiner Frau interessant sein könnte:

„Denke Dir, zu meinem größten Erstaunen sah ich dort zum ersten Mal, daß der grosse Platz am Rosengarten als ein ganz strenger vertiefter italienischer Garten angelegt ist, mit mächtiger Wassertreppe, breiten Pergoli, natürlich ganz regelmässigem Plan, grossen Bassins mit Fontainen und streng architektonischer Umrahmung. Es ist sehr geschickt gemacht, das beste, was ich in der Art bisher in Deutschland gesehen habe, und ich freue mich sehr, es mit Dir zusammen zu sehen.“¹⁴⁴

Aus der Korrespondenz ist also zu ersehen, dass sich die Annäherung der Gotheins an das Thema „architektonischer Garten“ langsam und schrittweise vollzog und dass sie keinesfalls im Zentrum der Reformbewegung standen. Schmitz war in den Jahren von 1907 bis 1914 der Lehrer von Gotheins Sohn Wilhelm. Briefe aus den Jahren 1906 und 1907 belegen, dass „Willi“ in dessen Büro lernte,¹⁴⁵ bevor er 1909 sein Studium in Karlsruhe begann. Die Eltern tauschen sich in Briefen ausführlich über seine Entwicklung

beseitigen.“

142 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 875: „Heidelberg 17/3 08“.

143 Vgl. Tofahrn 2017.

144 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 750: „Heidelberg 22/4 05“.

145 Vgl. Mai 2007.

und beruflichen Entscheidungen aus, die sie nicht unkritisch sahen, da Wilhelm augenscheinlich eine praktische der akademischen Ausbildung vorzog.¹⁴⁶

Heute wird Schmitz nicht zum engeren Kreis der Reformarchitekten gerechnet,¹⁴⁷ sein berühmtestes Bauwerk ist das Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig, das noch dem eklektizistischen Stil der Wilhelminischen Architektur verpflichtet ist. Zu seiner Zeit war Schmitz jedoch ein gefeierter Architekt, wie etwa die Formulierung in einer Zeitschrift von 1900 zeigt: „Bruno Schmitz, der geniale Schöpfer so mancher monumentalen Anlage“.¹⁴⁸ Dass Gothein sein Werk als Beispiel der Reformarchitektur vorstellt, zeigt eindrücklich, wie geschichtliche Wahrnehmung sich mit der zeitlichen Distanz ändert.

Dagegen näherte sich Gothein mit ihrem Kontakt zu Fritz Schumacher im Jahr 1911 endlich dem Zentrum der Reformgartenbewegung. Der Hamburger Stadtbauleiter und Mitbegründer des Deutschen Werkbundes schickte ihr 1911 Pläne für seinen Stadtpark in Hamburg-Winterhude und gab ihr Hinweise für ihre Arbeit. In einem Brief an Eberhard Gothein bewertet sie diese Pläne als gelungene Synthese zwischen altem und neuem Stil: „Es ist hier der Versuch gemacht die beiden grossen Stilarten zu verschmelzen, und ich muss sagen, nicht ohne Geschick, ich hätte es nicht geglaubt, dass man es so fertig bringen könnte.“¹⁴⁹ Noch lobender fällt die Besprechung in der „Geschichte der Gartenkunst“ aus, wo Gothein von einem „imponierenden Versuch“ spricht, „die großen Linien der Perspektiven und die regelmäßigen Anlagen der Schmuckteile und Sportplätze mit malerischen Zwischenpflanzungen, besonders der Waldränder der Gesellschaftswiese, zu verbinden.“¹⁵⁰ Vielleicht ist die lobende Erwähnung auch als eine Art Referenz der Eltern an den renommierten Architekten zu verstehen, denn 1913

146 Zum Beispiel MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 226: „d. 25sten 3.09“: „Ueber Willi bin ich nicht sehr beruhigt, denn ich weiss, wie sehr du dich über ihn verblendest, aber eins muss ich zugeben, seine Wege sind nicht die Wege wie wir möchten, dass er sie gehen soll – und so muss er sie eben allein gehen“. Für das Jahr 1906 belegt ein Brief (EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 828: „Heidelberg 18/5 06.“), dass Wilhelm zunächst eine praktische Ausbildung machte und dann an der Kunstgewerbeschule in Frankfurt eine Ausbildung anfang. Dort scheint er aber nicht geblieben zu sein, sondern stattdessen doch die praktische Arbeit im Architekturbüro gesucht zu haben. Die Eltern waren über seine Abkehr von einer akademischen Ausbildung besorgt, wie obiges Zitat zeigt. Wilhelm Gothein bewegte sich mit seinen beruflichen Entscheidungen jedoch im Kontext der Zeit und zeigt sich als der Reformbewegung zugehörig. Diese kritisierte nämlich auch vehement herrschende Architektenausbildungen an den Hochschulen. Vgl. dazu Hofer 2005, S. 24 ff.

147 Dieses Urteil, das sich hauptsächlich aus der Tatsache ergibt, dass Schmitz in der oben zitierten Literatur nicht als Reformarchitekt behandelt wird, muss differenziert betrachtet werden. Hofer 2005, S. 7, geht davon aus, dass sich Schmitz wie andere Architekten der Zeit, die entweder dem Historismus oder der Klassischen Moderne zugeordnet werden, mit der „Überlieferung“ auseinandersetzte und gerade deswegen zur Reformbewegung gezählt werden müsse.

148 Skizze Schmitz' 1900.

149 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 359: „Heidelberg d. 24.9.11“.

150 GdG II, S. 460.

versuchten die Gotheins, ihren Architekten-Sohn bei Schumacher unterzubringen; Eberhard Gothein besprach dessen Karriereaussichten mit dem Hamburger Stadtbauleiter.¹⁵¹

1914 schließlich trat Gothein der Deutschen Gesellschaft für Gartenkunst bei, womit ihre persönliche Identifikation mit den neuen Zielen der Reformbewegung besiegelt war. Vermutlich erst als Reaktion auf die Veröffentlichung ihres Buches, intensivierte sich der Kontakt zu den reformierten Gartenarchitekten. Im April 1914 führte sie der Kölner Gartenbaudirektor Fritz Encke¹⁵² durch seine neuen Platzanlagen, von denen sie in ihren Briefen angetan berichtet.¹⁵³ Aufschlussreich ist ihre persönliche Charakterisierung Enckes als „feiner lebenswürdiger Mensch, viel gebildeter, wie alle andern, die ich bisher kennen gelernt habe“. In ihrer Formulierung zeigt sich wieder ein intellektuelles Misstrauen gegenüber den Praktikern der von ihr behandelten Kunst.

Bemüht sich Gothein in ihrem Buch noch darum, als distanzierte Historikerin zu agieren und den Umschwung hin zum architektonischen Garten als geschichtliche Notwendigkeit darzustellen, ergreift sie in einem Vortrag nach dessen Veröffentlichung, 1914, auf der Werkbundausstellung in Köln klar und deutlich Partei für die modernen

151 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 1163: „Hotel Fürst Bismarck Hamburg, den 3 Februar 1913“: „Während einer halben Stunde war ich bei Schumacher. Für Willi ist freilich kein Platz; es sind eben in den Stadtverwaltungen alle Plätze bürokratisch besetzt und nur der leitende Kopf selber wird für sich, über die Köpfe der Andern berufen. In seinem Spezialbureau hat er dann aber nur blosse Zeichner. Er prüfte Willi's Zeichnungen sehr genau, machte auch einige Ausstellungen, war aber doch sehr eingenommen: ‚ein überaus starkes Talent, das Phantasie und Strenge verbindet‘ u.s.w. Seine ganze Art, sich auszubilden fand er durchaus richtig und meinte, es sei eigentlich diese Sicherheit bei einem Fünfundzwanzigjährigen unerhört – aber guten Rat konnte er auch nicht weiter geben – nur daß er jedenfalls in Berlin bleiben möge, und wenn ihn Schmitz nähme, wäre es schon gut. Als ich die Überfülle von Plänen und Modellen, alle zur Ausführung bestimmt, bei ihm erblickte, dachte ich auch, daß der Architekten-Beruf etwas Herrliches sei – vorausgesetzt daß man zur Ausführung seiner Gedanken kommt. Die grossen Gartenanlagen alle in Gyps zierlich modellirt, machte übrigens einem wirklich entzückenden Eindruck. Es ist doch gut, daß man zu diesem Hilfsmittel der Renaissance von den blossen Aufrissen wieder zurückgekommen ist.“

152 Zu Enckes Werken in Köln vgl. Walter 2017, bes. zum Blücherpark, den Gothein erwähnt: S. 196–99.

153 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 418: „Bonn d. 27.4.14“: „Samstag Nachmittag habe ich sehr interessante Stunden verlebt. Ich meldete mich bei Encke an, traf ihn auch glücklicher Weise, nahm Willi mit und dieser hat uns nun 3 ½ Stunden in seinem Automobil durch die Anlagen von Köln geführt, für die grosse Stadt ist es ja noch wenig genug, aber die Anlagen selbst meist in den letzten Jahren von Encke geschaffen sind wunderhübsch, er selbst ist ein feiner lebenswürdiger Mensch, viel gebildeter, wie alle andern, die ich bisher kennen gelernt habe, ganz besonders reizvoll sind die vielen kleinen Platzanlagen die nach amerikanischem Muster überall als Kinderspielplätze mit kleinen stillen Blumengärten verbunden sind, auf die er auch besonders stolz ist, die Parks sind noch jung entweder noch in der Arbeit oder doch gerade erst fertig geworden, wie der Blücherpark, aber wirklich wunderhübsch mit Liebe und Einfühlung in seiner Aufgabe, von allem, was ich bisher kenne bei weitem das Feinste an Anlagen des neuen Stiles, es war mir wirklich eine Bereicherung und natürlich auch für Willi höchst nützlich.“ Zu Enckes Arbeit vgl. Hess 2001.

Strömungen. Die Publikation trägt den Titel „Die Gartenkunst moderner Gemeinden und ihre soziale Bedeutung“¹⁵⁴ und enthält klare Geschmacksurteile über moderne Platzgestaltungen. Auch hier hebt sie Enckes Arbeiten in Köln und Schmitz' Wirken in Mannheim als vorbildlich hervor, wenn es darum geht, Architektur und Umgebung als Einheit zu gestalten. Gothein überträgt in ihrem Vortrag das Ideal der synthetischen Gestaltung von Haus und Garten auf städtebauliche Aufgaben. Die Unterordnung des Einzelnen unter ein Ganzes sieht sie in der „wachsenden Zurückdrängung des Individualismus in allen Lebensformen“¹⁵⁵ – architektonisch in der Zurückdrängung der eklektizistischen Stile. Gothein wird in diesem Vortrag politisch, wenn sie eine Gesamtästhetik auch bei den aufgeklärten Despoten des 18. Jahrhunderts vorfindet und damit in ihr Ideal einschließt. Gothein als Demokratiegegnerin instrumentalisiert hier die Architektur für ihr bevorzugtes Gesellschaftsmodell.¹⁵⁶ Darin spielt auch der Künstler als Aufklärer der Gesellschaft eine entscheidende Rolle. In den gebildeten Gartenarchitekten nach dem Vorbild Enckes findet sie einen Idealtypus des Künstlers wieder, der für sie das Fehlen von Aristokraten als Auftraggebern wettmacht. In dieser Konstellation kann sie auch demokratische Strömungen handhaben. Gotheins Haltung zur Reformgartenbewegung lässt sich vor diesem Hintergrund als anti-modern begreifen. Die „demokratisch-bürgerliche“ Inspiration der Bewegung sieht sie durch gebildete Architekten kanalisiert. Deren gelehrter Rückgriff auf Renaissance-Vorbilder verortet den neuen Stil in einer idealisierten historischen Epoche. Damit nehmen sie die Rolle aufgeklärter Herrscher ein, die kulturell und künstlerisch für die ungebildeten Massen ihres Volkes sorgten. Die Gestaltung von öffentlichen Parks durch jene gebildeten Architekten ist dementsprechend in der Lage, das – in Gotheins Augen – gefährliche demokratische Aufbegehren der modernen Massen zu bändigen.

Im Gegensatz zur „öffentlichen Gartenpflege“¹⁵⁷ beschäftigt sich Gothein in einem kurzen Aufsatz von 1916/1917 mit dem Hausgarten.¹⁵⁸ Ihre kulturhistorischen Prämissen werden deutlich, wenn sie die traditionelle Form des Hausgartens aus Goethes Beschreibungen der Gärten seiner Kindheit ableitet. Der Titel des Aufsatzes spielt explizit auf Goethes Gedicht „Hausgarten“ von 1822 an, das als sein Bekenntnis zum „ökonomischen Kleingarten“ im Gegensatz zum Landschaftsgarten gilt.¹⁵⁹ Das Eindringen des Landschaftsgartenstils von England aus bezeichnet Gothein hier folgerichtig als „Untergang“.¹⁶⁰ Die Argumentationslinie, die die Überwindung dieser „gedankenlosen

154 Gothein 1916/1917, Gemeinden.

155 Ibid. S. 894.

156 Zur Bedeutung der Parkplanung um 1900, der „Parksystembewegung und Volksparkbewegung“ vgl. Baier 2017.

157 Gothein 1916/1917, Gemeinden, S. 887.

158 Gothein 1916/1917, Hausgarten.

159 Vgl. Tausch 2012, S. 417f.

160 Gothein 1916/1917, Hausgarten, S. 11.

Interesselosigkeit¹⁶¹ anbahnt, speist sich aus „Notwendigkeit und Bedürfnis“ der alten historischen Gärten, die Gothein anhand von Goethes Schilderungen beschreibt. Das führt wieder zum bürgerlichen Hausgarten, den die Autorin als Erweiterung des Hauses beschreibt: „Was man nun in diesen neuen Gärten schuf, waren kleine Räume, in denen man draußen sich behaglich einrichten und leben konnte wie in einem Zimmer.“¹⁶² Gothein beklagt, dass zwar niemand in Deutschland mehr am landschaftlichen Modell festhalten würde, dass es aber immer noch zu wenig Gärten im neuen Stil geben würde, auch weil das botanische Fachwissen fehle, woraufhin sie wiederholt auf die Expertise englischer Frauen verweist. In beiden genannten Aufsätzen ergreift Gothein viel vehementer Partei für den Reformgarten als in der „Geschichte der Gartenkunst“. Dennoch ist ihre Stilauffassung von einem überkommenen Ideal gespeist, das sie in der Moderne aktualisiert sehen will.¹⁶³ Ihr Rückgriff auf Goethe entspricht dem englischen Rückgriff auf Renaissancevorbilder im eigenen Land.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich Gotheins Annäherung an die Protagonisten der Gartenreformbewegung in ihrer Darstellung spiegelt. Damit erweist sich ihr Strukturmodell der Reform auch aufgrund seiner biographischen Erlebbarkeit durch seine Autorin als valide. Letztlich ist Schweizer zuzustimmen, der den Grund für die Unterlegenheit der „Gärtner“ um 1900 in ihrer akademischen Inferiorität findet – ein Umstand, auf den die Profession in den Jahren nach dem Krieg mit Akademisierung reagierte.¹⁶⁴

Historisierung oder Parteinahme?

Gotheins starkes und erfolgreiches Narrativ ist ein biographischer Spiegel der Geschehnisse, wie sie sie selbst erlebte. Dazu kommt, dass der Widerstreit der Stile, der in der Literatur der Zeit geführt wird, in Gotheins historistischem Anspruch besonders starken Widerhall findet. Ihr Forschungsprojekt hatte sie mit dem Anspruch in Angriff genommen, „fördernd in das lebendige Leben einzugreifen“.¹⁶⁵ So formuliert sie es in

161 Ibid.

162 Ibid., S. 14.

163 Illustrator des Artikels ist Bruno E. Scherz, der als Absolvent der Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst als Repräsentant eines „Mainstream“-Modernismus gelten kann. Vgl. Harrod 2009, der die Staatsschulen als Gegenentwurf zur revolutionären Bauhausgründung begreift, weil sich dort moderne Strömungen organischer entwickelt hätten.

164 Vgl. Schweizer 2017, Konquistadoren, S. 155 ff. Auch die Dokumentationen der Gartenarchitekturen der Zeit weisen in die Richtung, in die das Gothein'sche Narrativ die Geschehnisse der Zeit historisch einordnet. Als ein Beispiel sei auch der Rückblick des Frankfurter Gartendirektors Carl Heicke angeführt (Heicke 1921, S. 120), der als Auslöser seines Anschlusses an die Reformbewegung die Lektüre von Paul Schultze-Naumburgs „Gärten“-Buch und in der Folge der Schriften von Muthesius und Olbrich angibt.

165 GdG I, S. VII.

ihrem Vorwort; damit erweist sie sich als Historikerin alter Schule, die Geschichte mit Wirkung für die Gegenwart schreiben will. So will sie gemäß Rankes Diktum nicht nur „darstellen, wie es wirklich gewesen ist“, sondern auch den „Gärten schaffenden Künstlern von heute [...] reichste Befruchtung für ihre Schöpfungen der Gegenwart“ bieten.¹⁶⁶ In diesen zwei auf Ranke und Burckhardt zurückgehenden Prinzipien liegt der erste Grund, warum sich Gothein für den Stilwandel hin zum architektonischen Garten einsetzt: Nachdem sie diesen – durch die Reformbewegung ihrer eigenen Zeit angeregt – überhaupt wieder als Kunst anerkennt und sich von der gewohnten Ästhetik des englischen Landschaftsgartens gelöst hatte, will sie ihren Beitrag dazu leisten, dass die vernachlässigte Kunstform wieder Bedeutung erlangt. Nach der Lektüre von Muthesius' Buch hatte sie den Eklektizismus ihrer Zeit beklagt. In den Jahren danach verfolgt Gothein die neuen Stilbemühungen, deren Durchsetzung sie in ihrem Buch unterstützt. Damit schreibt sie nicht, wie Schneider analysiert, den neuen Stil herbei, sondern sie flankiert ihn. Grundlegend für ihre Intention sind dabei die italienischen Renaissancegärten mit ihrer Einheit von Haus und Garten und ihrer architektonischen Dominanz. So wie die englischen Schriftsteller ihr Land durchkämmten, um in der Renaissance Vorbilder für die Gegenwart zu finden, geht Gothein zur italienischen Renaissance als Inspirationsquelle zurück. Dass diese Intention für die Reformarchitekten ihrer Zeit funktioniert hat, lässt sich an der enthusiastischen Rezension Leberecht Migges ablesen, der Gotheins Buch seinen Kollegen als Ideenmagazin empfiehlt.¹⁶⁷ Mit ihrer unbedingten Idealisierung der Gärten der italienischen Hochrenaissance gleicht sie ihrem Vorbild Ruskin mit seiner strikten Abgrenzung eines venezianischen Idealstils. Erweist sich Gotheins Stellung zum „malerischen“ und „formalen“ Stil noch 1904 in ihrem Vortrag als ambivalent, drängt sie 1914 auf eine Entscheidung hin und legt den neuen Maßstab auch in der historischen Rückschau an: Die letztlich Durchsetzung des formalen Stils beeinflusst die gesamte Erzählung.¹⁶⁸

Zweitens lässt sich Gotheins Neubewertung des architektonischen Gartens auch als politische Reaktion verstehen. Mit ihrem Rückgriff auf und ihrer Betonung von Renaissance-Vorbildern heftet sie dem Reformgarten einen dezidiert anti-modernen Charakter an. Mit ihrer Inanspruchnahme der Architekten als Taktgeber der Entwicklung lässt sie in ihrer Erzählung das demokratische Element des Bürgergartens durch gebildete Künstlertypen bändigen. Ihre Darstellung von der Durchsetzung des Reformgartens ist als dezidiert anti-demokratisch und anti-modern zu verstehen.

166 Ibid.

167 Migge 1914.

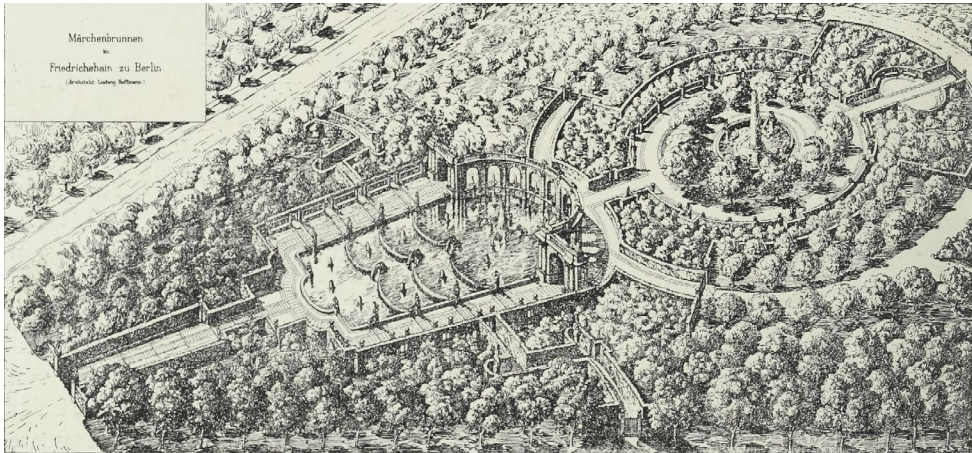
168 Als ein Beispiel sei Gotheins Inanspruchnahme Goethes für den formalen Stil herausgegriffen: GdG II, S. 397: „Neben dieser Schöpfung des neuen Landschaftsgartens [im Roman „Die Wahlverwandschaften“] aber grünte der alte Schloßgarten mit seinen hohen Lindenalleen und regelmäßigen Anlagen, die die letzte Generation geschaffen, unberührt und unzerstört, aber auch unbeachtet fort, einer neuen fernen Auferstehung harrend, die der Dichter wohl schon damals vorausschaute.“

Bilder des Reformgartens

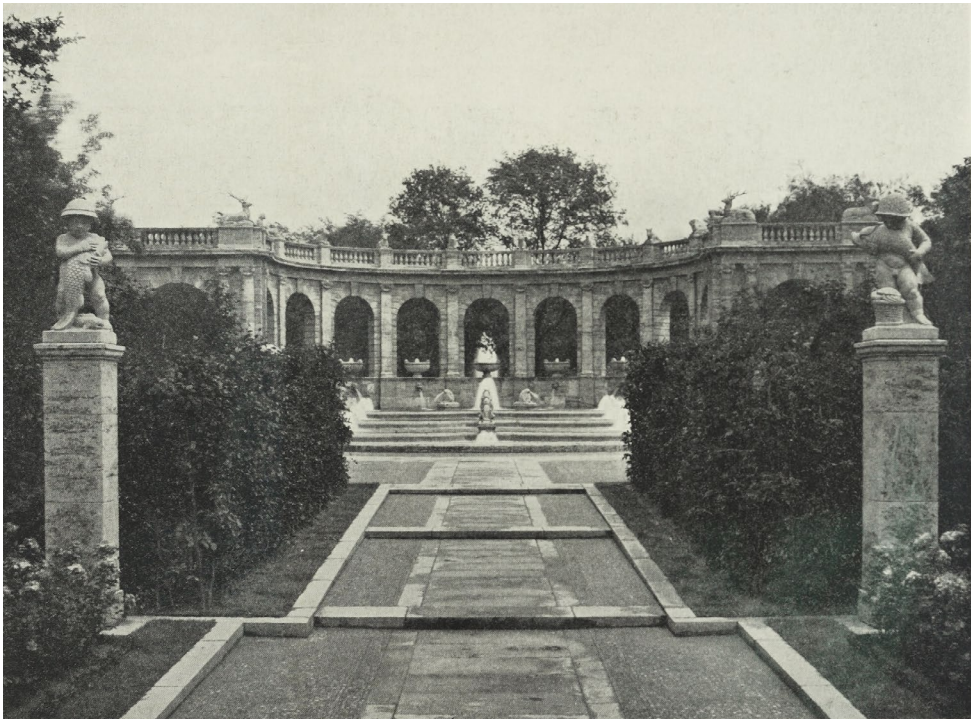
In der Bildauswahl des Kapitels lässt sich nachweisen, wie stark sich Gothein für ihre Betrachtung des Reformgartens von ihrem anhand der Renaissance etablierten Idealtypus leiten ließ. Ihr Schwerpunkt liegt auf der Form, nicht auf der „Parteinahme“ für bestimmte Architekten oder Kunstwerke. Die neun Seiten historischer Darstellung werden von acht Abbildungen illustriert, davon sind die Hälfte Fotografien, die andere Hälfte Übersichtspläne (ein Grundriss, drei Skizzen aus der Kavalierspersion). Zwei Parks werden dabei mit jeweils zwei Bildern illustriert, indem diese mit einem Überblick und einer zentralperspektivischen Blickachse erschlossen werden: Der Märchenbrunnen im Berliner Friedrichshain (Fig. 28, 29) und die Entwürfe für den Stadtpark Hamburg-Winterhude.

Es zeigt sich, dass nicht für jeden der von Gothein genannten Protagonisten der Reformbewegung eine Abbildung vorhanden ist, ja dass sogar im Hauptentwicklungsstrang nicht genannte und nicht der Reformbewegung unmittelbar nahestehende Architekten, wie Ludwig Hoffmann, der Schöpfer des Märchenbrunnens, durch Bilder vertreten sind. Die Bilder von Hoffmanns Werk, das Gothein vor allem wegen seiner architektonischen Zitate italienischer Renaissancevillen interessierte, ebenso wie das Bild vom Friedrichsplatz, Schmitz' Entwurf, verweisen eher auf Architekten, die der Reformbewegung zwar den Weg geebnet, selbst aber noch stark von Übergangsstilen geprägt waren – wie Gothein selbst. Auch in der Bebilderung lässt sich aus dem Konstatieren einer Lücke ein wichtiger Schluss ziehen. Wo die englischen Architekten der Arts-and-Crafts-Bewegung ihre Bücher mit handwerklich anspruchsvollen Skizzen von alten Gärten bebilderten (Sedding, Blomfield), stellte Paul Schultze-Naumburg seinen Anspruch an Gartenkunst mit der plakativen Gegenüberstellung von abschreckenden Bildern und historischen Vorbildern dar. Gotheins Bilderwahl ist dagegen subtiler. Wo sie im Haupttext durchaus die Vorkämpfer der Reform und ihr Werk beschreibt, nutzt sie für ihre Illustration Abbildungen, die eher ihrem im italienischen Kapitel etablierten Idealtypus entsprechen. Vor allem Abbildung 636 (Fig. 31) mit ihrer zentralperspektivischen Projektion entlang eines aufsteigenden Terrains fügt sich in dieses Schema ein, das im Kapitel „Gartenbeschreibungen als Schlüssel“ näher betrachtet werden soll. Gotheins anhand der italienischen Renaissance etabliertes Schema beeinflusst damit auch stark ihre Wahrnehmung des Reformgartens, und nur wo dieser die stilistischen Merkmale einlöst, kann er als neuerliche idealtypische Durchsetzung des architektonischen Stils gezeigt werden.

Um auf Schweizers Desiderat zu reagieren: Es stellte sich für Gothein durch ihr persönliches Erleben der gartenkunstreformerischen Vorgänge als zwingend dar, ihr Narrativ am architektonischen Garten der Renaissance auszurichten.



28



27

Fig. 28 Abb. 635 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. II,
„Märchenbrunnen im Friedrichshain, Berlin, Vogelschau“

Fig. 29 Abb. 636 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. II,
„Märchenbrunnen im Friedrichshain, Berlin“: zentralperspektivische Erfassung

Jekyll und die „cose che si piantano“

Zuletzt soll noch einmal auf die Leerstelle „Jekyll“ eingegangen werden. Weil Gothein den „Sieg“ des architektonischen Gartens in ihrer Zeit aus den Prinzipien der italienischen Renaissance herleitet, ist ihr Ausschluss von Gertrude Jekylls Werk erklärlich. Zum einen haben Gotheins Reisen und die langsame Annäherung an die Gartenreform gezeigt, dass die Autorin diejenigen Phänomene als heraushebenswert beschreibt, die sich ihr durch Lektüre oder persönliches Erleben aufgedrängt hatten. In ihren gartenliterarischen Studien muss ihr Jekylls Name zumindest untergekommen sein, denn Gothein verweist im Text auf die einflussreiche Zeitschrift *Country Life*, in der auch Jekyll regelmäßig publizierte.¹⁶⁹ Zudem zitiert Gothein aus Rose Standish Nichols Buch „*The English Pleasure Garden*“ von 1902, in dem Jekylls Garten in Goldalming erwähnt wird: „The arrangement is very simple, and largely depends for its beauty upon various delightful colour schemes.“¹⁷⁰ Die amerikanische Gartendesignerin ordnet Jekylls Werk – „successful grouping of both wild and cultivated plants“¹⁷¹ – mit dieser Charakterisierung eher der Pflanzenwelt zu und liefert damit den Hauptgrund dafür, warum Jekylls Ansatz für Gothein außerhalb ihres Interessenschwerpunkts lag: Für ihre Wahrnehmung stellte sich deren Werk nicht als Synthese aus botanischem und architektonischem Stil dar, sondern als Auswuchs einer botanischen Expertise, die im einsetzenden „Frieden“ zwischen Landschaftsgärtnern und Architekten die neuen regelmäßigen Formen in den Gärten füllte. Hier zeigt sich Gotheins Narrativ als Mischung aus ihren Wertmaßstäben („le cose che si murano“) und ihrer Beobachtung des zeitgenössischen Geschehens. Der Kontakt mit Jekylls Werken scheint für Gothein also nicht zwingend zu der Überzeugung von ihrer Wichtigkeit für die Reformbewegung geführt zu haben. Es zeigt sich hier besonders deutlich, dass Geschichtsbilder sich eben erst in der Rückschau bilden und sich dann durch Wiederholung immer mehr festigen. In der heutigen Forschung erscheint Jekyll als Synthese zwischen den Kontrahenten Robinson und Blomfield, das war für die Zeitgenossen nicht unmittelbar ersichtlich.

Gotheins Darstellung der jüngsten Entwicklungen in England ist jedoch differenziert zu betrachten. Die Lösung des Konflikts, wie sie in der heutigen Literatur im synthetischen Ansatz von Jekylls Entwürfen gesehen wird, deutet sich im Gothein'schen Narrativ durchaus an, vielleicht hat sie in ihrer Bemerkung über den „bedeutenden Anteil“ der Frau für die „Gärtnerei“¹⁷² sogar an Jekyll gedacht, auch wenn von der englischen Gartendesignerin nicht explizit die Rede ist. Andererseits lag es nicht in Gotheins Interesse, sich intensiv auf den weiblichen Anteil an der Gartenkunst als traditionell

169 Vgl. *GdG II*, S. 421. Zu Jekylls Arbeit für „*Country Life*“ und zum Netzwerk von Architekten und Gartenkünstlern, die sich hier gegenseitig befruchteten und auch protegierten, vgl. Tankard 2011, S. 14 f. und das Kapitel „*Gardens Old and New*“, S. 48–73.

170 Standish Nichols 1902, S. 292.

171 *Ibid.*, S. XXVI/XXVII.

172 *GdG II*, S. 452.

und gesellschaftlich akzeptierte Tätigkeit einzulassen. Wie Harris analysiert,¹⁷³ waren Gartenhandbücher weiblicher Autoren zu Gotheins Zeit in einem vorsorglich inferioren Stil geschrieben, um sich Kompetenzfragen vor allem von Seiten männlicher Kritiker zu entziehen. Das trifft im Übrigen auch auf einen Buchtitel Jekylls zu: „Wood and Garden, Notes and Thoughts, Practical and Critical, of a Working Amateur“.¹⁷⁴ Um als Autorin ernst genommen zu werden, imitierte Gothein einen maskulinen Schreibstil und limitierte damit auch praktische Aspekte der Gartenkultur, auch wenn sie Frauen betrafen, in ihrer Beschreibung.

Wie oben bereits erwähnt, orientierte sich Peter Behrens zwar an Jekylls Gärten, dem Gros der reforminteressierten Gartenarchitekten stand Jekylls Werk aber noch nicht als vorbildhaft vor Augen. Als ein Beleg dafür kann die Studienreise von Mitgliedern der Deutschen Gesellschaft für Gartenkunst im Juli 1909 nach England gelten. Im gleichen Jahr, in dem Gothein sich historische Gärten in England ansah, reiste auch eine Gruppe reformorientierter Gärtner und Gartenkünstler nach England.¹⁷⁵ Der Bericht darüber in der Zeitschrift „Die Gartenkunst“ belegt, dass die Praktiker sich viel stärker als Gothein mit Botanik befassten. Sie wurden zum Beispiel von der Horticultural Society eingeladen und besuchten die Stauden-Gärtnerei Veitsch. Ein Besuch in einem Garten von Gertrude Jekyll ist jedoch auch für diese Reise nicht belegt.¹⁷⁶ In der deutschen Fachliteratur taucht der Name Jekyll in den Jahren der Abfassung der „Geschichte der Gartenkunst“ nur einmal in einer Buchbesprechung auf. Erst Camillo Schneider verweist in der von ihm mitherausgegebenen Zeitschrift „Die Gartenschönheit“ in den 1920er Jahren mehrfach auf ihr Werk.¹⁷⁷ Auch Übersetzungen ins Deutsche sind rar. Eines ihrer Bücher wurde bereits vor dem Ersten Weltkrieg übersetzt,¹⁷⁸ ihr Hauptwerk jedoch erst Ende der 1980er Jahre.¹⁷⁹

In der Literatur nach 1914 erhält Jekyll erst spät den Platz, den ihr die heutige Historiographie zuweist. Eleanour Sinclair Rohde ordnet Jekyll noch 1932 in ihrem Überblickswerk „The Story of the Garden“ einer neuen Landschaftsschule („new landscape school“) am Ende des 19. Jahrhunderts zu: „gardeners who made flowerbeds out of parks as opposed to the first landscape school, who made parks out of gardens“¹⁸⁰ – und rechnet Blomfield zu deren Opponenten. Auch Christopher Tunnard, kanadisch-englischer Landschaftsarchitekt, der sich mit der Bedeutung des Gartens in

173 Vgl. Harris 1994.

174 Jekyll 1910.

175 Vgl. Heicke 1909. Schneider 2000, S. 278–291, beschreibt die Reise, um ihre Vorbildfunktion für spätere Entwürfe in Deutschland zu ergründen. Vgl. auch Schneider 2008, S. 100 ff.

176 Interessant zu bemerken ist an dieser Stelle, dass auch die „Gärtner“ den Pondgarden von Hampton Court als „Glanzpunkt der ganzen Reise“ empfanden.

177 Künstlersuche des Namens „Jekyll“ in der Suchdatenbank „Garden-Cult“ (Online-Verzeichnis: Garden-Cult).

178 Jekyll 1910.

179 Jekyll 1988. Ich danke Matthias Ulmer für seine Hinweise zu Jekylls Rezeption in Deutschland.

180 Sinclair Rohde 1932, S. 233.

der Moderne befasste, äußert sich noch 1938 eher unbestimmt über Jekylls Rolle, aber er greift zurück auf die erste Biographie über Jekyll von deren Neffen Francis, die 1934 erschienen war.¹⁸¹ Tankard lässt mit dieser Biographie überhaupt das Interesse an Jekyll als Gartenentwerferin einsetzen und konstatiert:

„During her lifetime, Jekyll was known primarily as a writer and not as a garden designer. It was not until the publication of Francis Jekyll’s biography of his aunt in 1934 that the full extent of her private design commissions was revealed to those outside her circle.“¹⁸²

Dass Jekylls Gärten heute als farbenfrohe Synthese der architektonisch-landschaftlichen Kämpfe gelten, liegt an großzügig bebilderten Publikationen, zum Teil im Stil von Coffee-table Books, und der Rekonstruktion ihrer Gärten. Eine akademische Forschung zu Jekyll und ihrer historischen Einordnung setzte erst in den späten 1980er Jahren ein, mit einem Buch Paul van Valkenburghs und Judith Tankards, das Jekylls eigene Photographien ihrer Gärten mit einleitenden Bemerkungen veröffentlicht, basierend auf einer Ausstellung.¹⁸³ Seither bemühen sich hauptsächlich amerikanische Forscher und Publizisten um die Aufarbeitung von Jekylls Werk, was auch daran liegt, dass ein Teil ihres Nachlasses in den Environmental Design Archives an der University of California in Berkeley aufbewahrt wird.¹⁸⁴

Die Frage nach der Verbindung zwischen Gothein und Jekyll, die am Anfang dieses Kapitels über Gotheins Beitrag zur Gartenkunstreform plakativ gestellt wurde, kristallisiert abschließend die zwei Hauptthesen noch einmal deutlich heraus. Zum einen erlebt Gothein den Stilwandel in Architektur und Gartenkunst zeitnah mit. Sie ist nicht treibende Kraft, sondern rezipiert die Strömungen teilweise zeitversetzt in der Literatur. Wo es persönliche Anknüpfungspunkte gibt, prägen diese ihre Sicht auf die Entwicklung deutlich. Ihre letzte Parteinahme ist aus ihrer anti-modernen Haltung heraus zu erklären: Sie schrieb den Reformgärtnern die Fähigkeit zu, moderne Bewegungen wie die Demokratie durch ihre Arbeit zu kanalisieren. Ihr historistischer Anspruch schützte sie dennoch vor Propaganda – das zeigt vor allem die Behandlung der Bilder im letzten Kapitel. Diese sind nicht überwiegend den heute als Protagonisten der

181 Tunnard 1938. Vgl. dazu Jacques/Woudstra 2009. Jekyll 1934.

182 Tankard 2011, S. 15. Tunnard 1938 führt Jekyll als Unterstützerin von Robinson ein (S. 55) und nennt sie „the first horticultural Impressionist“ (S. 56). Allerdings schätzt er ihr Konzept des ‚colour gardens‘ nur mangels Alternativen (S. 59): „The garden in this famous collaboration [Jekyll und Lutyens] is thus the perfect adjunct to the house. That, one might think, is a very good reason for its being unsuitable for a modern house, but as yet in this country no alternative to the ‚colour garden‘ has been devised.“ Eine weitere kritische Äußerung findet sich auf S. 108 f.

183 Tankard/Valkenburgh 1989.

184 Die amerikanische Landschaftsarchitektin Beatrix Farrand hatte den Nachlass 1948 erworben und der Universität im Jahr 1955 geschenkt. Vgl. Miller 2013, S. 174.

Reformbewegung gewerteten Künstlern und ihren Werken gewidmet, sondern zeigen auch Beispiele von Übergangsstilen. Gothein zeigt sich hier als „verspätete“ Rezipientin der zeitgenössischen avantgardistischen Strömungen.

In Bezug auf Jekyll zeigt Gotheins Darstellung zum einen, dass sie die synthetischen Bestrebungen in der englischen Gartenentwicklung bereits wahrgenommen hatte, dass sich diese Bemühungen zu ihrer Zeit aber noch nicht so unbedingt an den Namen Jekyll knüpften wie heute. Für die spezifischen Anforderungen, die an Gothein als Frau gestellt wurden, war es zudem nicht förderlich, dass sie den weiblichen Anteil an der Gartengeschichte ihrer Zeit zu sehr betonte. Zum anderen verhinderte Gotheins Wertesystem der Dominanz der „cose che si murano“ über die „cose che si piantano“ auch ein zu starkes Eindringen in „pflanzliche Angelegenheiten“. Dass sie diese jedoch nicht nur vom Standpunkt der Historikerin aus betrachten konnte, wurde Gothein mit zunehmender Beschäftigung mit der Gartenkunst klar – immerhin hatte sie selbst postuliert, dass die Gärtner den neuen Gartenstil vor Geistlosigkeit bewahrten.

In ihrer biographischen Logik der langsamen Annäherung an den Reformgarten steht daher folgerichtig Gotheins Gärtnerpraxis ganz am Ende. Im Jahr 1911 weist sie brieflich den Gärtner an, das „Fuchsienbeet mit Asten aber hübsch in den Farben abgetönt“ bepflanzen zu lassen, was als eine Referenz an Lauegers Farbärten verstanden werden kann.¹⁸⁵ 1912 schließlich besuchte sie für einige Tage die Höhere Gartenbauschule für Frauen in Bad Godesberg bei Bonn¹⁸⁶ und eignete sich praktisches Gärtnerwissen an. Zweifelt sie vor Beginn des Kurses noch daran, etwas Neues lernen zu können,¹⁸⁷ ist sie zwei Tage später doch sehr angetan von ihrem Erfolg.¹⁸⁸

185 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 349: „I.9.11“. Zu Gotheins bildungsbürgerlichen Lebensumständen gehörte die Gestaltung von Häusern und Gärten selbstverständlich dazu. Die wachsende Familie bewohnte zunächst eine Wohnung in Karlsruhe, zog dann in Bonn in ein eigenes Haus in der Goethestraße 5 und erbaute nach dem Ruf nach Heidelberg ab 1904 ein repräsentatives Eigenheim in der Weberstraße 11 im Stadtteil Neuenheim. Ab dem Jahr 1927 war Gothein an der Erbauung eines Wohnhauses im Stil der Klassischen Moderne Im Gabelacker 13 beteiligt, das von dem Bauhausschüler Hans Krebs entworfen worden war (vgl. Müller 1998, S. 188). Vereinzelt sind die Gartengestaltungen und Pflege der Hauspflanzen auch Teil der Korrespondenz der Eheleute, überraschenderweise schreibt jedoch der Ehemann häufiger über Pflanzen als seine Frau, allerdings sind seine Briefe generell ausführlicher. Leider sind von den Gothein-Häusern keine Gartenpläne erhalten, sonst würden diese ein interessantes Anschauungsmaterial von Gotheins architektonischer Stilentwicklung vom Historismus in die Moderne liefern.

186 Vgl. zur Geschichte der Gartenbauschule: Godesberg 1929.

187 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 367: „Bonn d. 2.6.12“: „Heute ist also noch Ruhetag morgen geht es dann in aller Frühe nach Godesberg, ich bin sehr neugierig wie es dort sein wird und ob ich wirklich etwas lernen werde.“

188 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 369: „d. 4.6.12“: „Lieber Heute kommt mir der Betrieb hier schon ganz vertraut vor, ich bin wirklich zufrieden über das was ich in diesen zwei Tagen schon an nützlichen Winken gelernt habe.“

Gotheins späte Beschäftigung mit der Praxis des Gärtnerns steht als Symbol dafür, dass der Autorin der „Geschichte der Gartenkunst“ vor allem die architektonisch-bleibende Vorstellung vom Gartenkunstwerk wichtig war und nicht die sinnlich-unmittelbare. Mehrere Textstellen belegen Gotheins Abwertung des reinen Blumengartens, zum Beispiel: „Das beste Zeichen dafür, daß das bunte, blumenreiche Bild des mittelalterlichen und Frührenaissancegartens ganz überwunden ist.“¹⁸⁹ Damit ist sie in der deutschen und US-amerikanischen Historiographie lange Zeit exemplarisch. Das ändert sich erst spät im 20. Jahrhundert – etwa durch Christopher Tunnards Blick auf den Garten. Seit den 1990er Jahren bemüht sich die Forschung darum, den Garten in seinen sinnlichen, ephemeren Dimensionen zu erfassen¹⁹⁰ oder den Einfluss des Wetters¹⁹¹ mitzudenken – oder überhaupt die Pflanzen als Hauptmaterial des Gartens zu berücksichtigen.¹⁹² In der britischen Gartengeschichtsschreibung zählte die Berücksichtigung der Pflanzen dagegen seit ihrer Grundlegung durch Alicia Amherst zu den Grundkompetenzen des Historikers.

Überleitung

Mit der Analyse von Gotheins biographischem Erleben der Reformgartenbewegung endet das Kapitel über den wissenschaftlichen und geistesgeschichtlichen Kontext, in dem Marie Luise Gothein sich bewegte und der sie geprägt hat. Es hat gezeigt, dass sich die Autorin in einem Spannungsfeld von tradierten akademischen Standards und progressivem Ideengut bewegte, in dem sie ihren historistischen Anspruch zu wahren suchte. Ihre Auseinandersetzung mit englischer romantischer Literatur brachte eine Spezialisierung auf dem Gebiet der englischen (Garten-)Kultur mit sich und führte dazu, dass sie auch der Ästhetik Ruskins und der Arts-and-Crafts-Bewegung aufgeschlossen gegenüberstand. Für die Reformbewegung in der Gartenkunst ihrer Zeit lässt sich bei ihr eine Parteinahme beobachten, die in der Hoffnung wurzelt, der neue Stil könne negativ

189 GdG I, S. 263. Ebenfalls aussagekräftig ist folgendes Zitat über die Villa Colloni: „Hier ist die Natur vollkommen gebändigt und selbst zu einer glänzenden Architektur geworden, die Pflanzenwelt muß sich zum Ornament bequemen.“, *ibid.*, S. 366 f.

190 Grundlegend ist Fairchild Ruggles 2017. Darin nennt Mark Laird Horace Walpoles „The History of the Modern Taste in Gardening“ als Urhebertext für den Ausschluss von „Sound and Scent“ im Garten. Vgl. Laird 2017.

191 Ebenfalls grundlegend sind Mark Lairds Forschungen, zuletzt Laird 2015 oder Laird 2006.

192 Vgl. Wimmer 2012, S. 123: „Betrachtet man die gartengeschichtliche Literatur der Jahrzehnte von 1880 bis 1990 und auch die gartendenkmalpflegerische Praxis, so muss man den Eindruck gewinnen, Pflanzen im Garten seien eine unbedeutende Randerscheinung.“ Eine grundlegende anthropologische Studie zur Blumenkultur hat Goody 1993, hier S. 301 ff., vorgelegt, in der er unter anderem das Misstrauen in westlichen bzw. US-amerikanischen Gesellschaften gegenüber Blumen in ihrer rein schmückenden – also luxuriösen – Funktion im lange einflussreichen Gedankengut des Puritanismus begründet.

empfundene Phänomene der Moderne abmildern. Dieses Austarieren verschiedener Kräfte zeigt sich an vielen Stellen in ihrem Buch.

Ihre Arbeit erwies sich dennoch – oder auch deswegen – aus verschiedenen Gründen für ihre Zeitgenossen und für die Nachwelt als anschlussfähig. Zum einen besticht die „große Erzählung“ durch ihre Synthetisierung unterschiedlichster Quellen und Phänomene und erlaubt es unterschiedlichsten Disziplinen, auf Gotheins Material zurückzugreifen. Auch wenn sich ein historistisches Grundmuster auf der Basis von Burckhardts Systematisierung der Gartenkunst durch die Bände zieht, ermöglichen die individuell gestalteten Einzelbeschreibungen der Gärten dem Leser auch ein ästhetisches Empfinden. Um diese Betrachtung der „lebendigen Natur der Gartenarchitektur“ im Sinne Ruskins soll es im zweiten Teil der Arbeit gehen.

III. Die Analyse



1. Die Villa d'Este als Pars pro Toto

Die Villa d'Este in Tivoli ist ein Kristallisationspunkt der Gartengeschichte. Hier bündeln sich Rezeptionsmoden und Forschungsmethoden. Als erhaltenes Kunstwerk, das seit seinen Anfängen Besuchern offenstand und von ihnen beschrieben wurde, steht sie bis heute im Fokus der (wissenschaftlichen) Öffentlichkeit.¹ Für die „Geschichte der Gartenkunst“² nimmt sie ebenfalls die Funktion eines Brennspiegels ein. Hier konzentrieren sich Gotheins Herangehensweisen an den Garten als Kunstwerk: Das zeigt sich zum einen in ihrem Umgang mit der kunsthistorischen Forschung ihrer Zeit, zum anderen offenbart ihre räumliche Beschreibung die Vorstellungen der Autorin vom Garten als architektonischem Kunstwerk. Das folgende Kapitel soll diese Stränge entfalten, indem es Gotheins Darstellung mit zeitgenössischer Historiographie vergleicht. Ein Ziel ist dabei, Gotheins eigene Leistung zu eruieren. Zum Zweiten soll die Auseinandersetzung mit der Forschungsgeschichte zur Villa d'Este die Grundlage dafür bieten, Gotheins räumliche Gartenbeschreibungen zu analysieren. Die Erfassung der Räumlichkeit eines Gartens – so die These – erschließt die methodische Rezeptionsgrundlage ihrer Autorin, wie in den Folgekapiteln weiter ausgeführt werden soll.

Gotheins Besuch

Am 17. Mai 1905 besuchte Marie Luise Gothein die Villa d'Este. Sie gelangte mit öffentlichen Verkehrsmitteln von Rom aus nach Tivoli und nutzte den Ausflug auch für die Besichtigung der antiken Überreste der Villa Hadriana.³ Damit befand sie sich auf einer kanonischen Reise, denn die antike Villa hatte als Vorbild und Steinbruch für das jüngere Bauwerk gedient und deutsche Reisende vor allem seit Winckelmanns Antiken-Forschungen fasziniert.⁴ Begeistert berichtet Gothein im Brief an ihren Mann

1 Einige frühe Beschreibungen wie etwa die von Daniele Barbaro (1567), Uberto Foglieta (1569), Giovanni Maria Zappi (1576), Michel de Montaigne (1581) oder Antonio Del Re (1611) nennt und paraphrasiert Lamb, 1966, S. 11–15. Coffin 1960, S. 125, vermerkt: „This very brief appreciation [eine bewundernde Beschreibung aus dem Jahr 1568] marks the commencement of a public interest in the Villa d'Este and its gardens that has remained constant down to the present tourist enthusiasm [...]“

2 Gothein 1914.

3 In einem Brief an ihren Mann beklagt sich Gothein über die schlechten Anschlüsse des öffentlichen Verkehrs, der ihr „Kopferbrechen“ bereite (MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 200: „Rom d. 12.5.5“).

4 Gothein zitiert in diesem Zusammenhang aus Carl Justis Winckelmann-Biographie: GdG I, S. 275: „Nach dieser Zeit sah Winckelmann die Villa in einem Zustande, daß man fürchten mußte, sie werde, wenn nicht rasche Hilfe komme, bald jener andern gleichen, mit deren Raube sie sich geschmückt.“ [...] Vgl. Justi 1872.

von den Besuchen am Morgen und Nachmittag, bei denen sie der Unterschied der Morgen- und der „satten Nachmittagsbeleuchtung“ faszinierte:

„in tiefster Einsamkeit nur einen Gärtner habe ich getroffen – bin ich dort wie im Traume umhergewandelt, wie war mir alles so vertraut, mit verbundenen Augen hätte ich mich zurecht gefunden und doch die Wirklichkeit ist schon noch etwas anders und als Gesamteindruck ist und bleibt es doch der schönste den je ein Garten machen kann.“⁵

Obwohl sie hauptsächlich Trümmer und Grotten ohne Statuen vorfand, lobt sie den Garten in ihrem Brief noch einmal als „das allerherrlichste [...], was ich bisher gesehen habe.“ Dieses euphorische Doppelurteil hebt den Garten der Villa d'Este aus der Masse der Gärten, die Gothein im Zuge ihrer Forschungen besuchte, deutlich heraus. In ihrer Bearbeitung der Villa in der „Geschichte der Gartenkunst“ formuliert die Autorin: „Sie wird immer in erster Linie als eine Repräsentantin der Blütezeit italienischer Gartenkunst gelten.“⁶ Diese Dreifach-Laudatio fordert zum genaueren Blick auf Gotheins Darstellung der Villa d'Este auf.

Es zeigt sich im bereits erwähnten Brief, dass Gothein sich schon vor ihrem Besuch intensiv mit dem Ort auseinandergesetzt hatte; einen ihr bislang unbekanntes Stich hatte sie im römischen Archiv am 4. Mai, fast zwei Wochen vor ihrem eigentlichen Besuch, gefunden.⁷ Sie erwähnt diesen noch einmal in einem Brief vom 13. Mai:

„Dann gings weiter nach dem Colosseum [...]. Zuerst quälte mich da die Anwesenheit der Meta Sudans – dass es ein Brunnen war, kann wohl kein Zweifel sein, aber warum so formlos, warum in dieser seltsamen Kegelförmigen Gestalt. Ich habe einen ganz frühen Stich von Villa d'Este gesehen, wo in den Teichen d. h. in [ein Wort unleserlich] solche Gebilde als Mittelpunkt angebracht waren, bezeichnet als Meta sudans, wenn ich nur in diesen alten Sachen nicht so schrecklich unsicher wäre.“⁸

Obwohl sie im Garten hauptsächlich auf Verfall traf, führte sie dessen Schönheit auf den „wunderbaren architektonischen Plan“ und die „unfassbare Kraft des Wassers“ zurück,

5 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 204: „Dienstag 17.5.05“.

6 GdG I, S. 268. Niederschlag findet ihr Besuch in der Bemerkung GdG I, Endnote 93: „Noch aus dem Jahre 1683 meldet eine Inschrift eine Restauration der großen Wasserstraße [...].“

7 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 192: „Rom d. 4.5.5“: „Der Tag lief überhaupt hin, mit etwas vergeblichen Versuchen. D. h. morgens hatte ich meine Bibliotheksarbeit wie immer fand auch noch einen alten mir unbekanntes Stich der Villa d'Este, dann ging ich nach dem Essen nach der Villa Medici, um zu hören, dass sie für eine Woche noch, einer Ausstellung wegen geschlossen sei [...].“

8 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 201: „d. 13.5.5.“

die so heftig sei, „dass sie da die alten Brunnen zerbrochen sind in neuen Kanälen fließt was allerdings dem Plane nicht entspricht aber die abenteuerliche Wildnis des Gartens an manchen Stellen noch vermehrt.“ Es ist sehr wahrscheinlich, dass der Plan, auf den Gothein hier verweist, mit dem zuvor erwähnten Stich identisch ist, bei dem es sich um Etienne Dupéracs berühmte, Maria de Medici gewidmete, Darstellung von 1573 handelt – beziehungsweise um eine Kopie (Fig. 30).⁹ Dafür spricht vor allem die Erwähnung der *Metae Sudantes* im Brief vom 13. Mai, da die Nachbildungen antiker Brunnenskulpturen Teil des Dupérac-Plans sind. Der Stich wurde in Antonio Lafreris „*Speculum Romanae Magnificentiae*“¹⁰ aufgenommen und mehrfach kopiert, so dass es wahrscheinlich ist, dass Gothein diesen bei ihrem Archivbesuch gesehen hat.¹¹

Gothein verwendete den Plan als Richtschnur für ihren Besuch. Sie schreibt im Brief: „Mit dem alten Plane in der Hand bin ich durchgewandert“ – dieser wird damit zum Kronzeugen für den ursprünglichen Zustand des Gartens, denn Gothein schreibt weiter, dass „nichts eigentlich was eine spätere Zeit hinzugefügt hat zum Vorteil gewesen [ist], mit einziger Ausnahme vielleicht der Cypressen.“¹²

Gotheins Rezeption, die sie in ihrem Brief wiedergibt, verweist auf ihre Methode und das Ziel, die originäre Schicht wie einen „verderbten Text“ wiederherzustellen.¹³ Um das Jahr 1905 herum waren Villa und Garten auf dem Höhepunkt des Zerfalls. Der Besitzer, Franz Ferdinand von Österreich, investierte wenig in seinen Besitz. Der letzte Kardinal, der sich für den Erhalt der Anlage eingesetzt hatte, war Gustav von Hohenlohe-Schillingsfürst, der von 1851 bis 1896 zwar nicht der offizielle Besitzer war, von diesem (Francesco V. d'Este) und dessen Nachfolger Franz Ferdinand aber die Villa als Erbpacht erhalten hatte.¹⁴ Der Berliner Architekt W. P. Tuckermann schreibt in seinem Buch über „Die Gartenkunst der italienischen Renaissance-Zeit“ von 1884, dass die Villa „dank der Liberalität des jetzigen Besitzers des Cardinals Fürsten Hohenlohe, allen Touristen zugänglich und daher in allen Theilen gründlich untersucht“ sei.¹⁵ Auch im Jahr 1905 war ein Besuch offensichtlich gegen Eintrittsgeld möglich. Der Baedeker aus dem Jahr 1903 vermerkt:

9 Vgl. Schweizer 2008, Dupérac, S. 136: „Bei der Radierung Etienne Dupéracs (1520–1604) handelt es sich um eine der bekanntesten und wirkungsgeschichtlich einflussreichsten Gartenansichten der europäischen Kunstgeschichte.“ Vgl. auch Lamb 1966, S. 15, der die Entstehungsgeschichte des Plans skizziert, und Centroni 2008, S. 32 f.

10 Lafreri 1593.

11 Vgl. Lurin 2014, S. 176: Zwei Jahre nach der Erstveröffentlichung 1573 kopierte Mario Cartaro den Plan, 1581 entstand eine weitere Version von Ambrogio Brambilla. Weitere Kopien, die später im Text erwähnt werden, zeigen, wie stark der Plan sich verbreitete.

12 *MLG an EG*, Heid. Hs. 3487, 204: „Dienstag 17.5.05“.

13 *GdG I*, S. VI.

14 Auch vor den Interventionen des Kardinals Gustav von Hohenlohe-Schillingsfürst (1823–1896) war die Villa „in una condizione di completo e totale abbandono.“ (Centroni 2008, S. 74).

15 Tuckermann 1884, S. 94.

„Eilige Reisende [...] mögen [...] nur noch die im W. der Stadt gelegene verwahrloste Villa d'Este besuchen, eine der schönsten Renaissanceschöpfungen ihrer Art, 1549 für Kardinal Ippolito d'Este von Pirro Ligorio angelegt, jetzt Eigentum des Erzherzogs Franz Ferdinand von Österreich-Este. Der Eingang ist an der Piazza S. Francesco (50 c.).“¹⁶

Der Verfall und die Wildheit der Vegetation und der Wasserspiele waren die Hauptattraktion romantischer Rezeption bis zur Jahrhundertwende. 1883 veröffentlichte Franz Liszt seine Interpretation der Wasserspiele der Villa d'Este als Klavierstück,¹⁷ zahlreiche bildende Künstler gaben den verwunschenen Charme des Gartens wieder, wie zum Beispiel Carl Blechen 1832 (Fig. 31) oder Othmar Brioschi 1899 (Fig. 32). In Brioschis Zeichnungen wird auf das Moment des Verfalls besonderen Wert gelegt. Bewusst sind Ausschnitte nicht direkt auf Brunnen oder zentrale Merkmale gerichtet, fokussiert wird stattdessen ein zerbrochenes Stück Architektur inmitten großer Bäume. Die amerikanische Autorin und Pulitzer-Preisträgerin Edith Wharton beschreibt in ihrem Buch „Italian Villas and their Gardens“ von 1904 den Blick von der oberen Terrasse des Palazzo auf den tieferliegenden Garten als „full of a tragic grandeur“.¹⁸

Schon aus ihrem Brief vom Besuch der Villa wird ersichtlich, dass Gothein sich wappnete, diesem vorherrschenden Rezeptionsmodell nicht zu folgen, sondern nach ihrem Modell der historischen Urschicht des Gartens zu suchen. Unabdingbare Voraussetzung hierfür war, dass sie sich vorab kritisch mit den Quellen auseinandergesetzt hatte. Der Fund des Dupérac-Plans war zwar zunächst ein Zufall, durch ihre akademischen Kontakte zum Archäologen Christian Hülsen¹⁹ in Rom wäre sie aber wahrscheinlich auch ohne den Zufallsfund auf dieses Leitmedium der Produktion und Rezeption der Villa aufmerksam geworden. Am 4. Mai hatte sie den Plan gefunden, am 13. Mai bemerkt sie die Beziehung zwischen dem antiken Brunnen vor dem Kolosseum und seinen Nachbildungen in den Fischteichen der Villa d'Este und in einem Brief vom 15. Mai berichtet sie ihrem Mann von dem Vorhaben, sich von Hülsen die Rekonstruktionsversuche antiker Skulpturen von Pirro Ligorios, dem Architekten der Villa d'Este, erklären zu lassen.²⁰ An dieser Vorbereitung zeigt sich bereits die wissenschaftlich-kritische Herangehensweise an das Gartenkunstwerk, die durch den Eindruck des Besuchs nicht überblendet werden konnte. Um ihre Rezeption der Villa in ihrer Eigenart zu erfassen, soll hier zunächst deren Baugeschichte kurz vorgestellt werden.

16 Baedeker 1903, S. 311 f.

17 Vgl. [Hertrich 2010](#).

18 Wharton 1904. Zu einem Vergleich zwischen Whartons und Gotheins Behandlung der Villa d'Este in ihren Büchern vgl. [Seeber 2018](#).

19 Siehe Kapitel II.2. „*Praxis: Die Forschungsreise nach Rom 1905*“.

20 Vgl. [MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 202](#): „Montag d. 15.5.5“.



Fig. 31 Carl Blechen: *Park der Villa d'Este in Tivoli*, um 1832, Öl auf Leinwand, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Quelle: [Carl Blechen 007.jpg](#) [Public domain], via Wikimedia Commons



Fig. 32 Othmar Brioschi: Terrasse der Villa d'Este, um 1899, Quelle: Brioschi 1899, fortlaufende Seite 11

Skizze zur Baugeschichte und dem „disegno“

Die eigentlichen Arbeiten an der Villa begannen mit der Ernennung Ippolitos II. d'Este zum Statthalter von Tivoli im Jahr 1550. Bis in die Mitte der 1560er Jahre wurden zunächst Landkäufe getätigt, das Terrain substrukturiert und der „Canale d'Este“ gebaut, der die Versorgung des Gartens mit dem Wasser des Flusses Aniene sicherstellen sollte.²¹ Im Jahr 1565 wurde als erstes Element der Wasserspiele der Eulenbrunnen gebaut, im Jahr darauf wurden zwei Fischteiche ausgeführt, vermutlich ein Jahr später standen der Tivoli-Brunnen und die „Scala dei Bollori“, die Treppe mit den „kochenden Wassern“; in den nun folgenden Jahren wurden in regelmäßigen Abständen der Orgelbrunnen, der Rom-Brunnen („Rometta“), der Bacchus- und der Proserpina-Brunnen und schließlich, anlässlich des Besuchs von Papst Gregor XIII., im Todesjahr Ippolitos (1572), der Drachenbrunnen erbaut.

Der Plan des Franzosen Etienne Dupérac, den Gothein als Führer bei ihrem Besuch verwandte, entstand im Jahr 1573, nach der oben skizzierten entscheidenden Bauphase. Ihm wird die wichtigste Rolle in der Rezeptionsgeschichte der Villa zugewiesen, da seine Übereinstimmung mit dem Entwurfsgedanken Pirro Ligorios durch dessen eigenhändige Beschreibung des Plans gegeben ist.²² Der Plan wurde als „disegno“ Pirro Ligorios als eigentliche Repräsentation der Villa d'Este verstanden, unabhängig vom tatsächlichen Zustand des Gartens.²³ Schon Montaigne schreibt von seinem Besuch in der Villa d'Este, dass man keine Beschreibung mehr anfertigen müsse, da der Ort durch „peintures publiques“ bereits hinlänglich bekannt sei.²⁴ Gothein orientierte sich in ihrer Rekonstruktion dementsprechend am Leitmedium.

So sind zum Beispiel auf dem Plan zwei Fischbecken in der Mitte und zwei Wasserparterres zu sehen, die sie umrahmen. In der künstlerischen Hauptbauphase des Gartens waren jedoch nur zwei Becken ausgeführt worden, ein drittes Fischbecken wurde von Francesco I., Graf von Modena und Reggio, in den Jahren zwischen 1628 und 1641 fertiggestellt.²⁵ 1640 ließ dieser auch das Zypressenrund im unteren Garten an die Stelle des Pavillons setzen. Auch die Metae Sudantes, die antiken Brunnenkopien, die auf Dupéracs Plan in den zwei mittleren Fischbecken zu sehen sind, ließ der Graf errichten.²⁶ Dieser Abschnitt der Baugeschichte zeigt die frühe Vermischung von Idealplan und tatsächlichem Ort: Der Plan als „disegno“ wurde als wirklicher als der eigentliche Ort angesehen, gleichzeitig wurde im Gartenraum nach Vorlage des Plans weitergebaut.

21 Vgl. Centroni 2008, S. 167–172, die eine detaillierte, chronologische Auflistung von 1550 bis 1961 vorlegt.

22 Vgl. Schweizer 2008, Dupérac, S. 136.

23 Vgl. zum Plan und seinen Kopien auch Kaiser 2012, S. 136f. Ich danke Simone Kaiser dafür, dass sie mir ihre unveröffentlichte Dissertation zur Verfügung gestellt hat.

24 Ibid.

25 Vgl. Centroni 2008, S. 168.

26 Vgl. ibid. Vgl. zur Interpretation der antiken Brunnenformen Schreurs 2000.

Ein weiteres spätes Element ist Gian Lorenzo Berninis „Bicchierone“, ein Brunnen, der in der Mittelachse über dem Drachenbrunnen angelegt wurde.²⁷ Bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein fanden wenige Veränderungen statt, die folgenden Besitzer, bis in die Zeit von Gotheins Besuch, führten kleinere, oftmals bereits restauratorische, Arbeiten durch. Dennoch führte die komplizierte Besitzergeschichte, die aufgrund einer Klausel in Ippolitos II. d'Este Testament entstanden war, zu dem allgemein verwahrlosten Zustand um 1905, von dem der oben zitierte Baedeker ein Zeugnis ablegt.²⁸ Dieser belegt auch die besondere Rezeptionsbedingung seit dieser Zeit: Besucher können das Gesamtkunstwerk nur von der Villa aus betreten, den Weg durch den unteren Eingang zu nehmen und dann durch den Garten zum Gebäude aufzusteigen, war für Gothein und ist auch für heutige Besucher nicht möglich.

Die Darstellung in der „Geschichte der Gartenkunst“

Der Abschnitt über die Villa d'Este umfasst neun Seiten, davon sind drei vollseitige Abbildungen. Sieben weitere Illustrationen im Text kommen hinzu. Fünf stammen aus der großen Stichserie über römische Brunnen von Falda und Venturini, genauer aus Band 4, „Le Fontane Del Giardino Estense In Tivoli“, die im Jahr 1691, also mehr als ein Jahrhundert nach der Entstehungsphase des Gartens, publiziert wurde,²⁹ die anderen zeigen vier zeitgenössische Fotografien und den Stich von Dupérac.

Der Abschnitt beginnt bereits vor dem Einsetzen des eigentlichen Texts mit einem Ausschnitt aus Venturinis Stich, der die Hauptachse von der Ebene der Fischteiche aus betont (Fig. 33).³⁰

Erst auf dem letzten Viertel der nächsten Seite beginnt der Text über den Garten, der mit dem bereits zitierten Urteil über die Villa als „Repräsentantin der Blütezeit italienischer Gartenkunst im Barockzeitalter“ einsetzt. Darauf folgt eine kurze Information zum Bauherrn und dessen Beherrschung der natürlichen Gegebenheiten des Terrains, die durch ein ganzseitiges historisches Foto der Drachenfontäne unterbrochen ist. Die ganze Seite 270 ist der räumlich anmutenden Beschreibung des terrassierten Gartens gewidmet, ihr gegenüberliegend befindet sich der ganzseitige Stich von Dupérac. Auf den folgenden Seiten wird der ebene Garten rekonstruiert, bebildert von zwei Venturini-Stichen, einmal von den Fischteichen in der Sicht auf die Querachse und zum anderen von der Wasserorgel, ergänzt durch eine zeitgenössische Fotografie der Wasserorgel. Im letzten Drittel von Seite 273 schließt sich eine Aufzählung mit historischen Schilderungen zur Bedeutung der Wasserspiele an, die mit zwei Abbildungen, einer Fotografie

27 Vgl. Centroni 2008, S. 168.

28 Vgl. *ibid.*, S. 169. Auch Brunnen und Statuen unterlagen häufigen Veränderungen.

29 Falda 1691. Vgl. dazu Lauterbach 1996.

30 GdG I, S. 267 (Abb. 181).



Abb. 181
Villa d'Este,
Tivoli, Haupt-
ansicht

Sicht von
Vestibulum

268 *Genueser Villen* 7. KAP.

offenen Hof führten Freitreppen in den Ziergarten (Abb. 180), der als vertieftes Parterre angelegt ist, da er nach dem Meere zu durch einen hohen Alan, zu den Seitentritten emporführen, abgeschlossen ist. Darunter waren Grotten angebracht. Seinen Hauptschmuck hat dieser Garten erst am Ende des Jahrhunderts durch den großen, dem Carloni zugeschriebenen Neptunbrunnen erhalten. Der Gott trägt Andreas' Züge, er steht von segelgöttern umgeben in einem prächtigen, oblongen, mit Alleen geschmückten Bassin. Viereckige Beete, durch zwei kleinere seitliche Brunnen gegliedert und von Pergolen begleitet, zeigen noch heute die ursprüngliche Anlage. Bis zum Meere herab zogen sich noch weitere Gartenanlagen, als wollte das Geschlecht der Doria schon durch diesen Besitz, der sich wie ein Regal vor Genua legt, seine Macht über die Stadt anzeigen.

Hier also fand Alessi das Vorbild für seine Terrassenanlagen, die er und seine Schüler mit sicherem Können nun in den Villenhäusern rings um Genua anwendeten. Fast immer liegt das Haus auf halber Höhe, sodass sich davor besondere Prunkterrassen und Treppen entfalten können. Leider ist heute von diesen Villen kaum noch etwas in seinem alten Zustande erhalten. Nur in Gauthiers Plänen und Aufrissen findet sich noch das alte Bild. Am schönsten ist der vordere Aufgang in der Villa Pallavicini durchgeführt: in dreistufiger Terrasse steigt man auf balustradenumsäumten Treppen empor; zwei große Bassins auf der obersten Terrasse haben der Villa den Beinamen „della peschiera“ gegeben. Dieser Aufgang ist wahrscheinlich mit Orangen, Laubgängen und Blumenstreifen bepflanzt gewesen. Der Garten hinter dem Hause, wo sich auch die Zufahrt befindet, ist oben, mit zwei Brunnen geschmückt¹⁸. Eine ganze Reihe von Plänen, die Gauthier mittel, sind in ähnlicher Weise angebahnt. Eine abweichende Anlage zeigt die Villa Scassi in Sampier d'Arena, die heute noch am besten das alte Ansehen bewahrt hat. Das Haus liegt unten an der Straße, der Garten steigt dahinter in drei sehr hohen und breiten Terrassen auf, die durch Grotten und Bassins belebt sind. Die oberste Terrasse krönt ein Kasino über einem Wasserreservoir. So schließt sich das Ganze vom Palazzo aus zu einem imposanten Anblick zusammen. Bei aller Vollendung der Terrassenanlagen und besonders der Treppenhäute hatte Alessi doch bei seinen Genueser Villen mit einem großen Mangel zu kämpfen. Die steilen und kalten Berge um Genua bieten nur spärliche Quellen, und weil die Wasserhebung seinen Bauten fehlt, erscheinen sie trotz ihres Reichthums an einzelnen künstlerischen Gedanken etwas einformig.

Welch mächtige Vorteile natürlicher Wasserreichtum einem Künstler in die Hand gibt, das zeigt zuerst die Villa d'Este in Tivoli. Sie wird nunmehr in erster Linie als eine Repräsentanz der Blüthezeit italienischer Gartenkunst gelten. Ein selten glückliches Zusammenwirken von natürlichen und künstlerischen Mitteln hat hier ein Werk geschaffen, das trotz Unbill der Zeiten und des Ungeschmacks wie kein zweites seine unvergängliche Schönheit erhalten hat. Dem Beschauer drängt sich sofort ein Gefühl der Sicherheit des Könnens auf. Alle Angewandtheit, alles Suchen ist geschwunden; der Künstler hat hier die Natur benutzt und gemeistert. Haus und Garten ist nicht nur aus einem Geiste geschaffen, sondern gleichsam zu einem Ganzen ineinander verwoben.

Der Kardinal Ippolito D'Este, der im Jahre 1549 als Statthalter in Tivoli einzog, reizte die herrliche Aussicht, die sich von der Höhe des Stadthügels auf die Sabiner

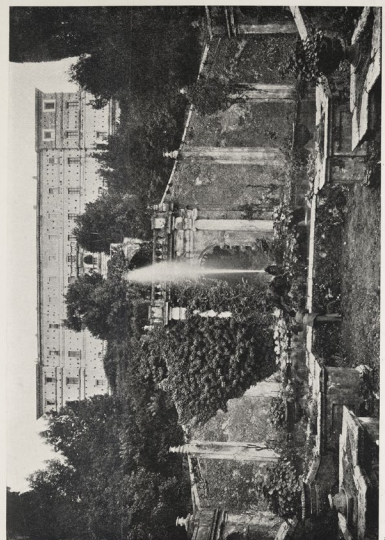


Abb. 182
Villa d'Este,
Tivoli,
Druckbrunnen

Phot.

Fig. 33 Text- und Bildabfolge über die Villa d'Este in Tivoli aus Bd. I der „GdG“, S. 267-276

270 *Villa d'Este, Tivoli* 7. KAP.

Berge und das hochgelegene Städtchen Montorio nach Norden hin öffnete. Dort auf die Höhe wollte er sich sein Haus bauen und davor sollte sich der Terrassengarten in strenger Symmetrie in die Hauptachse des Gebäudes herabziehen. Unbekümmert darum, daß das Gefälle des Berges nordwestlich verläuft, ließ er den Garten nach Norden anlegen, wodurch eine kolossale Untermauerung fast einer Hälfte des Gartens nach Westen zu notwendig wurde. Ippolito aber war nicht der Mann, der vor Schwierigkeiten oder Extravaganzen zurückschreckte. Der Garten zerfällt deutlich in zwei Teile, den ebenen unteren Garten und den in fünf steilen Terrassen zum Hause aufsteigenden Berggarten. Diagonale Wege und gerade Seitentreppe⁹² stellen die Verbindung der Terrassen untereinander her. Die Hauptlängsachse (Abb. 181), vom Mittelportal des Hauses ausgehend, wird durch eine Wiederholung dieses Portalmotivs in immer einfacheren Formen in den Futtermäuren der Terrassen bezeichnet; sie dienen hier als Eingänge in die Grotten. Eine besondere Betonung erhält diese Hauptachse durch die große, von mächtigen Kampentreppe flankierte Drachenfонтäne auf der fünften Terrasse (Abb. 182), kleinere Brunnen sind auf den höheren Terrassen in der Mitte angelegt. Ein Stich des Franzosen Dupire, der noch aus dem XVI. Jahrhundert stammt, zeigt schon den ganzen Garten mit fast allen seinen Wasserkünsten vollendet (Abb. 183). Ein unerschöpflicher Reichtum herabstrahlenden Wassers stand den Baumeister zur Verfügung. Ein Teil des Anio, der den ganzen Stadthügel mit seinen Wasserarmen umklammert, wurde von Osten her in den Garten hineingeleitet und von dem Künstler benutzt, um in äußerst wirksamer Weise die Querachsen zu bezeichnen. Die mittlere trennt den ebenen von dem terrassierten Garten durch vier breite Bassins⁹³ (Abb. 184). Östlich endet sie aufsteigend in der imposanten Wasserorgel (Abb. 185 u. 186), von der ein mächtiger Wasserfall in den darunter liegenden Teich fiel, ein brausender Gegenklang gegen den stillen Spiegel der Teiche; westlich trug ein Vorsprung, der heute verschwunden ist, vielleicht nie ausgeführt wurde, eine Wasserkanne. Die zweite Querachse beginnt auf der dritten Terrasse mit dem östlichen Wassertheater: riesige Tuffsteinblöcke, von einem springenden Pegasus gekrönt, fassen den Sturz des Wassers; in kleinen unregelmäßigen Nischen sitzen Quellgötter (Abb. 187), unter dem Fels ist ein halbrunder Stützgang um ein mächtiges elliptisches Wasserbassin gebaut; zwischen den Säulen schmücken Statuen eine Reihe von Nischen. Die drei übrigen Seiten des Theaters sind quadratisch ummauert, an der südlichen, in den Berg schneidenden Seite befindet sich noch eine Bodengestaltung. Ein schmaler Durchgang führt aus diesem Theater auf die Prachtstraße (Abb. 188) des Gartens, die den Berg entlang von dräusigen Wasserkanälen begleitet wird; unzählige Gebälde: Adler, Schiffe, Fratzen usw. speien das Wasser aus einem Kanal in den andern, dazwischen sind Reliefs angebracht, die Metamorphosen Ovids vorführen. Im Westen endet diese Straße in einer der schönsten Anlagen der Renaissancegartenkunst auf einer halbsteinernen Anhöhe: der Untermauerung erhebt sich eine Pappentatze. Die Gebäude sollten in kleinstem Maßstab die Restauration der ewigen Stadt darstellen. In der Mitte sitzt thronend eine zum Maßstab der Gebäude viel zu große Minerva: Roma triumphans nannte sich stolz die kleine Stadt. Unterhalb dieser kleinen Stadt ist wieder ein Wassertheater angebracht, das einen Brunnen mit einst singenden Vögeln umschließt.

Der Eindruck des ebenen Gartens, der jenseits der Bassins sich bis zum nördlichen Ausgange erstreckt, hängt weit mehr als die Terrassen von der Art der Bepflanzung ab,

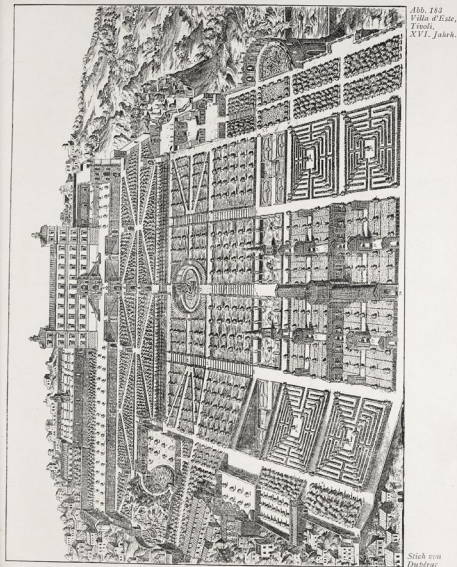


Abb. 183 Villa d'Este, Tivoli, XVII. Jahrh.

Stich von Dupire

272 *Villa d'Este, Tivoli* 7. KAP.

Abb. 184 Villa d'Este, Tivoli, Teiche der Querachse

Stich von Venturini

daher hat er auch stärker seine erste Anlage eingebildet. Der älteste Stich (Abb. 189) zeigt die Hauptkreuzungsweg von kunstvollem Lattenwerk überwölbt, in der Mitte hält ein Tempel die vier Arme der Wege zusammen, kleinere Tempelchen schmücken die Bots, auf den vier Seiten⁹⁴. In den Beeten waren scheinbar Blumen zwischen Obstbäumen gepflanzt, noch Evelyn, der den Garten 1643 sieht, nennt ihn mit dem stehenden Namen Heil-

Abb. 185 Villa d'Este, Wasserorgel

Stich von Venturini

7. KAP. *Villa d'Este, Tivoli* 273

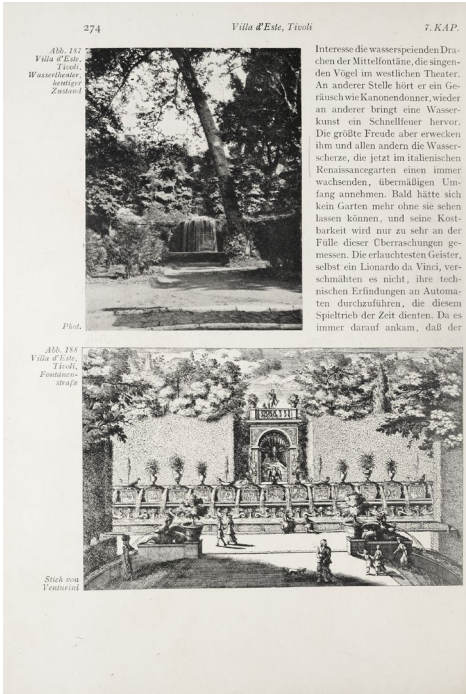
kräutergarten (garden of simps)⁹⁵. Dieser Teil, auch für sich besonders umzäunt, trägt in der alten Anlage noch am stärksten mittelalterliches Gepräge. Und dazu gehören auch die vier seitlich gelegenen Labyrinth, nur daß auch sie fest in den großen Gesamtplan eingegliedert sind. Evelyn spricht auch noch von vier köstlichen Gärtlein in der Nähe des Hauses, leider etwas unbestimmt, doch meint er wohl den zur Seite des Hauses gelegenen Teil, der vielleicht damals in vier kleinen giardini segreti angelegt war. Der früheste Stich zeigt deutlich, wie sehr man, um das ursprüngliche Bild festzuhalten, den starken Phantasieeindruck ausschalten muß, den heute der dicht und wild verwachsene Garten mit den eintönig gleichmäßig rauschenden Quellen und den hochragenden Zypressen auf uns macht. Diese Zypressen besonders, die architektonisch so bedeutsam wirken und durch das Rondell dem Garten heute sein stolzes Gepräge geben, haben hier wie in San Vigilio in der ersten Anlage noch keine Stätte gehabt. Statt der Alleen finden sich in den älteren Gärten die Wege entweder von verschmitzten Myrten und Lorbeer umgrenzt, der wohl auch als Laube mit ineinander gedochten Zweigen gezogen wird, oder die die Hauptkreuzwege beschattende Laube wird über Lattenwerk gezogen. Zu dieser fest in Zucht genommenen Bepflanzung kam, den Eindruck heiterer Festfreude vermehrend, reiche Bemalung der Bauwerke, Grottenfassaden und Mauern, wovon sich noch im XIX. Jahrhundert Spuren erhalten hatten⁹⁶. Am meisten aber begeistert alle alten Besucher das mannigfache Spiel der Wasser, über das sie nur zu häufig alles andere vergessen. Ob Montaigne den Garten am Ende des XVI. Jahrhunderts sieht, ob der Engländer Evelyn ihn 60 Jahre später besucht, oder erst im XVIII. Jahrhundert der Chevalier de Brosse⁹⁷, immer wieder bilden die Wasserkünste den überwiegenden Hauptteil der Schilderung. Schon Montaigne sieht die meisten von ihnen im Gange. Die Wasserorgel, als die merkwürdigste, schildert er am eingehendsten, unter ihr bringen die Tschänder einen fortwährenden Sprühregen hervor. Diese Teiche scheitern am häufigsten verändert worden zu sein, der erste Stich zeigt in den beiden mittleren je ein kleines Gebäude, vielleicht zur Brunn der Wasserorgel, die sie beleben. Die seitlichen sind kunztvoll überblickt, spätere Stiche haben dies fortgelassen, dafür die Ränder mit Vasen und anderem Blumenschmuck geziert (Abb. 184). Montaigne schaut weiter mit

Abb. 186 Villa d'Este, Tivoli, Wasserorgel in herrlichen Zustände

Phot.

18 Grottoen, Gartenbau 1

Fig. 33 Fortsetzung



274 Villa d'Este, Tivoli, Wasserbrunnen, bester Zypressen

Abb. 188 Villa d'Este, Tivoli, Fontänenstraße

Sich von Venturini

Villa d'Este, Tivoli

7. KAP.

Interesse die wasserspielenden Dra- chen in Mittelform, die singenden die Vögel im westlichen Theater. An anderer Stelle hört er ein Geräusch wie Kanonendonner, wieder an anderer bringt eine Wasserkunst ein Schnelfeuer hervor. Die größte Freude aber erwecken ihm und allen andern die Wasser-schärze, die jetzt im italienischen Renaissancegarten einen immer wachsenden, übermäßigen Umfang annehmen. Bald hätte sich kein Garten mehr ohne sie sehen lassen können, und seine Kost-barkeit wird nur zu sehr an der Fülle dieser Überraschungen gemessen. Die erlauchtsten Geister, selbst ein Leonardo da Vinci, ver-schmähten es nicht, ihre tech-nischen Erfindungen an Automaten durchzuführen, die diesen Spieltrieb der Zeit dachten. Da es immer darauf ankam, daß der

arglose Besucher durchnäht wurde, so kann uns heute nur wundern, daß die Klüder-pracht jener Zeit nicht arg darunter gelitten hat, denn, wie es in einem Handbuche heißt, „man spart's leinern, er sei ein Potentat wie er wolle, wie dem viel gewaltige Fürsten und dergleichen dagewesen“⁹⁸. Um das Bild unseres Gartens zu vervollständigen, müssen wir ihn mit einem Heer von Statuen bevölkert denken; nicht nur antike Bildsäulen, die der Kardinal zum Teil aus der nahen Villa des Hadrian in sein Lustschloß schafften ließ, sondern auch Nachbildungen von Renaissancestatuen, wie der Moses von Michelangelo und Giacomo della Porta's nackte Frau auf Paul III. Grabmal und andere, fanden dort Aufstellung. Bis gegen das Ende des XVII. Jahrhunderts hat man die Villa



7. KAP.

Villa d'Este, Tivoli

275

in guten Zustande gehalten⁹⁹. In der ersten Hälfte desselben hat sie wohl ihren erstesten Charakter durch Anpflanzung der Zypressen erhalten; das Zypressenrondell (Abb. 186) erhielt seinen reichen Schmuck von Statuen und Brunnen, von denen sich heute nur die Postamente, als Blumenkästen benutzt, noch finden¹⁰⁰ (Abb. 190). Im XVIII. Jahrhundert wurde die Villa einem schmalen Verfall preisgegeben. Das Haus, das seinen vollen Fassadenschmuck nie erhalten hatte, verfallt, der Garten verwilderte, die Statuen wurden verkauft. Papst Innozenz XIII. kaufte 1753 eine Reihe der schönsten für seine Kapitolineische Sammlung¹⁰¹. Nach dieser Zeit sah Winckelmann die Villa in einem Zustande, „daß man fürchten mußte, sie werde, wenn nicht rasche Hilfe komme, bald jener andern gleichen, mit deren Ruine sie sich geschmückt“¹⁰². Und doch schienen ihre Schätze an Statuen unerschöpflich, nicht nur daß Winckelmann noch einige hervorragende Antiken für den Kardinal Albani fand, der Wert der übriggebliebenen wurde noch auf 8206 scudi geschätzt. Im Jahre 1792 findet ein Hamburger Domherr „in diesen von der Kunst lange verlassenem Gärten nur noch die malerische Schönheit

Abb. 189 Villa d'Este, Tivoli, zypressenrondell mit Blick auf den oberen Garten

Sich von Venturini



276 Villa d'Este, Tivoli

7. KAP.

der Zypressen- und Piniengruppen, die über das dichte Lorbeergebüsch ragten¹⁰³, zu loben¹⁰⁴. Im XIX. Jahrhundert hat man zwar dem Garten etwas mehr Pflege angedeihen lassen, hat aber auch selbst in diesem abgeschlossenen Reich einen Zypfel, den göttlichen Tischplatz, dem Genius der Zeit, dem ewigen Geschick mit seinen verschlungenen Wegen, geopfert. Und doch enthielt sich dem aufmerksamen Blick all dem zum Trotz der ursprüngliche Geist in dem klaren, deutlich sprechenden Grundplan, der Haus und Garten zum erstemal unaufhörlich zusammenbildet, und dessen groß gedachter Linienführung sich jede Art von Bepflanzung unterwirft. Der Name des Baumstems Pirro Ligorio wird zwar nirgends ausdrücklich genannt, doch darf man ihm, dem Architekten der Estes um jene Zeit, die Villa um so eher zuschreiben, als er sich damals sicher lange in Tivoli aufhielt, um in der Villa des Hadrian zu studieren. Gewiß hat er durch die Kühnheit der antiken Anlagen, besonders der Untermauerung der Pavillonterrasse, sich zu seinem eigenen Werke be-gestert lassen. Für Ligorio spricht auch die Anlage der kleinen Stadt; er konnte hier in kleinen Baum-modellen das zur Ausführung bringen, was ihm im Großen versagt war, eine Rekonstruktion der antiken Ruinen von Rom.

Abb. 190 Villa d'Este, Tivoli, Zypressenrondell im heutigen Zustande

Phot.

Ligorio hatte hier in der Villa d'Este ein Fürstenschloß zu errichten; thronend, die Landschaft weit überragend, sollte es gesehen werden. Mit großem, glänzendem Gefolge wollte der Kardinal zeit-nannt (Abb. 101 Nr. 12) war wohl schon etwas früher angelegt¹⁰⁵. Dieser Garten ist tief in die Erde gesenkt, von Stützmauern umgeben, die zu Obstspalieren benutzt wurden. Einige wenige noch kunstlose Grotten sind dazwischen eingelassen. Die Wege sind, wie stets in diesen frühen Parterres, von Lauben überwölbt, mit einem Pavillon in der Kreuzung,

weilig dort wohnen und heitere Feste darin feiern. In dem Frankgärten wollte sich laute, fröhliche Gesellschaft verlieren und doch von unten gesehen und bewandert werden. Wie paßte das bunte Bild als Hintergrund für ihre rauschenden Feste und wie stimmte das laute vielstönige Wasser in ihre Fröhlichkeit.

Eine Anlage ganz anderer Art wurde dem Künstler, als er nach Ippolito Forting nach Frankreich in päpstliche Dienste trat und ihm Pius IV. die Erbauung eines kleinen Kasino hinter dem Vatikan übertrug. Sein Auftrag lautete auf Anlage oder Umgestaltung der hinteren vatikanischen Gärten. Das verteilte Parterre, giardino segreto genannt (Abb. 101 Nr. 12) war wohl schon etwas früher angelegt¹⁰⁵. Dieser Garten ist tief in die Erde gesenkt, von Stützmauern umgeben, die zu Obstspalieren benutzt wurden. Einige wenige noch kunstlose Grotten sind dazwischen eingelassen. Die Wege sind, wie stets in diesen frühen Parterres, von Lauben überwölbt, mit einem Pavillon in der Kreuzung,

Fig. 33 Fortsetzung

des Tivolibrunnens und einem Venturini-Stich der „Allee der 100 Brunnen“ versehen sind. Schließlich gibt es einen kurzen Bericht über die weitere Geschichte des Gartens bis ins 19. Jahrhundert, die von einem Venturini-Stich vom Zypressenrondell flankiert ist, es findet sich eine kurze Diskussion über Pirro Ligorio als Architekt auf der letzten Seite, in die eine Fotografie vom Rondell inseriert ist.

Wie sie es in ihrem Vorwort darlegt, macht sich Gothein auch bei der Villa d'Este daran, den Urzustand des Gartens zu rekonstruieren. Der Blick auf die oben wiedergegebene kurze Baugeschichte macht deutlich, dass dies aus heutiger Sicht weniger als Rekonstruktion denn vielmehr als eigenständige Konstruktion verstanden werden muss. Explizit weisen zwei Bemerkungen im Text selbst darauf hin. Gegen Ende ihrer Beschreibung von Terrassen- und ebenem Garten schreibt Gothein: „Um das Bild unseres Gartens zu vervollständigen [...]“³¹ Damit wird deutlich, dass Gothein trotz ihres Wissens um die historischen Schichten von einem zu rekonstruierenden Gesamtbild ausging. Die Wortwahl verweist auf die Vorstellung von einer harmonischen Entität des Gartens. Diese basiert auf dem Plan als Leitmedium, von dem sie am Ende des Abschnitts schreibt:

„Und doch enthüllt sich dem aufmerksamen Blick all dem [der Vernachlässigung und Zerstörung in späteren Jahrhunderten] zum Trotz der ursprüngliche Geist in dem klaren, deutlich sprechenden Grundplan, der Haus und Garten zum erstenmal unauf löslich zusammenbildet, und dessen groß gedachter Linienführung sich jede Art von Bepflanzung unterwirft.“³²

Diesen Plan zum Sprechen zu bringen ist Gotheins Ziel. Er fungiert gleichsam als Querschnitt durch die Zeitschichten. Ihm wird die Rolle des „Illustrators“ zugewiesen, indem er als Abbildung Gotheins beschreibenden Text gegenübergestellt wird. Auf Seite 270 wird aber lediglich der Berggarten beschrieben. Gothein geht systematisch die Hauptachsen ab und bringt durch Bewegung-evozierende Vokabeln Leben in ihr „Bild“ vom Garten. Der Nachvollzug des Ansteigens und Abfallens der einzelnen Achsen und Wege, vor allem im Kontrast zu den fallenden Wassern der Springbrunnen, macht Gothein zur Übersetzerin, zur Sprecherin des „frühesten Stiches“, den sie sich zum Leitmedium gewählt hatte. Eine Skizze (Fig. 34) gibt diese Bewegungsrichtungen wieder:

Zunächst „spannt“ Gothein die Terrassenstufen (1) von unten nach oben auf, die Hauptachse verfolgt sie in der umgekehrten Richtung (2), die Drachenfontäne (3) setzt sie in die Mitte der Konstruktion. Von den Fischbecken (4) ausgehend führt die Bewegung zunächst hoch zur Wasserorgel (5), um mit dem Wasserfall wieder herunterzufallen auf die Ebene der Wasserbassins. In der entgegengesetzten Richtung folgt sie der Wasserachse in der Verlängerung zum Vorsprung mit Brunnen (6), wie

31 Ibid., S. 275.

32 Ibid., S. 276.

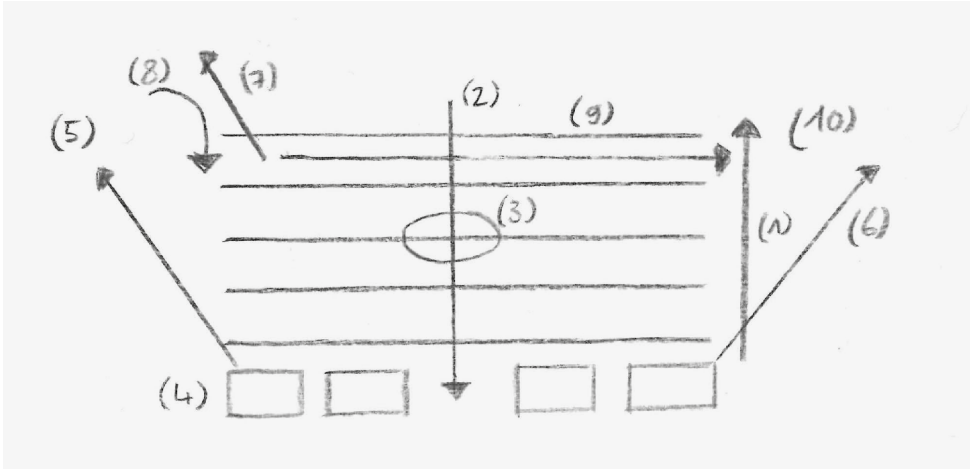


Fig. 34 Bewegungsrichtungen der Beschreibung der Villa d'Este, Skizze: Karin Seeber

er bei Dupérac zu sehen ist.³³ Die zweite Ebene emporklimmend, nennt Gothein als nächstes Pegasus- (7) und Tivolibrunnen, den sie als „Wassertheater“ (8) umschreibt, und folgt von diesem ausgehend der „Prachtstraße des Gartens“ (9), heute allgemein als „Allee der 100 Brunnen“ bezeichnet, wiederum auf die andere Seite des Gartens, zur „Rometta“, die sie als „Puppenstadt“ (10) charakterisiert, und endet schließlich beim Eulenbrunnen. Der sprechende Plan verlebendigt in Gotheins Beschreibung die architektonischen Elemente: der „aufsteigende Berggarten“, der Fluß „Anio, der den ganzen Stadthügel mit seinen Wasserarmen umklammert“, „riesige Tuffsteinblöcke, von einem springenden Pegasus gekrönt, fassen den Sturz des Wassers“, „ein schmaler Durchgang führt aus diesem Theater auf die Prachtstraße des Gartens, die den Berg entlang von dreistufigen Wasserkanälen begleitet wird [...]“.³⁴

Innerhalb der „lebenden Architektur“ des „sprechenden Plans“ verweist Gothein auf sämtliche Abbildungen (bis auf eine), so dass die Achspunkte des Gartens sowohl durch historische Stiche als auch durch aktuelle Fotos visualisiert werden. Das entstehende Bild aus Text und Abbildungen hat, ausgehend vom Verweis auf Dupérac, ein Netz über den Berggarten ausgespannt, das von den Hauptachsen und zentralen Brunnenanlagen gestützt ist. Das Vokabular betont die architektonischen Hauptakzente und setzt sie durch Bewegungsverben zueinander in Beziehung. Damit kontrastiert die Beschreibung des ebenen Gartens, für den Gothein die These voranstellt, dass er „weit mehr als die Terrassen von der Art der Bepflanzung ab[hängt], daher hat er auch stärker seine erste Anlage eingebüßt.“³⁵ Mit der Behandlung des unteren Gartens korrespondieren weniger

33 Gothein erwähnt, dass er vielleicht nie ausgeführt wurde, vgl. *ibid.*, S. 270.

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*, S. 270 ff.

Bilder, in diesem Teil überwiegen Textquellen, vor allem historische Beschreibungen. Zwar hält Gothein auch hier an der Darstellung nach Dupérac fest, jedoch ergibt sich aus der Lektüre kein räumliches Bild der architektonischen Eckpunkte, wie das beim Berggarten der Fall war. Der Text über den Berggarten unterscheidet sich in seiner Raum- und Bewegung-evozierenden Qualität deutlich von den Abschnitten über den unteren, ebenen Garten. Wenn Gothein am Anfang ihrer Behandlung der Villa d'Este schreibt: „Der Garten zerfällt deutlich in zwei Teile“,³⁶ so spiegelt sich dies auch in ihrem Text.

Für den unteren Garten zieht sie als eine Quelle das Tagebuch des englischen Italienreisenden John Evelyn heran, der vom ebenen Teil als „garden of simples“ spricht. Sie nimmt die Darstellung der Laubengänge auf dem Dupérac-Plan zum Anlass, die Bepflanzung als historische Schicht darzustellen. Der oben zitierte Brief von Gotheins Besuch hat gezeigt, dass sie sich bewusst von dem unmittelbaren, romantischen Eindruck, der durch die hohen Zypressen und die zerstörten Brunnen entstand und den ihre Zeitgenossen so schätzten, distanzierte. Die Leser ihres Buches fordert sie an dieser Stelle zu der gleichen Abstraktionsleistung auf:

„Der früheste Stich zeigt deutlich, wie sehr man, um das ursprüngliche Bild festzuhalten, den starken Phantasieeindruck ausschalten muß, den heute der dicht und wild verwachsene Garten mit den eintönig gleichmäßig rauschenden Quellen und den hochragenden Zypressen auf uns macht.“³⁷

Gerade die textliche Nähe zu weiteren historischen Beschreibungen bringt die Distanz zum aktuellen Zustand des Gartens zum Tragen, wenn Gothein betont, dass frühere Besucher des Gartens wie Montaigne und Chevalier des Brosses vor allem die Wasserspiele begeisterten.³⁸ Hier zeigen sich die Grenzen von Gotheins Abstraktionsleistung: Obwohl sie den Wasserläufen semantisch Leben verleiht, fehlt ihr doch der akustische Eindruck der hydraulischen Wasserorgel, die fünfstimmige Madrigale erklingen lassen konnte, oder des Eulenbrunnens, der Tierstimmen imitierte. Selbst der Drachenbrunnen war mit einer Hydraulik ausgestattet, die die Wasserstrahlen verschieden formen und etwa von Geräuschen wie Donnerschlägen begleiten lassen konnte.³⁹ Diese waren zu Gotheins Zeit nicht mehr funktionsfähig. In ihrer technischen Finesse, die auf antiken Traktaten beruhte, beeindruckten diese jedoch die zeitgenössischen Besucher.

Im letzten Teil der Beschreibung diskutiert die Autorin den historischen Statuenschmuck, betont nochmals, dass das Zypressenrondell eine spätere Zutat ist und beschäftigt sich mit Pirro Ligorio als Baumeister, dessen Urheberschaft sie mit seinem

36 Ibid., S. 270.

37 GdG I, S. 273.

38 Vgl. *ibid.*

39 Vgl. Schweizer 2008, Automatenkunst.

Interesse an der Hadriansvilla und der Rometta in Verbindung bringt.⁴⁰ Ihre abwertende Bezeichnung der „Rometta“ als „Puppenstadt“ zeigt das mangelnde Verständnis für die Bedeutungsschicht der Villa als Antikenrezeption und -imitatio, die sich in Ligorios Rom im Kleinformat am deutlichsten niederschlägt.

Die Unterschiede in Gotheins Beschreibung von Berg- und ebenem Garten lassen sich auf die grundsätzliche Dichotomie zwischen architektonischem und Landschaftsgarten oder zwischen Architektur und Pflanzen zurückführen. Für ihre Darstellung der Villa d'Este heißt dies kurzgefasst: Die Architektur des Gartens wird mit Hilfe des historischen, „sprechenden“ Plans zum Leben erweckt, die Bepflanzung bleibt eine historische Schicht und ist variabel. Damit verhält sich Gothein gerade konträr zur zeitgenössischen Rezeption, die ihren elegisch-romantischen Eindruck aus der verwilderten Bepflanzung, vor allem den hohen Bäumen und damit der tatsächlich lebenden Materie zieht. Der Grund, warum sie das Pflanzenmaterial grundsätzlich gegenüber der architektonischen Ebene abwertet, liegt in ihrer Rezeption Jacob Burckhardts begründet.

Zypressen als Baumarchitektur⁴¹

In seiner „Baukunst der Renaissance in Italien“ von 1867, die Gothein als „Geschichte der Renaissance in Italien“ in ihren Fußnoten führt,⁴² hatte der Basler Kulturhistoriker im Kapitel „Die Gärten“ eine Entwicklungslinie von der „Herrschaft des Botanischen“ über das „Eindringen des Architektonischen“ bis zur „Volle[n] Herrschaft der Architektur“ ausgemacht.⁴³ In Paragraph 127 stellt Burckhardt fest:

„Wie frühe die mächtigern Bäume als Massen geordnet in die Composition aufgenommen wurden, ist nicht auszumitteln; einzeln und in Alleen und kleinern Gruppen hatten sie nie gefehlt; aber ihr ernstes und grosses Zusammenwirken mit Terrassen, Treppen u.s.w. kann erst eingetreten sein, als die Gärten überhaupt gross und die architectonischen Principien ihrer Anlage völlig ausgebildet waren.“⁴⁴

Burckhardt gesteht der Pflanzung von größeren Bäumen, wie den Zypressen, einen Designwillen zu, das heißt, die Entwerfer der Gärten hätten die Massigkeit der Bäume

40 Vgl. GdG I, S. 276.

41 Zur Bedeutung der Zypresse z. B. Goethe 1988, S. 146: „Über die Zypresse, den respektabelsten Baum, wenn er recht alt und wohl gewachsen ist, gibt's genug zu denken.“ Zur kulturhistorischen Bedeutung der Zypresse vgl. zum Beispiel den Eintrag „Zypresse“ in Angermann 1998, S. 746.

42 Z. B. GdG, I, EN 74, S. 431.

43 Burckhardt 2000, S. VII (Inhalt). [ggf. Ibid (je nach Fn. 43)]

44 Ibid., S. 195.

in ihre Entwürfe miteinbezogen. Jedoch rechnet er dies erst der Spätrenaissance zu, also der Zeit nach der Ausbildung der Architektur. Gothein vollzieht in ihrem Text dieses Argument nach: Erst sei die Architektur der Villa d'Este vollendet gewesen, dann seien die Bäume als Gestaltungselemente hinzugekommen, müssten aber dennoch als der Architektur untergeordnet betrachtet werden. Hier greift wieder Baccio Bandinellis Maßgabe, dass die Architektur der Bepflanzung übergeordnet sein muss, die Burckhardt in Paragraph 126 zitiert und die auch für Gothein maßgeblich ist.⁴⁵ Für die Villa d'Este greift dies in idealtypischer Weise. Auch an späterer Stelle bezieht sich Gothein auf diesen Grundsatz, wenn sie bei den Zypressenalleen von San Vigilio darauf hinweist, dass auch diese spätere Gestaltungselemente seien:

„Erst das XVII. Jahrhundert fand an der dunklen, ernsten Majestät solcher Massen Geschmack, auch die Hochrenaissance pflanzte die Zypresse nur als Einzelzierbaum, wie sie schon Alberti empfiehlt, und als Verschnittbaum. Die wenigen Schilderungen jener Zeit sprechen mit betonter Bewunderung viel von den ‚breiten Wegen zwischen Lorbeer und Myrten‘, von den ‚anmutigen, verzierten Gärten von Zitronen, Orangen und Limonen‘, niemals aber von Zypressenalleen.“⁴⁶

Im Fall der Villa d'Este heißt dies, dass Gothein den architektonischen Berggarten bedingt durch ihre lebendige und visualisierende Darstellungsweise als dem ebenen Garten überlegen bewertet. Durch ihr Urteil, dass der untere Garten stärker von seiner Bepflanzung geprägt sei – und dass dies schon vor der späteren Anlage mit Zypressen der Fall gewesen war, der Dupérac-Plan zeigte hier die Lauben und Beetanlagen –, wird er in der Beschreibung zurückgesetzt; es entsteht kein zusammenhängendes, räumliches Bild des Gartens, sondern eine Zusammenstellung der historischen Schichten und Beschreibungen, die textlastig bleiben.

Das Modell der „architektonischen“ Zypressen wurde in der Literatur der Zeit häufig diskutiert. So schreibt Tuckermann in seinem Buch „Die Gartenkunst der italienischen Renaissance-Zeit“ von 1884: „Auch die Cypressen und Platanen bilden mit ihren Laubmassen und dem Wechsel ihrer Silhouetten unstreitig architectonische Motive, genau von dem Erfinder beabsichtigte Linienzüge [...]“⁴⁷ Wölfflin schreibt in seinem 1888 veröffentlichten Buch über „Renaissance und Barock“ im dritten Kapitel über „Villen und Gärten“ über die „Baumarchitectur“ als Gliederungselement von Wegen und Plätzen. Dabei erwähnt er auch die Zypressen der Villa d'Este.⁴⁸ Eine weitere

45 Ibid., S. 194. GdG I, S. 264. Vgl. Bottari/Ticozzi 1979, Brief XXXVIII, S. 93.

46 GdG I, S. 256.

47 Tuckermann 1884, S. 97f.

48 Wölfflin 1888, S. 129: „In Villa d'Este bleiben die Zypressen auf die Hauptachse beschränkt: auf das Rondell in der Mitte des Parterres und die in zwei Kurven divergierende Treppe in der Mitte des Aufstieges.“

Aussage zur architektonischen Qualität italienischer Bäume liefert Falke in seiner 1884 erschienenen Abhandlung „Der Garten. Seine Kunst und Kunstgeschichte“, wenn auch nicht direkt auf die Villa d'Este bezogen.⁴⁹ Koch, den Gothein in ihrem Vorwort als Vorbild angibt, lässt Pirro Ligorio selbst als für die Einbeziehung der Bäume in den Garten verantwortlich zeichnen.⁵⁰ Es ist also bemerkenswert, dass Gothein in ihrer Darstellung auf diese architektonische Qualität der Bäume nicht eingeht. Sie betont in ihrem Text explizit, dass dieser Eindruck erst später hinzugekommen sei und datiert Planung und Anpflanzung des Zypressenrondells richtig auf die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts.⁵¹ Mit ihrem Verweis auf einen historischen Stich nach Venturini (Abb. 189) unterstreicht sie die historische Schicht, die sich vom aktuellen Zustand unterscheidet.

Stilfragen: Der kunsthistorische Diskurs

Der Abschnitt zur Villa d'Este ist typisch für die Diskussionen um Stilfragen der Zeit. Eine formalistische Analyse und Fragen nach der Stilgeschichte waren bis in die 1960er Jahre hinein die vorherrschenden kunsthistorischen Methoden.⁵² Gothein nennt in ihrem einführenden Urteil die Villa d'Este „Repräsentantin der Blütezeit italienischer Gartenkunst im Barockzeitalter“. Diese Formulierung gehört in den Kontext einer differenzierten zeitgenössischen Stildiskussion, die im Folgenden aufgeschlüsselt werden soll und in der sich Gothein wiederum als Nachfolgerin Burckhardts erweist.

Die große Leistung des Kulturhistorikers war die Etablierung der Renaissance-Epoche als Höhepunkt der Kunstgeschichte.⁵³ In dieser Höhenkamm-Vorstellung stellte der Barockstil ein Verfallssymptom dar. Engel formuliert:

„Während das Konzept ‚Renaissance‘ schon von seiner Herkunft her als Wiedergeburt positiv besetzt war, musste sich der Begriff ‚Barock‘ erst in einem

49 Falke 1884, S. 90f.: „In den meisten Bäumen, wie sie damals dem Gärtner zur Verfügung standen und benützt wurden [...] liegt schon nach ihrem Wuchse und ihrer Erscheinung etwas Architektonisches. [...] Die Cypressen mit ihrem gedrängten, fest anliegenden Gezweige sind zum Himmel strebende Säulen und bieten, in Reihen dicht gestellt, eine feste Wand dem Anblick dar.“

50 Koch 1910, S. 42: „Es ist das große Verdienst Pirro Ligorio's, bahnbrechend diese Vereinigung der Architektur mit der Gartenkunst durchgeführt zu haben [...] durch die im weiteren Umkreis des Hauses stufenförmig gesteigerte Befreiung des Gartens von allen Künsteleien, bis zur Verwendung der natürlichen Baumfreiheit. Die bedeutendste Schöpfung des Pirro Ligorio war die Gartenanlage der Villa d'Este in Tivoli. [...] Die Würdigung der Natur führte zur Einbeziehung der Waldteile in die Gartengestaltung.“ Koch zeigt sich hier beeinflusst von der zeitgleich vorherrschenden Mode des Waldgartens, die auch auf Gertrude Jekyll zurückgeht.

51 Vgl. GdG I, S. 275. Das Zypressenrondell wurde 1640 gepflanzt.

52 Vgl. Weissert 2009, S. 10.

53 Vgl. Locher 2007, Burckhardt 2000, S. 114.

langwierigen Prozess der Umwertung von einem negativ als schwülstig, überladen, exzentrisch konnotierten Geschmacksurteil zu einem neutralen, gleichwertigen Stilbegriff herauschälen.“⁵⁴

Beispielhaft zeigt sich Burckhardts Ablehnung etwa in seiner „Baukunst der Renaissance in Italien“ in Formulierungen wie „den mürrischen Formen des damaligen Stadtpalastes“.⁵⁵ In seiner Entwicklungsdiskussion der Gartenkunst sah er allerdings erst die Gärten der Barockzeit als Vollendung des italienischen Gartenstils, deren frühes Vorbild, die Villa d’Este, zeitlich erst nach dem Höhepunkt der Renaissance, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden war. Burckhardt hatte sich erstmals 1855 in seinem „Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens“, apologetisch über die Villa geäußert.⁵⁶ Im Kapitel über „Villen und Gärten“ erwähnt er sie an prominenter Stelle:

„Das reichste, durch Naturvorzüge ewig unerreichbare Beispiel eines Prachtgartens bietet dann die schon 1549 angelegte Villa d’Este in Tivoli. Der steile Abhang und die vom Gewaltigen bis ins Niedliche unter allen Formen benützte Wassermasse des Teverone waren Elemente, die anderswo sich nicht wieder so zusammenfanden.“⁵⁷

Gotheins Einschätzung des „selten glückliche[n] Zusammenwirken[s] von natürlichen und künstlerischen Mitteln“ spitzt diese Formulierung zu.⁵⁸

Die herausgehobene Stellung bleibt der Villa auch in Burckhardts späteren Schriften erhalten. Insgesamt sieht er sie in ihrem Einfluss als bestimmend für die Vollendung des italienischen Gartens, den er an die „frühesten grossen Villen der Barockzeit“ knüpft.⁵⁹ Die Villa d’Este sondert Burckhardt dabei immer wieder aus der Entwicklung aus, weil sie durch ihren Wasserreichtum schon vor dem eigentlichen Durchbruch der großen Wasserverwendung, die Burckhardt für die Zeit nach Sixtus V. ansetzt, bedeutende Wasserspiele gehabt habe.⁶⁰ Auch bei der Vollendung der Treppe als Doppeltreppe, die Burckhardt als Merkmal der „Gärten höhern Styles“ erkennt, vermutet er, dass die

54 Engel 2015, S. 143.

55 Burckhardt 2000, § 121, S. 188: Villen der Barockzeit.

56 Burckhardt 2001, S. 3/Burckhardt 1855, S. 400. Burckhardt selbst sah das Buch als eine Art Reiseführer an – und so wurde es auch benutzt – da er sich im Vorwort dafür rechtfertigte, keine ausführlichen Beschreibungen zu liefern. Er ging davon aus, dass der Leser die Kunstwerke selber sehen oder sich daran erinnern würde. Eine Digitalisierung der Erstausgabe, Burckhardt 1855, ist in den Heidelberger historischen Beständen verfügbar.

57 Burckhardt 2001, S. 322 f. Burckhardt 1855, S. 400.

58 GdG I, S. 268.

59 Burckhardt 2000, S. 197.

60 Vgl. *ibid.*, S. 192.

„Doppeltreppen und deren mittlere Nischen etc. schwerlich alle der ersten Anlage von 1549 angehören mögen.“⁶¹

Gotheins oben zitierte Formulierung ist eine explizite Schlussfolgerung aus Burckhardts Einschätzung. Das zeigt sich auch an ihrer Bemerkung über die Wasser-scherze gegen Ende ihrer Behandlung der Villa d'Este. Diese hätten, so schreibt sie „jetzt im italienischen Renaissancegarten einen immer wachsenden, übermäßigen Umfang“ angenommen.“⁶² Hatte sie den Garten der Villa d'Este dezidiert dem „Barockzeitalter“ zugerechnet, muss diese Zuordnung der Wasserspiele zum Renaissancegarten darauf zurückgeführt werden, dass Burckhardt die Villa d'Este als frühes Beispiel hochstehender Barockvillenarchitektur eingeordnet hatte. Sie war zwar im Barockzeitalter entstanden und vorbildlich für ihre Nachfolger, symbolisiert aber eigentlich den Höhepunkt der Renaissance, das lässt sich aus dieser Stilzuordnung folgern. Wenige Seiten vor dem Abschnitt über die Villa d'Este definiert Gothein: „Die Mitte des Jahrhunderts, die Zeit, die in der Baukunst durch das beginnende Barock gekennzeichnet wird, zeigt mit einem Schlage [...] die volle Herrschaft über alle Mittel der Gartenkunst.“⁶³ Der Renaissancegarten als Höhepunkt italienischer Gartenkultur hinkt nach Burckhardt und Gothein der Entwicklung der Architektur hinterher, daher repräsentiert die Villa d'Este dessen Blüte im Barockzeitalter.⁶⁴

Der Diskurs über Renaissance und Barock, auf den Gothein selbstverständlich zurückgreift, knüpfte sich im Folgenden an Cornelius Gurlitt, der 1887 den Barockstil rehabilitierte, so wie es der Basler Kulturhistoriker mit der Renaissance unternommen hatte.⁶⁵ Gothein bezieht Gurlitts Buch nicht nur in ihre Endnoten ein, an anderer Stelle zitiert sie ihn auch im Haupttext.⁶⁶ Er behandelt die Villa d'Este im Kapitel „Spätrenaissance“ und legt seine Beobachtungen und eine kurze Beschreibung auf einer Seite dar.⁶⁷ Auch Gurlitt lobt die Anlage, ihre

„köstliche Lage, die meisterhafte Ausnützung des Terrains zu in hochaufsteigender Allee angeordneten Terrassenbauten und Wasserkünsten und [...] die zierliche Veranda am Schluß der großen Linie, sowie auch namentlich [...] die feierliche Pracht des Pflanzenwuchses [...]“⁶⁸

61 Ibid., S. 195.

62 GdG I, S. 274.

63 Ibid., S. 264.

64 Mit den späten „Blüten“ der Villenarchitektur in der Barockzeit ist auch die Vorstellung von „zyklisch wiederkehrenden Stilprinzipien“ verbunden. Der Barock als Spätstil stellt damit eine Etappe vor dem Zurückschwingen des Pendels in die Klassik dar. Vgl. Engel 2015, S. 143.

65 Vgl. Vorwort Gurlitt 1887, S. VII; und Kultermann 1996, S. 131 ff.

66 GdG I, Endnoten 104 und 155. Ibid., S. 319: „Ein Garten, mehr zum Hinausschauen, als zum Hineinschauen“, nennt ihn Gurlitt [...].“ Es geht um den Garten der Villa Medici in Rom.

67 Gurlitt 1887, S. 78.

68 Ibid.

Gurlitt beschreibt einen Aufstieg vom Portal in der Hauptachse des Gartens ausgehend hinauf zum Palast, der „durch die zahlreichen dekorativen Anordnungen und namentlich durch mächtige Querachs-Motive immer neue Ueberraschungen“ biete.⁶⁹ Für den unteren Garten spricht Gurlitt vom „Blumenparterre“, das ist „jener Rundplatz mit den berühmten Cypressen“.⁷⁰ Wieder zeigt sich hier Gotheins Leistung, die sich zugunsten ihres Originalbilds des Gartens nicht auf die Vorliebe ihrer kunsthistorischen Zeitgenossen für die Zypressen einließ.

Für Gotheins Stildiskurs bemerkenswert ist, dass sie dem Barock trotz Gurlitts Arbeit noch eher skeptisch gegenübersteht. Der Begriff fällt überhaupt nur vier Mal im ersten Band, wohingegen der Begriff „Renaissance“ an die hundert Mal vorkommt. Für die Villa Farnesina in Caprarola etwa bemerkt sie „das kräftig einsetzende Barock, die Wirkungen sind gröber geworden [...]“.⁷¹ Bei der Behandlung der Alhambra geißelt sie den personifizierten Stil, welcher „in diese feine stille Anlage allerlei aufdringliche Neubauten [...] hineingestellt“ habe.⁷² Jedoch weist sie der Gartenkunst die wichtige Rolle zu, die Entwicklung der „Skulptur des Barocks“ begünstigt zu haben – wozu jedoch die abwertende Schlussfolgerung zählt, dass barocke Skulptur in Innenräumen „[ü]berladen und aufdringlich wirkt.“⁷³

Die Stilgeschichte prägte sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu einer Formgeschichte aus, maßgeblich betrieben von Burckhardts „Schüler“ Heinrich Wölfflin.⁷⁴ Seine „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“ erschienen ein Jahr nach der „Geschichte der Gartenkunst“, 1915. Gothein hatte sich mit den Schriften Wölfflins, Kunsthistoriker ihrer Generation, immer wieder intensiv beschäftigt, ihre Wege scheinen sich nicht direkt, aber über Dritte gekreuzt zu haben, wie ein Brief belegt.⁷⁵ Explizit äußert sich Gothein jedoch erst nach der Veröffentlichung ihres Buches, 1917, zu Wölfflin.⁷⁶ Während der vorangegangenen Jahre ihrer gartenhistorischen Forschungen

69 Ibid.

70 Ibid.

71 GdG I, S. 295. Auch Wölfflin 1888, S. 26, zählt Caprarola zum Barock mit seinem „Verlangen nach dem Gewaltigen“.

72 GdG I, S. 378.

73 Ibid., S. 332: „Das virtuose Können und der Reichtum der Phantasie, die völlige Gelöstheit der Stellungen, des Ausdrucks, alles das, was in Innenräumen oft überladen und aufdringlich wirkt – im Freien und in Verbindung mit der Vegetation, die mehr und mehr als grüne Hintergrundmasse behandelt wird, ist diese Kunst des malerischen Effekts weder aufdringlich noch grell [...]“.

74 Obwohl Wölfflin kurze Zeit bei Burckhardt studiert hatte und 1893 dessen Nachfolger auf der Professur in Basel wurde, hat er selbst sich nicht als dessen Schüler gesehen oder bezeichnet. Vgl. Meier 1990, S. 63.

75 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 397: [Oktober 1909], in dem es um eine Büste Wölfflins geht, die dieser bei einer Freundin Gotheins bestellt hatte.

76 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 483; „d. 6 III 17“: „Aus der Clemenschen Unterhaltung [der Kunsthistoriker Paul Clemen] sehe ich auch nur wieder, wie früh er stark konservativ geworden ist und wie wenig beweglich er neuen Zeitforderungen und Standpunkten gegenüber steht,

scheint sich Gothein jedoch Wölfflins früheren Büchern gegenüber eher zurückhaltend verhalten zu haben, was vermutlich auch auf die Beeinflussung durch ihren Mann zurückzuführen ist. Dessen Formulierungen in Briefen zeigen, dass er dem Kunsthistoriker mit einer gewissen Skepsis begegnete, hauptsächlich wohl deswegen, weil er dem Jüngeren das Fehlen des kulturhistorischen Hintergrundes seines Lehrers Burckhardt attestierte.⁷⁷

Schon 1888 hatte Wölfflin seine Sicht auf den Stilwandel hin zum Barock als Habilitationsschrift veröffentlicht,⁷⁸ wobei es ihm schon in dieser frühen Schrift darum ging, die Gesetzmäßigkeiten der Form aus dem Gegensatzpaar der Stile, Renaissance und Barock, herauszuarbeiten und dabei den Übergang von der einen in die andere Epoche als „Paradigmenwechsel“, nicht als Niedergang zu betrachten.⁷⁹ Bei der Aufzählung der (architektonischen) Elemente legt er teilweise den gleichen aufzählenden Stil an den Tag wie Burckhardt; er behandelt – anders als Gurlitt oder Gothein – keine Anlage in ihrer Gesamtheit. Kontext und Beschreibung sind für Wölfflins Bemühungen, durch seine Formanalyse „einen Einblick in das innere Leben der Kunst“ zu erhalten, unwichtig.⁸⁰

Ähnlich wie Burckhardt widmet Wölfflin den Gärten ein eigenes kleines Kapitel; hier arbeitet er die Errungenschaft des Barockgartens als die „Herrschaft eines architektonischen Geistes“ heraus.⁸¹ So beobachtet er: „Der Barock fügt sich nicht dem Terrain, sondern unterwirft es sich. Er sucht ihm um jeden Preis eine einheitliche Anlage abzugewinnen: *ein* durchgehendes Hauptmotiv [...]“⁸² Dementsprechend kritisiert er an der Villa d'Este, dass die Hauptachse des Palastes dort gerade nicht mit der Hauptachse des Wassers zusammenfalle: „Villa d'Este, wo wohl zuerst eine derartige Komposition

denn gewiss sowohl bei Wölfflin [sic], wie bei Wöringer habe auch ich eine ganze Reihe von Ausstellungen und Unzulänglichkeiten, ich habe dir ja früher viel davon berichtet, aber dass man nicht die tiefe Fruchtbarkeit des Standpunktes, die Lebendigkeit des Impulses auch für die *Kunstgeschichte* sieht, das ist mir ganz unerfindlich.“

77 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 706: „Heidelberg 28/6 04“: „Da sieht man wieder, daß Wölfflin [sic] mit seiner einseitig aus Rafaels [sic] Zeichnung zur Villa Madama hergeleiteten Theorie im Unrecht ist, während in einem Nebenpunkte, daß nämlich die Renaissance kleinen Wasserbau begünstigt habe, völlig das richtige getroffen hat [...]“ Und: EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 1155: „Hotel Achenseehof, am 21 August 1912“: „Ich lese Wölfflins ‚Klassische Kunst‘ mit viel Vergnügen; seine Analysen sind außerordentlich fein, ganz in Burckhardts Sinne; selbst über Leonardo's Abendmahl weiß er Neues und Interessantes zu sagen; da aber alles Kulturhistorische principiell fehlt, so ruft das Buch förmlich nach einer Ergänzung.“

78 Wölfflin 1888.

79 Brassat/Kohle 2003, S. 51.

80 Wölfflin 1888, Vorwort, S. V: „Meine Absicht war, die Symptome des Verfalls zu beobachten, und in der ‚Verwilderung und Willkür‘ womöglich das Gesetz zu erkennen, das einen Einblick in das innere Leben der Kunst gewährte. Ich gestehe, daß ich hierin den eigentlichen Endzweck der Kunstgeschichte erblicke [...]“ Vgl. Bauer 1988, S. 156.

81 Wölfflin 1888, S. 123 f.: Den Renaissancegarten bewertet er dagegen „ohne Einheit in der Komposition. Und eben hierauf beruht der Fortschritt, den der Barock nach der Seite des Architektonischen machte.“

82 *Ibid.*, S. 123.

in großem Maßstabe versucht ist, leidet noch daran, daß der Wasserlauf mit der Achse des Palastes, die zugleich den Hauptgang des Gartens bezeichnet, nicht zusammenfällt, wodurch ein Zwiespalt entsteht.“ Stattdessen sieht er „noch viel Kleinliches und bloß Zierliches“ und gibt als Beispiel die „Allee der 100 Brunnen“ an.⁸³ Obwohl er die Villa also nicht einem idealen Barockstil zuordnet, sie also grundsätzlich in der Spätrenaissance verortet, stellt sie bei Wölfflin keine Blüte, keinen Höhepunkt dar.⁸⁴

Auch Gothein ordnet die Villa der Barockzeit zu, jedoch sind ihre Beobachtungen zur Symmetrie differenzierter. In ihrer Behandlung betont sie zunächst, dass sich der „Terrassengarten in strenger Symmetrie in der Hauptachse des Gebäudes herabzieh[t].“⁸⁵ Erst an späterer Stelle, bei der Behandlung der Villa Lante in Bagnaja, kommt sie auf die Wasserachse der Villa d’Este zu sprechen, deren Inkongruenz mit der Hauptachse sie dann – ähnlich wie Wölfflin – bemängelt.⁸⁶ Eine weitere Stelle zur Stilfrage der Villa Farnesina in Caprarola lässt weiterhin vermuten, dass Gothein Wölfflins Werk gekannt hat und seine Zuordnung der Form „Masse“ zum Barock⁸⁷ in die Datierung einbezieht: „Trotzdem darf die ganze Anlage nicht zu spät gesetzt werden, die Wasserbehandlung vermeidet noch die Massenhaftigkeit [...]“⁸⁸

Trotz ihrer Beschäftigung mit jüngsten kunsthistorischen Methoden, für die Wölfflins Arbeit hier steht, zeigt sich in ihrer Zuordnung der Villa d’Este zum Renaissance- oder Barockstil dennoch, dass Gothein sich noch grundsätzlich auf die Stileinordnung nach Burckhardt bezog. Die Stilform des Barock bearbeitet sie latent abwertend. Wenn Wölfflin 1909 in seinem Aufsatz „Über kunsthistorische Verbildung“ den Historismus des 19. Jahrhunderts kritisierte,⁸⁹ so ist Gothein zu dieser Zeit diesem Historismus noch stark verbunden. Gothein ging es insgesamt weniger um eine Formanalyse als darum, eine Entwicklung individueller Gartentypen entlang etablierter Stilepochen zu skizzieren. Die Villa d’Este ragt aus dieser Entwicklung als Höhepunkt heraus – das hat Gotheins Darstellung mit der Burckhardts gemein. Dieses Werturteil bleibt auch dann bestehen, wenn Gothein die Villa d’Este als Maßstab für andere Gärten heranzieht, die Stildiskussion bleibt virulent, zum Beispiel, um Montaignes historische Kritik beim Vergleich mit dem Park von Pratolino zu erklären:

83 Ibid., S. 125.

84 Vgl. *ibid.*, S. 130.

85 GdG I, S. 270.

86 Ibid., S. 290: „Ligorio war dem noch in Villa d’Este mit einer gewissen Umständlichkeit aus dem Wege gegangen, er läßt die Hauptgartenachse die Wasserachsen schneiden, so daß wir trotz des überschwenglichen Reichtums die Wirkung des Wassers in der Tivoli-Villa im einzelnen zusammensuchen müssen.“

87 Wölfflin 1888, S. 30: „Der Barock verlangt eine breite, schwere Massenhaftigkeit.“

88 GdG I, S. 296.

89 Vgl. Schmitz 1994, S. 145.

„Montaigne behauptet, daß die Villa im Wetteifer mit Tivoli geschaffen sei, er vergleicht beider Schönheit und gibt Pratolino den Vorzug um des hellen lebendigen Quells wegen, [...] während das gelbe Wasser des Teverone ihm den vollen Genuß der Villa d'Este verdirbt. Es spricht wohl auch hier aus Montaigne noch ein Zug der Frührenaissance, der das Gewaltsame, Wilde, das die Wasser von Tivoli auszeichnet, nicht recht behagen will.“⁹⁰

Wenn Gothein die Villa chronologisch zwar der „Barockzeit“ zurechnet, sie aber als Blüte der „Spätrenaissance“ darstellt, präsentiert sie sich – trotz ihrer Aufgeschlossenheit gegenüber aktuellen Diskursen – in ihren Wertmaßstäben als eher konservativ.

Gotheins Auseinandersetzung mit der kunsthistorischen Stildiskussion illustriert aber auch den Methoden-Pluralismus ihrer Darstellung. Weil sie keine übergeordnete Systematik an ihr Narrativ anlegt, gelingt es ihr, Stildiskussionen zu integrieren, die Formanalyse jedoch nicht über ihre Entwicklungsgeschichte zu stellen. Am Kapitel über Italien allgemein zeigt sich ihre Bemühung, mit kunsthistorischen Standards ihrer Zeit Schritt zu halten. Die moderne Forschung spricht vielleicht auch deswegen von diesem Kapitel als einem „Buch im Buch“.⁹¹

Gotheins Darstellung im Vergleich

Das vorangegangene Kapitel hat gezeigt, dass Gothein sich in ihrer Formanalyse der Villa d'Este mit der vorrangigen Fragestellung der Kunstgeschichte ihrer Zeit befasst. Die „großen“ akademischen Namen wie Burckhardt und Wölfflin beschäftigen sich jedoch nur am Rande mit Gärten und dementsprechend kurz fallen ihre Urteile über die Villa d'Este im Speziellen aus. Bestrebt, Merkmale zusammenzufassen, um so eine Entwicklung darstellen oder einen Stil identifizieren zu können, bleiben sie in ihrer Erwähnung kursorisch.

Wie verhält es sich damit bei zeitgenössischer Literatur, die sich ausschließlich mit Gartenkunst oder auch speziell mit der Villa d'Este befasste? Ein Vergleich mit dieser ermöglicht es, Gotheins Leistung abzuschätzen, wobei sich die Autorin selbst lediglich mit zwei Publikationen explizit befasst hat, wie ihre Endnoten zeigen. Das ist zum einen die früheste wissenschaftliche Abhandlung, die sich ganz der Villa widmet und die ein inventarisches Interesse belegt: die Bestandsaufnahme des Architekten Adolf Gnauth und des Kunsthistorikers Eduard Paulus aus dem Jahr 1867.⁹² Gothein verweist im Text auf den Aufsatz, wenn sie die „reiche Bemalung der Bauwerke, Grottenfassaden

⁹⁰ GdG I, S. 298.

⁹¹ Schweizer 2013, S. 52.

⁹² Gnauth/Paulus 1867.

und Mauern, wovon sich noch im XIX. Jahrhundert Spuren erhalten hatten“, erwähnt.⁹³ Gnauths und Paulus' vorrangiges Ziel war es, den aktuellen Zustand der Villa zu dokumentieren, um „ein vollständiges Bild von der italienischen Villen-Herrlichkeit zu geben [...]“. ⁹⁴ Die Autoren empfehlen die Zuhilfenahme der beigefügten, selbst angefertigten, architektonischen Pläne (Aufriss und Querschnitt), damit der Leser ihnen auf ihrem Weg durch die Beschreibung von Garten und Villa folgen könne. Pläne nach wissenschaftlichen Standards ersetzen hier den „disegno“-Plan Dupéracs. Zwar orientieren auch sie sich an den Achsen des Gartens, sie beschreiben deren Lage und Verlauf; da der Augenpunkt jedoch häufig wechselt, ist eine räumliche Vorstellung der Anlage nicht intendiert. Entlang des Weges, den der Aufsatz in seiner Beschreibung gleichsam „abschreitet“, wird der aktuelle Zustand detailliert festgehalten. Die Autoren messen die gesamte Anlage ab und machen teilweise sehr genaue Angaben zur Lage einzelner Wasserkünste oder Skulpturen, wie sich etwa an der Information über den metergenaue Abstand eines Brunnens vom Seitenweg beweist. Der Artikel ist mit atmosphärischen Einsprengseln wie „das reine Licht des Himmels strömt bis zu uns herüber“ versehen.⁹⁵ Die Verwilderung, der Verfall, die hochgewachsenen Zypressen am Rondell werden als genuine Merkmale behandelt. Auch Paulus und Gnauth bewerten die Zypressen als „architektonische Motive“.⁹⁶

Der zweite Verweis auf Forschungsliteratur findet sich in Gotheins Endnoten zu Carl Justis Winckelmann-Biographie.⁹⁷ Darüber hinaus gibt es weitere Angaben zu Primärquellen, zum Beispiel den Viten Vasaris oder dem Tagebuch des englischen Botanikers John Evelyn – wobei Gothein nicht zwischen Primär- und Sekundärquellen unterscheidet. Vermutlich kannte Gothein aber noch mehr Forschungsliteratur ihrer Zeit. In ihrem Vorwort schreibt sie über Jakob von Falke's „Der Garten, seine Kunst und Kunstgeschichte“⁹⁸ von 1884 als ein „für seine Zeit sehr verdienstliches Buch“, sie erwähnt zudem August Grisebachs Habilitationsschrift „Der Garten. Eine Geschichte seiner künstlerischen Gestaltung“ von 1910.⁹⁹

93 GdG I, S. 273.

94 Gnauth/Paulus 1867, S. 49.

95 Ibid., S. 10. Das inventarische Interesse schlägt sich bei dem Kunsthistoriker Eduard Paulus auch in seinen Publikationen über „Die Kunst- und Altertums-Denkmale im Königreich Württemberg“ nieder, mit denen er die Kunstdenkmälerinventarisierung in Württemberg begründete. Adolf Gnauth war neben seiner Tätigkeit als Architekt auch Direktor der Kunstgewerbeschule in Nürnberg. Vgl. Paret/Güntter 1950 und Bach 1904.

96 Gnauth/Paulus 1867, S. 4.

97 Justi 1872. Seit 1758 war Winckelmann Sekretär des Kardinals Alessandro Albani gewesen und führte mit diesem zusammen Ausgrabungen in Tivoli, in der Villa Hadriana und der Villa d'Este durch. Da er auch für die künstlerische Ausgestaltung der Villa Albani zuständig war, kaufte er für diese Statuen aus dem Garten der Villa in Tivoli. Vgl. Leppmann 1986, S. 189.

98 Falke 1884.

99 Grisebach 1910. Zu Gotheins Auseinandersetzung mit ihren Vorgängerwerken vgl. Schneider 2014.

Falkes Buch gehört zu einer Serie von deutschsprachigen Büchern über Gartenkunst in den 1880er Jahren, zu denen noch Tuckermanns Buch „Die Gartenkunst der italienischen Renaissancezeit“, ebenfalls von 1884, und Hermann Jägers „Gartenkunst und Gärten sonst und jetzt“ aus dem Jahr 1888 gezählt werden können.¹⁰⁰ Allerdings entstanden sie vor unterschiedlichen professionellen Hintergründen. Falke war ausgebildeter Kunsthistoriker und Museumsdirektor, Tuckermann Architekt und Jäger gehörte als Gärtner der Praxis an.¹⁰¹ Alle drei Autoren bemühen sich darum, einzelne Gärten oder auch Gartenmerkmale in ein System der Gartenstile einzugliedern. Wenn Falke das Wasser als dominierendes Stilmittel des Barock einführt, nimmt er die Villa d'Este als Beispiel, weil die Herrschaft des Wassers „nirgends mächtiger, gewaltiger“ sei.¹⁰² Er unternimmt also keine Beschreibung der gesamten Anlage. Jäger beschreibt die Villa kurz, weil er den Anspruch verfolgt, sie vor dem geistigen Auge in ihrem Idealzustand zu restaurieren – ähnlich wie Gothein es in ihrem Vorwort postuliert.¹⁰³ Seine kurze Beschreibung bemüht sich um eine Erfassung der Hauptachsen, erwähnt jedoch keine historischen Schichten. Stattdessen bewertet er architektonische Anlagen nach zeitgenössischem Geschmack wie etwa die „Allee der 100 Brunnen“, die um ein Drittel gekürzt mehr Eindruck machen würde.¹⁰⁴ Tuckermann unterteilt sein Buch in einen theoretischen und einen angewandten Teil; im letzteren beschreibt er einzelne Anlagen. Der Abschnitt über die Villa d'Este erstreckt sich, wie bei Gothein, über neun Seiten, auf denen er sowohl über die Einbettung der Anlage in die Landschaft als auch über das Wasser als „innerstes Lebelement“ schreibt.¹⁰⁵ Beides seien charakterliche Eigenschaften des Gartens.¹⁰⁶ In seiner anschließenden Beschreibung hält er sich stark an seine Vorbilder, Paulus und Gnauth: Eine räumliche Erfassung der Anlage ist also nicht intendiert.¹⁰⁷

Alle drei Werke bebildern ihre Ausführungen, wobei Falkes die einzige Publikation ist, die ihren Abbildungen Quellen beigibt.¹⁰⁸ Er verwendet ganzseitige Stiche, ein Nachstich des Dupérac-Plans von Abraham Hogenberg aus dem Jahr 1655 begleitet die kurze Beschreibung des Gartens.¹⁰⁹ Tuckermann hat vier Ansichten in seinen Text integriert,

100 Jäger 1888.

101 Schneider 2011 hat in ihrer unveröffentlichten Masterarbeit Jägers Biographie skizziert.

102 Falke 1884, S. 95.

103 Jäger 1888, S. 108.

104 Vgl. *ibid.*, S. 113.

105 Tuckermann 1888, S. 97.

106 Vgl. Schneider/Gröning 2009, S. 295.

107 Tuckermann 1888, S. 102.

108 Siehe Kapitel 1.2. „Bebilderung“.

109 Falke 1884, Abb. 32 und S. 93f: „So ist das unterhalb der Villa steil abfallende Terrain des Estensischen Gartens quer über in schmale Terrassen getheilt, zu denen schräge Rampen oder Wege von einer zu anderen herabführen, allerdings zum Theile mit einer von Cascaden begleiteten Stiege in der Mitte. Die ganze untere, mehr geebnete Partie aber ist in quadratische Felder zerlegt worden. Einzelne Stellen, Durchschnittspunkte oder sonst wie bedeutsame Plätze sind

die Jäger zum Teil ebenso wiedergibt, etwa Domenico Amicis Vedute von einer Querachse des Gartens (Fig. 35; bei Jäger 1888, Fig. 28; bei Tuckermann 1884, Fig. 19).¹¹⁰

Jäger verwendet als historische Hauptansicht Giovanni Battista Piranesis Stich aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Fig. 36).

Grundsätzlich entstanden die Abbildungen der Vergleichsliteratur zwei Jahrhunderte nach der ersten Entstehungszeit, die Abbildungen sind von dem hohen Baumbewuchs gekennzeichnet. In ihrer Systematik reicht die Bebilderung der Vergleichswerke nicht an die „Geschichte der Gartenkunst“ heran. Tuckermann geht zwar systematischer vor, wenn er als erste Abbildung einen Grundriss nach Percier und Fontaine verwendet und dann einzelne Abbildungen folgen lässt, jedoch ist Gotheins Auswahl der historischen Stiche enger abgestimmt auf die im Text beschriebenen Orte im Garten. Sie legt den zeitlichen Schwerpunkt mit ihrer Auswahl historischer Stiche von Venturini um ein Jahrhundert näher an die Entstehungszeit, die Fotos haben dagegen den Zweck, den Ist-Zustand zu dokumentieren.

Gothein nahm Falkes Werk zur Kenntnis, weil er als Museumsdirektor und Kunsthandwerk-Experte auch einen kunsthistorischen Anspruch an die Erarbeitung der Gartengeschichte stellte. Dass sie Jäger hingegen, der als Obergärtner aus der Praxis kam, nicht als mögliches Vorbild wahrnahm, liegt in ihrem wissenschaftlichen Ansatz begründet.¹¹¹ Jägers wie Tuckermanns¹¹² räumliche und berufliche Nähe zur in der Praxis der Landschaftsarchitektur vorherrschenden Lenné-Meyer'schen-Schule schloss sie für die Theoretikerin Gothein als ernstzunehmende Vorlagen aus.¹¹³

Was ihren historistischen Anspruch einer umfassenden Quellennutzung anging, griff Gothein weniger auf vorhandene Sekundärliteratur als vielmehr auf ihre eigenen Archivrecherchen und akademischen Kontakte zurück. Die oben bereits erwähnten Skizzen des Künstlers Othmar Brioschi aus dem Jahr 1899 sind mit einem Vorwort des Archäologen Christian Hülsen eingeleitet.¹¹⁴ Gothein traf den Archäologen

durch Cypressen, Fontainen, pavillonartige Lauben hervorgehoben, welche die Eintönigkeit aufheben (Abb. 32).“ Die Abbildungsquelle ist Hogenberg 1655, Tafel 26.

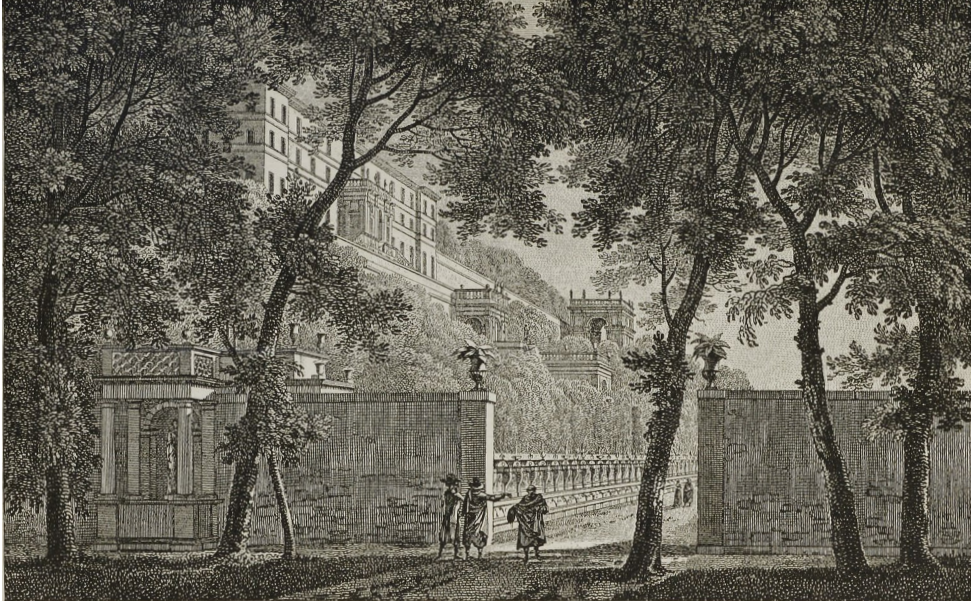
110 Es ist dieselbe Abbildung, die in Burckhardts „Baukunst der Renaissance in Italien“ in Bezug auf die Villa d'Este zu finden ist: Burckhardt 2000, S. 188; „Fig. 123. Villa d'Este bei Tivoli“ – die laut editorischem Nachwort der Neuausgabe Burckhardts von 2001, S. 503, nicht zugewiesen werden konnte, da der Bearbeiter von Burckhardts Werk, Wilhelm Lübke, keine Quellen angab. Vgl. auch das Vergleichsbild bei Centroni 2008, S. 74. Amici produzierte für den kommerziellen Vertrieb und den Tourismus. Vgl. Eintrag „Amici, Domenico“ in Meißner 1986 sowie Grützner 1983.

111 Vgl. Schneider 2014, S. 39.

112 Tuckermann war Architekt an der Technischen Universität Berlin. Vgl. Coffin 1999, S. 27.

113 Vgl. zum vorherrschenden Gartenstil der Zeit vor 1900 Schneider 2000, vor allem das 6. Kapitel „Exkurs: Die sogenannte Hausgartenreform in Deutschland: Ein Strukturmodell zum Verständnis der Reform“. Vgl. zudem in der vorliegenden Arbeit das Kapitel II.3. „Die ‚Geschichte der Gartenkunst‘ als Dokument der Reformgartenbewegung“.

114 Brioschi 1899.



35



36

Fig. 35 Domenico Amici: Veduta di villa d'Este in Tivoli, 1847,
Nachdrucke in Burckhardt 2000, Jäger 1888, Tuckermann 1884

Fig. 36 Giovanni Battista Piranesi: Villa d'Este in Tivoli, ca. 1748-1778,
46,9 x 70 cm, Rijksmuseum Amsterdam [Public Domain]

und Ligorio-Experten während ihres Aufenthalts.¹¹⁵ Dessen Einführung in Brioschis Bildband spiegelt sein Wissen um die Historizität des Gartens, das Gotheins Herangehensweise entspricht:¹¹⁶

„Die majestätische, einzig dastehende Cypressengruppe inmitten des unteren Gartens möchten wir nicht vertauschen gegen den *viale coperto*, den Kuppelbau aus Spalierwerk mit vier kreuzförmig davon auslaufenden Laubengängen, den Ligorio an diese Stelle gesetzt hatte.“¹¹⁷

Hülsen hatte sich auch mit den Nachdrucken von Etienne Dupéracs Plan und dem Nachstich von Mario Cartaro von 1575 beschäftigt.¹¹⁸ Im weiteren Verlauf seiner Einführung gibt Hülsen einige Informationen zu Bauherr und Architekt, wobei er Pirro Ligorio dem zeitgenössischen Urteil entsprechend als Fälscher charakterisiert.¹¹⁹ Erst in den 1960er Jahren wurde dieses Verdikt revidiert und Ligorios Bemühungen um Vervollständigung antiker Statuen wurden – ebenso wie sein Gesamtwerk – einer ausgewogenen Würdigung zugeführt.¹²⁰ Hülsens kursorischer Überblick über die Brunnenanlagen ist dagegen noch vom herrschenden Vorurteil geprägt.¹²¹ Die 17 Tafeln von Brioschi selbst zeigen praktisch keine Hauptansicht der Wasserwerke oder der Struktur des Gartens, sondern atmosphärische Ausschnitte der halb überwachsenen Architektur. Sie rezipieren in ihrer betonten Vernachlässigung der Zentralperspektive auf Hauptachsen die Stiche Piranesis und Amicis. Sie eignen sich nicht zur Rekonstruktion einer Architektur, sondern sind als Veduten zu verstehen. Hülsens Einführung ist dagegen einem wissenschaftlichen Standard verpflichtet, der sich der historischen Schichten bewusst war. Die eigentümliche Verbindung von wissenschaftlichem Vorwort des Experten Hülsen mit

115 Vgl. Kapitel II.2. „Wissenschaftsgeschichte, *Praxis: Die Forschungsreise nach Rom 1905*“.

116 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 203: „Rom d. 16.5.5“: „Wirklich verloren war der Tag gestern ja auch nicht, denn die Zeichnungen von Ligorio, die mir Hülsen zeigte waren mir sehr wertvoll [...].“

117 Ibid.

118 Vgl. Hülsen 1921. Ebenso Lamb 1966, S. 16.

119 Brioschi 1899: Einführung, ohne Seitenangabe. Auch Eberhard Gothein beschreibt ihn in einem Brief: „Intrigant, Fälscher von Profession, begeisterter Sammler, gelehrter Archäologe und schließlich doch vor Allem ein genialer Künstler“ (EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 773: „Heidelberg 15/5 05“).

120 Vgl. Schreurs 2000, Antikenbild, S. 15–17: „Zur Forschungsgeschichte“. Die erste Rehabilitation nahmen Mandowsky/Mitchell 1963, S. 43, vor: „This was not, of course, true reconstruction [...]; but the final result was a thing as genuinely antique in its elements as Ligorio could make it.“

121 Hülsen 1921, Vorwort, unpaginert: „Freilich wird der moderne Beschauer den malerischen Reiz des von üppiger Vegetation eingenommenen Bassins der Wasserorgel höher schätzen, als ihre ehemaligen musikalischen Kunststücke; vielleicht wird er auch das Verschwinden der *Roma antica*, jenes in Stuck modellirten Abbildes der alten Herrlichkeit der ewigen Stadt [...], auf welches Ligorio sich einiges zu gut gethan haben mag, wenig bedauern.“

den elegischen Bildern des österreichisch-italienischen Malers Othmar Brioschi in einer Publikation, die der österreichische Thronfolger Franz Ferdinand als neuer Besitzer der Villa in Auftrag gegeben hatte, würde eine eigene Forschung lohnen.¹²²

Eine zweite Serie von Beschreibungen der Villa findet sich in der englischsprachigen Literatur in der Zeit nach 1900. In kurzer Abfolge erschienen das Buch der Amerikanerin Edith Wharton, „Italian Villas and their gardens“ (1904),¹²³ die Fotografien des Briten Charles Latham unter dem Titel „The gardens of Italy“ (1905)¹²⁴ und das Buch seines Landsmanns H. Inigo Triggs „The Art of Garden Design in Italy“ (1906).¹²⁵ Eine Sonderstellung hat der Aufsatz des britischen Archäologen Thomas Ashby von 1908,¹²⁶ der sich um die Bestandsaufnahme der in der Villa vorhandenen antiken Statuen kümmert. Den Büchern der anglo-amerikanischen Autoren in Italien ist gemein, dass sie in ihren Texten ihre Reiseeindrücke wiedergeben, also den aktuellen Zustand der Villa als beschreibungswürdig ansehen, so dass ihre Bücher selbst als Reiseführer benutzt wurden. Das ist vor allem bei Edith Wharton, Schriftstellerin und Pulitzer-Preisträgerin, der Fall.¹²⁷ Wharton stützt sich für ihre stilistischen Einschätzungen hauptsächlich auf deutsche Kunstliteratur der Zeit, für die Villa d'Este bezieht sie sich auf Tuckermann und Gurlitt. Der Abschnitt, der eine räumliche Vorstellung von Haus und Garten vermittelt, beschreibt den Weg der Autorin durch die Villa und in den Garten. Von der geordneten Architektur im Haus ausgehend, mutet die Beschreibung des Weges von der obersten Terrasse hinunter in den Garten wie eine Desorientierung, ein Ausbruch aus dem geordneten architektonischen Schema des Hauses an:¹²⁸

„a thousand rills gush downward, terrace by terrace, channelling the stone rails of the balusters, leaping from step to step, dripping into mossy conchs, flashing in spray from the horns of sea-gods and the jaws of mythical monsters, or forcing themselves in irrepressible overflow down the ivy-matted banks.“¹²⁹

122 Franz Ferdinand erbte im Alter von zwölf Jahren die estensischen Güter von Herzog Franz V. von Modena. Dieser machte zur Bedingung, dass Franz Ferdinand Italienisch lernen sollte, was für den sprachlich unbegabten österreichischen Thronfolger ein großes Problem darstellte. Nach dem Attentat auf Franz Ferdinand 1914 in Sarajewo gelang es dem italienischen Staat, die Villa in ihren Besitz zu bringen. Vgl. Hannig 2013, S. 24–25 und Centroni 2008, S. 89.

123 Wharton 1904.

124 Latham 1905.

125 Triggs 1906.

126 Ashby 1908.

127 Vgl. Beneš 2001, S. 3.

128 Hunt 2008, S. 3: „Wharton's descriptions remain one of the book's strengths. She is exceptionally good at narrating the transitions that the garden visitor experiences in moving through sites [...]“

129 Wharton 1904, S. 144.

Die unmittelbare Lebendigkeit des Wassers vermittelt einen sinnlichen Eindruck des Gartens.¹³⁰ Als Kunstwerk wertet die amerikanische Autorin den Garten generell ab: Sie bemängelt den „schweren Barock“, die „kindische Rometta“, letztlich befindet sie: „the cypress-groves of the Villa d’Este are too solemn, and the Roman landscape is too august, to suffer the nearness of the trivial.“¹³¹ Hier konterkariert der zeitgenössische Eindruck der Besucherin die historische Rekonstruktion: Weil die Zypressen der Anlage Ernsthaftigkeit verleihen, erscheinen die ursprünglichen Brunnen und Wasserspiele trivial. Begleitet wird die Beschreibung von zwei atmosphärischen Illustrationen des amerikanischen Malers Maxfield Parrish, mit denen die Autorin sich nicht identifizieren konnte, da sie an ihren Text einen wissenschaftlichen Anspruch stellte, der Verleger jedoch ökonomische Interessen verfolgte.¹³²

Gothein scheint Whartons Buch nicht zur Kenntnis genommen zu haben, zumindest findet sich keine Referenz darauf in ihren Fußnoten und keine Bemerkung in ihrem Briefwechsel. Ihr Fokus lag eher auf britischen Publikationen, da hier ihr angestammtes Forschungsfeld lag. Allerdings benutzte sie die Bücher von H. Inigo Triggs und Charles Latham als „Anschauungsmaterial“, wie sie es in ihrem Vorwort formuliert.¹³³ Auch in einem Brief spricht sie eher abwertend über Lathams Werk, dessen Ko-Autorin, die Verfasserin der begleitenden Texte zu Lathams Fotografien, sie bei einem gesellschaftlichen Lunch in Rom traf.¹³⁴

Der englische Architekt H. Inigo Triggs verfolgt einen professionellen Ansatz, der die Vorbildhaftigkeit der Anlagen für das zeitgenössische Design auslotet. Seine Werke sind begleitet von umfangreichem Bildmaterial, selbstständig angefertigten Grund- und Aufrissen, die den historischen Plan zu rekonstruieren suchen, so dass dies nicht mehr im Text erfolgt. In seinem Buch über den italienischen Garten wird das Kapitel für die Villa d’Este mit einer langen atmosphärischen Beschreibung einer „Hon. Mrs. Boyle“¹³⁵ eingeleitet, in der hauptsächlich wieder die Zypressen im Mittelpunkt stehen: „The lofty spires of ancient cypresses reach up above the topmost terrace [...]“.¹³⁶ Triggs gibt historische Eckdaten und erwähnt große Grundstücksankäufe und Erdbewegungen für die Schaffung des Gartens, auch nennt er die Architekten und den Ingenieur der Wasserspiele, Orazio Olivieri.¹³⁷ Ebenso wie Gothein zitiert Triggs aus dem Tagebuch John Evelyns; der britische Architekt gibt eine lange Passage wieder, die er als Quelle

130 Dieser Befund steht in absolutem Widerspruch zu Tchikines These (Tchikine 2017) vom Ausschließen jedweder sinnlichen Rezeption in der Historiographie Edith Whartons.

131 Wharton 1904, S. 148.

132 Vgl. Hunt 2008, unpaginiert, fortlaufende Seite 2.

133 GdG I, S. V.

134 Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 93 f.

135 Vermutlich eine Dame aus höheren Kreisen, die zur angloamerikanischen Gemeinde in Italien zählte.

136 Triggs 1906, S. 125.

137 Ibid.

für die Hochzeit des Gartens einführt.¹³⁸ Es folgt ein Vergleich der Pläne von Percier und Fontaine und dem Dupéracs, die Triggs beide abbildet. Er bevorzugt die jüngere Darstellung der französischen Architekten von 1806: „The former plan shows the garden in many ways simplified and brought within more reasonable bounds.“¹³⁹ Ein solcher Schluss zeigt den praktischen Anspruch, den Triggs mit seinen Publikationen verfolgte: nämlich Vorlagenmaterial für Architekten zu liefern.

Triggs' kurze Beschreibung des Gartens, die sich anschließt, ist – ähnlich der Whartons – hodologisch, also einem Weg durch den Garten nachempfunden. Der Weg führt von oben nach unten mit Erwähnungen der zentralen Brunnen der Querachsen und entspricht damit der Zugangsmöglichkeit der Zeit: Wharton und Triggs nähern sich dem Garten von der Villa aus, die Perspektive des Dupérac-Plans, die den Zugang vom unteren Teil des Gartens impliziert, ist damit umgekehrt. Wenn Triggs auf seinem Weg die Wasserorgel erwähnt, zitiert er die Beschreibung Montaignes, der die Geräusche des hydraulischen Springbrunnens beschrieb. Dieser Einschub verleiht der Beschreibung Triggs' eine historische Tiefe, wobei er grundsätzlich am zeitgenössischen Eindruck festhält: „In the midst of the parterre is a small rond-point, with high jets of water springing from basins in the ground, and seats placed between, surrounded by some of the most beautiful cypresses to be met with in Italy.“¹⁴⁰ Der Abschnitt schließt mit einem Verweis auf historische Abbildungen und auf eine zeitgenössische Zusammenstellung historischer Informationen von Francesco S. Seni von 1902.¹⁴¹ Seni hatte Dokumente aus dem Archivio di Stato in Modena zusammengestellt und damit die Bau- und Besitzergeschichte der Villa bis in seine eigene Zeit dokumentiert.¹⁴² Ob Gothein das Buch kannte, ist fraglich. Neben den zwei bereits erwähnten Plänen illustrieren drei großformatige Fotografien, ein kleinerer Stich der Wasserorgel und ein „Sketch showing treatment for stairways“, der den Anwendungscharakter von Triggs' Buch unterstreicht, den Abschnitt.

Triggs behandelt somit einerseits die historischen Schichten, indem er zeitgenössische Quellen zitiert, er geht aber auch auf die zeitgenössische Rezeptionsschicht ein. Sein Fokus liegt jedoch auf architektonisch korrekten Plänen und Skizzen, die als Vorbilder für Gartenarchitektur dienen können. Für dieses Ziel weist er den Entwurfsplan Ligorios, das „disegno“, als zu ungenau zurück. Letztlich beweist sich darin die Vorstellung einer statischen Entität des Gartens, in dem das Pflanzenmaterial untergeordnet ist. Es erscheint als aktuelle Rezeptionsschicht, die Gartenpläne jedoch zeigen nur die Architektur. Im Unterschied dazu führt Gotheins kulturhistorischer Anspruch zu einer stärkeren Differenzierung der historischen Schichten.

138 Ibid., S. 126.

139 Ibid.

140 Ibid., S. 128.

141 Seni 1902.

142 Vgl. Coffin 1960, S. vii.

Aus Gotheins Briefen geht hervor, dass sie ihr Kapitel über Italien im März 1909 fertiggestellt hatte.¹⁴³ Ihr Vorwort belegt, dass sie auch danach erschienene Forschungsliteratur zur Kenntnis nahm – explizit Grisebachs Habilitationsschrift –, ob sie sie aber auch in ihren vorhandenen Text einarbeitete, kann bezweifelt werden. In ihrem Vorwort kritisiert sie vor allem, dass Grisebach keine „entwicklungsgeschichtliche Darstellung durch die Jahrhunderte“ liefere, dafür aber „einen beachtenswerten Versuch bringt, die einzelnen Typen herauszuschälen [...]“.¹⁴⁴ Grisebach erwähnt die Villa d’Este an verschiedenen Stellen als Beispiel mit dem Ziel, die Architektur verschiedener Gärten, wie etwa die Terrassierung, zu einem Stilmerkmal zusammenzufassen. Auch ein Aufsatz Bernhard Patzaks geht der Frage nach dem Kunststil der Villa d’Este nach,¹⁴⁵ wiederum atmosphärisch eingeleitet.¹⁴⁶ Den weitaus größten Teil des Aufsatzes macht eine genealogische Herleitung der italienischen Villentypen aus, um den Bau der Villa d’Este einzuordnen, wobei er am Schluss der ausführlichen Darstellung feststellt, dass diese zu den meisten der ausführlich beschriebenen Bautypen keine Beziehung habe.¹⁴⁷ Patzaks Grundgedanke ist, dass die Natur sich der Architektur unterwerfe,¹⁴⁸ als „Kontrapost“ zur architektonischen Stufenleiter des Terrassengartens habe der Künstler das Zypressenrondell geschaffen.¹⁴⁹ Wiederum wird hier das den Eindruck bestimmende Zypressenrondell als zur Grundanlage des Gartens zugehörig interpretiert, obwohl Patzak auch Dupéracs Stich als Abbildung zeigt.

Gotheins Leistung

Vor dem Fächer zeitgenössischer Vergleichsliteratur lässt sich Gotheins Ansatz und dessen innovativer Charakter klar umreißen: Erstens verwendet sie zum ersten Mal eine große Fülle Quellen kritisch und in Bezug auf die zeitlichen Schichten des Gartens. Zweitens benutzt sie historische und zeitgenössische Abbildungen, beziehungsweise Fotografien in einer neuen Ausführlichkeit und Systematik und drittens gelingt es ihr, durch ihre räumliche Beschreibung anhand des Plans von Dupérac dem Leser ein klar umrissenes Bild des Berggartens vor Augen zu stellen. Indem sie Dupérac als Leitmedium und

143 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 224: „d. 21.3.9“.

144 GdG I, S. V.

145 Patzak 1906. Für die Beschreibung der Villa d’Este greift Gothein nicht auf Patzaks Aufsatz zurück, für ihre Behandlung der Villa Imperiale in Pesaro bezieht sie sich jedoch auf seine Arbeit: Patzak 1908; Verweis in der GdG I, S. 429, En. 16.

146 Patzak 1906, S. 51: „Die Villa empfängt den Besucher mit einer Stille, deren Flüstern die Vergangenheit mit dem Herzen fassbar und persönlich vertraut macht.“

147 Vgl. ibid., S. 56.

148 Ibid., S. 117: „die Gesamtkomposition verkörpert gleichsam ein architektonisches Ausklingen des hoch oben thronenden Palastes nach dem Garten, der künstlerisch dienstbar gemachten Natur, zu.“

149 Ibid.

„sprechenden Plan“¹⁵⁰ nutzt, rezipiert sie den „disegno“ in der Funktion, die seit der Renaissance etabliert war: Der Plan wird zum eigentlichen Garten.

Der Rückgriff auf das in der Renaissance etablierte Leitmedium ermöglicht dem Leser auch die Perspektive auf den Garten von unten aus. Damit bereitet sie späteren ikonographisch-ikonologischen Interpretationen die Grundlage. Durch die Betonung der Aufwärtsbewegung schafft Gothein eine räumliche Darstellung des Berggartens mit seinen Hauptachsen und Hauptbrunnenwerken und entwirft mit Hilfe einer räumlichen Semantik, die Bewegungsrichtungen der Wege und Wasserläufe verfolgt, ein klar strukturiertes und abgegrenztes räumliches Bild. Diese Kompaktheit fehlt anderen zeitgenössischen Beschreibungen. Indem sie den unteren Garten in ihrem Entwurf des „idealen“ historischen Raumbildes ausklammert, ist sie in der Lage, sich bei diesem Teil des Gartens stärker auf die historische Rekonstruktion zu konzentrieren, was sicherlich als ihre bedeutendste Eigenleistung gewertet werden kann.

Alle zeitgenössischen Publikationen sind in ihrer Wahrnehmung des Gartens stark vom Eindruck um die Jahrhundertwende und zum Teil auch von der vorherrschenden Eingangssituation beeinflusst. Atmosphärische Betrachtungen finden sich in jeder der oben besprochenen Veröffentlichungen, zum Teil bestimmen sie die Wahrnehmung des Gartens wie bei Wharton. Vor allem die Zypressen wurden als Originalelemente gewertet und im kunsthistorischen Diskurs als genuin architektonische Elemente interpretiert. Gothein gelingt es – trotz ihres persönlichen Eindrucks, der sich im Brief ähnlich elegisch erweist wie in der Vergleichsliteratur –, die Pflanzung der Zypressen als historische Schicht zu behandeln und dementsprechend darzustellen, ohne den zeitgenössischen Diskurs abzuwerten.

Auch in der Auswahl ihrer Abbildungen ragt ihre Darstellung in ihrer Quantität und systematischen Nutzung über die Vergleichsliteratur hinaus. Die Anlagerung der Abbilder an die Achsenpunkte der räumlichen Darstellung anhand des „sprechenden Plans“ verleiht der räumlichen Darstellung Anschaulichkeit. Der Vergleich historischer Ansichten mit zeitgenössischem Fotomaterial betont die Historizität. In ihrer Wahl bildlicher Quellen beschränkt sich Gothein auf die frühesten Stiche des Gartens von Venturini und klammert spätere Ansichten aus. Die Bildquellen werden kritisch behandelt, wenn Gothein etwa das Zypressenrondell kurz nach seiner Pflanzung zeigt und im Text darauf verweist. Dennoch bleibt der Abbildungscharakter der historischen Stiche für Gothein entscheidend, wenn sie beispielsweise den querformatigen Stich Venturinis von der Hauptachse in ein Hochformat ändert, um ihre Beschreibung der Stringenz der Hauptachse zu betonen.

Grundsätzlich besteht Gotheins Leistung in einer geschickten Quellenauswahl und einer dem beschriebenen Objekt angemessenen strukturierten Darstellung. Gothein greift auf Erkenntnisse ihrer Zeit zurück und fasst sie pointiert zusammen. Als eigene Forschungsleistung kann das Abgleichen des historischen Plans mit dem zeitgenössischen

¹⁵⁰ GdG I, S. 276.

Befund genannt werden. Während andere Autoren den Garten als ein Zeit-Raum-Kontinuum begreifen, das mehrere Zeitebenen untrennbar in sich vereint, versteht Gothein den Gartenraum als Zeitschichtung. Den Urtext des Gartens zeigt sie im „disegno“, im Plan Dupéracs, dessen Räumlichkeit sie evoziert.

In vielen anderen Aspekten präsentiert sich der Abschnitt über die Villa d'Este jedoch als „Kind seiner Zeit“, das zeigt sich vor allem an der Diskussion um die stilistische Einordnung der Villa und im Fehlen jeglicher ikonographisch-ikonologischen Diskussion.

Das Nachleben der Villa d'Este in der Forschung

Allen oben beschriebenen Publikationen ist gemein, dass keine Interpretation der Ikonographie stattfindet. Brunnen und Skulpturen werden in ihrer Form beschrieben, nicht nach ihrer Bedeutung befragt. Der ikonographisch-ikonologischen Betrachtung von Kunstwerken, entwickelt von Aby Warburg und Erwin Panofsky im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, gelang erst in den 1960er Jahren in Deutschland der Durchbruch zur gesicherten wissenschaftlichen Methode.¹⁵¹

Für die Villa d'Este wendet Coffin diese Methode grundlegend in seiner Monografie von 1960 an.¹⁵² Ausschlaggebend für sein Interesse sei ein Renaissance-Seminar seines Lehrers Erwin Panofsky 1945 gewesen, schreibt Coffin in seinem Vorwort.¹⁵³ Kapitel fünf, „The Villa's Symbolism and Pirro Ligorio“, behandelt dementsprechend den Aufstieg zur Villa in der Hauptachse als Allegorie auf Herkules am Scheideweg, als dessen Nachfahr sich Ippolito d'Este stilisierte.¹⁵⁴ Die Interpretation des Gartens gibt die Bewegungsrichtung von unten nach oben vor. Nach einer ausführlichen Analyse des Brunnen- und Skulpturenprogramms kommt Coffin zu dem Schluss, dass Ippolitos Garten den Anspruch erhebt, der neue Garten der Hesperiden zu sein.¹⁵⁵ Damit ist die jahrzehntelang vorherrschende Stildiskussion in ihrer Bedeutung marginalisiert. Bei Coffin findet sich lediglich die Bemerkung, dass die Sichtachsen nicht wie im Barock ununterbrochen sind.¹⁵⁶ Die grundlegende Bedeutungsverschiebung, die sich in der kunsthistorischen Forschung in dieser Zeit vollzog, findet sich in Coffins etwas lapidarem Satz:

151 Obwohl Warburg erste Überlegungen bereits in seiner Dissertation von 1892 formulierte, waren Methoden der Formgeschichte in der Kunstgeschichte auch die nächsten Jahrzehnte vorherrschend. Vgl. zur Rezeption der Schriften Aby Warburgs Schoell-Glass 2007, S. 185 ff. Siehe auch den Eintrag „Ikonographie/Ikonologie“ in Pfisterer 2011.

152 Coffin 1960.

153 Vgl. *ibid.*, S. viii.

154 Vgl. *ibid.*, S. 83.

155 *Ibid.*, S. 88: „In fact, the garden of the Villa d'Este is the Garden of the Hesperides.“

156 Vgl. *ibid.*, S. 39.

„For a sixteenth century visitor the Villa d'Este at Tivoli offered the charm of colorful frescoes, associations with ancient Rome in its collection of statues, and refreshment from the water of the numerous fountains. Except for the ancient sculpture, the Villa has the same delights for the modern visitor, but there was more than visual and aural delight for an educated sixteenth century man.“¹⁵⁷

Coffin beschäftigt sich dementsprechend auch mit Ligorios Antikenrezeption in der Villa d'Este, die sich in der frühen Forschungsliteratur, namentlich bei Ashby, zunächst nur als inventarisches Interesse niedergeschlagen hatte. Vor allem behandelt Coffin Garten und Villa in ihrer Gesamtheit und als Einheit.

Gleiches gilt für die zweite große Monografie von Carl Lamb, der die politischen Verwerfungen des 20. Jahrhunderts zum Verhängnis wurden.¹⁵⁸ Obwohl Lamb seine Untersuchungen über die Villa d'Este bereits 1938 in Rom begonnen hatte, konnte er sie wegen des Zweiten Weltkriegs erst in den 1960er Jahren veröffentlichen, wie er in seinem Vorwort schreibt. Lambs Ziel ist es, den historischen „Idealzustand“, wie er ihn auf den Zeitpunkt nach dem Tod des Kardinals Ippolito d'Este festlegt, zu rekonstruieren.¹⁵⁹ Dieses Ansinnen entspricht der Herangehensweise Gotheins. Lambs Buch ist im Untertitel als „Beitrag zur Geschichte der Gartenkunst“ definiert, womit sich der Autor auf die von Gothein etablierte Begrifflichkeit beruft. Auch in seinen einleitenden Bemerkungen bezieht er sich auf sie: „Die Gartenkunst, deren Geschichte Marie Luise Gothein geschrieben hat, ist nicht immer als ‚hohe Kunst‘ aufgefaßt worden.“¹⁶⁰ Lamb setzt sich explizit mit Gotheins Darstellung auseinander und korrigiert beispielsweise ihre Interpretation der *Metae Sudantes*.¹⁶¹ Um den Idealzustand zu konstruieren, nimmt auch Lamb eine räumliche Beschreibung vor, wobei er auf historische Beschreibungen, vor allem auf die „Descrizione“ von Pirro Ligorio, zurückgreift. Er kommt zu dem Schluss, dass „das Bild der gesamten Anlage, das vom ebenen Garten aus sehr bald ins Blickfeld kam, vor den Einzelheiten aufgefasst werden sollte [...]“.¹⁶² Er „geht“ anhand eines Schemas den Garten ab und beschreibt gleich an Ort und Stelle Baugeschichte und ursprüngliches Aussehen der Brunnen und Skulpturen, zum Beispiel: „Mit dem

157 Ibid., S. 78.

158 Lamb 1966.

159 Ibid., S. 42.

160 Ibid., S. 9, auch an anderen Stellen greift der Autor auf Gothein zurück, etwa S. 60 in Bezug auf das Motiv der Wassertreppe, deren Entwicklungsmoment er nach Gothein erklärt.

161 Ibid., S. 49: „Gotheins Deutung als kleine Gebäude zur Brut der Wasservögel trifft nicht das Richtige. Wenn Lafreri diese Brunnen als *metae sudanti* bezeichnet, so deutet das darauf, daß sie als Nachbildungen des berühmten antiken Vorbildes gedacht waren.“ Aus Gotheins oben erwähntem Brief geht hervor, dass sie sich des antiken Vorbildes bewusst war.

162 Ibid., S. 42.

Weg D 6 war die Grenze jener übergeordneten quadratischen Grundform (zwischen D 1 – D 6 und I – VIII) erreicht, die auch einen Teil der Höhe mit einschloß [...].¹⁶³

Lamb's Werk kann zu den Forschungsarbeiten gezählt werden, die, angeregt durch die „Geschichte der Gartenkunst“, dieser Einzelstudien widmeten. Auf der Grundlage neuester Forschungsmethoden geht er nicht nur kritisch auf die Quellen und die Baugeschichte ein, die er minutiös bis in „Die einzelnen Garten- und Brunnenanlagen“ rekonstruiert, wobei er auch auf technische Details wie die Funktionsweise der Brunnen zu sprechen kommt.¹⁶⁴ Er behandelt außerdem „die Ausstattung des Palastes und ihr[en] Zusammenhang mit dem Garten“ und widmet der Antikenrezeption Ligorios ein eigenes Kapitel.

Seit den beiden großen Monographien ist die Erforschung der Villa d'Este rege geblieben. Vor allem die Frage nach der Ikonologie stand und steht im Fokus, wobei das Gesamtkunstwerk bis heute in ein polymethodisches Netz aus Interpretationen eingesponnen ist.¹⁶⁵ Auch der Beitrag des Antikenforschers Pirro Ligorio bot immer wieder Anlass zu Forschungen, so dass die lapidare Feststellung Hülsens vom Anfang des 20. Jahrhunderts, Ligorio habe sich in der Rometta endlich verwirklichen können, einer Tiefeninterpretation gewichen ist, die Ippolito und Ligorio's subtile Kritik an der Kulturpolitik des Papstes herausarbeitet¹⁶⁶ und der Vermutung Hülsens von Ligorio's Selbstverwirklichung wissenschaftliche Tiefe gibt, indem Ligorio's Rezeption der *Metae Sudantes* ausführlich aufgearbeitet wird.¹⁶⁷

Generell ist für die „Villa d'Este“-Forschung seit Coffin die Tendenz zu beobachten, die Villa – Haus und Garten – mit all ihren Kunstwerken, also zum Beispiel auch Fresken,¹⁶⁸ als Gesamtkunstwerk ins Auge zu fassen und vor dem Hintergrund von Renaissance-theorien zu interpretieren. Die Erfassung des Gartenraums ist bis heute aktuell geblieben.

163 Ibid.

164 Vgl. zum Beispiel seine eigenhändige Skizze der „Druckkammern der Wasserorgel“ auf S. 54.

165 Vgl. Ribouillault 2011.

166 Vgl. Schreurs 2000, Hercules.

167 Vgl. Schreurs/Morét 1994, S. 299 ff., die Ligorio's Anteil am Entwurf und der Aufstellung einer Brunnenskulptur in Bologna diskutieren und die Aufstellung der *Metae Sudantes* in den Fischteichen in Tivoli dahingehend interpretieren, dass Ligorio hier seine antikischen Interessen im Gegensatz zum konventioneller orientierten Bologna in Form der Brunnenskulpturen umsetzen konnte.

168 Vgl. vor allem Ribouillault 2011.

Die Villa d'Este als Pars pro Toto

Die Beschreibung der Villa d'Este enthüllt das Methodensystem und die Prämissen der „Geschichte der Gartenkunst“. Gothein bemüht sich darum, die Urschicht des Gartens als räumliche Entität zu erfassen. Auch Coffin evoziert einen räumlichen Eindruck, wenn er das ikonographische Programm der Villa im fünften Kapitel im Garten verorten will; er beschreibt eine hodologische Bewegung durch den Garten:

„The central axis at Tivoli preserves the feeling of visual unity, but, as the visitor begins to experience the gardens in his walk along this axis to the Villa, he is constantly diverted by cross-axes revealing the most interesting fountains of the gardens. It is only the continuity of the view of the Villa that keeps him on the central axis until he reaches the row of the Hundred Fountains. At that point, although the visual axis continues to the Villa, the physical access does not.“¹⁶⁹

Coffins Beschreibung evoziert eine Bewegung durch den Garten, die aus der Perspektive des aufsteigenden Besuchers geschrieben ist. Die Ablenkung vom geraden Weg nach oben spiegelt, so Coffins Ansatz, die ikonologische Bedeutung des Gartens, der Herkules' Wahl zwischen „Voluptas“ und „Virtus“ symbolisiert.¹⁷⁰ Der Besucher wird zwar von der Mittelachse zum Aufstieg in Richtung Palast „gelockt“, die Brunnenanlagen und Wege lassen ihn jedoch abschweifen, er kommt vom geraden Weg ab. Erst bei der Reflexion seiner Wahl bemerkt er, dass er – ähnlich wie Herkules – vor die Wahl gestellt war, sich aber für „Voluptas“ entschieden hatte. In der Folge ist diese Interpretation weiter rezipiert worden: Conan entwickelt 2003 auf der Grundlage von Coffin seine These von der Bewegung des Gartenbesuchers als „Landschaftsmetapher“, was beweist, dass die räumliche Erfassung des Gartenkunstwerks über alle methodischen Ansätze hinweg Desiderat bleibt.¹⁷¹ Der Umkehrschluss lautet: Räumliche Erfassungen enthüllen die Rezeptionswege ihrer Autoren.

Coffins Beschreibung orientiert sich dementsprechend an seiner ikonologischen Interpretation des Gartens, genauso wie Gotheins Beschreibung des „sprechenden Plans“ eine Herangehensweise an die Formanalyse des Gartens darstellt. Oder, um es mit Conans Worten zu sagen: Jeder Autor entwirft eine Landschaftsmetapher, die eine Ähnlichkeit mit der Landschaft aufweist, die er durchschreitet:¹⁷² „visitors make sense of a ‚garden world‘ through an examination of their own engagement with it.“¹⁷³

169 Coffin 1960, S. 15.

170 Ibid., S. 83.

171 Conan 2003, S. 298.

172 Ibid., S. 301: „Thus a landscape metaphor comes into existence when motion through a landscape invites an interpretation by its visitors that *displaces* the meaning of their own motion in favor of a *new* meaning.“

173 Ibid.

Gotheins Beschreibung der Villa d'Este wird vor diesem Hintergrund zu einem Stellvertreter für ihr System von Gartenkunst: Der eng umgrenzte Raum des Berggartens, den die Autorin räumlich vermittelt, repräsentiert das Ideal des architektonischen Gartens, den Gothein favorisiert. Der untere, ebene Garten, der mehr von Pflanzen bestimmt ist, bleibt in seiner räumlichen Form nicht klar umrissen und unbestimmt. Der „architektonische Garten“ und der „malerische Garten“ stehen sich hier im Kleinen gegenüber, so wie sie sich als Antagonisten des gesamten Gothein'schen Narrativs darstellen. Gotheins räumliche Beschreibungen bieten sich damit als Schlüssel zum System dar.

2. Der Garten als Bild

Phantasie und Kunstkenntnis sind gefragt, wenn Gothein für den Garten der Villa d'Este formuliert: „Um das Bild unseres Gartens zu vervollständigen, müssen wir ihn mit einem Heer von Statuen bevölkert denken [...]“. ¹ Die Vorstellung vom Garten als Bild wird in der „Geschichte der Gartenkunst“ ständig aufgerufen. Bisweilen entwickelt sie auch ein metaphorisches Eigenleben, etwa bei der Beschreibung der Gartenaufbauten auf der Isola Bella: „Die tiefer liegenden Terrassen, die sich seitwärts der Inselformation anpassen, zeigen eine kräftigere, dunklere Vegetation, um als Sockel das ganze Bild auszuhalten.“ ²

Hier lässt sich hier wiederum eine historistische Tradition freilegen, die mit narrativen und bildlichen Mitteln Geschichte zu vergegenwärtigen sucht. ³ Der Begriff ist etabliert in zeitgenössischer Vergleichsliteratur. ⁴ Falke schreibt zum Beispiel explizit, dass die Architekten der italienischen Renaissance Bilder geschaffen hätten wie die malenden Künstler: „da sie [die Architekten] nicht Gemälde schaffen konnten, nicht Bilder auf der Wand oder auf der Leinwand, so schufen sie Bilder in Wirklichkeit.“ ⁵ Das Bild ermöglicht der Geschichtsschreibung die Schöpfung einer Entität, die viele Dinge in einem gleichzeitigen Kontinuum präsentieren kann. ⁶ Hier spielt auch wieder der geistesgeschichtliche Horizont Jacob Burckhardts eine Rolle, der die Fülle seines zu behandelnden Materials in Querschnitten und „Bildern“ synthetisierte. ⁷ Für die „Geschichte der Gartenkunst“ impliziert die Vorstellung vom Bild die Annahme einer Urschicht, in der sich die Ausstattung des Gartens ideal versammelt.

In der Gartenästhetik ist die Idee vom „Bild des Gartens“ eng an die Entstehung des englischen Landschaftsgartens gekoppelt. Das zeigt sich in Gotheins entsprechendem Kapitel:

„Selten aber wagte man das Wohnhaus unmittelbar in den Landschaftsgarten hineinzustellen wie in England, wo der Rasenteppich mit seinen perspektivisch angeordneten Baumkulissen bis in den Anfang des XIX. Jahrhunderts meistens als erstes Bild im Garten des malerischen Stiles bis dicht an das Haus heranreichte.“ ⁸

Hier liegt die Vorstellung einer Abfolge von Bildern zugrunde, die sich dem Besucher beim Durchschreiten des Landschaftsgartens von genau berechneten Standpunkten

1 Gothein 1914, Bd. I, S. 275.

2 Ibid., S. 362.

3 Vgl. Prange 2004, S. 89.

4 Zum Beispiel bei Koch 1910.

5 Falke 1884, S. 89.

6 Vgl. Schütte 2004, S. 175 ff. in Bezug auf Jacob Burckhardt.

7 Ibid.

8 GdG II, S. 390.

aus präsentieren. Diese pittoreske Wahrnehmungsweise einer Landschaft entwickelte sich parallel zur Entstehung und durch den Landschaftsgarten. Zeigt sich in Gotheins Vorstellung vom Garten als Bild – vom Gartenbild⁹ – die Pittoresk-Ästhetik, die seit dem 18. Jahrhundert den Blick auf Landschaft in ganz Europa prägte? Dieser Frage geht das vorliegende Kapitel nach und skizziert dabei die verschiedenen gattungsspezifischen Bedeutungsschichten in ihrem Wandel durch Zeiten und Regionen. Das semantische Feld erstreckt sich dabei auf die Begriffe „picturesque“ für den englischen Sprachraum, „pittoresk“ und „malerisch“ für den deutschen.

Das Wort „pittoresk“ kommt in der „Geschichte der Gartenkunst“ nicht vor; Gothein verwendet stattdessen den Begriff „malerisch“ in seiner Bedeutung als Stil-kategorie.¹⁰ Davon abgesehen finden sich weitere Semantiken, die Gothein mit dem Begriff des „Malerischen“ verbindet; da ist zunächst die wörtliche, auf das Malen bezogene Verknüpfung, wie sie sich etwa bei der Beschreibung von Rubens' Garten und dem „prächtigen, an malerischen Reizen überreichen Haus“ findet.¹¹ Oder, noch unmittelbarer, bei der Beschreibung von römischen Wandmalereien, die als „malerischer Schmuck“ bezeichnet werden.¹² Oft kommt das Wort aber auch unreflektiert vor, oder an Stellen, an denen aus dem Kontext nicht unmittelbar erschlossen werden kann, auf welche Gattung es sich bezieht: auf den Landschaftsgarten? Auf die Malerei? Auf eine ästhetische Kategorie? Dabei fällt der Begriff in so unterschiedlichen Kontexten wie bei einer Bemerkung über die „malerisch empfindende arabische Architektur“¹³, die „höchst malerisch gestalteten Zinnen des florentinischen Schloßbaues“¹⁴ oder bei der Textstelle vom „malerischen Städtchen Signa bei Florenz“.¹⁵ Welche Bedeutungsschicht des Begriffs spricht Gothein an, wenn sie zum Beispiel von der Villa Madama schreibt: „Ein Maler [Raffael], der größte unter ihnen, hat das Ganze zuerst gedacht, und durchaus malerisch ist auch der Eindruck.“¹⁶

So kann zunächst einmal festgehalten werden, dass Gothein den Begriff „malerisch“ zwar als grundsätzlich strukturierende Stil-kategorie verwendet, ihn darüber hinaus aber auch unreflektiert in anderen Bedeutungszusammenhängen nutzt. Dieser Befund ist interessant, da die „Geschichte der Gartenkunst“ grundsätzlich das Narrativ aufbaut, den malerischen Garten als unkünstlerisch darzustellen und ihn gegenüber dem

9 Explizit spricht sie vom „Gartenbild“ im Kapitel über Ägypten, GdG I, S. 10: „Mit Hilfe solcher Grundrisse lassen sich nun mit Leichtigkeit eine Reihe anderer Gartenbilder ergänzen und erklären.“

10 Vgl. Kapitel I.1. „Vorwort II: Architektonisch versus malerisch“.

11 GdG I, S. 99.

12 *Ibid.*, S. 130: „Die Zimmer gruppieren sich um ein großes Peristyl, das, nach seinem malerischen Schmuck und den vier kleinen Eckbrunnen zu schließen, ein schöner heiterer Garten war.“

13 *Ibid.*, S. 164.

14 *Ibid.*, S. 226.

15 *Ibid.*, S. 296.

16 *Ibid.*, S. 247.

architektonischen Gartenstil abzuwerten. Auf der anderen Seite verwendet Gothein das „Bild vom Bild des Gartens“ über alle Binnendifferenzierungen hinweg und zeigt sich damit beeinflusst von einer Ästhetik, die sich am Begriff des „Malerischen“ orientiert. Damit spiegelt sich in Gotheins Gebrauch des Wortes zum einen das Dilemma dieses äußert unscharfen ästhetischen Begriffs, zum anderen aber auch die Verstrickung der Autorin in dessen ästhetischen Semantiken. Gothein grenzte sich zwar in Bezug auf den Landschaftsgarten von der Picturesque-Ästhetik ab, war biographisch jedoch so stark von ebendieser Ästhetik geprägt, dass sie keinen kritisch distanzieren Standpunkt einnehmen konnte.

Semantiken des Pittoresken

Die Begriffe „pittoresk“ und „malerisch“ sind nicht nur in der „Geschichte der Gartenkunst“, sondern generell in ihrer semantischen Bedeutung unscharf und wurden im Laufe ihrer Verwendungsgeschichte mit einer Fülle von Bedeutungen belegt.¹⁷ Problematisch für eine scharfe Definition erweisen sich auch Bedeutungsverschiebungen je nach Sprache. Gerade weil der Begriff „pittoresk“ als Ausdruck einer ästhetischen Weltsicht – im Unterschied zu einer Wahrnehmungsqualität¹⁸ – so allumfassend gefüllt ist, ist es schwierig, eine systematische Erforschung zu bewerkstelligen.¹⁹ Die ursprüngliche Bedeutung des italienischen Ausgangswortes „pittoresco“ bezieht sich auf sichtbare Malspuren (breite Pinselstriche oder schraffierte Flächen).²⁰ Er wurde von Giorgio Vasari in seinen Kunstvitien gebraucht und beschreibt eine besonders „malerische“ Wirkung, wie sie durch bestimmte Techniken, zum Beispiel auch von Hell-Dunkel-Kontrasten oder Verwischung der Konturen, erreicht wird.²¹ In diesem semantischen Feld, das sich auf die Eigenschaften der Malerei bezieht, wird dem Pittoresken eine aufgeraute Qualität zugeschrieben, der Begriff wird mit einer entwurfsartigen, aber auch progressiven Malweise in Verbindung gebracht.²² Die Vernachlässigung von Symmetrie und Klarheit machte ihn interessant für die frühe italienische Kunsttheorie und für eine Wiederaufnahme im 19. Jahrhundert durch Heinrich Wölfflin, der mit seiner Hilfe den Barockstil beschrieb.²³

17 Vgl. dazu und im Folgenden vor allem Wolfzettel 2001.

18 Vgl. Lobsien, S. 129: „Das Pittoreske bezeichnet keine Wahrnehmungsqualität, sondern ein Weltverhältnis.“

19 Vgl. Wolfzettel 2001, S. 762.

20 Vgl. Hunt 2004, Malerischer Garten, S. 12.

21 Vgl. Jung 2017, S. 19.

22 Vgl. Wolfzettel 2001, S. 762 f.

23 Vgl. Sohm 1991, S. 1.

An der Wende zum 18. Jahrhundert fand zunächst ein Wandel von einer produktionsästhetischen zu einer „psychologisch-rezeptionsästhetischen Sehweise“ statt,²⁴ äußere Betrachtungsgegenstände wie Landschaften oder Musik wurden einer ästhetischen Rezeption unterworfen, indem sie auf ihre pittoresken Qualitäten hin untersucht wurden. Wolfzettel beschreibt dies als „Subjektivierung des scheinbar objektiv Gegebenen im persönlichen Genuß“.²⁵ Die Begriffsverengung in Bezug auf die Malerei ging verloren, stattdessen wurden Gemälde Vorbilder für die Rezeption realer Landschaften.²⁶ Diese zweite Phase der Aktualisierung des Begriffs in der Theorie fand hauptsächlich in Großbritannien statt, wo sich die ästhetische Betrachtung in einer eigenen Kunstform, dem Landschaftsgarten, niederschlug.²⁷ Dabei fand auch die neue Semantisierung des Begriffs in Phasen statt.

Hunt reflektiert die Landschaftsästhetik Alexander Popes, eines Wegbereiters des Landschaftsgartens, im Zusammenhang mit dessen Verwendung des Begriffs „Picturesque“.²⁸ Pope habe, so Hunt, den Begriff auf menschliche Handlungen, namentlich heroische Taten antiker Helden, angewandt und als Prädikat benutzt. Er nennt humane, erstrebenswerte Handlungen in Homers „Illias“ „picturesque“. Diese klassizistische Bedeutungsschicht habe sich dann in Skulptur, Architektur und deren ikonologischer Tiefenschicht in den Landschaftsgärten William Kents niedergeschlagen.²⁹ Die Verknüpfung der menschlichen Aktion mit der Landschaft beziehungsweise dem Garten erfolge durch die Inszenierung von architektonischen Elementen – in Popes eigenem Garten Twickenham etwa die Säule im Gedenken an seine Mutter und die Inszenierung des Gartens als Bühne. Durch Embleme, Architekturzitate und Landschaftsgestaltung, wie sie sich etwa in den Gärten Kents (Stourhead, Rousham) und in der frühen Phase von Stowe finden, werde der Betrachter in die Rolle des Protagonisten versetzt, der die in der Landschaft hinterlegten klassischen Handlungen lesen und gleichzeitig erfahren könne.³⁰ Die pittoreske Betrachtungsweise nehme dabei einen Landschaftsausschnitt

24 Wolfzettel 2001, S. 764.

25 Ibid., S. 761.

26 Vgl. Hunt 2004, Malerischer Garten, S. 6. Das Vorbild der Landschaftsmalerei, etwa die Claude Lorrains, spielte für die Entwicklung des Landschaftsgartens eine große Rolle.

27 Vgl. Hussey 1967, S. 31 f., der sich als Erster explizit mit dem Begriff auseinandersetzt, macht drei Phasen aus, die er ausschließlich auf englische Autoren beziehungsweise Landschaftsgärtner bezieht. Vgl. auch Batey 1994, S. 121, die das Picturesque ausschließlich als genuin britische Reaktion auf die europäische Natursentimentalität definiert: „The Picturesque was a peculiarly British reaction to the Romantic attitudes sweeping Europe after Jean-Jacques Rousseau had confounded the Age of Reason by opening the floodgates of sensibility.“ Eine ähnliche nationale Einengung nimmt Watkin 1982 vor.

28 Kelsall 2007 bezeichnet Pope als den ersten Romantiker, der Garten und Natur als sprechende Bilder wahrgenommen habe, in denen sich moralische Bedeutungen spiegelten.

29 Vgl. Hunt 1997, S. 106 ff.

30 Ibid., S. 110: „The human action, whether contemporary or historical, usually contained ingredients derived from classical culture and required some verbal commentary upon the visual experience to enunciate the whole garden episode. Ut pictura hortus.“

wie eine Bühne wahr, die in Vorder-, Mittel- und Hintergründe gestaffelt sei.³¹ So empfehle Pope etwa eine Bepflanzung, bei der die dunklen Töne der Pflanzen nach hinten zunehmen.

Die pittoreske Wahrnehmungsweise führte zu einer allgemeinen Rezeptionsästhetik, die sich auf die gesamte Naturszenerie übertrug. Vorreiter dieser Rezeptionsweise war der Maler William Gilpin, der mit seinen Schriften über englische Landschaften und Gärten den ersten „picturesque traveller“ abgab.³² Qualitäten des Pittoresken sind bei ihm vor allem in der bildhaften Rahmung eines Landschaftsausschnitts präsent. Dabei setzten die Reisenden und Betrachter, die sich auf der Suche nach pittoresken Landschaften befanden, neben ihrer imaginären Brille auch technische Hilfsmittel wie das Claude-Glas ein, benannt nach dem Landschaftsmaler Claude Lorrain. Die wichtigste Funktion dieses Glases war, einen Ausschnitt aus der Landschaft herauszunehmen und durch entsprechende Tönung weich zu zeichnen.³³ Daneben wird der Moment der Betrachtung der Szene wichtig; Gilpin vergleicht ihn mit einer camera obscura, deren Projektion mit Hilfe der Phantasie („fancy“) zu einem Stimmungsbild wird. Somit betont er die Rolle der Erinnerung, bei der „nicht so sehr die Sache selbst als vielmehr [ein] spezifische[r] Moment des Sehens“ wiedergegeben wird, womit die Wichtigkeit des Zeichnens oder Beschreibens betont wird.³⁴ Das „Kolorit“ der Landschaft spielt hier eine Rolle. Die Qualitäten der betrachteten Landschaft schließen mit ihren Eigenschaften dabei wieder an die ursprüngliche Bedeutung des Pittoresken an, hebt doch Gilpin hervor, dass natürliche Formen und Materialien, durchaus auch raue Konturen, „picturesque“ seien.³⁵

Die Picturesque-Ästhetik war in der englischen Kulturgeschichte von Anfang an eine Wechselbeziehung zwischen Malerei, Landschaftswahrnehmung und Landschaftsgestaltung. Rezeptions- und Produktionsästhetik durchdrangen sich – ähnlich wie bei Alexander Pope – auch bei dem Schriftsteller Uvedale Price, der dem Picturesque-Begriff eine eigene Abhandlung widmete und auch seinen Landsitz nach den von ihm aufgestellten Kriterien anlegte. Price definierte das Picturesque-Ideal in Ergänzung zu Edmund Burkes ästhetischen Kategorien des Schönen und Erhabenen als etwas Dazwischenliegendes. Wo Burke zum Erhabenen das „Raue“ und „Uebene“ zählt, schlägt Price diese Qualitäten dem Picturesquen zu.³⁶ Diese Sichtweise führte nach Hunt zu einem größeren Erfolg der picturesquen Betrachtungsweise: Wo das Erhabene den Betrachter überwältigt, sei das Picturesque eher in der Lage, den Beschauer zu erbauen und

31 Hunt 2004, *Malerischer Garten*, S. 28: „[Kents] Zeichnungen unterteilen geplante oder bereits angelegte Gärten in Vorder-, Mittel- und Hintergrund und sind geprägt durch das, was Walpole später als Grundsätze von Perspektive, Licht und Schatten bezeichnete.“

32 Gilpin 1792. Vgl. Jung 2017, S. 37 ff.

33 Vgl. Wolfzettel 2001, S. 778.

34 Ibid., S. 784.

35 Vgl. Jung 2017, S. 39.

36 Vgl. Wolfzettel 2001, S. 777.

zu inspirieren.³⁷ Prices Nachbar und zeitweiliger Rivale Richard Payne Knight bildet in seiner Abhandlung „The Landscape, a Didactic Poem“³⁸ das berühmteste Bilderpaar zur Ästhetikdiskussion ab (Fig. 37), das den Gegensatz zwischen einer schönen, aber glatten, und einer pittoresken, aufgerauten, Landschaft illustriert.

Die deutsche Rezeption wurde von der Frage dominiert, welche Stimmungen eine Landschaft evoziere. Katalogisiert hat ihn Christian Cajus Lorenz Hirschfeld in seiner „Theorie der Gartenkunst“ (1779–1785), in der jeder Landschaftsformation, aber auch jedem Gartengebäude und jeder Inschrift eine bestimmte Stimmung zugeordnet wird.³⁹ Für die deutsche Rezeption sei als Beispiel für die allgemein gültige Betrachtungsweise von Landschaft unter pittoresken Gesichtspunkten eine Szene aus Goethes „Italienischer Reise“ hervorgehoben, in der sich sein begleitender Maler Kniep auf die Suche nach einem besonderen Standpunkt begibt, um eine „völlig unmalerische Gegend“ bildwürdig zu erfassen.⁴⁰ Hier steht der Aspekt des Augenpunkts und der richtigen Rahmung im Vordergrund, der auch für die perspektivische Projektion entscheidend ist.

Nach der Hochzeit der Pittoresk- und Picturesque-Ästhetik in der Mitte des 18. Jahrhunderts, erfuhr der Begriff in beiden Sprachräumen einen schleichenden Niedergang und infolgedessen auch einen Bedeutungswandel. Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein ist mit dem Pittoresken eine gewisse Unkonventionalität gemeint, die sich in der Romantik vor allem einer Ablehnung des Klassischen äußert.⁴¹ Die Festlegung auf eine ganz bestimmte Sichtweise, das pittoreske Schema, gerät jedoch zunehmend unter Druck. Die bekannteste literarische Kritik findet sich in Jane Austens Roman „Northanger Abbey“ von 1817, in dem die Protagonistin, nachdem man ihr die Kriterien einer pittoresken Stadtansicht umfassend deutlich gemacht hat, einen Ausblick auf die Stadt Bath nicht mehr als malerisch bewerten kann.⁴² Der Tourist auf der Suche nach pittoresken Landschaftseindrücken war in der Zeit um 1800 bereits Zielscheibe des Spotts,⁴³ genauso wie der Erbe der Landschaftsgärtner, Humphry Repton.

37 Hunt 2004, *Malerischer Garten*, S. 195: „Da das Picturesque diesen visuellen und zugleich mentalen Wahrnehmungsfluss ermöglichte, konnte es sich gegen die dramatischeren Angebote des Erhabenen durchsetzen, das eher dazu neigt, das Individuum zu überwältigen.“ Andererseits gab es auch Versuche, erhabene Landschaften zu kreieren, wie etwa in Hawkstone, einem Landschaftsabschnitt, der von Natur aus von Klippen und schroffen Felsen geprägt war. Vgl. Symes 1994, S. 23.

38 Payne Knight 1795.

39 Zum Beispiel im ersten Band, der den Abschnitt „Von den verschiedenen Charakteren der Landschaft und ihren Wirkungen“ enthält. Hirschfeld 1779, S. 186–230.

40 Goethe 1988, S. 219: „Kniep, welcher schon unterwegs die zwei malerischen Kalkgebirge umrissen, suchte sich schnell einen Standpunkt, von wo aus das Eigentümliche dieser völlig unmalerischen Gegend aufgefaßt und dargestellt werden könnte.“

41 Wolfzettel 2001, S. 766.

42 Hussey 1967, S. 1: „He talked of foregrounds, distances and second distances; side screens and perspectives [...]“

43 Wolfzettel 2001, S. 785 f.



a



b

Fig. 37 a, b „Smooth“ versus picturesque landscape von Richard Payne Knight,
Quelle: Payne Knight 1795, S. 104f.

Wurde die pittoreske Ästhetik in ihrer Hochphase als eine moderne, progressive Wahrnehmungsweise geschätzt, kam es seit der Romantik im deutschen Sprachgebrauch zu einer Bedeutungsumkehr: Es werden nun Gegenstände, die sich in einer wandelnden Umwelt erhalten haben, als „malerisch“ wahrgenommen, womit das deutsche Wort stärker in Gebrauch kommt als die Lehnübersetzung „pittoresk“. ⁴⁴ Als ein Beispiel sei ein Buchtitel von Karl Simrock genannt: „Das malerische und romantische Rheinland“ aus dem Jahr 1865. Der Germanist versteht unter dem „Malerischen“ die „Naturschönheiten“, die er mit dem „Romantischen“ verknüpft, welches durch „historische und mythische Erinnerungen“ evoziert wird. ⁴⁵ In dieser Bedeutungsnuance hält sich der Begriff in der Volkssprache. Seine wissenschaftliche Inanspruchnahme durch Wölfflin lässt sogar die beiden Wörter „malerisch“ und „pittoresk“ auseinandertreten: In den „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“ von 1915 schreibt der Kunsthistoriker: „Gerade die eigentlich malerischen Talente haben das ‚Pittoreske‘ immer bald abgestreift.“ ⁴⁶ Dabei setzt sich Wölfflin selbst kritisch mit dem Begriff des „Malerischen“ auseinander, der seiner Meinung nach „zu den wichtigsten, aber zugleich zu den vieldeutigsten und unklarsten [Begriffen]“ gehöre, „mit denen die Kunstgeschichte arbeitet.“ ⁴⁷ Aus seiner Frage nach dem ästhetischen Reiz einer Architektur auf den Maler entwickelt sich die Verknüpfung des Barockstils mit dem Begriff des Malerischen. ⁴⁸ Wölfflin definiert: „Das Malerische gründet sich auf dem Eindruck der Bewegung.“ ⁴⁹ Daraus entwickelt er das Gegensatzpaar „linear-malerisch“, welches die Charakteristika des klassischen und des Barockstils voneinander abgrenzen soll. Das Malerische löst dabei die Regelmäßigkeit des klassischen Stils auf:

„Unmalerisch ist die gerade Linie, die ebene Fläche. Wo sie im Gemälde unvermeidlich sind, wie bei Wiedergabe architektonischer Dinge, werden sie durch Zufälligkeiten unterbrochen, man supponiert einen trümmerhaften, zerbröckelnden Zustand. Eine ‚zufällige‘ Teppichfalte oder irgend etwas dergleichen muß ‚belebend‘ eintreten. Unmalerisch ist die gleichmäßige Reihung, das Metrische. Malerisch hingegen das Rhythmische [...]“ ⁵⁰

44 Ibid., S. 787.

45 Simrock 1865.

46 Wölfflin 1915, S. 54.

47 Wölfflin 1888, S. 15.

48 Ibid.: „Einer reichen Barockarchitektur läßt sich dagegen leichter eine malerische Wirkung abgewinnen: sie hat mehr Bewegung.“ Allerdings war schon vor Wölfflin in der Kunstgeschichtsschreibung das römische Barock als „malerisch“ beschrieben worden. Vgl. Meier 1990, S. 66.

49 Wölfflin 1888, S. 16.

50 Ibid., S. 19.

Bedeutende Kunsthistoriker haben sich in der Nachfolge von Wölfflin mit dem Begriff des Malerischen auseinandergesetzt.⁵¹ Alois Riegl etwa beschreibt die Veränderungen der Malerei zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert ebenfalls mit Hilfe von Begriffspaaren und diagnostiziert die „Entwicklungstendenz zu einem räumlichen und organischen, mithin malerischen Formcharakter [...]“.⁵²

Diese Verknüpfung der Begriffe „malerisch“ und „barock“ findet sich auch in der ersten theoretischen Untersuchung, die der englischen Tradition des „Picturesque“ gewidmet ist.⁵³ Darin vergleicht Christopher Hussey die Naturlyrik des englischen Dichters James Thomson mit „baroque movements“, die er an William Gilpins ästhetische Forderung nach „high colouring“ rückbindet, welches in der Lage sei, die Tönungen der Natur möglichst lebendig darzustellen.⁵⁴ Diese Verknüpfung zeigt das Oszillieren des Picturesque-Begriffes zwischen volkssprachlicher Verwendung und wissenschaftlicher Analyse. Vor allem wird aber auch die Schwierigkeit deutlich, zwischen dem englischen Begriff des „Picturesque“ und dem deutschen Wort „malerisch“ klare ästhetiktheoretische Unterscheidungen zu machen. Als ein Grundsatz ließe sich vorläufig festhalten, dass sich das englische Landschaftskonzept des 18. Jahrhunderts in der Rezeption der Romantik derart verändert hat, dass der Begriff des „Malerischen“ in Deutschland am Ende des 19. Jahrhunderts wieder stärker als Gattungsbegriff aufgefasst werden konnte. Dieser konnte sich allerdings - und dies im Rückgriff auf die Landschaftsauffassung des 18. Jahrhunderts - auch auf Natur und Landschaft beziehen. Dies zeigt sich beispielsweise noch in Metzlers Ästhetik-Lexikon, welches das Malerische zwar als Gattungsbegriff führt, aber von der „alltäglichen Wahrnehmung“ spricht:

„normalerweise ein malerischer Charakter in der Natur, Landschaft usw. als diffus, aus der Farbigkeit hervorgehend, zusammengezogen, stimmungsvoll aufgefasst. Die Selbstreflexion der Malerei als Kunstgattung hat mit dem malerischen Ausdruckscharakter nicht viel zu tun, sie zielt auf Vergewisserung nicht einer bestimmten Ausdruckstendenz, eher auf das Verhältnis der Malerei zur Realität, zur Wahrnehmung und Darstellbarkeit allgemein, zu Bild, Bildraum, Bildfläche, zur Farbe.“⁵⁵

Die Verflechtung des kunsthistorischen Begriffs des „Malerischen“ mit der „Picturesque-Ästhetik“ zeigt sich in diesem Abschnitt als unauflösbar, genauso wie sich in der Übersetzung eines Aufsatzes von Nikolaus Pevsner die nationalen Bedeutungsunterschiede des Begriffs manifestieren. Ursprünglich veröffentlichte der nach England emigrierte

51 Vgl. Wolfzettel 2001, S. 768.

52 Vgl. den Eintrag „Malerei/Malerisch“ in Trebeß 2006, S. 241.

53 Hussey 1967, S. 35.

54 Ibid..

55 Trebeß 2006, S. 242.

deutsche Architekturhistoriker Pevsner 1944 einen Aufsatz über „The Genesis of the Picturesque“,⁵⁶ in dem er die Entwicklung des englischen Landschaftsgartens anhand seiner literarischen Advokaten, nämlich ausgehend von der Schrift Sir William Temples „Upon the Gardens of Epicurus“⁵⁷ von 1692 bis hin zu Batty Langleys „New Principles of Gardening“⁵⁸ von 1728, verfolgt. Pevsner benutzt dabei den „Picturesque“-Begriff als Synonym für den Landschaftsgarten, nicht als ästhetische Kategorie. In der deutschen Übersetzung des Aufsatzes mit dem Titel „Von der Entstehung des Malerischen als Kunstprinzip“⁵⁹ von 1971 zeigt sich diese Begriffsverkürzung nicht, da es Pevsner darin mitnichten um die Definition eines Kunstprinzips ging, sondern um eine künstlerische Gattung. Dass noch in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts eine solche Übersetzung unreflektiert und unkommentiert angefertigt wird, zeigt, wie wenig kritisch die Begriffe gehandhabt wurden.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die überaus schillernde Begriffsfamilie des Picturesquen und Pittoresken beziehungsweise Malerischen mit seinen länderspezifischen Ausprägungen nicht eindeutig definiert oder in seinem semantischen Feld klar abgegrenzt werden kann. Für die Frage nach Gotheins Anknüpfung an die Pittoresk-Ästhetik sollen daher gezielt Aspekte herausgegriffen werden, die sich aus dem Verlauf der Pittoresk-Semantisierung für die Analyse anbieten: Die pittoreske Wahrnehmung einer Landschaft ist ein subjektiver Akt, bei dem ein bestimmter Ausschnitt ästhetisiert und gerahmt wird, eine Landschaft wird als Bild erfasst.⁶⁰ Der theatralische Aspekt der „Szene“ manifestiert sich im gerichteten Blick des Betrachters auf die in Vorder-, Mittel- und Hintergrund eingeteilte Bildfläche. Der Beschauer wird zum Protagonisten dieser Szene. Um es mit Wolfzettel zusammenzufassen:

„Voraussetzung ist [...] die Vorstellung eines bildhaften Blicks, der Übertragung von Bildeindrücken und Bildvorstellungen (hier vor allem der klassisch-barocken Landschaftsmalerei) auf das konkrete Sehen bzw. die Auswahl und Neubewertung der Wirklichkeit nach den darin implizierten Kriterien. Das genuin ‚Malerische‘ dieser Sehweise äußert sich in der Betonung des affektiven Moments der unmittelbaren Wahrnehmung, der Geschlossenheit des Eindrucks und des eindrucksvollen Kolorits.“⁶¹

56 Pevsner 1944.

57 Temple 1908.

58 Langley 1728.

59 Pevsner 1971, S. 11 ff.

60 Vgl. Hewison 1976, S. 35 [Kursivierung im Original]: „The crucial point is that although it [the fashion for the picturesque] was a stimulus to the visual sense, it was a way of looking at nature indirectly, *via* pictures.“

61 Wolfzettel 2001, S. 782.

Allgemeine ästhetische Qualitäten des Pittoresken sind von Anfang an bis zum Ende des 17. Jahrhunderts eine Rauheit, Ungeordnetheit und Unregelmäßigkeit, die sich anfänglich auf malerische Techniken beziehen, bei späterer Aktualisierung des Begriffs jedoch zum Distinktionsmerkmal der betrachteten Objekte werden. In der Kunsttheorie um 1900 wird der Aspekt der Unregelmäßigkeit neu mit der Qualität der Bewegung gefüllt.

Das Pittoreske/Malerische im Briefwechsel

Die Rezeption der Pittoresk-Ästhetik lässt sich in einem Brief Gotheins von ihrer italienischen Reise im Jahr 1905 nachweisen:

„Gegen Abend gingen wir nun von Celio auf den Aventin [...] und genossen den allerherrlichsten Sonnenuntergang. [...] es war ein unsagbar herrliches Licht das auf den Albaner Bergen lag, ganz überirdisch schön und dagegen leuchteten die rosigen Trümmer und dunklen Cypressen auf dem Palatin gegenüber in ganz zornigen Tönen, dazwischen ragte die Villa Mattei hoch aus ihrem dichten Park von Pinien und Eichen heraus, und hinter uns glühte der Himmel [xxx] in den Farben des scheidenden Tags über dem Häusermeer der Stadt – über die rauchende Gasfabrik freilich musste man hinweg sehen – aber auch das Paradies hat seine Schlange.“⁶²

Gothein als Beobachterin der Szene platziert sich inmitten der Vorder- und Hintergründe und versucht aus dem perfekten Bild des Sonnenuntergangs das störende Symbol der Industrialisierung auszublenden – als antimoderne Komponente des Begriffs des Malerischen zu ihrer Zeit, wie sie sich seit der Romantik entwickelt hatte. Die Staffelung in Vorder- und Hintergründe entspringt einer pittoresken Wahrnehmungsweise, wie sie sich schon bei Alexander Pope findet. Hier zeigt sich dominierende Inanspruchnahme des Konzepts als ästhetische Weltsicht und ihre langanhaltende Wirkung. So beschreibt auch Hussey in seiner grundlegenden Studie von 1927 den Schock, den er erfuhr, als ihm klar wurde, dass die als schön wahrgenommenen Landschaften seines Zuhauses nicht zufällig wohlproportioniert waren, sondern nach der Picturesque-Ästhetik gestalteten Bildern glichen und dass seine Wahrnehmung von dieser geformt war.⁶³ Für Gothein kann Ähnliches angenommen werden: Weil sie von der pittoresken Landschaftsauffassung von Kindheit an geprägt war, wird ihr der ästhetische Filter ihrer Wahrnehmung

62 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 198: „d. 10.5.5.“

63 Hussey 1967, S. 2: „The picturesque was the artistic tradition in which I was brought up, and I remember clearly the shock with which I suddenly became conscious that it was only one of many aspects of reality.“ Hussey widmet sein Buch überdies seinen Eltern, „who early instructed me in the principles of The Picturesque [...].“

gar nicht bewusst oder – einfach gesagt: Gotheins Landschaftswahrnehmung ist eine pittoreske.

Zu Beginn des Gothein'schen Briefwechsels, in den 1880er Jahren, zeigt sich die ursprüngliche, rezeptionsästhetische pittoreske Landschaftsauffassung besonders häufig in den Briefen Eberhard Gotheins. An seinen Beschreibungen fallen die Abgeschlossenheit der Perspektiven, die Staffelung der Vorder-, Mittel- und Hintergründe sowie die persönliche Affizierung auf. 1885 schreibt er von einer Wanderung durch die Vogesen explizit davon, „von einem lieblichen Landschaftsbild zum andern“ zu wandern. Dabei ist die Begrenzung der einzelnen Wahrnehmungsmomente – der Bilder – auffällig:

„[man] sieht bald in ein Hochthal, das ganz einsam ist, bald in eins von den kleinen Thälern mit hübschen Dörfern und Rebenhügeln bald über die weite oberrheinische Fläche mit 1000en von Dörfern, Kirchthürmen und dem langgestreckten tiefblauen Schwarzwald als Grenze. Ueber allem ragt dann der prächtige Kegel des Odilienberges mit seinem großen Kloster auf.“⁶⁴

Ein anderes, elaborierteres Beispiel einer pittoresken Landschaftswahrnehmung ist seine Beschreibung des Schönbergs bei Freiburg vom 30. Mai 1885:

„Ich war nämlich gründlich müde von meinem Abendspaziergang, dem schönsten freilich, den ich noch in Freiburgs näherer Umgebung gemacht habe. Es ist doch herrlich, daß man hier bis um 6 Uhr seine regelmäßige Arbeit machen kann und dann noch die wunderbarste, großartigste Hochgebirgsnatur sehen kann! Diesmal habe ich freilich ein Stück Nacht mit zu Hilfe nehmen müssen. Ich war auf dem Schönberg südlich der Stadt. Der hatte mich schon lange gelockt. Er liegt ganz isolirt, vom Schauinsland durch ein tiefes, schmales Thal getrennt und weit in den Breisgau hinausgeschoben. Er ist es eigentlich, der die Ansicht von Freiburg so malerisch macht, er baut sich wie aus Terrassen auf, ich möchte sagen wie ein großer Opferaltar es wechseln immer Buchenwälder ab mit den schönsten Wiesen und die oberste Kuppe steigt über dem letzten Wiesenring auf wie ein wundervoller Dom. Es war einer der schönsten Augenblicke, wie ich beim Abstieg wieder auf die Wiese gekommen war und dort ganz geduckt vor dem Wind stand und wieder hinauf sah und den Abendwind in den Buchenkronen brausen hörte und wühlen sah, die Sonne war schon untergegangen.“⁶⁵

Für die Beschreibung des Berges isoliert Gothein ihn zunächst vom anderen, nahe Freiburg gelegenen Berg Schauinsland ab und stellt ihn solitär in der umgebenden

64 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 299: „Strassburg d. 16.2.85“.

65 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 321: „Freiburg i. B. d. 30.5.85“.

Landschaft des Breisgau vor. Somit gibt er den landschaftlichen Hintergrund für die Stadtansicht ab, die Gothein dementsprechend als „malerisch“ bezeichnet. Der imaginierte Augenpunkt ist eine Fernsicht. Indem Gothein näher heranrückt, beschreibt er Gehölzarten und landschaftliche Besonderheiten. Gothein führt den Blick seiner Leserin vom Fuß des Berges in einer Gesamtansicht den Berg hinauf, der Höhepunkt und Gipfel wird durch die religiösen Metapher des „Doms“ hervorgehoben. Am Schluss skizziert er die Wetterlage bei der Wanderung als stimmungsvolles und damit individuelles Erlebnis.

Gotheins Verlobte verstand diese Art von Landschaftsbeschreibung, in einen Antwortbrief auf eine weitere ausführliche pittoreske Beschreibung ihres Verlobten vom Feldberg⁶⁶ schreibt sie: „nun ist mirs fast als sähe ich ihn liegen, in seiner herrlichen Umgebung, habe vielen, vielen Dank für Deine treue Schilderung, die mir das möglich macht.“⁶⁷ Der Text des Briefes hat der in Schlesien wartenden Braut ein Bild des Berges vor Augen gestellt. Der Sender verpackt seine Landschaftsbeschreibung in den gängigen pittoresken Code, den die Empfängerin mühelos entschlüsselt.

Ihre eigenen Landschaftseindrücke aus der Verlobungszeit sind zwar kursorisch, zeigen jedoch – wenn auch nur rudimentär – dasselbe Schema:

„Das Wetter war heute den ganzen Tag trübe, trotzdem haben wir am Nachmittage einen hübschen Spaziergang gemacht, nach einem Aussichtspunkt auf einem waldigen Berge, die Waldkanzel gemacht, wo man zu Füßen das ganze Bad übersah und in der Ferne die [xxx] Berge, die allerdings heute nebelverschleiert waren.“⁶⁸

Die Spaziergangsgesellschaft, die aus der großbürgerlichen Familie des Stadtrates Schmook bestand, bei dem die junge Marie Luise Schröter als Hauslehrerin den Sommer verbrachte,⁶⁹ macht sich auf der Suche nach einem pittoresken Landschaftseindruck dezidiert zu einem „Aussichtspunkt“ auf. Von diesem aus erscheint im Mittelgrund der schlesische Kurort Langenau vor einem bergigen Hintergrund.

Die Prägung durch eine pittoreske Landschaftswahrnehmung lässt sich durch diese Briefbeispiele aus der Jugendzeit belegen. Deren Aktualisierung im Landschaftsgarten stand die Autorin jedoch zunehmend kritisch gegenüber. Dabei wird ihr das ästhetische Konstrukt – ähnlich wie Hussey – nicht bewusst. So vergleicht sie beispielsweise 1905 ihre aktuelle Anschauung mit der von ihrer Hochzeitsreise 20 Jahre früher. Im Park der Villa Borghese vergegenwärtigt sie sich mit Hilfe eines Plans das Gelände und seine

66 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 134: »13.5.84“.

67 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 44: »16.5.1884“.

68 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 50: »1. Juni 1884“.

69 Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 47.

historischen Schichten, bis sie ein „klares Bild“ davon hat, „was dieser Garten im Anfang des 17ten Jahrhunderts bedeutet hat.“⁷⁰ Sie resümiert:

„Wir haben eigentlich auch hier nie etwas ordentlich gesehen und wie wünsche ich fortwährend du wärest da, um dich mit mir an all den versteckten Schönheiten zu freuen. Und über dem ganzen ein römischer Himmel von einer unsagbaren Schönheit.“⁷¹

Obwohl sie gerade den fehlenden analytischen Blick ihres jüngeren Ichs kritisiert, schließt sie mit einem individuellen Stimmungsbild, welches den Eindruck des Gartens dennoch rahmend zusammenfasst. Selbst in dieser kurzen Passage zeigt sich das Spannungsfeld, in dem sich Gothein befand. Wie oft zu beobachten, formuliert Eberhard Gothein die nur angedeuteten Gedanken seiner Frau aus:

„Da magst Du wohl in Deinem heutigen Briefe Recht haben, daß wir selbst die Villa Borghese uns nie ordentlich angesehen haben. Wir haben eben immer diese Dinge wie eine Landschaft und nicht einmal wie ein Bild auf uns wirken lassen und Stimmungen in uns anregen lassen, statt Anschauungen zu sammeln und vollends sie zu Begriffen zu vertiefen. Das Bild freilich einzelner Stellen steht mir so lebhaft vor Augen, daß ich die Gruppierung der Baumwipfel beschreiben könnte - lange genug haben wir dazu auf den Stufen des Amphitheater gesessen. Jetzt würde ich unter Deiner Führung und Erklärung auch ein viel gründlicheres Verständnis erwerben also einen höheren Genuß haben.“⁷²

Der Ehemann ist sich seiner Schuld bewusst, wenn er bestätigt, dass das Hochzeitspaar den Park der Villa Borghese in einer rein pittoresken Wahrnehmung genossen hat, wobei hier vor allem auf den Aspekt abgehoben wird, wie eine Landschaft Stimmungen evozieren kann. Die „Zerlegung“ dieser Stimmungslandschaft in einzelne Bilder stellt Gothein in seinem Brief als Transferleistung dar. Deren Analyse („Anschauungen sammeln“) und die theoretische Unterfütterung („zu Begriffen vertiefen“) ist dann die nächste Stufe der rationalen Landschafts- beziehungsweise Gartenwahrnehmung, die sich seine Frau inzwischen zu eigen gemacht hat. Sie hat sich von der rein stimmungsevozierenden Landschaft zum „gründlichen Verständnis“ derselben vorgearbeitet. Der Weg dahin aber führt nie grundsätzlich von einer pittoresken Landschaftswahrnehmung weg.

70 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 191: „d. 3.5.5“.

71 Ibid.

72 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 763: „Heidelberg 5/5 05“.

3. Gartenbeschreibungen als Schlüssel zum System

Die Medien, die das Raumkunstwerk Garten in der „Geschichte der Gartenkunst“ fixieren, sind Text und Bild. Wie durch Text und Bild ein Raumgebilde evoziert wird, ist die leitende Frage des folgenden Kapitels. Der Garten der Villa d’Este hat gezeigt, dass seine differenzierte Beschreibung in der „Geschichte der Gartenkunst“¹ stellvertretend für das Ordnungsschema des Buches steht. Dabei spielt der Text in Kombination mit dem Dupérac-Plan eine besondere Rolle. Beide vermitteln dem Leser eine räumliche, durch Rhythmus und Dynamisierung der architektonischen Teile lebendig wirkende Vorstellung des Komplexes. Ihr Ziel ist es, dem Leser eine tiefenräumliche Projektion zu ermöglichen und durch die Oberfläche des Bildes hindurchzusehen, wie es die lateinische Bedeutung „perspicere“ ausdrückt.² Das trifft auf viele im Buch behandelte Gärten zu, jedoch bei weitem nicht auf alle. Die Gärten, die nicht räumlich erfasst werden, finden sich in den Kapiteln, die Gothein grundsätzlich dem „malerischen Garten“ zuordnet: denen über den englischen Landschaftsgarten und die Gärten Chinas und Japans. Auch dem Kapitel über mittelalterliche Gärten fehlt es an diesen Deskriptionen. Unter der Überschrift „Italien im Zeitalter der Renaissance und des Barock“ finden sich ungefähr 21 größere Beschreibungen dieser Sorte und weitere kleinere, die in verkürzter Form dem Schema entsprechen. Das sind die meisten im Verhältnis zu den anderen Kapiteln des Buchs, was den Eindruck des „Buchs im Buch“ bestätigt.³ Deren Häufigkeit unterstreicht die Wichtigkeit des italienischen Gartens. Generell fungieren sie als Marker für die Qualität des jeweiligen Gartenstils. Interessant ist, wie jedoch feine Unterschiede zwischen den jeweiligen Darstellungen wiederum Hinweise darauf geben, dass die Autorin die Qualität der Gärten unterschiedlicher kunsthistorischer Stilrichtungen (Renaissance und Barock) verschieden bewertet.

Das vorliegende Kapitel wird den Charakter der räumlichen Deskriptionen erfassen und anhand von wissenschaftlichen Modellen analysieren.⁴ Dabei hilft das antike und moderne Verständnis der Ekphrasis, die Rolle des Texts zu analysieren, aktuelle Konzepte zur Kartographie geben Einsichten in die Bildverwendung, und die Raumtheorie um 1900 erleichtert es, die zeitgenössische kunsthistorische Sicht auf das Raumkunstwerk Garten nachzuvollziehen. Mit dem Rückgriff auf das bereits behandelte pittoreske Ästhetik-Konzept ergibt sich so ein kompaktes Bild vom „Bild des Gartens“, wie es Gothein kreiert und das in dieser Arbeit als prägende und politisch bedeutsame

1 Gothein 1914.

2 Vgl. den Eintrag „Perspektive“ in Wetzel 2007, S. 361. Vgl. das Unterkapitel I.2. „*Perspektive*“.

3 Siehe Einleitung.

4 Die Metaebene der Beschäftigung mit dem Garten als Raum benutzt auch Schweizer 2012, Raumformen, S. 115, wenn er künstlerische Aufgaben im Garten anhand des Raumbegriffs kategorisiert, auch um damit die überkommene Dichotomie zwischen architektonischem Stil und Landschaftsstil über Bord zu werfen: „Unmittelbar aus der künstlerischen Praxis lässt sich eine stilistische Raumidee in ihrem Wandel nachvollziehen.“

kulturgeschichtliche Wahrnehmung von Garten und Landschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts angenommen wird.

Text und Bild: Von der Planimetrie zur Stereometrie

In einem ersten Schritt ihrer Beschreibungen reduziert die Autorin den dreidimensionalen Gartenraum auf eine zweidimensionale Fläche; sie bemüht sich darum, den Garten in seiner planimetrischen Ausdehnung zu erfassen. Der Begriff „Planimetrie“ wird hier gewählt, weil er die Begrenztheit des beschriebenen Objektes in den Fokus stellt.⁵ Im Gegensatz zu Beschreibungen, die hodologisch einen Durchgang durch einen Garten imaginieren – wie die Darstellung der Villa d’Este bei Edith Wharton⁶ –, verfolgt Gothein dezidiert das Ziel, die Grenzen des Gartens abzustecken. Sie nimmt dabei fast immer eine Schlüsselabbildung zu Hilfe. Dies ist entweder ein Grundriss, das heißt eine Aufsicht oder architektonisch projizierte, planartige Darstellung. Wo diese nicht verfügbar ist, bedient sie sich einer zentralperspektivischen Projektion oder Darstellung von einem erhöhten Standpunkt aus.⁷ Dominant und bevorzugt sind die zentralperspektivischen Projektionen mit dem Augenpunkt in der Mittelachse.

In der Seitenorganisation sind beide Arten von Schlüsselabbildungen immer in nächster Nähe zur planimetrisch beschreibenden Textstelle platziert, so dass der Leser zwischen Text und Bild hin- und herwechseln kann, um die räumliche Vorstellung zu entwickeln. Für die Villa d’Este ist dies der Plan von Etienne Dupérac. In einem Brief von ihrer italienischen Gartenreise 1905 bestätigt sie die Wichtigkeit der Pläne für ihr Buch. Es geht um die Frage nach Abbildungen: „ich fürchte, das wird einmal zu teuer und doch sind diese alten Pläne ganz sicher für eine Geschichte des Gartens das allerwichtigste.“⁸ Durch dieses erste planimetrische Abstecken anhand der Schlüsselabbildung in Kombination mit dem beschreibenden Text entsteht ein imaginärer Lageplan im Kopf des Lesers. Die Grenzen des Plans werden durch markante architektonische Teile bezeichnet, deren Beschreibungsweise bereits zum zweiten Schritt des Prozesses beitragen: der Schaffung eines räumlichen Eindrucks. Dazu gehört auch das Augenmerk auf Terrainformungen und – wo vorhanden – Wasserelementen, die den Raum rhythmisieren. Der Rhythmus des Aufbaus und die Dynamisierung der Architektur verlebendigen den Plan

5 In der Landschaftsarchitektur-Theorie wird er beispielsweise von Girot 2013, S. 81, verwendet im Zusammenhang mit dreidimensionalen Modellen („point-cloud“), die eine Landschaft erfassen: „We can derive a new approach from the models at our disposal, which challenges a certain planimetric status quo in terms of landscape planning and design.“

6 Siehe Kapitel III.1. „Die Villa d’Este als Pars pro Toto“.

7 Vgl. den Eintrag „Perspektive“ in Koepf/Binding 2005. Eine Ausnahme bilden Gärten, die sie ausschließlich anhand von Textquellen beschreiben kann. Vgl. dazu die unten stehenden Ausführungen.

8 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 203: „Rom d. 16.5.5“.

und versetzen ihn in einen dreidimensionalen Zustand. In diesem Sinne bemüht sich Gothein um eine Stereometrie, eine räumliche Erfassung des Raumkomplexes Garten, die ihn für den Leser anschaulich und vorstellbar machen soll. Die Autorin wählt mit Hilfe der Abbildung einen erhöhten Augenpunkt, dem sie textlich meist eine Sicht vom Eingang aus zur Seite stellt, um von dort eine Tiefendimension zu evozieren. Gotheins Vorstellung vom Gartenbild, das durch die Perspektive eine räumliche Anmutung bekommt, formuliert sie im Kapitel über den chinesischen Garten aus:

„Überall aber, ob das Terrain groß oder klein war, mußte die Hauptaufgabe des chinesischen Gartenkünstlers sein, das Bild dem Raume proportional zu gestalten. Da er die freie Natur, die er nachahmen will, doch fast niemals in ihren eigenen Verhältnissen wiedergeben konnte, so war es ein besonderes Studium, durch geschickte Anordnung die Perspektive bedeutender ahnen zu lassen.“⁹

Gotheins Beschreibungsschema, das einen Garten zunächst planimetrisch und dann stereometrisch erfasst, muss als kreativer Akt verstanden werden. Sie entwirft für einen individuellen Garten eine in sich geschlossene imaginäre Vorstellung, die eine Rezeptionsmöglichkeit des realen Gartens fixiert. Er gewinnt durch die Rhythmisierung der Strukturen und durch die Animierung der baulichen Elemente an Plastizität. Die Anschaulichkeit dieser Art von Beschreibung legt den Garten als imaginäres Konstrukt für den Leser als bestimmende Rezeptionsweise fest. Damit verfestigen sich die planimetrisch-stereometrischen Beschreibungen durch ihren Zusammenschluss in der historischen Kette des Narrativs und durch ihre Anschaulichkeit in der Kombination mit Schlüsselabbildungen zu Leitrezeptionsbildern. Intentional ist Gotheins Auswahl insofern nicht, als sie keiner theoretisch festgelegten Systematik entspricht. Sie orientiert sich am Idealtypus, den sie durch Studium und Vorbilder in der italienischen Renaissance verortet und von dem sich die Darstellung von Anti-Typen und die Abbildungsauswahl ableiten lassen.

Das Schema gewährleistet so eine gleichbleibende Qualität der Darstellung für den einzelnen Garten und bringt ihn in die Nähe des Idealtyps, unabhängig davon, ob die Rekonstruktion nur auf Bild- oder Textquellen oder auf eigener Anschauung basiert. Auf diese Art und Weise ist Gothein beispielsweise in der Lage, literarische Gärten mit realen Gärten vergleichbar zu machen. Ihre Methode der stereometrischen Erfassung rückt Gothein selbst in die Nähe des schaffenden Architekten. In ihrem Narrativ der Weltgartengeschichte installiert sich Gothein durch ihre stereometrischen Gartenbeschreibungen als Schöpferin. Im Sinne ihrer „großen Erzählung“ wird die Historikerin zur Dichterin.

9 GdG II, S. 337f.

Text: Homer, Plinius und die Ekphrasis

Gothein wendet ihre Methode der räumlichen Beschreibung auch auf Gärten an, die ausschließlich durch Texte überliefert sind. Im Kapitel über den antiken griechischen Garten versucht sie so, den Garten des Alkinoos aus Homers *Odyssee* in räumlicher Anmutung zu rekonstruieren.¹⁰ Auch in dieser Gartenbeschreibung des topisch gewordenen literarischen Gartens lässt sich die grundsätzliche Herangehensweise verfolgen, nämlich den Lageplan vom Eingang aus zu übersehen und die Grenzen des Raumes festzustellen, also eine planimetrische Vorstellung des Gartens zu geben:

„Aber Alkinoos besaß auch einen großen, herrlichen Garten in der Stadt Scheria, er stieß an seinen Palast an [...], zu dessen Schilderung der Dichter alles zusammentragen möchte, was er Schönes und Prächtiges nur ersinnen kann. Und doch, wenn wir diesen genau prüfen, geht auch er über einen Nutzgarten durchaus nicht hinaus [...]. Odysseus überschaut ihn, ehe er die hohe Schwelle des Phäakenpalastes überschreitet. Außerhalb des Hofes liegt er, nahe der Tür. Dieser Vorhof ist rings von Mauern, wohl auch, [...], mit Gebäuden umgeben; neben der Haupteingangspforte erstreckt sich der vier Hufen große Garten, auch er, wie der Hof, von Mauern umgeben. Dem Hof zunächst liegt der Baumgarten: Äpfel, Birnen, Feigen und Oliven [...]. Auf den Fruchtgarten folgt der Weingarten, endlich in letzter Reihe die Beete des Gemüsegartens, wohlgeordnet mit verschiedenen Arten bepflanzt. In dieser Dreiteilung [...] hat der Phäakengarten durchaus das gleiche Gesicht wie jeder andere Farmgarten.“¹¹

- 10 Beispiele für eine heutige positivistische Sicht auf den Garten des Alkinoos bei Stackelberg 2013, S. 126: „It is one of the paradoxes of garden history that the first written documentation of gardening in the Aegean’ should belong to a fictional site.“ Stackelberg bezieht sich zwar auch auf die Interpretation des Gartens als Tor zur Unterwelt und damit auf eine symbolische Ebene, wie sie beispielsweise Köckerling 2016, S. 21 ff., populärwissenschaftlich auseinandersetzt. Dennoch gesteht sie ihm einigen Realitätsanteil zu (S. 127): „The gardens of Alcinoos, while not demonstrably real in the archaeologically recoverable sense, were not an impossible ideal. They were rooted in the already established garden traditions of the ancient world that tally with traditional Mediterranean farming practices.“ Ein weiteres Beispiel ist Bowe 2010, S. 208: „Although the descriptions of gardens in the poems of Homer, *The Odyssey* and *The Iliad*, are of imagined gardens, it is reasonable to assume that they are based on his experience of gardens of the time.“ Vgl. auch Venturi Ferriolo 1989, S.88 f., der sich auch explizit auf die „GdG“ bezieht. Damit folgen alle Autoren einem wesentlich länger etablierten Interpretationsschema, das sich bereits bei Sir William Temple: *Upon the gardens of Epicurus* (zuerst 1685) findet. Vgl. Temple 1908, S. 24.
- 11 GdG I, S. 57. Damit übereinstimmend Egelhaaf-Gaiser 1998, S. 791: „Prägend wirkt Homers Beschreibung des Obst-Gartens beim Palast des Alkinoos (Hom. Od. 7,112 ff.), die jedoch neben der Fruchtfülle noch ganz auf den Aspekt des Nutz-Gartens abhebt (vgl. Hom. Od. 24,230 ff.).“

Ebenso werden die Strukturen rhythmisiert und die Stereometrie des Gartens, ausgehend von einem zentralperspektivischen Standpunkt, evoziert. Einige Seiten weiter heißt es:

„Odysseus überschaut den ganzen Garten, an der Schwelle des Hauses stehend. Sollen wir den Dichter wörtlich nehmen, so muß er ein ansteigendes Terrain vor sich haben. Dafür spricht auch die Anordnung seiner Bewässerung. ‚Zwei Quellen‘ heißt es zum Schluß, ‚gibt es, die eine ist durch den ganzen Garten geleitet, die andere unter der Schwelle des Hofes hindurch nach dem hohen Hause hin.‘ Von hier schöpften die Bürger. Über die künstliche Bewässerung von Gärten gibt Homer in der Ilias ausführliche Auskunft. Wie hören dort von einem besonderen Wassermeister, der die Quellen über Pflanzungen und Gärten leitet, augenscheinlich in Kanälen, in denen das Wasser gestaut bleibt, bis man es braucht; dann entfernt der Aufseher die Hindernisse, und das Wasser strömt brausend heraus und ergießt sich über das Land. Solch eine Bewässerung, die auch dem Phäakengarten seine Fruchtbarkeit sichert, ist nur durch eine ansteigende Lage zu erreichen.“¹²

Die Modulierung des Terrains und die Wasserbewegungen, die den Raum rhythmisieren, sind für Gotheins Beschreibungen essentiell und finden sich auch für tatsächlich gebaute Gärten immer wieder. In ihrer Raumgestaltung geht Gothein über die antike Quelle hinaus, denn bei Homer werden die einzelnen Gartenteile jeweils nur aufgezählt.¹³ Indem sie sie innerhalb des Grundplans verortet, imaginiert sie den Ort räumlich.

¹² GdG I, S. 59.

¹³ Vgl. Homer: Odyssee, Siebenter Gesang (Weiher 2014, S. 181):

„Jenseits des Hofes,
Nahe dem Tor, vier Morgen groß, begann dann der Garten.
Allseits war er umgeben von festem Gehege. Da wuchsen
Hohe Bäume und blühten und strotzten von glänzenden Früchten.
Birnen, Granaten und Äpfel tragen die Bäume, es gibt auch
Feigen von hoher Süße; Oliven wachsen und blühen.
Niemand geht eine Frucht hier verloren und nie gibt es Mangel
Winter wie Sommer, im ganzen Jahr nicht; der täglich und stündlich
Wehende Westwind läßt ja die Früchte hier wachsen, dort reifen.
Überreif wird Birne um Birne, Apfel an Apfel.
Traube hängt neben Traube und Feige drängt sich an Feige.
Dort aber wurzelt sein fruchtüberladenes Rebengelände.
Ein Stück dient als ebener Boden zum Trocknen der Trauben;
Wärmend trifft es die Sonne; die anderen werden geerntet.
Wieder andre gekeltert. Die Herlinge vorn an der Spitze
Stoßen die Blüten erst ab, wenn andre zu dunkeln beginnen.
Weiter dann neben der letzten Reihe wachsen gepflegte
Beete mit allen Gemüsen und prangen, als wär es für Jahre.
Quellen finden sich dort: die eine verteilt sich im Garten,
Anders gerichtet zum hohen Palast hin flutet die zweite

Homers Gartenbeschreibungen waren schon immer „beliebtes Objekt der Ekphrasis“. ¹⁴ Gothein schließt hier an die klassische Tradition an, was den Anspruch an ihre Arbeit unterstreicht. Die Forschungen zur Ekphrasis im 20. Jahrhundert ermöglichen es, die Rhetorik für Gotheins intendierte Rezeption fruchtbar zu machen. Der Begriff der Ekphrasis hat in der Moderne eine Begriffsverengung erfahren. ¹⁵ Die semantische Gleichsetzung von „Ekphrasis“ und „Bildbeschreibung“ ist ein Phänomen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, das von Forschern wie Ruth Webb oder Svetlana Alpers unterschiedlich datiert wird. ¹⁶ Für die kunsthistorische Forschung hat diese Bedeutungsverengung dazu geführt, dass der Begriff „Ekphrasis“ im Lauf der Zeit unbrauchbar und definitionslos geworden ist, ¹⁷ wie etwa Rosenberg konstatiert, der von einem „missbrauchten Begriff“ spricht und die „Relevanz der historischen Ekphrasis für die neuzeitliche Bildbeschreibung“ infrage stellt. ¹⁸ Für die „Geschichte der Gartenkunst“ sind sowohl die antike Ekphrasis als auch moderne Forschungsansätze brauchbar, da sie die Strategien des Texts als Vermittler des Raumkunstwerks Garten verstehen helfen.

Herausragende Merkmale der antiken Ekphrasis sind ihre affizierende Wirkung und ihr Schöpfungscharakter. Die Beschreibung, die in der Antike keinesfalls nur auf Bilder reduziert war, ¹⁹ sollte den Zuhörer durch „energeia“ – lebendige Anschaulichkeit – einen Sachverhalt vor Augen bringen: ²⁰ „[T]he use of language to try to make an audience imagine a scene.“ ²¹ Lebendigkeit („energeia“) ist dabei das differenzierende Moment im Gegensatz zu einer Erzählung. Die Beschreibung selbst, nicht das beschriebene Objekt, steht im Mittelpunkt der antiken rhetorischen Übung, was ein grundlegender

Dicht bis zur Schwelle des Hofes. Dort schöpfen die Bürger ihr Wasser.

Also strahlte von Göttergeschenken Alkinoos' Wohnsitz.“

- 14 Egelhaaf-Geiser 1998, S. 791. Stobbe 2012, S. 372: „Gartenbeschreibungen stehen in der rhetorischen Tradition der *Descriptio* bzw. der Ekphrasis (Bildbeschreibung) und erheben Anspruch auf Referentialisierbarkeit.“
- 15 Vgl. Schaefer/Rentsch 2004.
- 16 Vgl. *ibid.*, S. 139. Als ein fixes Datum wird Leo Spitzers Definition der Ekphrasis als „poetic description of a pictorial or sculptural work of art“, exemplifiziert an John Keats „Ode on a Grecian Urn“ von 1955 bewertet. Vgl. Rosenberg 1995, S. 299: „Mit dem Erfolg der *Eikones* beginnt offensichtlich auch die erste in der Neuzeit endgültig vollzogene Eingrenzung des Begriffes ‚Ekphrasis‘ auf Beschreibungen von Kunstwerken.“
- 17 Daraus erklärt sich auch der Versuch von Schaefer/Rentsch 2004, den Begriff heute als intermedialen Ausdruck wiederzubeleben. Vgl. auch Hunt 2008, S. 2: „the term has become synonymous with writing about the visual [...]“.“
- 18 Rosenberg 2007, S. 272.
- 19 Dennoch gilt als erste Ekphrasis in der Literatur Vergils Beschreibung des Schilds von Achilles. Vgl. Schaefer/Rentsch 2004, S. 138.
- 20 Vgl. Webb 2009, S. 1–8, insbes. S. 8: „An ekphrasis can be of any length, of any subject matter, composed in verse or prose, using any verbal techniques, as long as it ‚brings its subject before the eyes‘ or, as one of the ancient authors says, ‚makes listeners into spectators‘.“
- 21 *Ibid.*, S. 3.

Unterschied zu der später kunsthistorisch aufgefassten Ekphrasis ist.²² Nikolaos von Myra, der im fünften nachchristlichen Jahrhundert lebte, geht neben der „energeia“ auf einen zweiten Aspekt des Vor-Augen-Stellens ein, bei dem die Sprache zu einer räumlichen Bewegung werden soll, so dass der Leser herumgeführt wird (periégeisthai).²³ Die affektive Wirkung von Sprache wird nach Quintilian durch „Anhäufung von Details, durch Vergleiche, Verlebendigung, sowie durch präsentische Rede erreicht [...]“.²⁴ Die Identifikation, die aus der Ekphrasis folgt, wird in der antiken Rhetorik auch als Verweilen der Literatur in der Seele und als deren Anspruch, Individuen formen zu können, beschrieben.²⁵ Abgesehen von ihrer Rolle in der Gerichtsrede gehörte die Ekphrasis zu den Progymnasmata, den Vorübungen im Rhetorikunterricht, die den jungen Rhetoren dabei halfen, sich in ein literarisches Geschehen hineinzusetzen.²⁶

In den altphilologischen Unterrichtsbüchern für das Land Preußen am Ende des 19. Jahrhunderts gehörte das Vortragen klassischer Texte in affizierender Weise zum Bildungskanon.²⁷ Die zentralen Texte der Ekphrasis haben sich bis in den Schulunterricht zu klassischen Sprachen im 20. Jahrhundert erhalten – unabhängig vom Bedeutungswandel des Begriffes in der Kunstwissenschaft.²⁸ Obwohl Gothein kein Gymnasium besuchte, hatte sie durch ihren Mann eine klassische Bildung genossen. Legion sind die Briefstellen, in denen Eberhard Gothein von seiner klassischen Lektüre berichtet und von den Reaktionen seiner Kinder beim Vorlesen. Dasselbe war in der Familie Gothein bildungsbürgerliche Tradition, so dass davon ausgegangen werden kann, dass Gothein sich der ekphrastischen Qualitäten der antiken Literatur bewusst war, das Konzept für sie jedoch nicht an den Begriff gebunden war.

Alpers hat den Begriff der Ekphrasis mit ihrer Untersuchung von Vasaris Viten für die kunstgeschichtliche Forschung entscheidend bestimmt und die Bedeutungsverengung auf die Beschreibung existierender Bilder vorangetrieben.²⁹ Im Gegensatz zur

22 Rosenberg 1995, S. 301: „Ihr Ziel ist nicht die Vergegenwärtigung von speziellen Bildwerken, sondern die Schöpfung eines literarischen Werkes.“

23 Vgl. Löhr 2011, S. 99, und Webb 1999, S. 25.

24 Ibid.

25 Vgl. Webb 2009, S. 25.

26 Ibid., S. 18: „Young readers were encouraged not to approach texts as distanced artefacts with a purely critical eye, but to engage with them imaginatively, to think themselves into the scenes and to feel as if they were present at the death of Patroklos [...]“

27 Zum Beispiel Eckstein 1887, S. 294, der für die Lektüre im Unterricht empfiehlt: „Es muß aber auch die scharfe und deutliche Bezeichnungsart, die Energie [Energeia] zum Ausdruck kommen bei den Rednern und der Wohlklang des Dichters als ein schöner vernommen werden. [...] Selbst das Pathos der Empfindungen hat bei dem Vortrage seine Berechtigung.“ Allgemein fordert er: „Die Rede soll gleichsam zu einer Malerei der Gedanken werden.“ Für Literaturhinweise danke ich Stefan Kipf, Berlin.

28 Für Hinweise zum klassischen Unterricht an Gymnasien in Preußen danke ich Udo Kindermann, Köln.

29 Vgl. Alpers 1995. Rosenberg 1995, S. 301, nennt diese Interessensverschiebung die „von der Beschreibung zur beschriebenen Sache“.

Tradition, die sich hauptsächlich auf den theoretischen Wert der historischen Abhandlungen Vasaris konzentrierte,³⁰ legt sie den Fokus auf die Beschreibungen der Bilder und interpretiert, dass hier Ekphrasen vorliegen, die den Leser anregen sollen, Werke aus unterschiedlichen Jahrhunderten mit gleichem Interesse zu betrachten. Dabei geht es ihr speziell um die anschauliche Darstellung menschlicher Gefühle und Handlungen. Die Beschreibungen gleichen sich für Alpers in ihrer affizierenden Art, egal ob es sich um Giotto oder Michelangelo handelt, was Vasaris Intention gewesen sei, um etwa frühen Werken der Entwicklung die gleiche Aufmerksamkeit zu ermöglichen wie späteren, als wertvoller eingestuften Gemälden:³¹ „Die Funktion der Beschreibungen in den Viten besteht schlicht darin, den Bildern, ganz gleich wo, wann oder von wessen Hand sie entstanden, für den Betrachter Leben einzuhauchen: Die Ekphrasis hat die Erziehung des Betrachters, nicht des Künstlers zum Ziel.“³² Indem Vasari diese rhetorische Übung in dieser Weise nutze, generiere er eigene Bildschöpfungen, was seinem Selbstverständnis als Künstler entspreche, so Alpers.³³ Der Aspekt der Bildschöpfungen schließt an den Zweck der antiken Ekphrasis an, auch wenn hier reale Bilder im Fokus stehen.³⁴

Für Gotheins Gartenbeschreibungen können zwei Aspekte der Ekphrasis nutzbar gemacht werden, einerseits aus der antiken Tradition und andererseits aus der modernen Forschung. Zum Ersten ermöglicht das antike Konzept der Ekphrasis, Gärten „zum Leben zu erwecken“, die nur in der Literatur existieren. Die Beschreibungen werden zu eigenen Kreationen oder „Dichtearbeit“, wie es Eberhard Gothein in einem Brief formuliert.³⁵ Die Ekphrasis im antiken Sinne des Wortes zielt vor allem auf das Hervorrufen mentaler Bilder ab. So wird betont, dass Gothein keine realen Orte behandelt, sondern eine Vorstellung von Gärten unterschiedlichster Quellen vor dem inneren Auge des Lesers entstehen lässt. Für den Garten des Alkinoos ist zum einen seine räumliche Einordnung, vor allem aber die anschauliche Beschreibung der Wasserkanäle, die während eines bestimmten, dynamischen Moments geschildert werden, in diesem Zusammenhang bemerkenswert: „dann entfernt der Aufseher die Hindernisse, und das Wasser strömt brausend heraus und ergießt sich über das Land.“³⁶

Damit einher geht der zweite Aspekt der Ekphrasis, wie ihn Alpers herausgearbeitet hat: die Affizierung des Lesers. Gothein, die sich mit Vasaris Viten ausführlich beschäftigt hat,³⁷ verfolgt den gleichen Anspruch wie der italienische Kunstschriftsteller: nämlich

30 Vgl. Alpers 1995, S. 217.

31 Vgl. *ibid.*, S. 224.

32 *Ibid.*, S. 233.

33 Vgl. *ibid.*, S. 219 f.

34 Die Frage, ob Alpers' Zuschreibung als Ekphrasis bezeichnet werden kann, soll hier nicht im Zentrum stehen. Vgl. zu Kritik an Alpers aus Sicht der antiken Rhetorik Webb 1999, S. 8. Alpers hat auf jeden Fall einen Aspekt der Ekphrasis herausgegriffen und überbetont, nämlich den emotionalen.

35 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 767: „Heidelberg 9/5 05“. Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 92.

36 GdG I, S. 59.

37 Im Kapitel über Italien verweist sie zwölf Mal auf diese Quelle.

die Aufmerksamkeit des Lesers auf einen Entwicklungsgang der Gartenkunst zu richten, den sie anhand von ausgewählten Gärten beschreibt. Diese stellt sie mit Hilfe von ekphrastischen Elementen dem Leser vor Augen. So wird das Interesse des Lesers durch das einheitliche Beschreibungsschema für Gärten verschiedenster Entwicklungsstufen wachgehalten. Es lässt Gärten unterschiedlichster Faktizität innerhalb einer Entwicklungsgeschichte vergleichbar und gleich interessant erscheinen.

Das affizierende Moment lässt sich bei einem anderen klassischen ekphrastischen Urtext, dem Gothein eine Beschreibung widmet, noch einmal gezielt herausstellen. Es ist dies die antike Beschreibung der Villen des Plinius aus dem ersten Jahrhundert nach Christus.³⁸ Obwohl Gothein den zahlreichen Rekonstruktionsversuchen,³⁹ die – wie Lefèvre schon 1977 analysiert – vom Autor überhaupt nicht intendiert waren oder gar nicht möglich sind,⁴⁰ keinen eigenen hinzufügen will, tut sie genau dies: Sie beschreibt zum einen den nur im Brief existierenden Garten der Villa als Raumkomplex, wenn sie mit der rhetorischen Frage einleitet: „Was sehen wir nun von der Front aus?“⁴¹ Zum anderen fügt sie mit Abb. 65 einen eigenen Plan „Nach der Beschreibung des jüngeren Plinius“ hinzu. Tanzer, die 1924 alle ihr erreichbaren Rekonstruktionsversuche in einem Buch zusammenfasste, führt als Vorbild für Gotheins Plan den zeitgenössischen Grundriss Hermann Winnefelds an, auf dessen begleitenden Aufsatz sich Gothein auch in ihren Fußnoten bezieht.⁴² In der „Geschichte der Gartenkunst“ gibt es keine Quellenangabe für die Rekonstruktion des Grundrisses, die Bildunterschrift spezifiziert lediglich „Nach der Beschreibung des jüngeren Plinius“. Womöglich hat Gotheins Sohn Wilhelm, der

38 Für einen ersten Überblick über die Rezeption der Plinius-Briefe siehe den Eintrag „Plinius d.J. (Gaius Caecilius Plinius Secundus minor) Epistulae“ in Walde 2010, S. 727: „Auch für die Kunstgeschichte sind die [...] Villenbriefe als Quelle von Bedeutung. In ihnen beschreibt Plinius u. a. die Villenkultur sowie deren Verhältnis zur Landschaft. Im 18. und 19. Jahrhundert unternahmen Kunsthistoriker, Architekten und Archäologen – darunter Aloys Hirt, Friedrich Ludwig Wilhelm Stier und Karl Friedrich Schinkel – Versuche, diese Villen zu rekonstruieren. [...] Bis heute beschäftigen sich Archäologen und Kunsthistoriker mit Plinius Villen-Beschreibungen.“ Als Beispiele dafür seien Littlewood 1987, S. 23 ff., und Ruffinière du Prey 1994 genannt. Zur Zeitgebundenheit der Rekonstruktionen vgl. allgemein Philipp 2006, S. 102–106.

39 Vgl. Fischer 1962, die Vincenzo Scamozzi, André Félibien, Robert Castell und als Vergleichsfolie Hermann Winnefeld in den Fokus nimmt, der sich als klassischer Archäologe auf Ausgrabungen stützen konnte. Eine Neubestimmung dessen, was an Plinius' Beschreibungen für seine Zeit neu war, unternimmt Mielsch 2003 und nimmt dabei die heutige Perspektive ein, die die Villa in Teilen für rekonstruierbar hält, sich jedoch nicht mehr für einige, offensichtlich unrekonstruierbare Lagebeschreibungen interessiert. Für das Fallbeispiel einer Rekonstruktion des 18. Jahrhunderts vgl. Zobel-Klein 2006.

40 Lefèvre 1977, S. 532: „Da jeder dieser Teile [des Hauses und des Gartens] seinen *eigenen* ästhetischen Prinzipien gehorcht, ordnet er sich keinem Ganzen unter. Es ist deshalb gar nicht möglich, eine der plinianischen Villen genau zu rekonstruieren.“

41 GdG I, S. 105.

42 Vgl. Tanzer 1924, S. 132 f.; GdG I, S. 104, En. 87. (Endnotentext auf Seite 422) verweist auf Winnefeld 1891.

Architektur studierte, bei der Anfertigung des Plans technische Hilfestellung nach den Anweisungen seiner Mutter geleistet.⁴³

Was auf die rhetorische Frage am Anfang der Beschreibung folgt, ist ein Überblick über die einzelnen Gartenteile nach dem bereits beschriebenen Schema: Einem zunächst begrenzten Areal wird durch Dynamisierung der Architektur und Rhythmisierung des dargestellten Terrains eine räumliche Anmutung gegeben. Der Vorgarten „zieht sich terrassenförmig den sanften Abhang hinunter und ist ringsum von einer Mauer umschlossen“,⁴⁴ von einem „Parterre führte eine geneigte Böschung zur nächsten Terrasse herab.“⁴⁵ Das Durchführen des Lesers durch die Gartenteile drückt sich darin aus, dass Gothein das affizierende „Wir“ benutzt, um den Ausblick in die Landschaft zu verdeutlichen:

„Hiernach, auf einer weiteren Terrasse, sehen wir eine kreisförmige Anlage, von vielgestaltigem Buchs und Zwergbäumen eingefasst. Stufenförmig geschnittener Buchs verdeckt die nach außen abschließende Mauer, um jede Trennung zwischen Garten und freier Natur für den Blick aufzuheben.“⁴⁶

Die Schlüsselabbildung für die Beschreibung ist ihre eigene Rekonstruktion des Plans der Villa Tusci (Abb. 65). Das Hippodrom, der Parkteil des Villengartens, ist im Gegensatz zu vergleichbaren Plänen, stark hervorgehoben.⁴⁷ Im Text lässt Gothein Plinius ihn mit eigenen Worten schildern und fasst anschließend zusammen:

„Der Grundplan ist bedingt durch die Form des Hippodrom [...], er ist höchst einfach: die Hauptachsen bilden auch hier die mehrfachen Alleen [...]. Der freie Raum in der Mitte, der das Ganze gliedert, macht diesen Plan höchst übersichtlich. Er ist mit Akanthus bepflanzt [...], darüber schaut der Eintretende hinweg auf den Rosengarten, der, nach Süden ganz offen, seinen Duft zu ihm herüberschickt, hinter ihm erheben sich die schlanken weinumrankten Säulen des Stibadiums mit dem Springbrunnen und, noch weiter zurück, der anmutige Pavillon. Das ganze Bild schließt die dunkle Mauer der Zypressen ab, und rechts und links ziehen sich die Reihen der Alleen hin.“⁴⁸

43 Zum Beispiel *MLG an EG*, Heid. Hs. 3487, 232: „Auf dem Wege v. Muskau nach Breslau, d. 13ten 4. 09“: „Bruchsal habe ich einmal von aussen und den Garten im Regen gesehen, überhaupt muss ich mir von Willi noch einen Plan für 8 süddeutsche Schlösser machen lassen.“

44 *GdG I*, S. 106.

45 *Ibid.* Das einmalige Präteritum innerhalb dieser Beschreibung muss ein Versehen sein.

46 *Ibid.*

47 Vgl. *Tanzer 1924*.

48 *GdG I*, S. 109.

Auf ganz kleinem Raum ist hier das Gothein'sche Beschreibungsschema vorgeführt: die planimetrische Erfassung des Raums, der zentralperspektivische Augenpunkt vom Eingang ausgehend auf die einzelnen Teile, die durch Verräumlichung (hinter ihm *erheben sich* die schlanken Säulen) den Plan zu einem stereometrischen Gebilde machen, das Gothein schließlich als geschlossenes „Bild“ bezeichnet. Die Rhythmisierung der architektonischen Teile zeigt die Beschreibung der Neigung des Terrains in oben zitierter Textstelle an.⁴⁹ Diese Beschreibung als Ekphrasis zu verstehen, führt die „*energeia*“ des antiken Konzepts vor Augen, die durch die alle Sinne ansprechende Beschreibung geweckt wird. Durch die Hervorhebung des Hippodroms mit seinem duftenden Rosengarten und die Lenkung des imaginären Blicks wird eine eigene Gartenschöpfung ins Leben gerufen.⁵⁰ Diese entspricht dem Urtypus eines architektonischen Gartens, wie ihn Burckhardt beschreibt:

„Anlage in architektonischen Linien, welche mit den Gebäuden in Harmonie stehen; ein tiefliegender windgeschützter Prunkgarten mit figurirten Blumenbeeten und Fontainen; umgeben durch hochliegende Terrassen (als stylisirten Ausdruck des Abhanges) mit bedeutender immergrüner Vegetation, besonders Eichen.“⁵¹

Die Rekonstruktion der Villa zeigt damit einmal mehr, wie die Leerstellen des Originaltextes von jeder Zeit und dem je eigenen Standpunkt so gefüllt werden, dass das fertige Modell der Landschaftsästhetik des Urhebers entspricht. Für Gothein ist dies der Burckhardt'sche Urtypus des architektonischen Gartens. Als Kontrastfolie sei hier die Rekonstruktion Robert Castells genannt, der in seinem Buch *„The Villas of the Ancients Illustrated“*, das 1728 erschien und Lord Burlington, einem der ersten Förderer des Landschaftsgartenstils, gewidmet war, den Garten so konstruiert, dass es auch eine Zone gibt, in der „natürliche“ Landschaft durch sich windende Pfade und wildes Terrain imitiert wird („*Ruris Imitatio*“).⁵² Die räumliche Rekonstruktion in der „Geschichte der Gartenkunst“ mit Hilfe der Ekphrasis betont die Wichtigkeit des Gartens, der Idealtypus nach Burckhardt schließt an die gartenreformatorischen Forderungen nach Harmonie von Haus und Garten an.⁵³ Gothein versucht, wie Castell, ihre Leser mit rhetorischen Mitteln von der Richtigkeit ihrer Sicht zu überzeugen. „*Energeia*“, als affizierendes Moment, verleiht den beschriebenen Gärten unterschiedlichster zeitlicher Schichten

49 Plinius' Briefe bleiben bis in die Etablierungszeit der Gartenforschung eine essentielle Quelle für Gartenforscher, vgl. Jashemski 1979, die dessen Aussagen immer wieder heranzieht, um ihre durch Ausgrabungen gewonnenen Erkenntnisse zu festigen.

50 Dieser Gedanke führt den Begriff Ekphrasis in diesem kunsthistorischen Kontext wieder näher an seine Wurzeln heran.

51 Burckhardt 2001, S. 322/Burckhardt 1855, S. 400.

52 Castell 1975, S. 187 f./Castell 1728, S. 89.

53 Vgl. zur Zeitgebundenheit von Rekonstruktionen aus Texten: Philipp 2006, S. 90.

eine vergleichbare Qualität für den Leser. Die Lebendigkeit der Gartenelemente, wie auch die Erfassung und Rhythmisierung des Raums, vermitteln Anschaulichkeit. Es ist dies ein Effekt, der von den antiken Rhetoren für die Ekphrasis gefordert wurde: das Herumführen des Lesers.

Damit ist jedoch die Erklärungsleistung des Begriffs Ekphrasis für Gotheins Beschreibungen erschöpft. Denn für die Analyse, wie genau eine räumliche Anmutung evoziert wird, reicht die rhetorische Figur nicht aus. Anhand eines altägyptischen Gartens soll die erste Stufe der räumlichen Erfassung, nämlich die planimetrische, mit der Frage nach Gotheins kartographischem Anspruch korreliert werden.

Bild: Der Garten des Senefer und die kartographische Metapher

Die durch Ekphrasis aufgeladenen räumlichen Beschreibungen bleiben dem Leser besser im Gedächtnis haften als Passagen, in denen Gothein historisches Faktenwissen darlegt. So genießen sie auch eine breitere Rezeption, wie die erste Beschreibung im Kapitel über altägyptische Gärten beweist. Der „Garten des Senefer“ soll hier zunächst anhand von Gotheins Beschreibungsschema vorgestellt werden. Ausgehend vom Charakter der Quelle als Plan sollen in diesem Kapitel Überlegungen zum kartographischen Anspruch Gotheins angestellt werden. Die Wahl von Übersichten als Schlüsselabbildungen verweist auf das Ziel, „ein eigentlich Unanschauliches anschaulich“ darzustellen.⁵⁴ Das Raumkunstwerk Garten wird in den Bereich der mathematisch berechenbaren Logik von Karten überführt. Gothein schafft mit ihren Beschreibungen Mental Maps von Gärten im Kleinen und durch die Selektion der räumlichen Darstellungen eine Gesamtkarte von Gartenkunst im Großen.⁵⁵ Hier soll von einer kartographischen Metapher gesprochen werden.

Bei Abb. 10 (Fig. 38) handelt es sich um den „Garten des Heerführers von Amenophis III., Theben“,⁵⁶ der Gotheins/Burckhardts Idealtypus entspricht:

54 Vgl. Schweizer 2013, Erfindung, S. 19, der mit Blick auf den Stich der Villa d'Este in Tivoli von einer „Verdichtung der Bildinformationen“ spricht und mit Max Imdahl deren Zweck so darstellt, dass diese Überblickskarten „ein eigentlich Unanschauliches anschaulich zu repräsentieren‘ wissen [...]“.

55 Der Begriff „Mental Map“ als implizites Weltwissen des Menschen um Raumstrukturen wird in der neueren geographischen und Kognitions-Forschung gleichbedeutend mit „Cognitive Map“ verwendet. Vgl. Portugali 1996, S. 11. Im Kapitel über den Senefer-Garten beziehe ich mich dennoch auf die Mental Map, um damit allgemein die imaginierte Karte zu bezeichnen. Die Kognitionsforschung, z. B. die Kognitionslinguistik, interessiert sich eher dafür, wie die Mental Map funktioniert, wie etwa Ortsangaben oder Richtungsbestimmungen angelegt, verbalisiert und verstanden werden. Vgl. Geus 2014, v. a. das einleitende Kapitel.

56 In den Nachdrucken seit 1926 ist der Plan dieses Gartens ans Ende des Buches gerückt, weswegen der ursprüngliche Kontext, die räumliche Nähe zwischen Bild und beschreibendem Text, gestört ist.

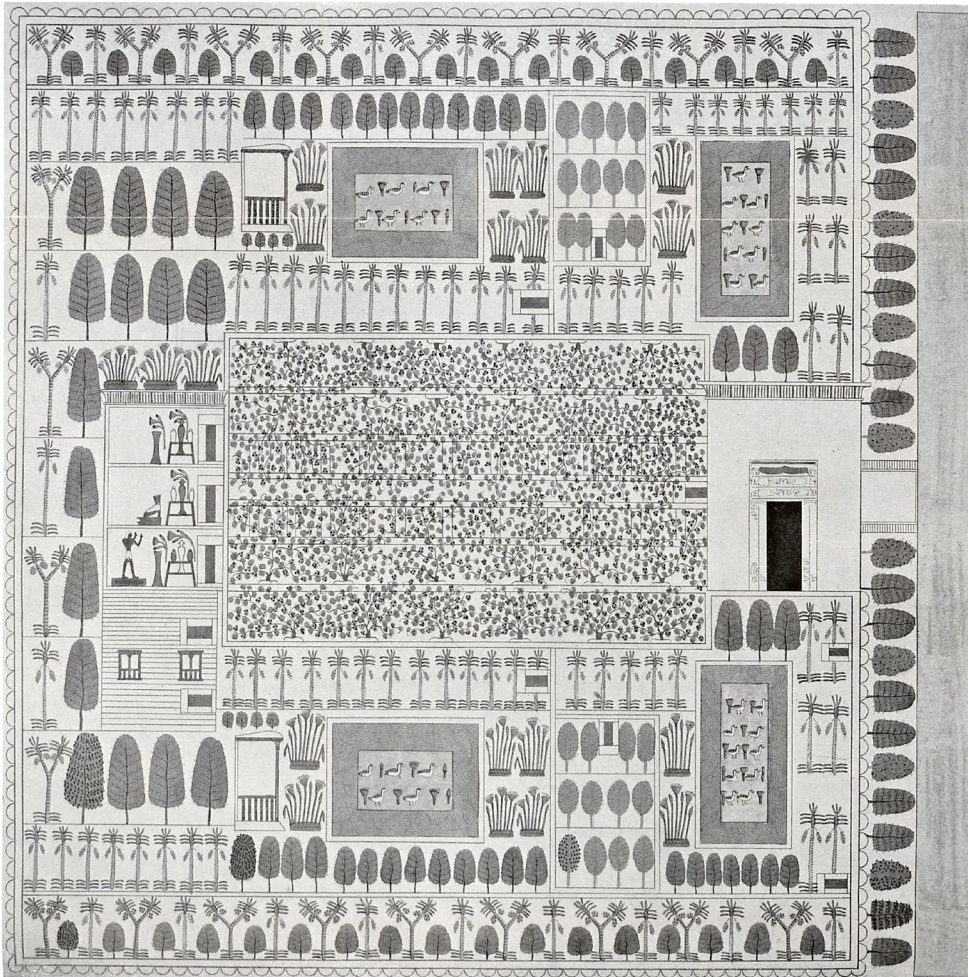


Fig. 38 Abb. 10 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. I, „Der Garten des Herrführers von Amenopis III., Theben“

„Sehen wir die schöne Regelmäßigkeit des Planes, die reiche Abwechslung der mit klugem Bedacht gepflanzten Bäume, die elegante Form der vertieften Bassins, die höchst zweckmäßig im Garten verteilten Bauten, so müssen wir mit Staunen erkennen, daß hier ein hoher Grad der Entwicklung des regelmäßigen Gartens gleich an der Schwelle seiner Geschichte erreicht ist. Symmetrischer Rhythmus und eine glückliche Verbindung von Eleganz und Nutzbarkeit, Forderungen, wie sie die Gartenkunst später oft in jungen aufstrebenden Zeiten gestellt hat, sind vollendet erreicht.“⁵⁷

Gothein stützt sich auf ein Gemälde aus einem thebanischen Grab, das der italienische Ägyptologe Ippolito Rosellini 1834 in seinen „*Monumenti dell’Egitto e della Nubia*“ publiziert hatte.⁵⁸ Das Bild war seit Rosellinis Veröffentlichung verschiedentlich rezipiert worden und dadurch einer interessierten Öffentlichkeit bekannt.⁵⁹ Gothein verweist zunächst auf den Plan „aus der Vogelschau“, der in unmittelbarer Nähe der Beschreibung wiedergegeben ist.⁶⁰

Die notwendige Begrenzung ist hier durch die Mauer gegeben, die den Garten umgibt. Damit ist die Planimetrie des Gartens umrissen. Im zweiten Schritt legt Gothein den Augenpunkt auf den Eingangsbereich, von dem aus sie die Teile des Gartens betrachtet: Es werden die Hauptachsen des Gartens ermessen und die Lage der architektonischen Elemente wird durch Richtungsangaben bestimmt. Dabei „übersetzt“ Gothein die altägyptische Darstellung, die nicht ihrer bevorzugten Renaissance-Perspektive entspricht, in eben diese Sehkonvention und überträgt die Informationen der Karte auf ein zentralperspektivisches Schema:

„Die Haus- und Gartenpläne der ägyptischen Malerei sind nicht ohne weiteres leicht zu verstehen. Der Wunsch, alles was es liebt und worauf es Wert legt, in einem Bilde zugleich aufzuweisen, verführte dies plauderlustige Volk zu perspektivischen Absurditäten. Zugleich soll das Innere und das Äußere des Hauses, Vorder- und Seitenfassade gesehen, im Garten desgleichen womöglich alles, was hintereinander liegt, nebeneinander gezeigt werden. Daraus wurden Ansichten, die bald Grundriß, bald als Aufriß, bald aus der Vogelperspektive genommen scheinen. Wenn aber das Auge gelernt hat, diese Bilder

57 GdG I, S. 10.

58 Rosellini 1834, Tafel LXIX.

59 Vgl. Gardner Wilkinson 1878; Perrot/Chippiez 1882, S. 483. Für die Hinweise auf die breite Rezeption des Gemäldes nach der Veröffentlichung durch Rosellini danke ich Christian Loeben, Hannover. Vgl. allgemein zur Rezeption ägyptischer Architektur im Westen: Pevsner/Lang 1971.

60 GdG I, S. 9.

in unsere Darstellungsweise zu übersetzen, so ist die Belehrung, die es daraus erhält, auch besonders vielseitig.“⁶¹

„Energeia“ vermitteln Bewegungsverben, die das Verhältnis der architektonischen Elemente untereinander bestimmen, zum Beispiel „führen“ „zwei Seiteneingänge [...] direkt in die Laubengänge“, „kleine Mäuerchen zerlegen ihn [den Garten] in acht korrespondierende Teile“, der „Hauptteil [...] umklammert den Weingarten“, „offene Pavillons“ „schauen“ auf „zwei rechteckige Bassins“, „zwei besonders umhegte Baumpflanzungen“ „schieben sich“ „hinein“.⁶² Die Dynamisierung der Architektur spiegelt den „Rhythmus“ des Gartens, den Gothein in ihrem abschließenden, oben zitierten, Urteil idealisiert. Aus der Planimetrie wird so eine Stereometrie, indem die Architektur – fast anthropomorphisiert – in den Raum ausgreift. Das Bild aus dem Grab wird weiter verlebendigt durch die exakte Bestimmung der Pflanzen und Wasserbewohner: Gothein erkennt „Alleen von Sykomoren und verschiedene [...] Palmen, Dattel- und Dumpalmen“; in den Bassins, „auf dem Wasserspiegel schwimmen Enten und schaukeln sich Lotosblüten.“⁶³

Mit ihrer räumlichen Darstellung steht Gothein nicht allein, denn seit der Entdeckung des Gemäldes zeigte sich der Wunsch, den Komplex räumlich zu rekonstruieren, gleichsam in 3D zu übersetzen, als bestimmend. Einen ersten Versuch unternahm Charles Chipiez 1882 (Fig. 39),⁶⁴ jedoch ist im Begleittext zur „Rekonstruktion“ in seinem Buch keine (räumliche) Beschreibung des Gartens angestrebt.

Die Rekonstruktion bebildert Überlegungen zum Aussehen altägyptischer Villen. Insofern ist Gotheins Versuch einer stereometrischen Deskription des Plans durch den Text neuartig für ihre Zeit – und findet Nachahmer. Die englische Hortikulturalistin Eleanor Sinclair Rohde⁶⁵ veröffentlichte 1932 ihre Geschichte der Gartenkunst: „The Story of the Garden“.⁶⁶ Das Buch legt einen Fokus auf die englische Gartengeschichte, jedoch führt das erste Kapitel in „the traditional influence of ancient garden lore“ ein, das sich mit dem alten Ägypten, Babylonien und Indien befasst. Auch hier wird der Plan als Ausgangspunkt für eine ausführliche Beschreibung genommen, bei der Rohde genau die architektonischen Elemente benennt, die auch Gothein in ihrer Darstellung hervorhebt.⁶⁷ Den Augenpunkt, der vom Eingang ausgehend den Garten durch den Plan durchmisst, nimmt auch Rohde ein, wenn sie schreibt: „From the entrance one passes into an enclosure wholly occupied with vine pergolas running in parallel lines.

61 Ibid.

62 Ibid.

63 Ibid.

64 Perrot/Chipiez 1882, S. 483.

65 Vgl. Thirsk 2004.

66 Sinclair Rohde 1932.

67 Rohde verweist an anderer Stelle auf Gotheins Buch, jedoch nicht bei ihrer Behandlung des altägyptischen Gartens, obwohl sich die perspektivischen Beschreibungen erstaunlich ähneln.



267. — Vue perspective d'une villa, restauration par Ch. Chipiez.

Fig. 39 Rekonstruktion der thebanischen Villa nach Rosellini von Charles Chipiez: „Vue perspective d'une villa“, 1882, Abb. 267

A path in the middle leads directly to the house. The vines are trained on pillars with rafters overhead [...].⁶⁸

Mit den Möglichkeiten der Digitalisierung wurde die Gartendarstellung erst in jüngster Zeit „verräumlicht“. Der Ausstellungskatalog des Zürcher Museums Rietberg bezieht sich im Vorwort explizit und exklusiv auf die „Geschichte der Gartenkunst“ als Vorlage für das „Ausstellungskonzept“.⁶⁹ Es ist somit wenig verwunderlich, dass der „Garten des Senefer“ innerhalb der Ausstellung als Exponat eine herausragende Rolle einnahm, wenn man an die affizierende Wirkung der Gothein'schen Beschreibungen denkt. Die Besucher konnten mit Hilfe von Tablets den auf einen großen Leuchttisch projizierten Gartenplan in einen 3D-Zustand versetzen (Fig. 40). Im Katalog gibt eine zweiseitige Abbildung einen Eindruck von der virtuellen Verräumlichung, einer „Augmented Reality“.⁷⁰ Die Bildunterschrift verweist auf eine App, bei der man sich – ähnlich wie im Museum – den Garten im 3D-Zustand anschauen kann.⁷¹ Mit der Virtualisierung in der Ausstellung des Museum Rietbergs erreichen die Versuche, der Planimetrie des altägyptischen Gartenplans eine räumliche Anmutung zu geben, einen Höhepunkt.

Pläne werden in den zwei Bänden der „Geschichte der Gartenkunst“ als Schlüsselmedien benutzt. Sie sind einer konventionellen zentralperspektivischen Erfassung mit einem erhöhten Augenpunkt auf der Mittelachse oder einer Draufsicht verpflichtet und ermöglichen so eine kartographische Erfassung. Das Spektrum reicht dabei von dem schematischen Grundriss (Plinius' Villa) über die Draufsicht und Vogelperspektive⁷² (z. B. Abb. 236: „Villa Mattei, Rom, Gesamtplan“) bis hin zum erhöht distanzierenden Blick des Beschauers in Dupéracs Plan. Das gemeinsame der hier betrachteten Abbildungen ist also nicht ihr scharf umrissener Zweck als Karte, sondern die erhöhte Perspektive in der Zentralachse, die einen kartographischen Überblick gewährleistet.⁷³ Gothein setzte für die von ihr verwendeten Pläne rein positivistisch eine Zuverlässigkeit voraus, auch wenn sie sich – laut Aussage ihrer Briefe – manchmal darüber wunderte, dass die Gärten oder Gartenteile auf den Karten größer aussahen als in der Realität.

68 Sinclair Rohde 1932, S. 3.

69 Lutz/Trotha 2016, S. 19: „Das Thema ist weitläufig und komplex, und um nicht ziellos auf verschlungenen Wegen zu wandeln [...] war ein Plan erforderlich, ein Ausstellungskonzept. Als solches diene uns ein wunderbares, 100 Jahre altes Vorbild, das die Gartengeschichte detailliert erschliesst [...]: Die zweibändige [...] epochale *Geschichte der Gartenkunst* von Marie Luise Gothein ist auch heute noch eine sprudelnde Quelle des Wissens und der Inspiration für jeden, der sich mit der Kultur der Gärten beschäftigt.“

70 Ibid., S. 52 f.

71 Vgl. Online-Verzeichnis: [Senefer 2016](#).

72 Mit diesem Begriff (alternativ: Aufsicht) wird die planare Darstellung von oben bezeichnet im Gegensatz zur Vogelperspektive, die projiziert wird.

73 Zu den Konventionen der zentralperspektivischen Darstellungsformen in barocken Stichserien, auf die Gothein zurückgriff, vgl. Völkel 2001, bes. S. 291 ff.

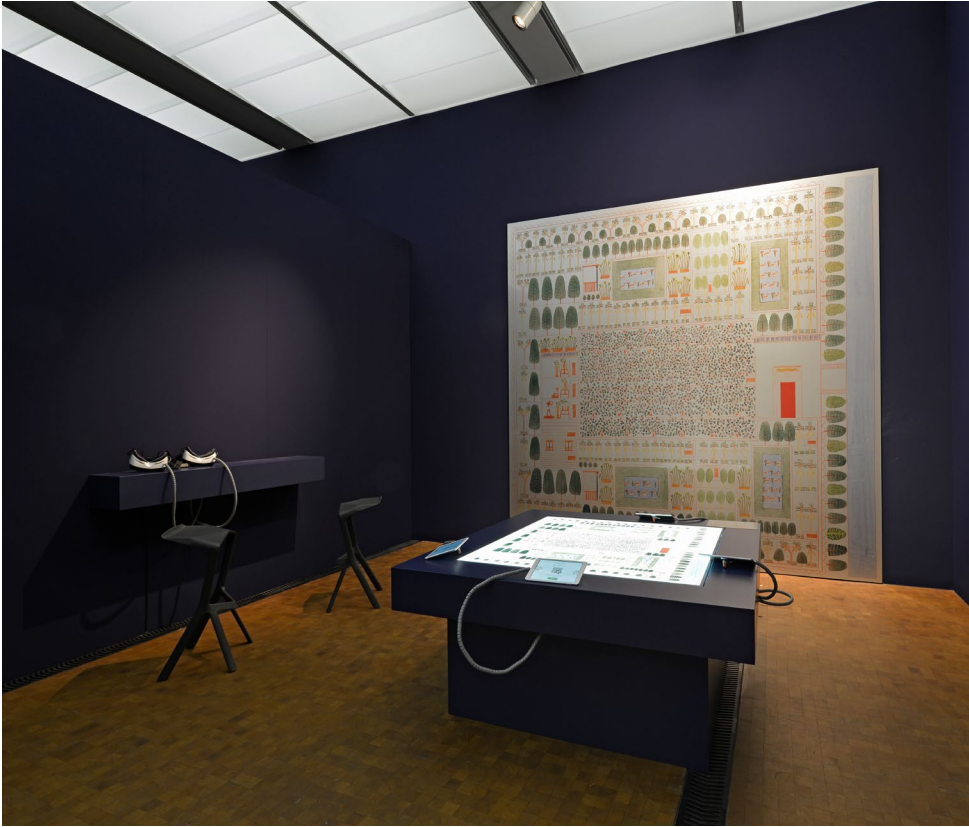


Fig. 40 Der Garten des Senefer als 3D-Virtual-Reality, Ausstellung „Gärten der Welt“ am Museum Rietberg, Zürich, Installationsansicht. Foto: Rainer Wolfsberger / Museum Rietberg

Seit den 1980er Jahren haben interdisziplinäre Zugriffe auf die Kartographie einen „cartographic turn“⁷⁴ herbeigeführt, der den historischen Anspruch auf objektive Darstellung eines Terrains dekonstruiert. Der Geograph Denis Cosgrove hat auf die Bedeutung von Karten als Schnittstellen zwischen Landschaft und Kulturgeschichte aufmerksam gemacht.⁷⁵ Den Fokus auf die Geschichtlichkeit von Karten legten gleichzeitig David Woodward und John B. Harley, der ein Modell der Bedeutungsebenen von Karten entwickelte.⁷⁶ In der Kunstgeschichte war es Alpers, die Kunst und Karten als bis dahin getrennt untersuchte Phänomene zusammenbrachte, indem sie eine Beeinflussung der niederländischen Malerei im 17. Jahrhundert durch die Kartographie

74 Zum Beispiel Lévy 2016.

75 Zu einer kurzen Übersicht über die Anfänge der disziplinübergreifenden Kartographie-Forschung in den 1990er Jahren vgl. Cosgrove 1999, S. 3 f. und Townsend 2015.

76 Andrews 2001, S. 8 ff.

annahm.⁷⁷ Heute wird dieses Verhältnis differenzierter gesehen, nämlich als ein Zugriff verschiedener Medien (Kartographie und Malerei) auf eine neue Wahrnehmung und Erfassung der Welt, auf einen „visuellen Diskurs“, bei dem sich die Landschaftsmalerei produktiv mit der Kartographie auseinandersetzt und dem zeitgenössischen Betrachter einen Gegenentwurf mit ihren eigenen Mitteln bot.⁷⁸

Im Fall von Gotheins Schlüsselabbildungen, die sie für ihre räumlichen Beschreibungen verwendet – wie den Plan des Senefer-Gartens –, findet sich der Erkenntnisgewinn dieser Forschungen im Blick auf die Perspektive. Die Vogelschau oder der erhöhte Standpunkt mit Tiefenprojektion entspricht einer Darstellung der Topographie, die sich in der Antike entwickelte, von der italienischen Renaissance wiederentdeckt wurde und bis ins frühe 20. Jahrhundert als objektive Wissensrepräsentation wahrgenommen wurde.⁷⁹ Die niederländische Sehkultur perfektionierte demgegenüber eine Fernsicht.⁸⁰ Nuti spricht von „Profile Approach“, wobei das Profil des Ortes am Horizont erscheint und der Himmel einen großen Raum innerhalb des Bildrahmens einnimmt.⁸¹ Es zeigt sich, dass Gotheins Auswahl ihrer Abbildungen einen höheren Augenpunkt und damit die Renaissance-Wahrnehmung des Ortes bevorzugt. Sie wählt nach ptolemäischer Tradition – und Renaissance-Art – den distanziert-erhöhten Standpunkt in ihren Abbildungen, um den Garten zu erfassen. Der begleitende Text wählt dann einen niedrigeren Standpunkt, um die perspektivische Tiefenwirkung zu geben. Landschaftsbilder sind im Buch wenig vertreten, die Horizontlinie fällt selten unter die Bildmitte. Der spezifisch niederländisch-flämische Blick des Kartographen auf die Landschaft findet sich in der „Geschichte der Gartenkunst“ somit überhaupt nicht, wie generell Landschaftsdarstellungen unterrepräsentiert sind. Aus Gotheins Ablehnung der niederländischen

77 Vgl. Alpers 1983, v. a. Kapitel 4. Alpers 1987, S. 51, beginnt ihren Beitrag mit der Feststellung, die sie zu überwinden gedenkt: „In the study of images we are used to treating maps as one kind of thing and pictures as something else.“

78 Vgl. Michalsky 2014. Die Kunstgeschichte zeigt sich weiterhin höchst aufgeschlossen gegenüber interdisziplinären Anregungen durch kartographische Forschungen. Vgl. Michalsky 2003, die sich von der „vergleichenden Studie über Landschaftsmalerei und Kartografie“ für die „Diskussion über Landschaft eine neue Wendung“ verspricht, die „von den ausgetretenen Pfaden von Realismus und autonomer Kunst weg[führt].“

79 Cosgrove 1999, S. 8: „Accurate‘ cartography was figured as a rationalist European science, rooted in pre-Socratic Greek astronomy and Alexandrian and Roman imperial administration, and synthesized by first-century Alexandrian scholars, most specifically Claudius Ptolemy. This cartographic tradition, ‚rediscovered‘ by Latin Europe, after a regrettable medieval lapse into mythical mapping, was regarded as one element within a Burckhardtian Renaissance humanist project, which supposedly seized the ‚torch‘ or ancient science from the faltering hands of Byzantium and Islam [...]“. Für die Darstellung von Gärten in der Druckgraphik entwickelte sich diese erhöhte Sicht als bevorzugter Standpunkt. Vgl. Schulze 2004, S. 24 f.

80 Vgl. *ibid.*, S. 12.

81 Nuti 1999, S. 98.

Perspektive folgt unmittelbar, dass sie dem niederländischen Renaissancegarten keine große Wichtigkeit beimisst und ihn auch nicht als einen eigenen Nationalstil begreift.⁸²

Der Umgang Gotheins mit den planartigen Darstellungen unterschiedlichster Zeiten und Länder lässt sich mit dem Effekt vergleichen, der bei der Verwendung der Ekphrasis zu beobachten war. Gothein bedient sich, indem sie es verbalisiert, des in den Karten gespeicherten Wissens; sie selektiert so die Inhalte für die Schöpfung ihrer eigenen mentalen Karte. Beim Garten des Senefer verwendet sie das gesamte gespeicherte Wissen der Karte, bei komplexeren Beispielen wie den Renaissancegärten wählt sie gezielt aus den zur Verfügung stehenden Informationen aus. Indem sie ein Koordinatennetz der Zentralperspektive annimmt und aus dem vorhandenen Material schematisch Orientierungspunkte herausgreift (Begrenzungen, architektonische Elemente), werden die Gärten auf einen Referenzrahmen aufgespannt, der sie vergleichbar macht.

Wenn bei der Ekphrasis affizierende Momente auf Gartenbeschreibungen unterschiedlichster Faktizität und Quellenüberlieferung angewendet werden, entsteht durch die kartographische Strategie eine Mental Map des Gartens, die den anderen ihrer Art gleicht. In ihren Beschreibungen vereinfacht Gothein komplexe Räume durch die planimetrische Begrenzung, so dass bestimmte Gartenteile bevorzugt beschrieben werden. Diese kognitive Ökonomie⁸³ führt ebenfalls dazu, dass verschiedene Gärten unter ein Schema fallen. Damit ist gemeint, dass Gothein an die Fähigkeit des Lesers appelliert, sich mental einen Überblick zu verschaffen. Indem sie den Lageplan der Gärten vereinfacht, knüpft sie beim Leser immer wieder an das bekannte Schema an.

Treibt man diese Überlegung nun als Metapher auf die Spitze, entsteht durch die Gartenbeschreibungen eine diachrone Karte der idealtypischen Gartenkunst. Alle räumlich beschriebenen Gärten finden auf dieser Karte ihren Platz, wohingegen Gärten, die nur im Fluss der Entwicklung aufgezählt werden, als Topoi unscharf bleiben.⁸⁴ Die „Geschichte der Gartenkunst“ als Karte idealtypischer Gärten zu bezeichnen, mag angreifbar

82 GdG II, S. 307: „Nur muß betont werden, daß in dem großen Stile Frankreich sowohl unmittelbar vor Le Nötre wie nachher immer den entscheidenden Einfluß ausgeübt hat und jeder Versuch, hier die holländische Gartenkunst in eine für Nordeuropa führende Stellung zu rücken, ein verfehler sein muß.“

83 Mit kognitiver Ökonomie ist eigentlich die vereinfachte Verbalisierung von mentalen Raumstrukturen gemeint. Vgl. Thiering 2015, v. a. das 2. Kapitel „Cognitive representation of knowledge: spatial mental models.“

84 Das sind zum Beispiel die Gärten im italienischen Stil des 19. Jahrhunderts in England, bei denen es – wenn überhaupt – nur rudimentäre Ansätze des Schemas gibt. Aus der folgenden kurzen Notiz lässt sich auf jeden Fall kein räumlicher Eindruck gewinnen: GdG II, S. 422: „Als sich der Herzog von Westminster bei seinem neogotischen Schlosse in Eaton House ein Blumenparterre aus seinem malerischen Garten herauschnitt, stellt er dort statt der Renaissancestatuen Ritter und Edelfrauen auf, das hübsche Bassin erhielt eine Drachenfontäne, die Balustrade zeigte gotischen Spitzbogen.“

erscheinen.⁸⁵ Schließlich enthält die „Geschichte der Gartenkunst“ keine Übersichtskarte. Sie versammelt aber viele kleine Karten, Draufsichten und Grundrisse, die die Autorin kartographisch nutzt, indem sie mit Hilfe des Textes mentale Pläne von Orten, nämlich Gärten, erschafft. Der Schritt auf die nächste Ebene, bei dem aus der räumlichen Beschreibung und Bestimmung ein übergeordneter Plan abgeleitet wird, kann als kartographische Metapher bezeichnet werden. Durch seine Kapitel begrenzt das Buch eine aus eurozentrischer Sicht klar umrissene Region, die auf der mentalen Weltkarte des Lesers erscheint. Eingezeichnet werden darauf die bedeutsamen Orte durch genaue Beschreibungen und inserierte Kleinpläne. Leser, die das Kapitel zum englischen Landschaftsgarten studieren, bekommen zwar eine Vorstellung der geistesgeschichtlichen Hintergründe des Phänomens Landschaftsgarten, jedoch keine Mental Map eines bestimmten Gartens. Insgesamt gesehen bleibt die diachrone Karte für ganz England leer; der Renaissancegarten von Hampton Court, Bacons literarischer Garten und Chatsworth sind als Hauptorte in der Karte verzeichnet, englische Landschaftsgärten wie Stowe oder Blenheim fehlen. Die kartographische Metapher unterstreicht Gotheins Deutungsanspruch bei der Erschließung eines Terrains. Mit ihrem Buch schickt sich Gothein an, die Welt anhand ihrer Gärten zu kartographieren und den dafür wichtigen Orten, die sie in ihrer Räumlichkeit repräsentiert, den richtigen Platz auf der Karte zuzuweisen.⁸⁶

Auch mittelalterliche Gärten haben auf dieser Karte keinen Platz. Hier findet sich nur eine räumliche Beschreibung eines einzelnen Gartens – oder „Gartenindividuums“, nach Gotheins Diktion⁸⁷ –, und das ist der idealtypische Plan eines Klosters, der Sankt Galler Klosterplan, der in der ersten Hälfte des neunten Jahrhunderts entstand. Das Kapitel enthält 23 bildliche Darstellungen (Gemälde, Stiche oder Holzschnitte), vier Pläne und zwei Fotos. Interessant zu beobachten ist dabei, dass die Bilder alle, mit einer Ausnahme (Abb. 126: „Hortus deliciarum von Herrard von Landsperg“), dem Spätmittelalter oder sogar der Frührenaissance zugehören. Mit Abbildung 148, Pieter de Hoochs „Stadtgärtchen und Wirtschaftshof mit Hecke“,⁸⁸ wählt Gothein sogar eine Bebilderung aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die Abbildungsauswahl korrespondiert mit der zeitgenössischen Überzeugung vom Mittelalter als kartographisch

85 Vgl. dagegen Cosgrove 1999, S. 2: „The measure of mapping is not restricted to the mathematical; it may equally be spiritual, political or moral. By the same token, the mapping's record is not confined to the archival; it includes the remembered, the imagined, the contemplated. The world figured through mapping may thus be material or immaterial, actual or desired, whole or part, in various ways experienced, remembered or projected.“

86 Ein Beispiel, das einem ähnlichen Gedanken folgt, ist der Bildband von Vercelloni 1990. Das Buch besteht aus halbseitigen (Farb-)Tafeln mit erklärendem Text. Um die Pluralität der Medien zusammenzufassen, betont der Autor in seiner Einleitung, S. 4, dass es sich bei der Zusammenstellung wegen der kulturellen und veränderbaren Eigenschaften von Gärten um eine europäische „Idee“ vom Garten handle, nicht um eine Gartengeschichte. So findet sich auch keine Übersichtskarte in dem Buch.

87 Vgl. Zitat oben, GdG II, S. 96.

88 Frau und Magd in einem Hof, 1660–1665, Eremitage St. Petersburg, Russland.

wertloser Zeit.⁸⁹ Der Sankt Galler Klosterplan hat jedoch – ähnlich wie der Garten des Senefer – den Vorteil, einen Überblick zu liefern, an den sich die perspektivische Erfassung anlagern kann:

„Der ganze Riß, der hier wirklich ‚alles Notwendige‘ mit seiner Mauer umschließt, zerfällt in drei Hauptteile: die Kirche [...], nordöstlich davon die Schulen, Spitäler und Gasthäuser, südwestlich die Ställe und Wirtschaftsgebäude. Nicht nur das eigentliche Haus der Mönche mit der Kirche, sondern fast sämtliche anderen Gebäude gruppieren sich um einen zentralen Raum, der ein von Portikus umgebener freier Hof ist. Der Kreuzgang der Mönche hat vier Tore, von denen aus Wege das regelmäßige Viereck durchschneiden.“⁹⁰

Damit ist die Planimetrie gegeben. Nach der weiteren Erfassung von Gärten im Gesamtplan appelliert Gothein an die Vorstellungskraft des Lesers:

„Die Arzneikräuter, die in unserm Klostergarten wachsen, sind genau durch Inschriften bestimmt: vornan Rosen und Lilien, weiterhin Salbei, Gladiolen, Rosmarin und andere Kräuter, lustig anzuschauen und süß duftend. So muß dieses Gärtlein nicht nur den Kranken heilsame Säfte geliefert haben, sondern auch den Genesenden ein lieblicher Anblick gewesen sein. [...] Nördlich vom Spital liegt der Friedhof, der dem praktischen Sinn der Mönche zufolge zugleich ein regelmäßig gepflanzter Baum- und Obstgarten ist. Den Mittelpunkt bildet ein liegendes Kreuz, das wir uns in buntem Mosaik ausgelegt denken können.“⁹¹

Damit bleibt der Plan aber der einzig bestimmbarer Topos des Mittelalters auf der diachronen Karte der „Geschichte der Gartenkunst“.

Feine Unterschiede: Renaissance vs. Barock

Finden sich in den Kapiteln über antike Gärten und das Mittelalter nur vereinzelt stereometrische Beschreibungen von Gärten, bietet das Kapitel „Italien im Zeitalter der Renaissance und des Barock“ je nach Definition 21 größere und viele weitere kleinere Gartenbeschreibungen, die in verkürzter Form dem Schema entsprechen. Ihre Häufigkeit unterstreicht die Wichtigkeit des Kapitels. Es gibt jedoch feine Unterschiede zwischen

89 Vgl. Cosgrove 1999, S. 8.

90 GdG I, S. 183.

91 Ibid.

ihnen, die auf den Bewertungsmaßstab der Autorin zurückzuführen sind. Diese herauszuarbeiten soll Ziel dieses Teilkapitels sein.

Schon bei der ersten stereometrischen Beschreibung des Kapitels thematisiert Gothein ihre Methode. Es handelt sich um den Garten der Villa Quaracchi, dem Landhaus Giovanni Rucellais aus der Frührenaissance, das der Besitzer selbst in seinem Tagebuch dargestellt hat. Die Rekonstruktion folgt – analog wie bei den Gärten des Alkinoos – nur einer Textquelle, die Bebilderung anhand eines Plans fehlt. Die Villa hat sich nicht erhalten, dass Gothein sie dennoch räumlich beschreibt, ist ihrer Wichtigkeit geschuldet, schließlich wurde Leon Battista Alberti als Architekt angenommen.⁹² Gothein beschreibt zu Beginn die Schwierigkeiten der räumlichen Rekonstruktion anhand des Textes: „Nicht ganz leicht ist es, sich aus der Fülle dieser Aufzählungen ein Bild des Lageplanes zu machen.“⁹³

Die Planimetrie für die Villa Quaracchi ist knapp: Die Ausdehnung des Gartens („hundert Ellen“) und deren Gliederung („Pergolen, von denen drei den Hauptgarten durchziehen“) werden den Details vorausgeschickt. Stereometrisch wird der Plan durch die Räumlichkeit der Bepflanzung wie zum Beispiel: „Sie [die Pergolen] sind teils [...] tonnenförmig aus immergrünen Eichen geschnitten [...]; die offenen Wege sind zu beiden Seiten von Lattenwerk begleitet, an denen edler Wein sich emporrankt [...]“⁹⁴ Selbst bei dieser verkürzten Beschreibung bleiben die wichtigsten Elemente des Schemas erhalten: planimetrische Erfassung und stereometrische Verräumlichung durch Dynamisierung der Architektur.

Gotheins Anspruch als Demiurgin ihrer Gartenwelt zeigt sich besonders eindrücklich in ihrer Behandlung der Villa Madama, von der sie um 1905 herum schreibt, dass „sie ein Bild traurigsten Verfalles“ sei.⁹⁵ Umso wichtiger ist die mentale Rekonstruktion: „Wenn auch jetzt noch manches Vermutung bleiben muß, so können wir uns den Raffaelschen Bau doch im Geiste wieder errichten.“⁹⁶ Diese Einführung am Anfang wird von der Schlussbemerkung gespiegelt: „Schier unerschöpflich reich ist der Eindruck, wenn sich so die ganze Schöpfung aus den zerstreuten Plänen aufbaut.“⁹⁷

Besonders interessant an der Behandlung von Raffaels Villa ist die Unterscheidung zwischen zeitgenössischem Zustand und rekonstruiertem Original- oder vielmehr Idealzustand. Gothein beginnt ihren Text mit der Darstellung der noch vorhandenen Gartenteile, wobei sie sich hauptsächlich passiver Satzkonstruktionen bedient:

92 Heute ist diese Vermutung bestätigt, vgl. Rinaldi 2009, S. 214f., der übrigens auch von einem mentalen Plan spricht: „una mappa immaginaria“. Seine Schlussfolgerung lautet: „A Quaracchi Leon Battista sembra voler dare forma ad una villa no già di carattere antiquario ma antiquato e ricostruire la villa del buon tempo antico degna degli Alberti.“

93 GdG I, S. 221.

94 Ibid.

95 Ibid., S. 245.

96 Ibid.

97 Ibid., S. 247.

„Die obere [Terrasse] wird nach der südlichen Schmalseite von der einzig schönen dreibogigen Loggia abgeschlossen [...]. Nach der Bergseite sind drei gewaltige Nischen in die Futtermauer eingelassen [...]. In der Loggia selbst war in der Exedra ein sitzender Jupiter aufgestellt [...].“⁹⁸

Der Vergleich mit der im Text folgenden Rekonstruktion anhand von Plänen San Gallos und Raffaels (Fig. 42)⁹⁹ selbst zeigt jedoch einen sehr viel räumlicheren Charakter. Leitmedium für die Stereometrisierung des Gartens der Villa Madama ist eine zeitgenössische Rekonstruktion nach den erwähnten Plänen (Fig. 41).¹⁰⁰

Gothein lässt den Leser imaginär ausgehend von den Ruinen der beschriebenen Terrasse eintreten in ein viel stärker rhythmisiertes Raumgebilde:

„treten wir aus dem Gigantentor noch in einen großen Hippodrom [...]. Östlich führen von hier elegante Doppeltreppen in den tiefer gelegenen Orangerien. Eine der oberen entsprechende Treppe steigt zu einer dritten Terrasse herab [...]; breite Rampentreppen führen von einer Terrasse zur anderen. Das Ganze, höchst geistvoll ausgedacht, erscheint wie eine Illustration zu Albertis Forderung, Zyklien und Hemizyklien im Garten anzulegen.“¹⁰¹

Der Charakter der Beschreibung lebt von den harmonischen Bewegungen, die die dynamisierten Architekturelemente untereinander in Beziehung setzen. Die Betonung der geometrischen Formen unterstreicht die Harmonie und verweist einmal mehr auf Gotheins grundsätzlich mathematisch-architektonische Betonung der Gartenkultur.

Das abschließende Urteil über die Villa Madama enthält eine wesentliche Kritik, die auf den idealtypischen italienischen Garten vorausweist:

„Noch fehlt diesem Garten die Geschlossenheit späterer italienischer Anlagen und damit auch die enge Zusammengehörigkeit mit dem Hause. [...] Die Unterwerfung des Terrains unter den Gesamtplan liegt dem Architekten noch ferne.“¹⁰²

Ganz anders fällt ihre Beurteilung dieses Aspekts in Bezug auf die Villa Lante in Bagnaja aus, die Gothein zusammen mit der Villa d'Este zu den Höhepunkten der Renaissance

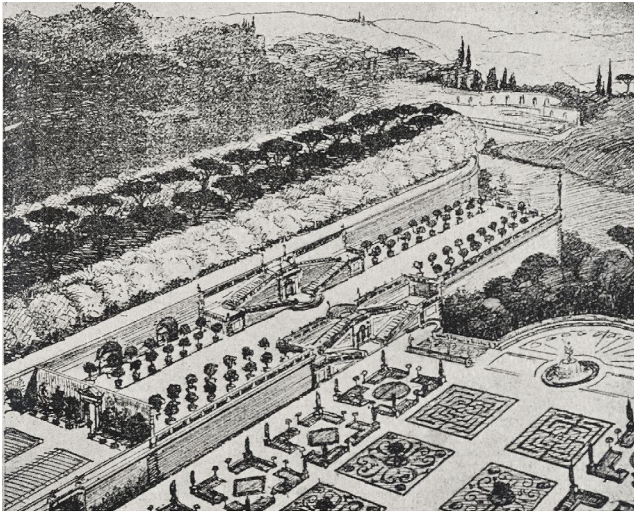
98 Ibid., S. 245.

99 Geymüller 1885–1908.

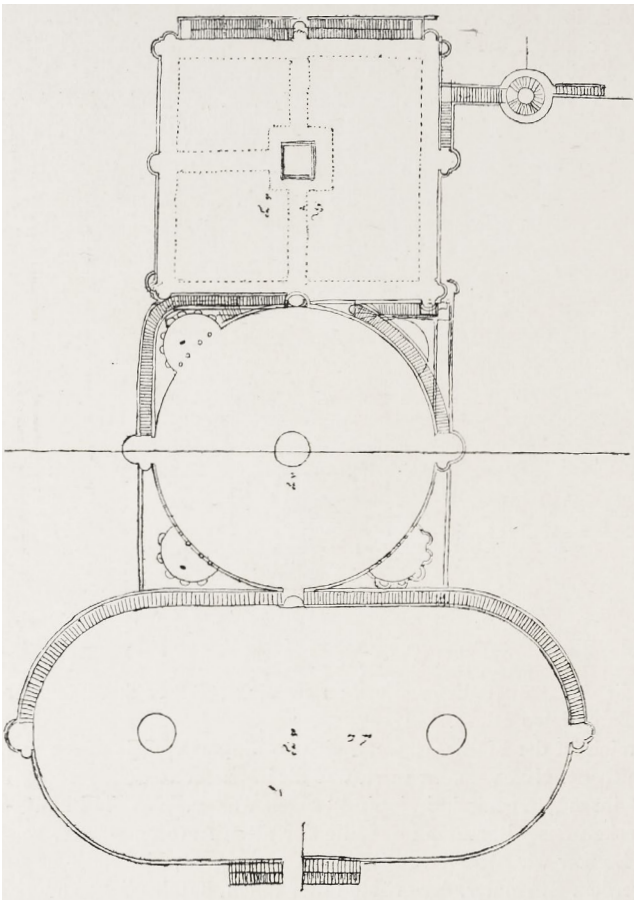
100 Hofmann 1900.

101 GdG I, S. 246.

102 Ibid., S. 247.



41



42

Fig. 41 Abb. 166 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. I, „Villa Madama, Rekonstruktion der Ostgärten“

Fig. 42 Abb. 167 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. I, „Villa Madama, Raffaels Zeichnung für die Südgärten“

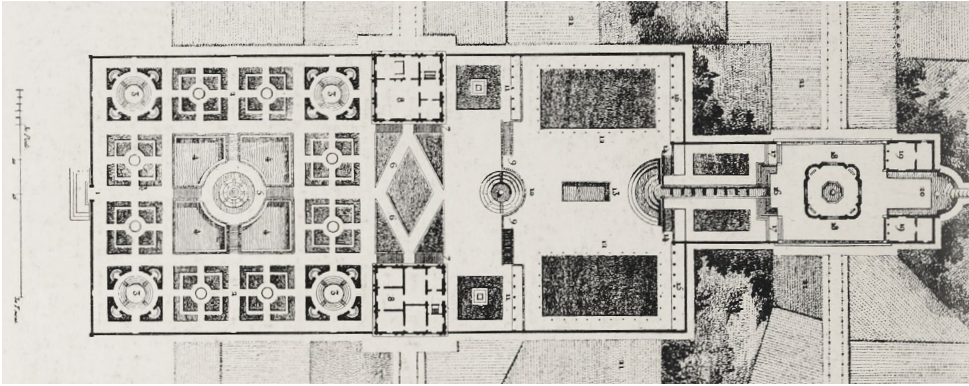


Fig. 43 Abb. 200 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. I, „Villa Lante, Bagnaia, Grundriß“

zählt.¹⁰³ Hier spricht die Autorin von dem „tief durchdachte[n] geistvollen Plan“ und einem „geschlossenen und für die Entwicklung der Gartenarchitektur bedeutsamen Werke“.¹⁰⁴

Die Behandlung des Lante-Gartens gehört zu den umfänglichen, wie etwa auch die der Villa d’Este oder des Senefer-Gartens, die den immer gleichen Aufbau aufweisen: auf eine Baugeschichte folgt eine kurze Besitzer- und Architektengeschichte. Die Beschreibung des Gartens entspricht den oben dargelegten Strategien einer Stereometrisierung, die den Gartenraum zunächst planimetrisch erfasst und durch Bewegungsverben und Rhythmisierung zum Leben erweckt. Die Perspektive dieser Verlebendigung ist der zentrale Augenpunkt. Dieser mentalen Konstruktion folgen eine kurze Geschichte, die Veränderungen nach dem imaginierten Originalzustand benennt, und ein abschließendes Urteil. Für die Villa Lante spielt das Wasser für die Rhythmisierung und Verräumlichung der Planimetrie die entscheidende Rolle. Schlüsselabbildung ist ein Plan der französischen Architekten Percier und Fontaine (Fig. 43),¹⁰⁵ auf den Gothein gleich zu Beginn ihres Textes verweist.

In unmittelbarer Nähe dieser Abbildung skizziert der Text den Grundriss:

„So teilte er [der Architekt] es [das Wohngebäude] in zwei Wohnpavillons, die, wenn auch an bedeutendster Stelle des Gartens errichtet, diesem doch den Vorzug ließen, sich in ununterbrochener Linie zu entfalten [...]. Von einem geschmückten Parterre steigt er empor bis zu den höchsten, in das Walddickicht eingeschnittenen oberen Terrassen [...]. Die beiden Casini sind auf der ersten Terrasse an beide Seiten des Gartens gerückt, das Parterre überschauend [...].“¹⁰⁶

103 Sie spricht in GdG I, S. 284, von einem „Kleinod [...], das heute nebst der Villa d’Este in Tivoli am besten den Geist jener Tage verbildlicht [...]“.

104 Ibid., S. 285.

105 Percier/Fontaine 1809.

106 GdG I, S. 286.

Die einfache Planimetrie des Gartens wird durch das untere Parterre und das Wäldchen oben begrenzt, die Wohnhäuser sind innerhalb des Gartens verortet. Stereometrisch wird der Garten zunächst durch die Platzierung des Lesers am Eingangstor, von dem aus der Garten aufsteigend erschlossen wird. Der Leser nimmt einen zentralperspektivischen Standpunkt ein, der in der Anlage des Gartens intendiert war – weswegen Gotheins Urteil über die Anlage als Ideal nachvollziehbar ist.¹⁰⁷ Nach einer Begutachtung des Brunnenparterres folgt die Beschreibung der Bewegung des Terrains nach oben, wobei das hinunter strömende Wasser eine Gegenbewegung bildet, die eine Meta-Rhythmisierung (Bewegung – Gegenbewegung) evoziert, die einer Wellenbewegung gleicht:

„Von diesem Parterre steigt der Garten in nicht sehr steilen Terrassen empor. [...] Auf der Terrasse hinter den Häusern, die hier einstöckig sind, fängt der Schatten an [...]. [Aufwärtsbewegung des Terrains] Die Mitte aber ist für einen Brunnen freigehalten, der in einer Fülle von Strahlen, Fällen und Stufen das Wasser herabsendet. [Abwärtsbewegung des Wassers] Die höhere Terrasse durchschneidet in der Mitte ein schmales, langes Wasserbecken [Aufwärtsbewegung durch die Architektur], am Ende in der Futtermauer halten zwei mächtige Flußgötter neben einem halbrunden Bassin Wacht, in das ein Krebs (gambara) aus seinen Scheren das Wasser laufen läßt [Abwärtsbewegung des Wassers], sein Leib, als ein langer Wasserkanal gebildet, bildet die Achse der nächst höheren Terrasse [Aufwärtsbewegung der Architektur] [...]“¹⁰⁸

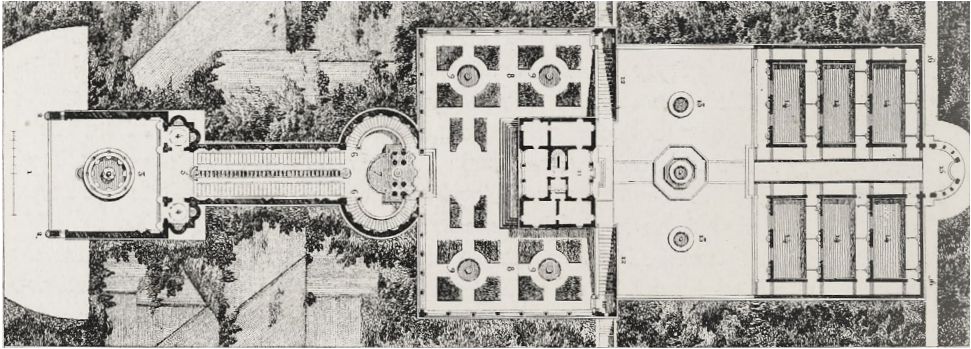
Ähnliches ist auch bei der Beschreibung des Kasinogartens der Villa Farnesina in Caprarola zu beobachten, die sich an die Villa Lante anschließt. Hier unterstützen ein Plan (Fig. 44) und eine Fotografie vom Standpunkt des beschriebenen Augenpunkts (Fig. 45) den Eindruck.

Der begleitende Text lautet:

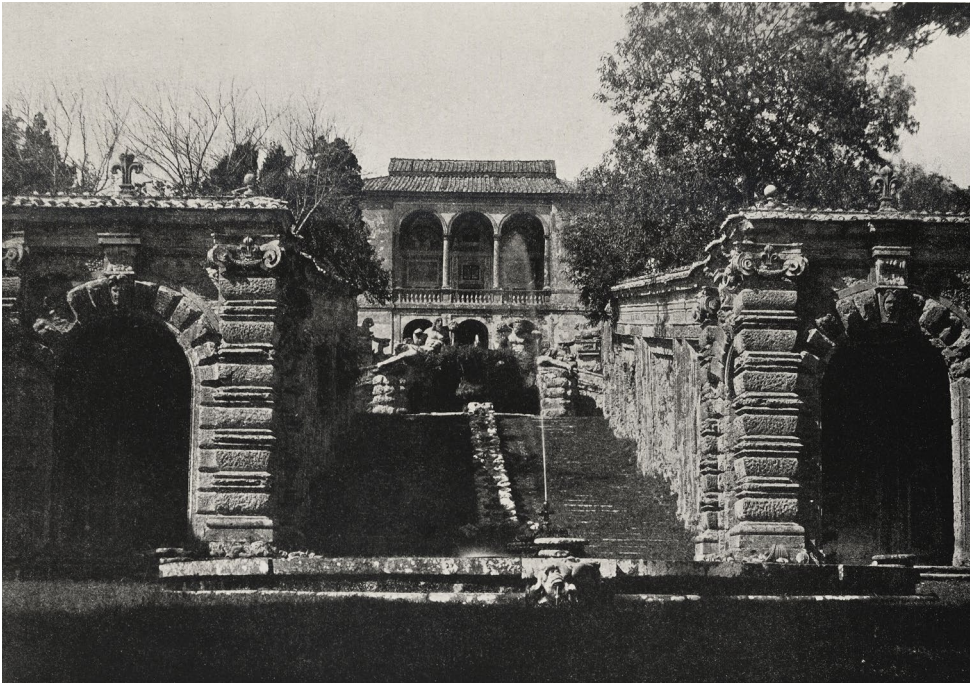
„Zwischen den Seitenwänden mächtiger rustika-umsäumter Grotten steigt eine breite Treppe langsam an [Aufwärtsbewegung des Terrains]. In der Mitte ist sie von einem hellen schmalen Wasserstreifen durchschnitten, der in kettenartig ineinandergreifenden Steingliedern [...] gefaßt ist. Unten ergießt sich das Wasser in ein schönes Bassin [Abwärtsbewegung des Wassers], das einen Springbrunnen in die Höhe steigen läßt [Aufwärtsbewegung des Wassers]. Über der Treppe ist ein Brunnen von zwei imposanten Flußgöttern überragt

107 Vgl. Girot 2013, S. 102, der das zentralperspektivische Instrument erwähnt, das Baldassare Lanci entwickelt hatte, um einen Ort in der Technik projektieren zu können und das von Vignola in der Villa Lante angewandt wurde: „The elaborate device was used, quite literally, to project perspective upon an existing hillside.“

108 GdG I, S. 288 f. (Anmerkungen in Klammern, K. S.).



44



45

Fig. 44 Abb. 206 aus der „Geschichte der Gartenkunst“,
Bd. I, „Caprarola, Casino, Grundriß“

Fig. 45 Abb. 207 aus der „Geschichte der Gartenkunst“,
Bd. I, „Caprarola, Casino, Hauptansicht“

[Aufwärtsbewegung des Terrains], die ihr Wasser aus Füllhörnern in eine Vase schütten, von der es in ein klares Bassin fließt [Abwärtsbewegung des Wassers]. Über dieser Brunnenanlage erhebt sich nun die luftige dreiteilige Säulengloggia des Kasino [Aufwärtsbewegung durch die Architektur].¹⁰⁹

Aus der durch Pflanzen und Dynamisierung der Architektur entstandenen Stereometrisierung der frühen ägyptischen Gärten ist hier die komplex aufgebaute Beschreibung eines Raumgebildes geworden.

Das abschließende Urteil zur Villa Lante betont die vollkommene Symmetrie: „Sie konnte erst dadurch zum Ausdruck kommen, daß die Hauptachse des Gartens mit der des Wassers zusammenfiel.“¹¹⁰ Dieser Idealtypus wird auch in den folgenden Beschreibungen betont, wenn auch bei der Behandlung der Villen Montalto und Aldobrandini die Rhythmisierung durch die Gegenbewegung erreicht wird: Während die Autorin ihren Leser entlang der Hauptachse nach oben führt, erwähnt sie immer wieder die Wasserspiele, die den Zug nach unten bilden.

Gotheins Beschreibungen der idealtypischen Gärten der Hoch- und Spätrenaissance zeigen exemplarisch das ganze Schema der planimetrischen und stereometrischen Erfassung. Die imaginären Räume, die entstehen, sind klar abgegrenzt, von einem Eingangspunkt überschaubar und erfassbar, und in der dritten Dimension durch Rhythmus (Terrain und Wasser) gegliedert. Sie entsprechen dem Burckhardt'schen Idealtypus.¹¹¹ Wie bereits im Kapitel „Die Villa d'Este als Pars pro Toto“ dargestellt, bewertet Gothein den Barockstil in der Nachfolge ihres „Lehrers“ eher negativ und befindet sich damit im Gegensatz zur Stilgeschichte ihrer Zeit, in der sich Cornelius Gurlitt und Heinrich Wölfflin um die Rehabilitation des Barock bemüht hatten. Obwohl sie Villen des „Barockzeitalters“ wie der Villa d'Este oder der Villa Aldobrandini eine hohe Qualität attestiert, erlangen diese solche Prädikate trotz und nicht wegen ihrer Nähe zum Barockstil.¹¹² Villen, die klassischerweise diesem zugerechnet werden, wie etwa Mondragone und Borghese, wertet jedoch auch Gothein ab, indem sie keine räumlichen Darstellungen bietet. Ähnlich wie bei der Beschreibung der Villa Madama erfasst sie zunächst die noch

109 Ibid., S. 294f. (Anmerkungen in Klammern: K. S.).

110 Ibid., S. 290.

111 Vgl. Burckhardt 2001, S. 322/Burckhardt 1855, S. 400, hier bezogen auf Bramantes Entwurf für den vatikanischen Hof: „Anlage in architektonischen Linien, welche mit den Gebäuden in Harmonie stehen: ein tiefliegender windgeschützter Prunkgarten mit figurirten Blumenbeeten und Fontainen; umgeben durch hochliegende Terrassen (als stylisirten Ausdruck des Abhanges) mit bedeutender immergrüner Vegetation, besonders Eichen.“

112 GdG I, S. 332: „Ja die Skulptur des Barocks hat sich recht eigentlich mit und in der Gartenkunst entwickelt. Das virtuose Können und der Reichtum der Phantasie, die völlige Gelöstheit der Stellungen, des Ausdrucks, alles das, was in Innenräumen oft überladen und aufdringlich wirkt – im Freien und in Verbindung mit der Vegetation, die mehr und mehr als grüne Hintergrundmasse behandelt wird, ist diese Kunst des malerischen Effekts weder aufdringlich noch grell, sie braucht die Weiträumigkeit und die leuchtenden Farben des italienischen Himmels.“

vorhandenen Gebäude- und Gartenanlagen der Villa Borghese. Dabei beklagt sie das Fehlen eines Sticks, der den „Gesamteindruck“ liefern könnte.¹¹³ So entsteht aus ihrer Aufzählung auch kein Eindruck eines klar umrissenen Gartens:

„Das Gebäude umschließt in drei Flügeln nach hinten einen vertieften Hof mit einer vornehmen Grotten- und Treppenanlage. Dahinter befindet sich ein halbrunder Platz [...]. In der Mitte führt eine schöne Allee den Berg hinan.“¹¹⁴

Nach einem längeren Zwischenschub, der die Erbauungsgeschichte der Anlage skizziert, macht sie Gothein daran, den Originalzustand zu rekonstruieren.¹¹⁵ Hier beruft sie sich auf eine „Vogelschau“ aus dem 17. Jahrhundert (Fig. 46).

In ihrer Beschreibung dominieren – ähnlich wie dies bei der Villa Madama zu beobachten war – passive Konstruktionen:

„Der Haupteingang (I), [...] führte in den ersten Garten vor dem Kasino (Abb. 259), doch nicht auf dieses zu, sondern zunächst auf eine Querallee, die in einem Felsgrottenbrunnen (7) endet. Später erst wurde hierher die schöne Flußpferdfontäne gesetzt (Abb. 260). Die Hauptallee, die auf das Kasino führt, kreuzt diese Eingangsallee in der Mitte. Wir sehen schon hieraus, daß auf den Gesamteindruck eines architektonischen Bildes in diesem Garten ganz verzichtet ist, und zwar ist das Kasino mit einer gewissen Absichtlichkeit so gestellt, daß es erst im Garten selbst erblickt werden kann. Dieser Vorgarten ist ganz eben und in völlig regelmäßige quadratische Boskets eingeteilt, die jedenfalls sehr frühe mit verschiedenen Bäumen bepflanzt waren. [...] Zu beiden Seiten der Hauptallee stehen auf runden Plätzen die einfachen aber schönen Schalenfontänen [...]. Zur Seite liegt ein kleiner Rundtempel über einer künstlichen Eisgrotte [...]. Das Kasino ist von einem Flamländer Vasanzio Fiamingo erbaut [...].“¹¹⁶

In diesem Ausschnitt der Beschreibung zeigt sich, wie der räumliche Eindruck – im Vergleich zu den Stereometrien der Villa d’Este oder Lante – flach bleibt. Die Architektur übernimmt keine autonome Rolle der Gliederung und Verlebendigung des Raumgebildes, es wird eher konstatiert, dass sie vorhanden ist. Sogar der anschließenden Darstellung des Tierparks fehlt die ihr natürlich innewohnende Lebendigkeit, wenn Gothein auch hier lediglich festhält, dass es eine „Fülle von Käfigen für wilde Tiere,

113 Ibid., S. 346.

114 Ibid., S. 344.

115 Ibid., S. 347: „Der alte Garten aber, wie ihn der Kardinal angelegt hatte [...].“

116 Ibid., S. 347f.

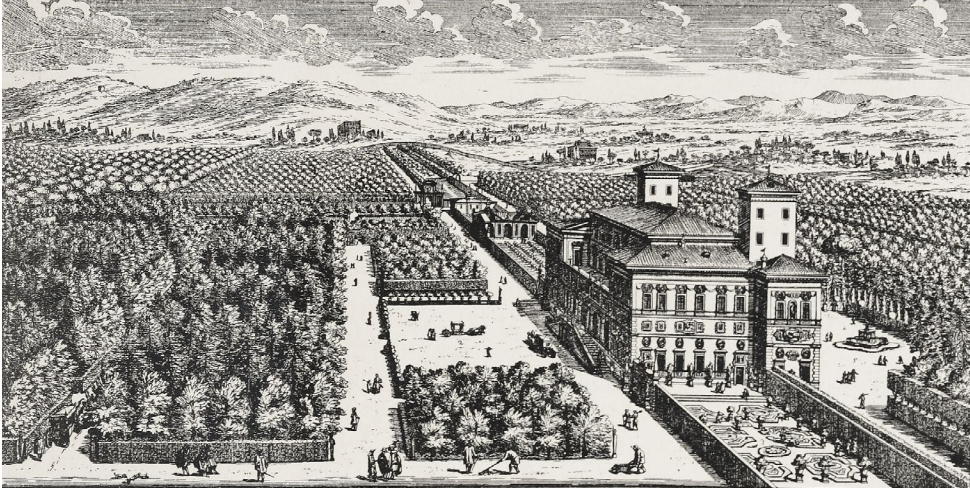


Fig. 46 Abb. 259 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. I, „Villa Borghese, Rom, Vogelschau“. Der Stich liefert Gothein keinen „Gesamteindruck“.

seltene Wild, Geflügel und Fische in einem großen Teiche“ gab.¹¹⁷ Zum Vergleich sei an die Deskription des altägyptischen Senefer-Gartens aus der Grabkammer erinnert, die schon durch ihre Nutzung des Präsens unmittelbarer wirkt: „auf dem Wasserspiegel schwimmen Enten und schaukeln sich Lotosblüten.“¹¹⁸ Dass ein „Flamländer“ die Villa erbaut hat, beweist – nach Gotheins Verständnis, das sie hier jedoch nicht expliziert – seinen mangelnden Raumsinn. Wo die Gartenarchitektur der Villa Borghese lebendig wird, wirkt sie bedrohlich, was durch die Wahl des Präsens unterstützt wird: „Nichts mehr von der Heiterkeit der Renaissancegärten ist hier zu finden, es herrscht die Massenwirkung der Eichen-, Lorbeer- und Zypressenbosketts, die dicht bis an das Kasino herantreten [...]“¹¹⁹

Die Art der Darstellung entspricht Gotheins Idealtypus. Allerdings weisen auch explizite Bewertungen im Text auf die Urteile der Autorin hin, so dass diese nicht erst aus der Analyse der Beschreibungen geschlossen werden müssen. Ein anderer Aspekt ist wichtig: Wo Gothein rhythmisierte, lebendige Stereometrien schafft, bietet sie dem Leser nicht nur eine mögliche Rezeption des Gartens an, sondern sie kreiert eindruckliche imaginäre Raumgebilde, die viel stärker im Gedächtnis haften bleiben als die eher flach und unbestimmt bleibende Schilderung der Villa Borghese. Gotheins Stereometrien hinterlassen beim Leser ein Repertoire klar abgegrenzter Gartenschöpfungen, die seine Vorstellung des idealtypischen Gartens nach der Lektüre prägen.

117 Ibid., S. 350.

118 Ibid., S. 10.

119 Ibid., S. 350.

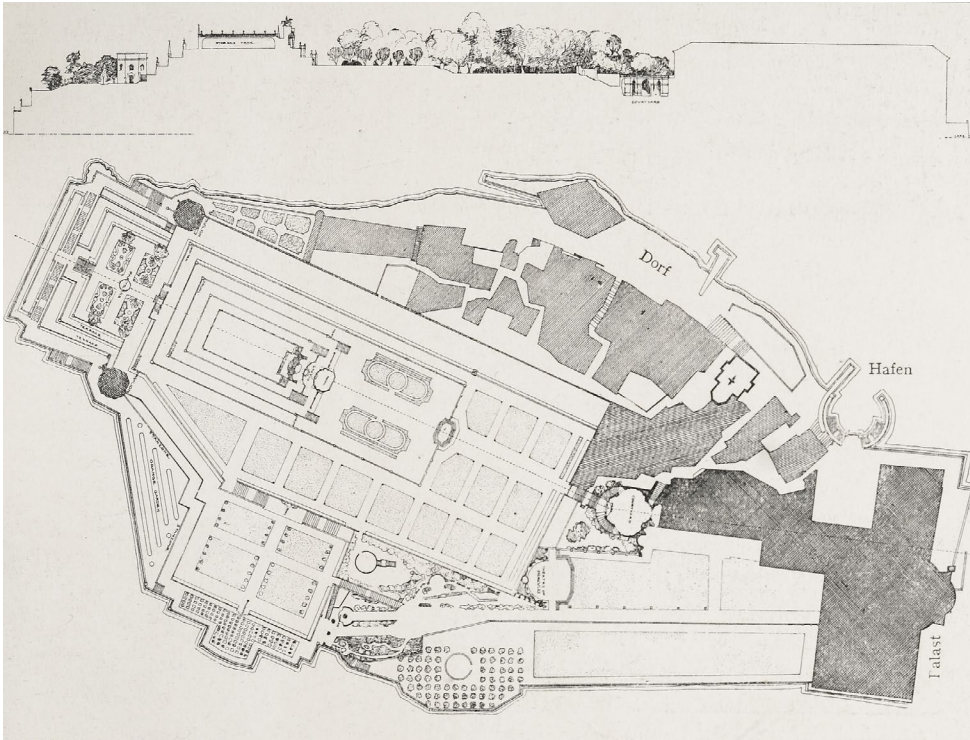


Fig. 47 Abb. 269 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. I: „Isola Bella, Grundriß, nach Triggs“, bietet Gothein keinen zentralperspektivischen Augenpunkt in der Mittelachse.

Zum Abschluss soll hier noch ein Beispiel aufgezeigt werden, bei dem Gotheins räumliche Erfassung an ihre Grenzen stößt: Das ist die Darstellung der Isola Bella. Von ihrer Lage und Anlage her ist sie per se ein Raumgebilde, das Gothein jedoch nicht planimetrisch zu erfassen in der Lage ist. Obwohl sie sich am Anfang ihrer Darstellung auf einen Grundriß des britischen Architekten und Zeitgenossen H. Inigo Triggs beruft (Fig. 47), beschreibt sie die Anlage nicht in ihrer planimetrischen Begrenzung, sondern setzt gleich mit der räumlichen Erfassung ein.

Das Fehlen eines festen Augenpunktes für den Betrachter, beziehungsweise Leser, führt zu einer spiralartigen Umschreibung der Insel, die in ihrer räumlichen Anmutung vage bleibt:

„Von der dem Hause entgegengesetzten Seite des Seeufers steigt die Hauptschau des Gartens in zehn Terrassen empor (Abb. 271). [...] Um drei Seiten führen die schmalen Terrassen herum, die Futtermauern sind mit Limonen bepflanzt, davor ist niederes, verschnittenes Gebüsch. [...] Nach dem Hause zu sind diese fünf Terrassen als eine einzige glatte Wand höchst phantastisch mit Grotten und Muschelwerk verkleidet [...]. Diese Wand bildet den

Abschluß eines bepflanzten Hofes, dessen Aufgang von der anderen Seite geschickt die gebrochene Achse, in der das Haus zum Garten liegt, verbirgt. [...] [D]arunter liegt eine breite Schmuckterrasse mit vorspringendem Balkon, die als Parterre angelegt ist. Die tiefer liegenden Terrassen, die sich seitwärts der Inselform anpassen, zeigen eine kräftigere, dunklere Vegetation, um als Sockel das ganze Bild auszuhalten (Abb. 273).¹²⁰

Obwohl Gothein die Bezeichnung „Bild“ des Gartens für ihre Beschreibung verwendet, entsteht vor dem Auge des Lesers ein solch räumliches Bild gerade nicht. Der Garten bietet sich durch seine Lage auf einer Insel nicht zur planimetrischen Erfassung an. Die stereometrische Verräumlichung misslingt, weil der Garten durch seinen an die Inselform angepassten Aufbau den Raum bereits füllt. Die Autorin kann ihn nur umkreisend beschreiben, was ihrer zentralperspektivischen Annäherung widerspricht, bei der sich der Rhythmus durch ein Aufsteigen der Gartenteile einstellt. Obwohl sie sich auf Triggs' Grundriss bezieht, vermag sie den Höhenunterschied zwischen Grundriss und tatsächlichem Gefälle der Terrassen im Text nicht zu fassen. Es entsteht kein „Raumbild“.

Der Garten als Raum

Gothein hatte sich mit Kants Raumtheorie befasst.¹²¹ Zu ihrer Zeit begannen sich Kunsthistoriker zum ersten Mal mit dem Raum als Kategorie auseinanderzusetzen, dabei griffen sie auf Kants „Anschauungsform“ zurück, also auf eine Vorstellung vom Raum als a priori Gegebenes, innerhalb dessen Erfahrungen gemacht werden können.¹²² Dies taten Heinrich Wölfflin, der Bildhauer Adolf Hildebrand und der Kunsthistoriker August Schmarsow, denen gemeinsam ist, dass sie den Raum ausgehend vom menschlichen Körper und dessen Kinästhetik bestimmen.¹²³

Aus dem Briefwechsel mit ihrem Mann ist ersichtlich, dass Gothein sich theoretisch mit dem Raum auseinandersetzte.¹²⁴ Sie kannte Wölfflins Arbeit und war mit dem Werk

120 Ibid., S. 358/362.

121 Brief MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 171: „d. 2. Juli 04“: „Ich bin übrigens mit Gisela noch garnicht weiter gekommen und finde auch die ganze [xxx] bei Kant nicht entfernt so klar wie über den Raum, so dass ich immer denke es ist besser ich setze ihr das mit meinen eigenen Worten etwas populärer auseinander.“ Aus der Briefstelle spricht eine profunde Kenntnis der Kant'schen Theorien, denn Gisela Zitelmann war Gotheins Schülerin, die sie auf das Abitur vorbereitete; wenn sie dieser einen Aspekt in Kants Denken „populärer“ darstellen konnte, so war sie mit den Inhalten des Textes gut vertraut.

122 Vgl. dazu die differenzierte Sicht von Pinotti 2012, S. 14 ff.

123 Vgl. Hartle 2006, S. 111.

124 Vgl. einen Brief von EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 973: [25.06.09; ohne eigenhändige Datierung], in dem er über eine seiner Vorlesungen berichtet: „Weit aus am Meisten würde Dich die Raumdisposition der Religionen interessirt haben, ein Versuch, die Religionen und zwar

Hildebrands vertraut. Ob sie sich auch mit Schmarsow beschäftigte, ist fraglich, zumindest gibt es keine Hinweise darauf in den Briefen, obwohl er durch seine Stationen in Straßburg und Breslau biographische Überschneidungspunkte mit den Gotheins hatte.¹²⁵ Sein Einfluss soll als möglicher Diskursbeitrag mitgedacht werden.

Wölfflin schreibt in den „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur“ von 1886 von der synästhetischen Wahrnehmung des Raumes, bei der der Mensch die Architektur durch und mit seiner eigenen Erfahrung von Körperlichkeit und sinnlichen Erfahrung in Beziehung setzt: „Unsere leibliche Organisation ist die Form, unter der wir alles Körperliche auffassen.“¹²⁶ Die anthropomorphe Lesart von Architektur, die Wölfflin in seiner grundlegenden Stilkritik „Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien“ von 1888 entwickelt,¹²⁷ schlägt sich nieder in Architekturmerkmalen wie der „Massigkeit“, der „Bewegung“, „Schwere“ und „Kraft“, die über die optische Erfahrung hinausgehen.

Ausgehend von Wölfflins Überlegungen befasst sich der Bildhauer Adolf von Hildebrand in „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“ von 1893 mit der Wahrnehmung von Skulpturen im Raum.¹²⁸ Er unterscheidet eine Fern- und eine Nahsicht, wobei das Objekt aus der Ferne als zweidimensionales Gesamtbild erscheine.¹²⁹ Dieses Gesamtbild fordere vom Betrachter eine Bewegung des Auges in die Nahsicht, in der die einzelnen hervorstechenden Punkte des Objektes durch die Augenbewegungen verbunden werden:¹³⁰

„Nehmen wir eine Erscheinung von etwas Dreidimensionalem an, so stellt dessen Fernbild einen reinen Gesichtseindruck von Bewegungsvorstellungen dar, diese sind so zu sagen latent in dem Gesichtseindruck oder dem Flächenbild enthalten. Richten wir unsere Aufmerksamkeit ausschliesslich auf diesen latenten dreidimensionalen Inhalt, dann werden alle Gesichtseindrücke dafür wohl als Führer benützt, entwickeln sich aber zu Bewegungsvorstellungen.“¹³¹

ebenso nach ihren Gottes-Himmels-Höllenvorstellungen wie vor allem nach ihrem Kultus und dessen Bedürfnissen nach dieser einen Seite soziologisch zu begreifen. Wie viel verdanke ich dabei Dir: den Todsünden sowohl wie der Gartenarbeit! Diese hat mir eigentlich den Sinn für das kulturelle Wesen der Raumdisposition erschlossen.“

125 Zudem hatte Schmarsow bei Carl Justi in den 1870er Jahren in Bonn studiert, der auch von Gothein als wichtiger Lehrer wahrgenommen wird. Zu Schmarsows wichtiger Rolle bei der Gründung des Deutschen Kunsthistorischen Instituts in Florenz und damit der Institutionalisierung der Kunstgeschichte vgl. Hubert 1999.

126 Wölfflin 1999, S. 15.

127 Wölfflin 1888.

128 Umgekehrt entsteht Wölfflins Hauptwerk „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ in Auseinandersetzung mit Hildebrands Schrift. Vgl. Meier 1990, S. 65 und S. 67f.

129 Vgl. Hildebrand 1893, S. 10f.

130 Vgl. *ibid.*, S. 10.

131 *Ibid.*, S. 12.

Hildebrand schloss aus diesen Wirkungen für die Produktion seiner Skulpturen, dass diese etwa für die Fernsicht teilweise der Nahsicht angeglichen, also reliefartig gedacht werden sollten und so die „Daseinsform“ in eine „Wirkungsform“ überführt werden solle.¹³² Wichtig ist sein Beitrag für die Entwicklung der Raumtheorie in der Kunstgeschichte insofern, als Hildebrand zur körperlich-mimetischen Architekturauffassung Wölfflins den Aspekt der Bewegung im Raum hinzufügt.¹³³ Jedoch handelt es sich spezifisch um eine Augenbewegung oder um eine Bewegung vor dem inneren Auge. Damit zeigt sich Hildebrand von den physiopsychologischen Studien Hermann von Helmholtz' beeinflusst, der Bewegung als essentiellen Teil der Wahrnehmung betrachtet und dies auf die Augenbewegung bezieht.¹³⁴

Hildebrand ist einer der gefeiertsten Künstler seiner Zeit und stand im Wettstreit mit dem französischen Bildhauer Auguste Rodin. Seine Ausführungen haben die Zeitgenossen beeinflusst.¹³⁵ Im Briefwechsel findet sich ein Bericht von einem Vortrag Paul Clemens, den Eberhard Gothein am 11. Oktober 1903 in Bonn besuchte.¹³⁶ Auch in den „Soziologischen Diskussionsabenden“ in Heidelberg, an denen er teilnahm und die von seiner Frau interessiert verfolgt wurden, war Hildebrands Schrift abendfüllendes Thema.¹³⁷ In seinem Brief berichtet er, wie Clemen Hildebrands Thesen am Beispiel des französischen Malers und Bildhauers Albert Bartholomé¹³⁸ referierte:

„Das Interessanteste war jedenfalls sachlich der Nachweis, wie Bartholomé ganz den Forderungen A. Hildebrandts entspricht, daß das plastische Werk in der Fernwirkung zum Flächenbilde werden muß, und das gewissermassen sein Probstein ist; [...] Rodin dagegen vernachlässige absichtlich jede Hauptansicht, überhaupt jeden Flächeneindruck; er wolle daß man ringsherum um seine Gruppe gehe, es komme ihm nur auf den Ausdruck der Bewegung und auf das Verhältnis der einzelnen Körperflächen [...] an [...]. Er betonte daher immer wieder daß sich Rodin nicht photographiren lasse. Ich machte auch diese Erfahrung wieder an mir selbst: Die Werke, die ich noch nicht kannte, wie die 6 Bürger von Calais waren mir unverständlich nach der Photographie.“¹³⁹

132 Ibid, S. 20.

133 Vgl. Hartle 2006, S. 115.

134 Vgl. Pinotti 2012, S. 16ff. Zu den zeitgenössischen Erkenntnissen der Augenbewegungen in der Gestaltpsychologie und deren Einfluss auf Hildebrand vgl. Bonnefoit 2004, S. 8.

135 Vgl. Bonnefoit 2004, S. 7.

136 Vgl. EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 625: „Sonntag 11/10 03“.

137 Vgl. Demm 1993, S. 141.

138 Im Brief nimmt Eberhard Gothein explizit Bezug auf das „Monument“, womit Bartholomé's „Monument für die Toten“ auf dem Pariser Friedhof Père Lachaise gemeint ist, das 1899 eingeweiht wurde (ein Foto ist auf Wikimedia Commons verfügbar).

139 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 625: „Sonntag 11/10 03“.

Dass Marie Luise Gothein auch mit den grundlegenden naturwissenschaftlichen Forschungen von Helmholtz vertraut war und sich mit diesen in Abgrenzung zu Kant auseinandergesetzt hatte, belegt ein weiterer Brief von 1904, zu einer Zeit, in der sie anfangs, sich systematisch mit ihrer Gartengeschichte und damit verbunden der Frage nach der Darstellung von Gärten auseinanderzusetzen.¹⁴⁰

Hildebrands Thesen und Werke sorgten nicht nur für Gesprächsstoff bei den Akademikern in Bonn und Heidelberg,¹⁴¹ sie wurden auch von August Schmarsow zur Kenntnis genommen, der die frühen Raumkonzepte der Kunstgeschichte weiterentwickelte.¹⁴² In seiner Antrittsvorlesung „Das Wesen der architektonischen Schöpfung“ von 1894 an der Universität Leipzig stellt er die Architektur als „Raumbildnerin“ dar.¹⁴³ Der Fokus verschiebt sich, indem aus Hildebrands ästhetischer Theorie von räumlichen Objekten eine Raumästhetik wird.¹⁴⁴ Schmarsow erfasst den Raum zunächst von der Leiblichkeit des Menschen ausgehend. Indem er dem menschlichen Körper die drei Raumdimensionen zuordnet, erscheint dieser als Urheber des Raums im Koordinatennullpunkt.¹⁴⁵

Nach der Aufrichtung des Menschen, die die vertikale Achse markiert, entsteht das Raumgebilde durch Bewegung, die seine Tiefenausdehnung überhaupt erst erfahrbar macht. Ähnlich wie Hildebrand geht Schmarsow davon aus, dass „Tastraum und Gesichtsvorstellung zunächst die Vorstellung einer Fläche erzeugen.“¹⁴⁶ Erst die „Ortsbewegung des Menschen wird „zur Grundlage der Tiefenwahrnehmung“, dazu reiche

140 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 720: „Heidelberg 14/7 04“: „Du stehst bei Tag und Nacht vor meinen Augen, so holdselig, wie Du mir vom Trittbrett des Eisenbahnwagens noch einen Kuß gab (sic), so lebhaft erörternd wie über Kant und Helmholtz [...]“

141 Im „Lebensbild“, der Biographie über ihren Mann, schreibt Gothein, dass das Ehepaar in den Karlsruher Jahren mit Adolph Hildebrand befreundet gewesen sei, und zählt ihn in diesem Zuge zu den „ersten Geistern seiner Zeit“. Es kann sich aber nicht um den Bildhauer gehandelt haben, der in diesen Jahren in Italien lebte, sondern es muss – eventuell bewusst uneindeutig formuliert – der badische Maler gleichen Namens gemeint sein (Gothein 1931, S. 68). Vgl. auch Clemen 1941.

142 Schmarsow 1914, S. 67, spricht vom „ersten Versuch eines rein optischen Verhaltens, besonders bei ruhiger Schau des sogenannten ‚Fernbildes‘ [...]“

143 Schmarsow 1894.

144 Vgl. Hartle 2006, S. 115 f.

145 Vgl. Zug 2006, S. 23 f. Im Originaltext (August Schmarsow: Das Wesen der architektonischen Schöpfung, in: Dünne/Günzel 2015, S. 475 f./Schmarsow 1894) lautet die Formulierung: „Schon die sprachlichen Bezeichnungen räumlicher Weite, die wir gebrauchen, wie ‚Ausdehnung‘, ‚Erstreckung‘, ‚Richtung‘ deuten auf die fortwirkende Tätigkeit des Subjektes, das sofort sein eigenes Gefühl der Bewegung auf die ruhende Raumform überträgt, und ihre Beziehungen zu ihm nicht anders ausdrücken kann, als wenn es sich selbst, die Länge, Breite, Tiefe ermessend, in Bewegung vorstellt, oder den starren Linien, Flächen, Körpern die Bewegung andichtet, die seine Augen, seine Muskelgefühle ihm anzeigen, auch wenn er stillstehend die Maße absieht. Das Raumgebilde ist Menschenwerk [...]“.

146 Schmarsow 1894, S. 31.

auch die „bloße Vorstellung“.¹⁴⁷ In seinem Buch „Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten“ von 1903 formuliert er:¹⁴⁸

„Nachdem ihn [den Raum] meine vorwärts blickenden Augen schon im Voraus überschaut haben, ordnen sich nun erst beim Durchwandeln die Einzelheiten in ihrem tatsächlichen Abstand zueinander, bewähren nach dem bloßen Augenschein nun erst ihre volle Realität, eben als Körper im Raum wie ich selber.“¹⁴⁹

Dabei sind architektonische Raumformen, die beim Durchschreiten ein „geschlossenes und harmonisches Ganzes verkörpern“, das Ideal.¹⁵⁰ Andrea Pinotti ordnet Schmarsows Raumkategorien ästhetische Objekte und Begriffe zu, nach denen die Horizontale sich als der Weite, dem Gemälde und der Symmetrie zugeordnete Achse als „Flächenbilderin“ (Schmarsow) erweist; die Richtung ist die „Raumbildnerin“, ihr sind Tiefe, Architektur und Rhythmus zugeordnet.¹⁵¹

Gotheins Gartenbeschreibungen weisen Bezüge zu allen drei Theorien auf: Mit Wölfflin verbindet sie eine anthropomorphisierende Darstellung der Architektur, die sich in ihren Bewegungen auf den Betrachter beziehen. „Mauern erheben sich“,¹⁵² dann wiederum lassen Gärten „trennende Mauern fallen“.¹⁵³ Ein „Pilasterumgang“ hat ein „schweres, einförmiges Ansehen“, wohingegen im Kopf des Architekten „ursprünglich ein freierer, heiterer, allerdings auch höchst kapriziöser Gedanke für diesen Abschluß lebendig war“.¹⁵⁴ Brunnen „ergießen ihr Wasser in Bassins“, „das Haus steigt aus einem grünen Wiesenteppich auf.“¹⁵⁵ Kanäle „biegen im rechten Winkel um und begleiten eine mit mehreren Reihen von Bäumen bestandene Mailbahn“ [ein historisches Ballspiel, K. S.],¹⁵⁶ „Waldesdunkel tritt an die Villa heran“¹⁵⁷ und dem Besucher begegnen überall „verschwiegene Bosketts“.¹⁵⁸ Die Liste der Beispiele ließe sich weiter fortsetzen, zeigt aber auch in dieser Auswahl, dass die Dynamisierung der Architektur ein beliebtes Stilmittel Gotheins ist, wobei die Bewegungen der Architekturteile auch auf ihre Stellung im Raum und ihren Bezug auf den Beschauer verweisen.

147 Ibid., S. 32.

148 Schmarsow 1903.

149 Schmarsow 1894, S. 116.

150 Schmarsow 1894, S. 117.

151 Pinotti 2006, S. 19.

152 Villa Madama, GdG I, S. 245.

153 Palazzo del Te, *ibid.*, S. 249.

154 Ibid.

155 Villa di Castello, *ibid.*, S. 262.

156 Buen Retiro, Madrid, *ibid.*, S. 396.

157 Villa Pia, Rom, *ibid.*, S. 278.

158 Buen Retiro, Madrid, *ibid.*, S. 396.

Dessen Eindruck des Gesamtensembles erinnert bei vielen Beschreibungen an ein reliefiertes Flächenbild, das in Analogie zu Hildebrands Ausführungen steht und sich vom zentralperspektivischen Augenpunkt vor dem inneren Auge des Betrachters entwickelt. Die Bewegung, die Gothein in ihren idealtypischen Gärten favorisiert, ist die Aufwärtsbewegung, die sich auch aus der Ferne erfassen lässt. Indem sie den Augenpunkt immer erst an den Eingang des Gartenraumes setzt, kann sich von dort ausgehend eine räumliche Tiefenwirkung entfalten. Dabei verfolgt der Leser jedoch nicht etwaige Windungen im Raum, die Gesamtsicht bleibt klar strukturiert. Gothein bespielt den Spannungsbogen zwischen Fern- und Nahsicht des Gartens, indem sie dem Betrachter immer ausgehend von der Fernsicht die näheren Eindrücke plausibel macht. Der idealtypische Garten entsteht aus diesem Blickwinkel immer durch ein Aufsteigen des Betrachters zu einem Terrain hinauf, niemals in einem räumlichen Umschreiten, was auch der Grund dafür ist, dass Gotheins Behandlung der *Isola Bella* nicht „funktioniert“.

Inspiziert von Schmarsows Raumdiskurs zeigt sich Gothein jedoch in ihrem „Eintreten“ in das Gartenbild. Die Beschreibungen geben eine Richtung in die Tiefe des Gartens an, die durch Rhythmisierung des Terrains und der Wasserläufe Räumlichkeit evozieren. Mit Schmarsow verbindet Gotheins Gartenräume auch ihre Abgeschlossenheit. Sie definiert den Garten als architektonisches Raumgebilde, indem sie ihn zunächst abgrenzt und innerhalb dieser Grenzen die Raumerfahrung des Betrachters möglich macht.

Dominant ist die Augenbewegung, die auch jenseits der räumlichen Beschreibungen als zentrales Merkmal von Gotheins Buch erscheint. Für den Heidelberger Schlossgarten etwa formuliert sie: „Das Auge sucht mit Sehnsucht einen Abschluss“,¹⁵⁹ für *Vaux-le-Vicomte* soll „das Auge von dem reichen Parterre de broderie, das unter dem Hause liegt, nicht zu sehr [abgezogen werden].“¹⁶⁰ Dies sind nur zwei Beispiele von vielen, die jedoch zeigen, dass es nicht der Betrachter selbst ist, der sich bewegt, sondern das Auge im imaginären Raum: Das innere Auge geht „spazieren“. Die Periegesis verleitet den Leser jedoch nie dazu, sich innerhalb einer Beschreibung zu verlieren, das Gesamtbild ist das Ziel. Dies kann nochmals im Unterschied zu Wharton verdeutlicht werden, bei der der hodologische Eindruck vorherrscht: Hier steht die Erfahrung des Weges im Zentrum, bei Gothein die Erfassung des Gesamttraums in seiner Struktur und Begrenzung. Die Periegesis bewegt sich nur auf von Ferne festgelegten Achsen.

Die meisten „Führungen“ erhält das innere Auge des Lesers durch die Gärten Italiens. Auch für die französischen Gärten der Renaissance und des Absolutismus findet sich das Schema häufig. Ohne jegliche Führung bleibt der Betrachter im Kapitel über die als „malerisch“ kategorisierten Gärten.

159 *GdG II*, S. 118.

160 *Ibid.*, S. 130.

Der Verlust der Räumlichkeit

Gothein entwickelt im zweiten Band einen weiteren Höhepunkt des architektonischen Gartens: den französischen Garten des Absolutismus. Auch hier finden sich zahlreiche stereometrische Beschreibungen, die in ihrem Schema dem entwickelten Idealtypus des italienischen Renaissancegartens entsprechen. Für das hinführende Kapitel über den französischen Garten der Renaissance greift Gothein hauptsächlich auf die Stichserien du Cerceaus zurück, was den Darstellungen einen eher planimetrischen als stereometrischen Charakter verleiht. Für das Kapitel über Ludwig XIV. entwickelt sie stärker räumlich anmutende Deskriptionen. Für Vaux-le-Vicomte, dessen Schlüsselrolle sie auch durch ihren gehobenen Stil betont, schließt sie sich beispielsweise der Darstellung der französischen Augenzeugin Mademoiselle de Scudéry an und sichert sich so prominente Unterstützung: „Wir stehen mit ihr auf der Schloßterrasse, von der eine Zugbrücke über den Graben in den Garten führt (Abb. 393).“¹⁶¹ Die Abbildung, auf die sie verweist (Fig. 48), gibt genau den im Text beschriebenen Standpunkt wieder, zuvor wurde bereits auf den Grundplan referiert, der die Planimetrie definiert (Fig. 49).

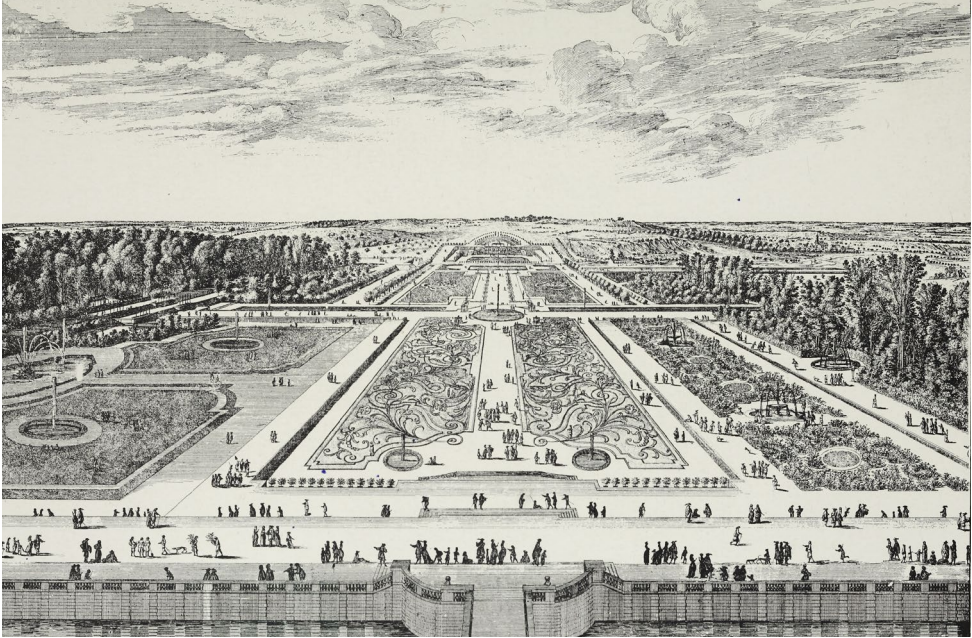
In der textlichen Beschreibung findet sich die bekannte Rhythmisierung durch Architektur und Terrain mit dem Meta-Rhythmus der Wasserbewegungen:

„Die meiste Bewunderung erregt ‚la fontaine de la couronne‘, die eine Strahlenkrone auf dem kristallinen Wasser balanciert; ein runder Springbrunnen am Ende und zwei kleine schmale Wasserkanäle schließen dies Parterre [planimetrische Begrenzung]. Von hier steigt man in der Hauptachse durch eine Wasserstraße – das Wasser begleitet sie in niederen, als Gitter geleiteten Strahlen – herab [Abwärtsbewegung durch Architektur und Wasser]. [...] [D]en Abschluß findet die Wasserstraße in einem großen quadratischen Bassin [planimetrische Begrenzung]. Bleibt man auf der Schloßterrasse stehen, so blitzt von der Tiefe aus das breite Band des Kanals [Abwärtsbewegung der Architektur], der hier den ganzen Garten ohne Brücke abschließt und sich in der Mitte zu einem mächtigen Bassin erweitert, hinter dem der natürliche Hügel ziemlich steil aufsteigt [...], wo das imposante Bild in der mächtigen Gestalt des Herkules und einer prächtigen Wassersäule endet [Aufwärtsbewegung der Architektur und des Wassers].“¹⁶²

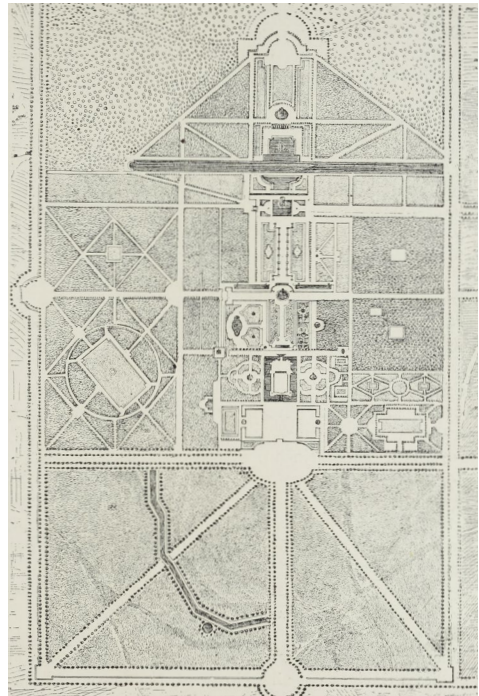
Bemerkenswert an der Textstelle ist, dass Gothein mit Mademoiselle de Scudéry einen Zustand des Gartens so darlegt, als sei er zeitgenössisch genauso zu betrachten – obwohl sie selbst bei ihrem Besuch im Jahr 1909 sich ein Bild hatte machen können: Der Zuckerfabrikant Alfred Sommier, der 1875 das Anwesen gekauft hatte und es restaurieren ließ,

161 Ibid., S. 130.

162 Ibid., S. 131 (Anmerkungen in Klammern, K. S.).



48



49

Fig. 48 Abb. 393 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. II, „Vaux-le-Vicomte, Blick von der Schloßterrasse über den Garten“; der Standpunkt Mademoiselle de Scudéry

Fig. 49 Abb. 392 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. II, „Vaux-le-Vicomte, Grundplan“; Planimetrie

hatte die Wasserspiele zu beiden Seiten der Hauptachse nicht wieder herstellen lassen.¹⁶³ Diese Tatsache unterstreicht den imaginären Charakter der beschriebenen Gärten.

Im umfangreichen Kapitel, in dem sie den Erfolg des französischen Gartens in Europa darlegt, spielen theoretische Überlegungen eine größere Rolle als räumliche Beschreibungen. Dennoch sind die Beschreibungen in diesem Kapitel auch dem Schema aus planimetrischer Erfassung und stereometrischer Verräumlichung unterworfen, so zum Beispiel die von der Wilhelmshöhe in Kassel¹⁶⁴ oder – mit wenig Text – Schloss Favorite in Mainz.¹⁶⁵

In beiden Kapiteln über den absolutistischen Garten suggeriert Gothein erzähltechnisch eine „Bedrohung“ durch den „malerischen Stil“. Mit dieser Bedrohung führt Gothein sogar in das umfangreiche Kapitel über die Ausbreitung des französischen Gartens ein:

„So sehen wir denn das seltene Schauspiel, daß, obgleich unmittelbar nach Ludwigs XIV. Tode sich im malerischen Stile schon der Feind erhob, der dieser ganzen jahrtausendalten Kunstübung den Todesstoß versetzen wollte, noch jahrzehntelang eine Fülle der schönsten regelmäßigen Gärten entstand [...]“¹⁶⁶

163 Vgl. Schweizer/Baier 2013, S. 101–103. Die Restauration der Gärten von Vaux-le-Vicomte erfolgte in mehreren Etappen und wurde zunächst von Henri Duchêne und, ab 1908, von dessen Sohn, Achille, durchgeführt. Letzterer war es auch, der im Mittelparterre die Blumen-schalen statt der Wasserspiele installierte. Gothein hatte also sehr wahrscheinlich auch diesen Zustand – wie ihn der Besucher heute noch antrifft – noch nicht gesehen. Vgl. Moulin 1998, S. 28.

164 Vgl. GdG II, S. 210–212.

165 Ibid., S. 230: „Solch eine dreifache Achsenentfaltung zeigt auch der bedeutendste Garten, den Franz Lothar geschaffen hat, die Favorite bei Mainz (Abb. 471). [Die Schlüsselabbildung zeigt eine Draufsicht auf das Ensemble] [...] Das Terrain, wiederum ein regelmäßiges Rechteck, steigt vom Rheine [...] langsam an. Vom Rheine aus entfaltet sich dieser Garten gleichsam in drei nebeneinanderliegenden geschlossenen Bildern. Der erste Prunkgarten steigt von einem Parterre mit pächtiger [sic] Wasserkunst, die in einer Thetisgrotte endet, zu einem noch größeren Bassin mit Kaskaden und Statuen empor. Dieses Hauptparterre ist eingeschlossen von sechs amphitheatralisch angeordneten Pavillons und dem Hauptbau, der ursprünglich das Lustschloß selbst darstellen sollte, später aber in die Orangerie mit einem Festsaal umgewandelt wurde (Abb. 472). Den zweiten, danebenliegenden Garten überschaut man von einer Grottenterrasse am Rhein; wieder ist die Achse durch Wasserkünste gebildet: ein großes Bassin endet in der Neptunskaskade, die zu einer weiteren Ringkaskade aufsteigt und endlich in der Proserpinagrotte endet. Der dritte schließt durch eine Hecke vom Rhein ein sogenanntes boulingrin ab [...]. Von hier steigt man zwischen hohen Hecken auf Rasentreppen zu der großen Promenade empor, die aus querlaufenden Kastanienalleen, mit Wasserkünsten als Abschluß, gebildet wird.“

166 Ibid., S. 191.

Der „Sieg des malerischen Stils“, der sich im Kapitel über den englischen Landschaftsgarten manifestiert, geht mit dem Verlust von räumlichen Beschreibungen einher. Das Schema der planimetrischen Erfassung, die in ein stereometrisches Raumgebilde überführt wird, findet sich in diesem Kapitel kein einziges Mal. Der für die Entwicklung des Landschaftsgartens eminent wichtige Landsitz von Stowe beispielsweise, dessen Umbauphasen von einem regelmäßigen zu einem natürlichen Park umfangreich erforscht sind,¹⁶⁷ wird von Goethe lediglich als Beispiel für Lancelot „Capability“ Browns schematische Gestaltungsprinzipien herangezogen:

„Brown war der eigentliche Förderer der undulierenden Schönheitslinie, die er überall in seinem Garten einführte. Das Terrain sogar mußte eine sanft wellenförmige Bewegung haben; eigentliche Terrassen wurden als ganz unnatürlich abgeschafft. Die Wege, die um die einzelnen Bilder führten, waren wahre Muster der Schönheitslinie, besonders der Weg, der den ganzen Park an der Peripherie umlief, der den Namen Gürtel, „belt“, trug, mußte dem Besitztum durch seine zahlreichen Windungen ein vergrößertes Ansehen geben. Die Gestaltung des späteren Gartens von Stowe (Abb. 583), der hauptsächlich ein Werk Browns war, ist ein Musterbeispiel dieser Entwicklung. Browns größte Stärke aber lag in der Wassergestaltung; er zuerst gab dem See jene später tausendfach wiederholte gewundene Bewegung, die die Abwechslung der Ufer in Buchten und Krümmungen hervorbrachte; ähnlich wurde auch der Fluß behandelt.“¹⁶⁸

Erstaunlich dabei ist, dass die Begrenzung durch Wege und Bepflanzung, der Rhythmus des Terrains, die Wasserbewegungen, genau Goethes Idealtypus des rhythmisiert-dynamischen Raumkunstwerks entsprechen. Weil aber die axiale Ausrichtung, vor allem aber „le chose que si murano“ als Grundelement fehlt, ignoriert Goethe den Landschaftsgarten als Raumkomplex völlig. Wo im architektonischen Garten die Teile zum Leben erwachen und sich mit dem Wasser zusammenschließen, so dass vor dem inneren Auge des Lesers ein Raumkomplex entsteht, sind die natürlichen Teile des Landschaftsgartens gezwungen, sich unterzuordnen: „Das Terrain mußte eine sanft wellenförmige Bewegung haben“.¹⁶⁹

Auch für den bedeutendsten deutschen Landschaftsgarten Wörlitz, den sie wegen seiner Adellung durch Goethe¹⁷⁰ näher zu betrachten verpflichtet ist, entsteht kein räumliches Gesamtbild. Durch die Formulierungen im Text erscheint das abschließende

167 Vgl. Bevington 2004. Ebenso Riley 2001.

168 GdG II, S. 374.

169 Ibid.

170 Ibid., S. 392: „Goethe datiert diese Anlage in ‚Dichtung und Wahrheit‘ vor Winckelmanns Tod 1768 zurück. Es lag ihm daran, den verehrten Fürsten zugleich durch die bewundernde Freundschaft Winckelmanns und die Anlage eines damals einzigen Parks herauszuheben.“

Lob des Gartens („Das ganze und auch heute noch in sich bedeutende Bild dieses Parkes“)¹⁷¹ gezwungen: „Man kann aber einer Anlage, wie der Luisenklippe am östlichen Seende mit ihrem kühn aufragenden Bau [...] den Eindruck der Größe nicht absprechen [...]“¹⁷²

Da sich Gothein also wegen der Beurteilung Goethes und des historischen Urteils („Aber Wörlitz ist in jedem Falle eines der ersten, allgemein angestaunten Beispiele der neuen Kunst gewesen.“)¹⁷³ ausführlich mit Wörlitz beschäftigen muss, versucht sie, den Park ihrem gewohnten Schema zu unterwerfen, das heißt, sie erstellt eine Planimetrie, der zweite Schritt der Stereometrisierung entfällt jedoch.

Anhand eines Schlüsselplans (Fig. 50)¹⁷⁴ versucht sie durch die Beschreibung des Sees statt einer äußeren eine innere Begrenzung zu evozieren: „da die beruhigende Fläche des Sees diese wie die meisten andern Szenen begrenzt.“¹⁷⁵

An diesen werden die einzelnen Gartenteile angelagert und zueinander in Beziehung gesetzt:

„Der Fürst fand hier einen schönen, schon an sich reich gestalteten See vor, dessen Buchten er vermehrte und durch Kanäle mit kleineren Wasserstücken vereinigte. Dadurch bildeten sich größere, rings von Wasser umflossene Gartenstücke, die er jedes für sich zu einem geschlossenen Bilde, mit einem oder mehreren Gebäuden als Staffage, anlegte. Der erste, vom Schlosse nordwestlich gelegene Inselgarten [...] wurde als verschwiegener Wintergarten, mit immergrünem Heckenwall umgeben, angelegt. In seinem Innern ist er durch vielverschlungene, teils höhlenartige Gänge zu einem Labyrinth, einem Irrgarten gestaltet und mit Büsten Lavaters und Gellerts geschmückt. Nach einer Seite öffnet sich dieser Garten auf den breiten See, den ein paar kleine Inseln schmücken, unter denen die eine der Rousseauinsel in Ermenonville nachgebildet ist [...]. Jenseits des breitesten Seebeckens, als Hauptbild der Schloßaussicht, liegt der Garten des gotischen Hauses [...]. Sehr weise hat der Fürst immer die nächste Umgebung seiner zahlreichen Gebäude im Park zu einer kleinen, regelmäßigen, meist aus Heckenverschnitt bestehenden Anlage gestaltet, dadurch hebt er Häuser, Tempel und Grotten besonders heraus und gewinnt ein reicheres Leben.“¹⁷⁶

Das „reichere Leben“ wird zwar angesprochen, drückt sich aber nicht in der Architektur aus, die in ihrer Eigenschaft als gemachte verharrt. Dadurch, dass Gothein auf der

171 Ibid., S. 394.

172 Ibid., S. 393.

173 Ibid., S. 392.

174 Rode 1788.

175 GdG II, S. 393.

176 Ibid., S. 392 f.

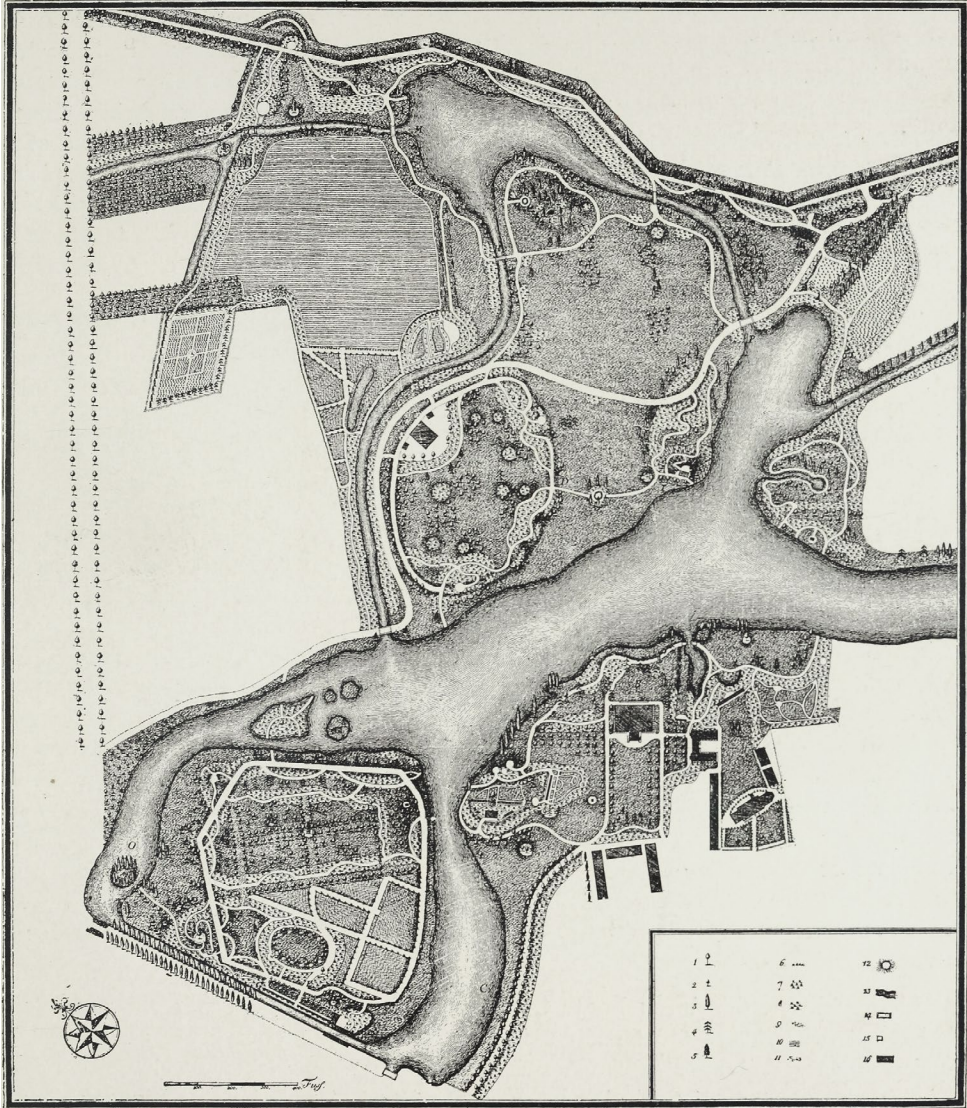


Fig. 50 Abb. 595 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. II, „Wörlitz, Grundplan“: Versuch einer Planimetrie des Landschaftgartens

Ebene der planimetrischen Erfassung auf Grundlage des Plans verbleibt, findet keine Bewegung statt. Das Auge des Lesers geht auf dem Plan spazieren, nicht aber im Raum des vor Augen gestellten – vorgestellten – Gartens. Dass eine faktische Begrenzung der Anlage unmöglich ist, schreibt Gothein selbst, da „der Park allmählich in die Kultur des Gutes übergeht [...]“.¹⁷⁷

Obwohl Gothein dem Landschaftsgarten als innewohnenden Zweck die Bewegung einschreibt, fasst sie selbst ihn nicht als Bewegung evozierendes Raumgebilde auf. Der Landschaftsgarten bleibt statisch – viel statischer als die architektonischen Gärten, die sie behandelt. Die ganze Herleitung des englischen Landschaftsgartens durch das selbstständige Kapitel über den englischen Renaissancegarten, in dem die Vorliebe der Engländer für Bewegung, für das Spazierengehen, betont wird, findet keinen Widerhall in räumlichen Beschreibungen. Die Bewegung des inneren Auges gibt es nur in der zentralperspektivischen, geometrisch symmetrischen Fernsicht auf die Gesamtanlage. Die Schlüsselaussage für diesen Befund liefert Gothein spät im Buch, wenn sie mit den Ausführungen zur Reformgartenbewegung in England schon wieder auf dem Weg ist, die Wiederkehr des formalen Gartens zu behandeln:

„Hatte man auch im XVIII. Jahrhundert das architektonische Gefühl für Maß und Rhythmus, kurz das Raumgefühl verloren, so hatte man doch damals dafür Empfindungswerte mannigfachster Art eingetauscht, die bewußt die innere Anteilnahme an den malerischen Bildern, die sich vor dem Auge des Beschauers entfalteteten, wachhielten [...]“.¹⁷⁸

Erstaunlicherweise ist Gothein genau von dieser Bildästhetik, die sie als Niedergang schmägt, am stärksten geprägt worden.

Das Pittoreske und das Bild des Gartens

Trotz der Distanzierung von der picturesquen/pittoresken Wahrnehmung bleiben Elemente derselben in den Beschreibungen von Gotheins Buch erhalten. Die Vorstellung vom Garten als Bild spielt die Hauptrolle. Gotheins Beschreibungen haben das Ziel, dem Leser den historischen Garten als geschlossenes und gerahmtes Bild vor Augen zu stellen. Während der Text eine Entität schafft, entwickeln die Bilder, angefangen von der Schlüsselabbildung über die Einzelansichten, eine Serie, in der von unterschiedlichen Augenpunkten aus verschiedene Aspekte bebildert werden. Was den Sehkonventionen der Druckgraphik seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entspricht,¹⁷⁹ findet seine

¹⁷⁷ Ibid., S. 394.

¹⁷⁸ Ibid., S. 446.

¹⁷⁹ Vgl. Völkel 2001, S. 51 ff.

rezeptive Aktualisierung auch in der ästhetischen Wahrnehmung des Landschaftsgartens. Im Durchgang durch den Park eröffnen sich dem Besucher immer neue Bilder, die sich architektonisch in Fluchtpunkten und Points de Vue treffen. Das entspricht der Landschaftswahrnehmung durch ein Claude-Glas, wodurch ein bestimmter Ausschnitt abgegrenzt und eingefärbt wird. Gothein negiert durch die klare Abgrenzung des Gartens gegen die Umgebung grundsätzlich den Zusammenhang zwischen Garten und Landschaft.

Der „Abschluss“ des Gartens ist eminent wichtig, der Begriff fällt häufig, etwa bei der Behandlung der Renaissance-Anlage von Gaillon, wo ein Baumgarten genannt wird, „dessen dichtes Laubwerk einen wirkungsvollen Abschluß und Kontrast gegen das heitere ‚parquet‘ dieses Gartens bildet.“¹⁸⁰ Wo dieser Rahmen fehlt, wird der Garten in seiner Gesamtheit abgewertet, wie das etwa beim Schlossgarten in Heidelberg zu beobachten ist, von dem Gothein schreibt: „die Grotten [sind] wie absichtlich zur Seite gerückt, während das Auge fast mit Sehnsucht nach diesem Abschluß sucht.“¹⁸¹ Der „geschlossene“, abgegrenzte Eindruck des Bildes legt Gotheins Werturteil fest. Die Geschlossenheit wird durch die primäre Erfassung des Plans und der Grundanlage gewährleistet, innerhalb dieser erstehen die räumlichen Grundzüge der Anlage, die in ihrer Idealform eine aufsteigende Bewegung enthält. Innerhalb des Gartenbildes wird so der Leser zum Betrachter einer in mehrere Vorder- und Hintergründe gegliederten Fläche: einer Bühne.

Abgerundet werden Gotheins Gartenbilder meist durch das Evozieren eines spezifischen Betrachtungsmoments: Wenn Wasserrosen schaukeln (der Garten des altägyptischen Beamten Senefer), wenn die Rosen herüberduften (der Garten Plinius' d. Jüngeren), wenn man mit Madame de Scudéry auf der Brücke zwischen Schloss und Garten steht (Vaux-le-Vicomte), wenn das Wasser aufwärts steigt und hinunterbraust (Villen d'Este und Lante), so sind das alles Momente des subjektiven Betrachtens eines Bildes nach dem Vorbild der pittoresken Ästhetik, wie sie William Gilpin forderte. Hier könnte auch vom Kolorit, dem scheinbar subjektiven Moment der Wahrnehmung gesprochen werden, im Falle der Villa Lante entspricht es beispielsweise ganz der pittoresken Gestaltungsmaxime, wie sie Pope formulierte: „Je höher hinauf wir von den niederen lichten Blumenbeeten des Parterres kommen [...], desto mehr nimmt der Schatten und die dunkle Bepflanzung zu.“¹⁸² Der subjektive Moment des Sehens wird bei Gothein ganz im Sinne der Pittoresk-Ästhetik des Landschaftsgartens objektiviert, weil die Rezeption dem Leser ein bestimmtes Bild des Gartens vor Augen stellen soll. Ähnlich wie der Besuch eines Landschaftsgartens bestimmte Stimmungen anregen sollte, leitet Gothein durch die Beschreibung ihrer Schlüsselgärten den Leser zur Imagination eines idealtypischen Raumgebildes an. Es stellt sich eine harmonische Grundstimmung ein, der Text wird zum Bild.

Gothein verfährt mit den Beschreibungen der idealtypischen architektonischen Gärten, die sie favorisiert, exakt in der Weise des Gartengestalters Hermann von

180 GdG II, S. 8/10.

181 *Ibid.*, S. 118. Vgl. auch Metzger 2014.

182 GdG I, S. 290.

Pückler-Muskau, dessen Grundsatz zum Landschaftsgarten sie in ihrem Buch zitiert: „Ein Garten im großen Stile ist eine Bildergalerie, und ein Bild muß einen Rahmen haben‘ [...]“.“ Daraus folgert sie selber weiter: „darum liegt die größte Kunst bei der fortwährenden Veränderung des Standpunktes darin, die Wege so zu führen, daß sich immer aufs neue der Blick zusammenschließt.“¹⁸³ Das lässt sich beispielsweise in ihrer Beschreibung von Wörlitz als einzigem Landschaftsgarten beobachten, den sie in einzelne Gartenteile zerlegt und dann als in sich abgeschlossene Bilder vorstellt. Im übertragenen Sinne lässt sich das ganze Buch als die Umsetzung der Landschaftsgartenästhetik verstehen: als eine Bildergalerie von Gärten, durch die der Leser von der Autorin geschickt auf einem chronologischen und geographischen Weg entlanggeführt wird. Innerhalb der Bilder kann sich der Leser räumlich gestaffelt bewegen. Die beschreibenden Texte übernehmen die Aufgabe eines Landschaftsbilds, bei dem der Ausschnitt begrenzt und gegliedert wird. Die Texte ersetzen so auch das in den Abbildungen fehlende Genre des Landschaftsgemäldes.

Dabei weisen Gotheins idealtypische Gärten ähnliche Elemente der Terrainmodulierung auf, wie sie sich im Brief ihres Mannes vom Schönberg bei Freiburg feststellen ließen: Das zu beschreibende Objekt wird aus seinem (Landschafts-)Kontext isoliert und solitär vorgestellt, wobei die Auswahl des Augenpunkts essentiell ist. Bei Gothein sind das die Orientierung am Grundplan und das Platzieren des Augenpunktes an den Eingang, von wo aus das Gesamtbild betrachtet werden kann. Aufsteigend werden die charakteristischen Elemente des Objektes beschrieben, um dann in einer subjektiven Momentaufnahme zu enden. Das ist eine pittoreske Beschreibungsweise.

Zusammenfassend lässt sich daher feststellen, dass Gothein zwar der Picturesque-Ästhetik, wie sie sie aus der Theorie zum englischen Landschaftsgarten kannte, ablehnend gegenüberstand, dass sie von der pittoresken Landschaftswahrnehmung als Auswirkung auf die deutsche Ästhetik aber so stark geprägt war, dass sie sie unbewusst auch zur Beschreibung ihrer favorisierten architektonischen Gärten verwendete. Gotheins Mann glaubt sie dabei allerdings vom pittoresken Wahrnehmungsmodus völlig unabhängig:

„Frühmorgens kam Dein lieber langer Brief über Careggi und über Deinen Fund des Plans von Boboli, da freut mich am meisten, daß meine Abschrift so gerade im richtigen Augenblick gekommen ist. Wenn ich meinte: bei Jagemann erscheine der Garten fast wie ein englischer, so meine ich nur damit, daß er von der Regelmässigkeit des Grundplans nichts sagt sondern uns durch eine grosse Menge pittoresker Einzelheiten, von denen jede wieder ein besonderes, interessantes Bild giebt, führt. Du wirst bei Deinen Schilderungen nie in diese Gefahr gerathen, da Du ja alles in strenger Entwicklung der Motive giebst und immer vom Verhältnis der Architektur und vom Grundplan ausgehst.“¹⁸⁴

183 GdG II, S. 411.

184 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 756: „Heidelberg 27/4 05“. Vgl. Jagemann 1780. Vgl. außerdem Albrecht/Kofler 2006, v. a. den Beitrag von Maria Teresa Levi Dal Monte (Levi Dal Monte 2006).

Vor diesem Hintergrund betrachtet kann Gotheins Darstellungsweise historischer Gärten wie eine verfeinerte pittoreske Wahrnehmungsweise verstanden werden – oder wie eine kritisch korrigierte: Die ursprünglich als subjektives Erlebnis konzipierte Sicht wird durch Anwendung auf ein symmetrisches Objekt und eine schematische Beschreibungsart so objektiviert, dass dem Leser ein überzeugendes Rezeptionsangebot gemacht werden kann. Das Schema generiert eine stimmige Bildergalerie. Dabei ist die Herangehensweise an den Garten als Kunstwerk bestimmend für Gotheins omni-präsenten Gebrauch des Wortes „Bild“: Indem sie ein Bild des Gartens vermittelt, ihn rahmt und nach ästhetischen Gesichtspunkten beschreibt, macht sie ihn zum Kunstwerk. Dem Landschaftsgarten spricht sie seine Kunstqualität ab, durch die Rahmung der beschriebenen Gärten garantiert sie dessen künstlerischen Status.¹⁸⁵

Abschließend lässt sich festhalten, dass sich in der Vorstellung vom „Bild des Gartens“ mehrere Prämissen bündeln: Zum einen verweist sie auf die Renaissanceperspektive, die ein Objekt in der Tiefenprojektion erfasst. Zum anderen betrifft sie die Bildbeschreibung, die mit Hilfe ekphrastischer Elemente dem Objekt Leben verleiht. Die Ekphrasis deutet in ihrer antiken Bedeutung an, dass es sich hier nicht um ein tatsächlich vorhandenes Objekt handelt, sondern um einen Schöpfungsprozess. Dabei eignet der „energeia“ der Ekphrasis eine ähnliche Eigenschaft wie dem Kolorit der pittoresken Betrachtung: die der Affizierung. Durch die bildliche Quellenauswahl mit ihrer Nähe zur kartographischen Erfassung wird das subjektive Erlebnis objektiviert und mathematisch berechenbar.

Gotheins idealtypisches Gartenbild ist das zentralperspektivisch geordnete Raumgebilde, das in seiner Tiefenstruktur in Vorder- und Hintergründen gestaffelt erscheint. Der Leser „verliert“ sich nicht, da kein hodologisches Durchschreiten stattfindet. So erscheinen Gotheins Beschreibungen selbst als „malerisch“ und können als ansprechende Rezeptionsangebote angenommen werden. Dabei verschleiert die Anwendung des etablierten Beschreibungsschemas den schöpferischen Charakter, weswegen der Leser annehmen kann, es biete sich ihm hier der „wirkliche Garten“ dar. Oder, wie Eberhard Gothein es in seinem oben zitierten Brief ausdrückt: „Und Dich macht ja eigentlich nicht blosses Empfinden sondern nur mitschaffendes Empfinden glücklich“.¹⁸⁶

185 Ein ähnlicher Gedanke findet sich bei Baridon 1998, S. 19, der über die Rückkehr zu und Inspiration durch alte geometrische französische Stile von Achille Duchêne, Gartenarchitekt und Zeitgenosse Gotheins, schreibt: „Duchêne renouvelle ainsi la tradition du pittoresque en la rendant à sa vraie vocation qui est de constituer le paysage en oeuvre d'art.“

186 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 767: „Heidelberg 9/5 05“. Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 92.

Schluss und Folgerungen

Forschungsergebnisse

In den zehn Jahren, von 1903 bis 1913, in denen sie die „Geschichte der Gartenkunst“¹ erforschte und abfasste, kam Marie Luise Gothein verschiedentlich zu spät oder hatte keine Zeit – und dies nicht nur im übertragenen Sinne. Das Gefühl des Zuspätkommens zieht sich beispielsweise durch die Korrespondenz der italienischen Reise von 1905, auf der sie sich fieberhaft darum bemühte, die Reste historischer Gärten zu sichten, um sie durch Text und Bild in ihrem Buch zu retten. Sie hätte gerne die Hausarchive der Villen nach Quellen durchstöbert, um Informationen über die Urschichten der Gärten zu finden, wie sie schreibt, aber:

„natürlich [...] habe ich nun nicht einmal Zeit diese eine Sache ganz zu verfolgen [...]. Aber sicher könnte ich solche Funde für alle Villen mehr oder minder machen, wenn ich die Hausarchive durchstöbern könnte. Diese Miss Ross, von der ich dir schrieb, hat es ja etwas von historischem Gesichtspunkte aus getan aber nur, um von den Personen, denen die Villen gehört haben, etwas erzählen zu können, garnicht von irgend welchem kunsthistorisch-architektonischem Interesse aus.“²

Bei diesem Besuch kam beides zusammen: Zum einen hatte sie keine Zeit für ein gründliches Quellenstudium zur Entstehung der Villa, zum zweiten war ihr schon jemand zuvorgekommen. Die Engländerin Janet Ross bewirtschaftete das Landgut Poggio Gherardo außerhalb von Florenz und veröffentlichte Bücher über italienische Geschichte, Kultur und Küche.³

Zu spät war Gothein mit ihren Forschungen über Thomas Chatterton gekommen und musste sich deswegen ein neues Forschungsgebiet suchen:⁴ So kam sie überhaupt erst zu den Gärten. Zu spät kam Gothein auch, um aktiv die Gartenreformbewegung ihrer Zeit mitzutragen. Sie fing erst an, sich mit dem Diskurs zu beschäftigen, als dessen Protagonisten – wie Muthesius – sich schon an die Umsetzung ihrer Postulate gemacht hatten. Zu dieser Zeit beschäftigte sich Gothein noch mit Gotik und neugotischen Tendenzen auf ihrer Reise nach England 1903.

Nur kurze Zeit – nämlich im Rahmen der Überarbeitung ihrer älteren Forschungen – räumte sie dem englischen Landschaftsgarten während der Abfassung des Buches ein. Sie

1 Gothein 1914.

2 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 186: „d. 27.4.5“.

3 Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 93 und Campbell 2009, S. 49–57.

4 Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 75.

fragte sich während des Publikationsprozesses 1913: „Denke heute habe ich schon den ersten Druckbogen erhalten, nun geht es wirklich los, ob ich freilich neben allem auch noch Zeit haben werde jetzt Korrektur zu lesen!?“⁵ Offenbar nahm sie sich diese, denn die „Geschichte der Gartenkunst“ ist, an ihrem Umfang gemessen, erstaunlich fehlerfrei.

Auch das Buch selbst kam zu spät: Ein halbes Jahr vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs wurde es veröffentlicht in der Hoffnung, es werde „fördernd ins lebendige Leben eingreifen“. Allein, die Gartenkunst, die in den Jahren vor der Veröffentlichung so große Wichtigkeit erlangt hatte, lag ab 1914 wegen des Krieges brach. Gothein hinkte den Kunsthistorikern hinterher, weil sie die Stilepochen eher im Sinne Burckhardts pro Renaissance bewertete, als den Barock wohlwollend zu betrachten. Und sie legte sich nicht auf begriffliche Definitionen ihrer bevorzugten Kunstgattung fest, vermutlich hätte dies das Projekt der Synthese von fast unüberschaubarem Quellenmaterial auch ungebührlich in die Länge gezogen. Ihre räumlichen Vorstellungen historischer Gärten weisen zwar zahlreiche Anknüpfungspunkte zu zeitgenössischen Raumtheorien auf, allerdings entspringt ihre Herangehensweise, die den Garten als tiefenräumliches Bild erfasst, eher der Bilderabfolge des Landschaftsgartens. Einzelperspektiven werden von einem ideal gewählten Augenpunkt, von dem aus sich der Blick harmonisch entfaltet, dem vorbeiziehenden Besucher angeboten. Rational kritisierte sie die Ästhetik des Picturesquen/Pittoresken, doch um deren grundsätzliche Verankerung in ihrer Landschaftswahrnehmung zu eliminieren, war es zur Zeit der Abfassung des Buches zu spät.

Dem Erfolg der „Geschichte der Gartenkunst“ hat der Zeitfaktor keinen Abbruch getan – im Gegenteil. Gotheins Zuspätkommen ist der Erfolgsgarant ihres zweibändigen Hauptwerks geworden. Nach der Zäsur des Ersten Weltkriegs konnte sich ihre „große Erzählung“ erst richtig entfalten, da sie durch ihren weiten Blickwinkel nicht nur die kurze Spanne der hitzig geführten Reformgartendebatte im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in den Mittelpunkt stellte. Vermutlich wurde der Verkauf auch durch die Sehnsucht nach einem heilen Ort, als der sich der Garten rezipieren lässt, unterstützt, so dass schon 1926 eine Neuauflage nötig wurde.⁶ Ihr konservatives Beharren auf Burckhardt ließ sie einen Idealtypus als Maßstab nehmen, der zur Richtschnur ihres gesamten Buches wurde, der ihm seinen Erzählgang sicherte und der anschlussfähig war an die stilistischen Ideale der Reformgartenbewegung.

Ihre Beschreibungen, die den historischen Gärten Lebendigkeit verleihen, sind ohnehin aus der Zeit gefallen, weil sie den Garten als Raumkonstrukt wahrnehmen, das in mehreren Schichten imaginiert und in einem Idealtypus in zentralperspektivischer Projektion als Bild beschrieben werden kann. Die Vorstellung des Gartens als Bild fußt dabei auf der pittoresken Ästhetik, mit der Gothein aufgewachsen war und die sie internalisiert hatte, obwohl sie ihrer künstlerischen Ausdrucksform, dem Landschaftsgarten, ablehnend gegenüberstand. In ihren Beschreibungen hebt sie das Bild des Gartens aus

5 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 386: „d. 8.2.13“.

6 Vgl. Vorwort von Marie Luise Gothein zur zweiten Auflage.

seinem topographischen und chronologischen Kontext heraus, um ein neues Kunstwerk zu schaffen, eines, das von der Zeit nicht zerstört werden kann. Wie der Begriff des „Malerischen“ im volkssprachlichen Gebrauch der Zeit auf Dinge verwies, die sich den Zwängen der Modernisierung entzogen hatten, sieht sie auch den historischen Garten als eine zeitlich unabhängige Entität. Gothein blendet den rauchenden Schornstein in ihrer Beschreibung der Stadtsilhouette Roms genauso aus wie das landschaftliche oder städtische Umfeld und die unmittelbare Erscheinungsform der Gärten, wie sie sich ihr in Bepflanzung und Zustand darbot. Auf der Basis von zentralperspektivischen Rezeptionsmodellen bietet sie damit ein dezidiert pittoreskes Wahrnehmungsmoment, indem sich nur von einem bestimmten Augenpunkt aus, der alle anderen Betrachtungsweisen ausblendet, ein ästhetisch geformtes Gesamtensemble mit Fluchtpunkt ergibt. Gotheins Gartenbeschreibungen sind somit eine Form anti-moderner Umweltwahrnehmung. Damit verweist Gothein auf ihr Vorbild Ruskin und seine Industrialisierungs- und Modernisierungskritik, ebenso wie auf seine Nachfolger der Arts and Crafts und der Reformbewegung.

So sehr die „Geschichte der Gartenkunst“ unzeitgemäß erscheint, sie hat die Zeit überdauert. Obwohl niemand mehr der großen Erzählung glaubt, hatte der Anspruch der Autorin, „Dichterarbeit“ zu leisten, Erfolg: Sie wird immer noch gern gelesen. Diese Arbeit hat sich darum bemüht, die Gründe dafür herauszuarbeiten. Als erstes bündeln die zwei Bände Entwicklungen der Gartenhistoriographie vor ihrer Zeit in einer erfolgreichen neuen Systematik. Da ist zum einen ihre geographische und chronologische Unterteilung der Gartengeschichte in der Gesamtstruktur, die ihr ein Entwicklungsnarrativ ermöglicht, an das sie individuelle Gartenbeschreibungen anlagern kann. Da diese als ästhetisch beschriebene Raumgebilde dem Leser auf einer Mental Map im Gedächtnis bleiben, bilden sie einen bestimmenden Erfolgsfaktor der Bände, der einer schematischen Unterteilung zwischen Landschaftsgartenstil und dem architektonischen Stil Jägers oder Kochs oder der Zusammenstellung von Stilelementen wie der Grisebachs überlegen ist.

Indem diese Arbeit Gotheins Werk in seinen wissenschaftsgeschichtlichen Kontext einordnet, ist sie zudem in der Lage, das Urteil über seine Autorin als „Dilettantin“⁷ zu entkräften. Sie ist zwar „zu früh“ geboren, um Abitur machen zu dürfen oder ein Studium aufzunehmen, erarbeitet sich ihre akademische Bildung jedoch mit Hilfe ihres Mannes Eberhard Gothein, dessen enzyklopädisches Wissen in die Materialfülle der „Geschichte der Gartenkunst“ eingegangen ist. Mit der akademischen Prägung durch ihren Lehrer erweist sich Gothein als konservativ in ihren wissenschaftlichen Methoden. Die Synthetisierung des umfangreichen Quellenmaterials ist die Hauptleistung des Buches, eine theoretische Grundlegung bietet Gothein nicht und reflektiert dies auch – zeittypisch – nicht. Die Berufung auf Autoritäten wie Leopold Ranke oder Jakob Burckhardt erleichtert ihr diese Haltung, da sie von Letzterem dessen Vorstellung von

7 Schneider 2012, S. 25.

der historischen Entwicklung der Gartenkunst in der Renaissance unhinterfragt als Maßstab ihrer Betrachtungen übernimmt. Allerdings bemüht sie sich schon frühzeitig in der Ehe mit Eberhard Gothein darum, sich eine wissenschaftliche Unabhängigkeit zu erarbeiten, was sich in der Wahl ihrer Forschungsthemen zeigt. Besonders deutlich wird der Gegensatz zwischen dem historistischen Grundsatz und der spätromantischen Betrachtungsweise in Gotheins Rezeption John Ruskins, die zu einer brieflichen Auseinandersetzung zwischen den Eheleuten führt. Es ist Ruskins Beschreibungsweise von Kunst und Natur, die Marie Luise Gotheins Sicht auf Architektur deutlich beeinflusste und die sie als Vollendung der Naturauffassung des Dichters William Wordsworth begriff: eine Verlebendigung von Architektur. Obwohl die Rezeption Ruskins in Deutschland um 1900 von avantgardistischen Kreisen forciert wird, hat das Kapitel über die Reformgartenbewegung gezeigt, dass Gotheins Zugriff auf Ruskin und ihre Parteinahme für den Reformgarten aus einer anti-modernen Haltung resultierte. Ruskins Ästhetik speist sich aus einem konsequenten Ausblenden besonders der Kritik moderner technischer Errungenschaften. Der Rückgriff der Reformkünstler auf Ruskin muss daher auch als Bewältigungsstrategie der zeitgenössischen gesellschaftlichen Entwicklungen gesehen werden. Vor diesem Hintergrund erwies sich die Reform mit ihrer Betonung des architektonischen Stils für Gothein als anschlussfähig und resultierte in einer Uminterpretation der Gartengeschichte. Diese Arbeit hat zeigen können, dass sich diese aus Gotheins biographischem Erleben der Reformphänomene einerseits und ihrer historistischen Prägung durch das Vorbild Burckhardt andererseits ergab.

Dabei erhoffte sich Gothein von den Architekten des Reformgartens auch eine politische Autorität, die die demokratischen Bestrebungen der „Masse“ in gemäßigte Bahnen zu lenken in der Lage sein sollte. Dass Gothein die Reformbewegung nicht trieb, sondern eher flankierte, hat die Darstellung ihres biographischen Erlebens und vor allem ihre Abbildungsauswahl im entsprechenden Kapitel gezeigt: Bebildert werden nicht ausschließlich die Hauptwerke der Reformarchitekten, sondern auch Repräsentanten eines Übergangsstils. In die engere Auswahl für die Darstellung kommen Werke wie der Berliner Friedrichshain nicht wegen ihrer Nähe zur avantgardistischen Reformbewegung, sondern wegen ihrer Ähnlichkeit mit dem idealtypischen Raummodell, das Gothein aus der Renaissance entwickelt. Insofern ist Gotheins Konservativismus auch als ein Erfolgsfaktor ihrer Arbeit zu sehen: Er verhindert eine zu große Identifikation mit den Ideen ihrer Gegenwart, da Historisierung ihr Ziel ist. Gleiches gilt ganz allgemein für ihre Bilderauswahl, die durch ein Misstrauen gegenüber dem Medium der Fotografie gekennzeichnet ist. Als Repräsentanten der aktuellsten historischen Schicht eines Gartens bringt Gothein ihnen am wenigsten Interesse entgegen, da es ihr Anspruch ist, das idealtypische Raummodell eines Gartens zu rekonstruieren, wie es sich in den Konventionen der Druckgraphik seit dem 17. Jahrhundert entwickelt hatte.

Dieses Raummodell ist – ausgehend von Burckhardts Diktum und der Wiederbelebung durch die Reformarchitekten – ein architektonisches Gebilde. Dass Gothein auf dieser Grundlage das pflanzliche Element des Gartens als inferior betrachtete, zeigte

sich in ihrem Wertmaßstab nach Bacio Bandinelli, den sie in ihren Briefen und im Buch immer wieder zitiert: „le cose che si murano debbono essere guida e superiori a quelle che si piantano.“⁸ Zusammen mit den Pflanzen degradiert sie die Gärtner und (weiblichen) Gartenpfleger, was sich beispielhaft in ihrer Unterschlagung von Gertrude Jekylls Werk gezeigt hat. Der Gegensatz zwischen architektonischer und pflanzlicher Gartenwelt hat sich in dieser Arbeit plakativ in Gotheins Behandlung der Villa d'Este gezeigt, in der die Beschreibungsweise in zwei ästhetische Qualitäten zerfällt, je nachdem, ob vom architektonischen Berggarten oder vom Pflanzen-dominierten ebenen Garten geschrieben wird. Das entsprechende Kapitel war jedoch auch in der Lage, Gotheins genuine Leistung und ihre Auseinandersetzung mit der kunsthistorischen Forschung ihrer Zeit zu perspektivieren.

Als Fallbeispiel war es dazu geeignet, die Analyse der räumlichen Beschreibungen, die auf Ruskins Einfluss zurückgehen, einzuleiten. In diesen, so die These des dritten Teils der Arbeit, bietet sich der Schlüssel zu Gotheins Gartensystem dar. Beruhend auf Sehkonventionen, die in der Zentralperspektive der Renaissance wurzeln, nähert sich Gothein den Gärten, die ihrem bevorzugten Schema ganz oder teilweise entsprechen, zunächst durch ein planimetrisches Abstecken. Sie grenzt den Gartenraum von seiner Umgebung ab. Ihre Raum- und Bewegungssemantik lässt darauf aufbauend ein stereometrisches Raumgebilde mit zentralperspektivischem Fluchtpunkt entstehen, das durch Aufwärtsbewegungen des Terrains und dem Abwärtsfließen des Wassers rhythmisiert wird. Dieses tiefenwirksame Bild ist keine historisch eindeutige Schicht, sondern ein Idealtypus, den die Historikerin als Schriftstellerin und Dichterin durch ihren Text kreiert. Der Text ist dabei nicht nur als Medium, sondern auch als eigenes Kunstwerk zu verstehen. Ekphrastische Elemente verlebendigen den Moment der Betrachtung und unterstützen so den Rezeptionsprozess beim Leser: Sie fungieren als Marker für idealtypische Gärten der Geschichte. Mit Hilfe der kartographischen Metapher wurde es möglich, den Prozess der räumlichen und geographischen Aneignung historischer Gärten sichtbar zu machen.

Das Bild des Gartens im Text verweist jedoch nicht nur auf den Anspruch der Autorin, historische Gärten ihrer spezifischen Lesart zu unterwerfen, sondern auch auf ihren eigenen Rezeptionsmodus: Die Vorstellung in sich geschlossener, tiefenräumlicher Bilder, die am Leser gleichmäßig vorbeiziehen, rührt aus Gotheins Prägung durch die pittoreske Ästhetik, die ausgerechnet auch den Landschaftsgarten hervorgebracht hat, den Gothein so geringgeschätzt – ihr Fokus ist konservativ genug, um diese Verbindung auszublenden. Das spezifische Moment der Betrachtung wird in diesem Kontext auch zu einem Empfindungsmoment der „Erzählerin“ Gothein im Sinne von Gilpins Ästhetik. Es sind artifizielle, zeitlose Gartenbilder, die dem Leser präsentiert werden. Das Unzeitgemäße der „Geschichte der Gartenkunst“ wird durch die Aktualisierungen der Gartenbilder immer wieder aufgehoben, sie machen die Rezeptionsfähigkeit der zwei

8 Bottari/Ticozzi 1979, S. 194.

Bände aus. Auf der anderen Seite eignet sich ihnen auch ein erzieherischer Moment. Die Stimmung, die hervorgerufen wird durch das Gartenbild, ist durch den affizierenden idealen Moment gehoben. Indem Gothein den (Garten-)Architekten ihrer Zeit die Aufgabe zuweist, mit Hilfe ihrer Schöpfungen die Entwicklungen und Gefahren der Moderne – in Gotheins Augen etwa die Demokratie – sinnvoll zu kanalisieren, gibt sie ihnen mit ihren lebendigen Darstellungen von Gartenidealen die Möglichkeit an die Hand, die „richtigen“, nämlich hehren, edlen Stimmungen im Sinne der Picturesque-Ästhetik Pops zu evozieren. Hier schließt sie auch an die sozialreformerischen Ansätze Ruskins an. Die Beschreibungen der „Geschichte der Gartenkunst“ sind in diesem Sinne politisch.

Die einzelnen Beschreibungen wirken durch ihre räumliche Semantik und ihre Bewegungssemantik lebendig, in ihrer Typisierung bleiben sie jedoch statisch, weil sie sich an einem Idealtypus orientieren, dem des symmetrisch angelegten, ansteigenden Gartens, der durch Wasserbewegung rhythmisiert wird. So können dem Typus sowohl die angenommene Urschicht des Gartens der Villa Corsini genauso wie der Märchenbrunnen im Berliner Friedrichshain entsprechen. Innerhalb der „großen Erzählung“ bleibt der Idealtypus erhalten und zeigt sich lediglich variiert durch die Epochen. Das ist der Kern seiner Überzeugungskraft und seiner suggestiven Vorbildfunktion für die „Gärten schaffenden Künstler“, die Gothein in ihrem Vorwort adressiert.

Ausblick: Der Garten jenseits von Text und Bild

Was ist an die Stelle der abgelegten und heute vor allem wissenschaftsgeschichtlich interessanten „großen Erzählung“ im Stil Gotheins getreten? Dass ihr Vorbild in der Historiographie lange nachwirkte, lässt sich beispielsweise aus den Bänden zur „Geschichte der deutschen Gartenkunst“ von Dieter Hennebo und Alfred Hoffmann aus den 1960er Jahren ersehen.⁹ Wenn Gotheins Buch als Leuchtturm für die Gründerzeit der Gartenhistoriographie gesehen werden kann, welcher methodische Ansatz hat dann heute diesen Stellenwert? In der Systematik und Methode heutiger Handbücher zeigt sich, dass ein übergreifender Zugriff auf den Garten als Forschungsgegenstand inzwischen unmöglich ist. Trotzdem wird immer noch versucht, ihn in kleinen Erzählungen zu fassen. Es geht um historische Geräusche und Gerüche in Gärten, um Pflanzpläne, Ansichten, Gattungsfragen. Diesen Phänomenen zugrunde liegt immer noch die gleiche Vorstellung vom Garten, wie sie auch Gothein zeigt: die eines artifiziiellen Konstrukts, dessen historische Schichten durch Text und Bild fixiert werden können, auch wenn diese Schichten nicht mehr nur gebaute Architektur betreffen, sondern viel ephemerer geworden sind. Durch die Flüchtigkeit seiner Medien erweist sich der Garten nur einmal mehr als „schwierige Kunstgattung“. Das zeigt sich beispielhaft in den realen

9 Hennebo/Hoffmann 1962–1965. Vgl. Schneider 2014, Nachfolger.

Herausforderungen der Denkmalpflege. In Zeiten des Klimawandels werden historische Gärten verstärkt zu problematischen Artefakten. So untersucht eine interdisziplinäre Arbeitsgruppe an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften die Folgen des Klimawandels für historische Gärten, Parkanlagen und Kulturlandschaften:

„Zentrales Ziel ist die Beantwortung der Frage, ob und wie historische Gärten, Parkanlagen und Kulturlandschaften, die als denkmalgeschützte Kulturgüter wertvolle Zeugnisse unserer Zivilisation sind, unter den veränderten klimatischen Bedingungen zukünftig fachgerecht bewahrt werden können. [...] Mit Hilfe der Arbeitsgruppe soll ein Netzwerk aus Denkmalpflege-, Kultur- und Forschungseinrichtungen, Zivilgesellschaft und Politik geschaffen werden. Durch die Forschungen sollen Handlungsstrategien für die historischen Gärten entwickelt und zugleich die Öffentlichkeit für die Relevanz dieser Gartendenkmale und die Bewahrung ihrer Authentizität sensibilisiert werden.“¹⁰

Der Begriff „Authentizität“ bezieht sich auf die Vorstellung einer originären, „wahren“ Schicht, die gegen die schädlichen Einflüsse des Klimawandels bewahrt werden muss. Dieser wird dabei als vom Garten getrennt zu erforschende Entität verstanden. Die tradierte Dichotomie zwischen Kultur und Natur, die sich auch in Gotheins Abwertung des pflanzlichen Teils von Gärten zeigte, wird hier fortgeschrieben, der Garten in den Bereich der Kultur gerückt mit der Intervention der Natur als problematischer Komponente. Dabei wird auch unterschlagen, dass der Klimawandel eine Folge der kulturellen Entwicklung des Menschen ist.

Es ist an der Zeit, dass sich die Gartenforschung von der Vorstellung des Gartens als Text und Bild, die historische Schichten transportieren, grundsätzlich verabschiedet. Auch wenn niemand mehr der Gothein'schen Erzählung vollen Glauben schenkt, ist ihre kulturelle Wahrnehmung der Gärten doch tief im kollektiven Gedächtnis verankert; die „Geschichte der Gartenkunst“ ist Ausdruck der kulturellen Wahrnehmung von Gärten. Auch Michel Foucaults „Heterotopie“ der Gärten als „reale Orte jenseits aller Orte“ ist Ausdruck dieser Prägung.¹¹ Der Teil des Gartens, der nicht zu kontrollieren ist und dadurch für das kulturelle Konzept problematisch wird, muss aber als Konstituens in die Forschung integriert werden, nicht als Stör- und Zerstörungsfaktor. Morton beschäftigt sich in seiner Auseinandersetzung mit ökokritischen Fragestellungen¹² mit dem Begriff der „Umwelt“:

10 Online-Verzeichnis: [David, Klimawandel](#).

11 Foucault 2005, S. 11.

12 Die Ökokritik als Teil der Literaturwissenschaft bemüht sich darum, die Trennung zwischen Kultur und Natur im westlichen Denken als Ursprung der ökologischen Misere zu deuten. Vgl. Morton 2007, S. 22.

„The environment was born at exactly the moment when it became a problem. The word environment still haunts us, because in a society that took care of its surroundings in a more comprehensive sense, our idea of environment would have withered away. The very word environmentalism is evidence of wishful thinking. Society would be so involved in taking care of ‚it‘ that it would no longer be a case of some ‚thing‘ that surrounds us, that environs us and differs from us. Humans may yet return the idea of the ‚thing‘ to its older sense of meeting place. In a society that fully acknowledged that we were always already involved in our world, there would be no need to point it out.“¹³

Morton argumentiert, dass unser Bild von der Natur einen angemesseneren Umgang mit unserer Umwelt verhindert. Auf den Garten übertragen heißt dies, dass die von Goethein sichtbar gemachte und tradierte Vorstellung des in Schichten überlieferten kulturellen Gartenraums dessen topographischen und chronologischen Kontext ausblendet. Das Bild des Gartens als Text verhindert, dass der Rezipient mit dem Garten interagiert, stattdessen schafft es eine Leerstelle dort, wo dieser in der (Stadt-)Landschaft verortet ist. Probleme tauchen dann auf, wenn sich das Ausgeschlossene, die Umwelt im Sinne Mortons, dennoch beteiligt. Damit können Phänomene des Klimawandels gemeint sein, wobei auch deren Zusammenfassen unter dem Begriff „Klimawandel“ wiederum für die Vorstellung von einer gefährlichen und störenden Kraft steht. Gartenforschung muss sich der Tatsache stellen, dass der Garten nicht in einen kulturellen und einen natürlichen Teil zerlegt werden kann, sondern ein Ort der intensiven Interaktion unterschiedlichster Gestalter ist, die gleichzeitig operieren. Schichten zu definieren, bedeutet, einen Großteil der Akteure permanent auszublenden.

Eine Vorstellung vom Garten jenseits der historischen Schichten und jenseits seiner Festschreibung in Text und Bild könnte Akteure wie den Buchsbaumzümler, eine ostasiatische Falterart, die aktuell in Europa die Buchspflanze befällt, ins Zentrum rücken und damit im Sinne der Animal Studies agieren. Sie könnte Frakturen als Gestaltungselemente betrachten, wie zum Beispiel die Zerschneidung historischer Anlagen durch Straßen wie sie in Schloss Falkenlust bei Brühl oder im englischen Shotover bei Oxford zu beobachten ist. Vom Standpunkt der originären Schicht sind diese Frakturen zu beklagen, im Sinne der Interessensgruppen, die „ihre“ Landschaft gestalten, sind sie als Bedürfnis zu konstatieren und entsprechend zu kontextualisieren. Die Historiographie des Gartens hat heute die Aufgabe, historische Gärten von ihrem kunsthistorischen Podest, auf das sie prominent sichtbar Goethes „Geschichte der Gartenkunst“ zuerst gestellt hat, zu stürzen und in ihren Kontext zu rücken. Forschungen zum Garten müssen einen erweiterten methodischen Horizont einnehmen jenseits der engen Vorstellung vom Garten als Kunstwerk, ohne dabei alle Methoden beherrschen zu können. Es würde reichen, sich vom Schichtenmodell des historischen Gartens zu lösen und

13 Morton 2007, S. 141.

stattdessen Interessensgruppen wahrzunehmen und zueinander oder aufeinander folgend in Beziehung zu setzen. Damit würde auch die räumliche Wahrnehmung des Gartens in der tradierten Renaissanceperspektive als eine Wahrnehmungsart von vielen ihren gebührenden, aber nicht ausschließlichen Platz erhalten.¹⁴

So könnte sich eine zeitgemäße Gartenhistoriographie tatsächlich mit dem Ort verbinden, die unlösbare Frage nach der Definition der „schwierigen Kunstgattung“ würde obsolet. An die Stelle des Gartenbildes und der Palimpseste tritt dann ein realer Ort. Mit der Vorstellung von Garten und Landschaft als Texten greift die anthropozentrische Wahrnehmung zu kurz – sie muss um die Perspektive anderer Interessensgruppen ergänzt werden und Garten und Landschaft in einen für diese verständlichen Text übersetzen. Browns „comma“ kann der mikroklimatische Kosmos von Pflanzen und Tieren oder der Störfaktor eines Wegesuchenden sein. Ein Modell für dieses Verständnis vom Garten anhand seiner Interessensgruppen muss entwickelt werden und könnte der „starting point“, der kleinste gemeinsame Nenner der unüberschaubaren Wissenschaft von Garten und Landschaft sein. Es würde damit schneller möglich sein, Ansätze methodisch zu verorten und an andere Fragestellungen anzuknüpfen. Mit einem solchen Modell – volatil und erweiterbar wie sein Forschungsgegenstand – würde sich die Gartenforschung zudem an die Spitze der wissenschaftlichen Bewegung stellen, der sie sonst üblicherweise folgt.

14 Girot 2013, S. 103, beschreibt den Prozess der zentralperspektivischen Erfassung von Landschaft als bis heute bestimmend und fordert einen kritischen Umgang mit diesem Prozess der Landschaftsaneignung: „The question is not to arraign, nor to replace perspective per se, but to understand how it was conceived over time and to reveal the paradox we are part of today. From the point of view of landscape, the perspective system that we have inherited formally prioritizes the image and construct, over the reality of the terrain and model.“

Literaturverzeichnis

Vorbemerkung

Diese Arbeit stützt sich auf zahlreiche im Internet frei zugängliche Quellen. Deren persistente Links („Digital Object Identifier“ (DOI) oder Uniform Resource Names (URN)) sind im Literaturverzeichnis aufgeführt und finden sich jeweils unter dem vollständigen Titel. Nicht persistente Links betreffen Zeitungsartikel oder Blogs,

deren langfristige Verfügbarkeit für die Kernthesen dieser Arbeit nicht zwingend notwendig ist. Sie finden sich unter der Überschrift „Online-Verzeichnis“. Die Funktionsfähigkeit sämtlicher Links wurde vor Drucklegung überprüft.

- a) Briefe
- b) Online-Verzeichnis
- c) Schriftenverzeichnis MLG
- d) Weiterführende Literatur

a) Briefe

Erinnerungsbuch Werner

Werner Gothein: Marie Luise Gothein. Briefe und Tagebücher (Ihren Freunden gewidmet), Typoskript
Universitätsbibliothek Basel
Nachlass Salin: (NL 114), B 214

„EG an MLG“ mit Angabe der Briefsignatur und des Datums bezeichnet den Nachweis eines Briefs von Eberhard Gothein an Marie Luise Gothein aus dem Nachlass Gothein der Universitätsbibliothek Heidelberg: Heid. Hs. 3484. Die digitalisierten Briefe von Eberhard an Marie Luise Gothein finden sich als Teil der Heidelberger historischen Bestände der Universitätsbibliothek Heidelberg unter folgendem DOI: [<https://doi.org/10.11588/diglit.20299>].

„MLG an EG“ mit Angabe der Briefsignatur und des Datums bezeichnet den Nachweis eines Briefs von Marie Luise Gothein an Eberhard Gothein aus dem Nachlass Gothein der Universitätsbibliothek Heidelberg: Heid. Hs. 3487 (1960 erworben) und Heid. Hs. 3439 A (Briefe und Brieffragmente von Marie Luise Gothein, 2014 erworben). Als Teil der Heidelberger historischen Bestände der Universitätsbibliothek Heidelberg digitalisierte Briefe von Marie Luise an Eberhard Gothein

finden sich unter folgendem DOI:
[<https://doi.org/10.11588/diglit.20074>].

PC an MLG

Brief Paul Clemen an Marie Luise Gothein
Universitätsbibliothek Heidelberg
Nachlass Gothein: Heid. Hs. 3488 Clemen, Paul an: Gothein, Marie Luise, 3 Briefe (1900), Nr. 1–20 (1901), Nr. 39–54 (1901), 10 Briefe (1904–1931)

MLG an OE

Brief Marie Luise Gothein an Otfried Eberz
Universitätsbibliothek Regensburg
228/AM 95800 E 16 B 8 – 1,5 bis 1,7

b) Online-Verzeichnis

- David, Klimawandel** Karen David: Historische Gärten im Klimawandel, in: Webseite der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften [<http://www.bbaw.de/forschung/gaerten-im-klimawandel/uebersicht>]
- Duden online 2018** Dudenredaktion (Hrg.): Volatilität, in: Duden online [<http://www.duden.de/node/734563/revision/1127614/view>]
- DBI, Sforza** Ohne Autor: Rìario Sforza, Alessandro, in: Treccani: Dizionario Biografico degli Italiani online [<http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-riario-sforza/>]
- Garden-Cult** Forschungsprojekt am Institut für Geschichte und Theorie der Gestaltung (GTG) der Universität der Künste Berlin (UdK) [<https://garden-cult.de/>]
- Gothein 2014** Virtuelle Ausstellung zu Marie Luise Gothein an der Universitätsbibliothek Heidelberg [<http://www.ub.uni-heidelberg.de/ausstellungen/gothein2014/Welcome.de.html>]
- Historic England, Combe** Ohne Autor: Combe Bank, in: The National Heritage List for England (NHLE), Nr. 1000365 [<https://historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/1000365>]
- National Trust, Brown** Ohne Autor: Capability Brown and the Transformation of the Park, in: Internetseite des National Trust, England [<https://www.nationaltrust.org.uk/petworth-house-and-park/features/petworth-a-landscape-with-capabilities>]
- Senefler 2016** Blogseite des Museums Rietberg, Zürich, über die Ausstellung „Gärten der Welt“ vom 13. Mai bis 16. Oktober 2016 [<http://blog.rietberg.ch/post/144857885450/garten-des-senefler-virtuell-erleben/>]
- The Times 1920** Ohne Autor: Werbung, in: The Times, London, 9. April 1920, S. 48 [<https://www.newspapers.com/newspage/33272985/>]

c) Schriftenverzeichnis Marie Luise Gothein (Stand Dezember 2019)

- Gothein 1890** Londoner Literatengeselligkeit in der Zeit der Romantik. Vortrag, gehalten in der Versammlung des Vereins für Förderung der Frauenbildung, Bonn: Georgi, 1890 [<https://doi.org/10.11588/digit.17171>]
- Gothein 1893** William Wordsworth. Sein Leben, seine Werke, seine Zeitgenossen, Halle a. d.S.: Niemeyer, 1893 [<https://doi.org/10.11588/digit.16635>]
- Gothein 1896** Zu Keats' Gedächtnis, in: Anglia. Zeitschrift für englische Philologie, 18 (1896), S. 101–112 [<http://doi.org/10.11588/heidok.00015766>]
- Gothein 1897** John Keats. Leben und Werke, Halle a. d.S.: Niemeyer, 1897 [<https://doi.org/10.11588/digit.19500>]
- Gothein 1902** Eine Dichterehe. I. Elizabeth Barrett Browning; II. Robert Browning, in: Preußische Jahrbücher, 109 (1902), S. 377–397; 110 (1902), S. 19–40 [<https://doi.org/10.11588/artdok.00006689> (I) und <https://doi.org/10.11588/artdok.00006691> (II)]
- Gothein 1903, Browning** Elizabeth Barrett Browning: Sonette nach dem Portugiesischen. Aus dem Englischen übersetzt von Marie Gothein, Leipzig: Eugen Diederichs, 1903 [<https://doi.org/10.11588/digit.19490>]
- Gothein 1903, Chatterton** Chatterton-Literatur, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, 57/10 (1903), S. 25–55 [<https://doi.org/10.11588/artdok.00006694>]
- Gothein 1903, Ruskin** John Ruskin, in: Preußische Jahrbücher, 114 (1903), S. 8–29 [<https://doi.org/10.11588/artdok.00006702>]
- Gothein 1904** Die Frau im englischen Drama vor Shakespeare, in: Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, 40 (1904), S. 1–50 [<http://doi.org/10.11588/heidok.00015753>]
- Gothein 1905** Der englische Landschaftsgarten in der Literatur, in: Verhandlungen des elften deutschen Neuphilologentages vom 25. bis 27. Mai 1904 in Köln am Rhein, Köln: Paul Neubner, 1905, S. 100–118. [<https://doi.org/10.11588/artdok.00006687>]
- Gothein 1906** Der Gottheit lebendiges Kleid, in: Archiv für Religionswissenschaft, 9 (1906), S. 337–364 [<https://doi.org/10.11588/artdok.00006696>]

- Gothein 1907** Die Todsünden, in: Archiv für Religionswissenschaft, 10 (1907), S. 416–484
[<http://doi.org/10.11588/heidok.00015767>]
- Gothein 1908** Der Titel von Statius' *Silvae*, in: Rheinisches Museum für Philologie, 63,3 (1908), S. 475–476
[<https://doi.org/10.11588/artdok.00006690>]
- Gothein 1909, griechischer Garten** Der griechische Garten, in: Athenische Mitteilungen, 34 (1909), S. 103–144
[<https://doi.org/10.11588/propylaeum-dok.00001984>]
- Gothein 1909, Gundolf** Rezension zu Friedrich Gundolf: Shakespeare in deutscher Sprache, in: Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, 45 (1909), S. 364–369
[<https://doi.org/10.11588/artdok.00006703>]
- Gothein 1909, Temple** Rezension zu Sir William Temple: Upon the Gardens of Epicurus. With Other XVIIth Century Garden Essays. Introduction by Albert Forbes Sieveking, in: Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, 45 (1909), S. 369–372
[<https://doi.org/10.11588/artdok.00006704>]
- Gothein 1910, George** Rezension zu Stefan George: Shakespeare-Sonette. Umdichtung; Eduard Sängner: Shakespeare-Sonette, in: Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, 46 (1910), S. 266–268
[<https://doi.org/10.11588/artdok.00006699>]
- Gothein 1910, Gleichen-Russwurm** Rezension zu Alexander Freiherr von Gleichen-Russwurm: Shakespeares Frauengestalten, in: Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, 46 (1910), S. 277–278
[<https://doi.org/10.11588/artdok.00006700>]
- Gothein 1910, Ward** Rezension zu A. W. Ward, A. R. Waller (Hrg.): The Cambridge History of English, Bd. 3: Renaissance and Reformation XII, Bd. 4: Prose and Poetry. Sir Thomas North to Michael Drayton XII, in: Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, 46 (1910), S. 252–255
[<https://doi.org/10.11588/artdok.00006698>]
- Gothein 1914** Geschichte der Gartenkunst, Bd. 1: Von Ägypten bis zur Renaissance in Italien, Spanien und Portugal, Bd. 2: Von der Renaissance in Frankreich bis zur Gegenwart, Jena: Eugen Diederichs, 1914
[<https://doi.org/10.11588/diglit.15960>]
- Gothein 1914, Tagore** Rabindranath Tagore: Hohe Lieder, Gitanjali. Deutsche Nachdichtung von Marie Luise Gothein, Leipzig: Kurt Wolff, 1914
[<https://doi.org/10.11588/diglit.18714>]
- Gothein 1916** Der lebendige Schauplatz in Shakespeare's Dramen, in: Edda. Nordisk tidsskrift for litteraturforskning, 6 (1916), S. 124–157
[<https://doi.org/10.11588/artdok.00006701>]
- Gothein 1916/1917, Gemeinden** Die Gartenkunst moderner Gemeinden und ihre soziale Bedeutung, in: Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik, 42 (1916/1917), S. 885–905
[<https://doi.org/10.11588/artdok.00002313>]
- Gothein 1916/1917, Hausgarten** Vom Hausgarten. Erzählung, in: Wieland. Zeitschrift für Kunst und Dichtung, 2 (1916/1917), S. 10–14
[<http://doi.org/10.11588/artdok.00002315>]
- Gothein 1920, Shakespeare** Der Garten Shakespeares, in: Die Gartenschönheit, 1/4 (1920), S. 8
[<http://doi.org/10.11588/artdok.00002349>]
- Gothein 1920, Gamberaia** Villa Gamberaia (Florenz, Italien), in: Die Gartenschönheit, 1/9 (1920), S. 128–129
[<https://doi.org/10.11588/artdok.00002350>]
- Gothein 1922** William Shakespeare: Cymbelin. Nach der Übertragung Dorothea Tiecks bearbeitet von Marie Luise Gothein, Leipzig: Insel, 1922
[<https://doi.org/10.11588/diglit.18964>]
- Gothein 1923** William Shakespeare: Romeo und Julia. Textrevision nach August Wilhelm Schlegel. Anmerkungen und Nachwort von Marie Luise Gothein. Mit einer Titelvignette von Walter Tiemann, Leipzig: Insel, 1923
[<https://doi.org/10.11588/diglit.20193>]
- Gothein 1925** William Shakespeare: Viel Lärm um nichts. Aufgrund der Baudissin-Tieckschen Übertragung bearbeitet von Marie Luise Gothein, Leipzig: Insel, 1925
[<https://doi.org/10.11588/diglit.20194>]
- Gothein 1926, Adat-Haus** Vom Malaiischen „Adat“-Haus, in: Wilhelm Worringer (Hrg.): Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Paul Clemen, 31. Oktober 1926, Bonn: Cohen, 1926, S. 72–83
[<https://doi.org/10.11588/artdok.00002363>]
- Gothein 1926, Indische Gärten** Indische Gärten, München, Wien, Berlin: Drei Masken Verlag, 1926
[<https://doi.org/10.11588/diglit.17363>]
- Gothein 1927** Aus Sutschaus Steingärten (China), in: Die Gartenschönheit, 8/6 (1927), S. 155–157
[<http://doi.org/10.11588/artdok.00002357>]
- Gothein 1928, Chrysanthemum** Chrysanthemumausstellung in Tokio, in: Die Gartenschönheit, 9/10 (1928), S. 457–459
[<https://doi.org/10.11588/artdok.00002355>]

- Gothein 1928, History** A history of garden art, edited by Walter P. Wright, translated from the German by Mrs. Archer-Hind, London, Toronto: Dent, 1928 [<https://doi.org/10.11588/diglit.16631>]
- Gothein 1928, Hundert** Hundert Blumen-Garten in Tokyo, in: *Die Gartenschönheit*, 9 (1928), S. 317, 320 [<https://doi.org/10.11588/artdok.00002356>]
- Gothein 1928, Japan** Rezension zu: Geoffrey Holme (Hrg.): Jiro Harada, *The Gardens of Japan*, London: The Studio, 1928 [<https://doi.org/10.11588/artdok.00006831>]
- Gothein 1929, Peking** Die Stadtanlage von Peking. Ihre historisch-philosophische Entwicklung (Sonderdruck aus dem Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte), Augsburg: Dr. Benno Filser Verlag, 1929 [<https://doi.org/10.11588/diglit.16668>]
- Gothein 1931** Eberhard Gothein. Ein Lebensbild. Seinen Briefen nacherzählt, Stuttgart: Kohlhammer, 1931 [<https://doi.org/10.11588/diglit.17648>]
- Gothein 1932** Anicius Manlius Severinus Boethius: *Trost der Philosophie*. Übersetzt von Eberhard Gothein. Nachwort von Marie Luise Gothein, Berlin: Die Runde, 1932 [<https://doi.org/10.11588/diglit.19419>]
- Gothein 2006** *Storia dell' arte dei giardini*. Edizione italiana a cura di Massimo de Vico Fallani e Mario Bencivenni, Florenz: Olschki, 2006

d) Allgemein

- Ackerman 1955** James S. Ackerman: Rezension zu Paul Letarouilly: *The Basilica of St. Peter*; J. C. Shepherd, G. A. Jellicoe: *Italian Gardens of the Renaissance*, in: *College Art Journal*, 14/3 (1955), S. 302–303
- Adam 2016** Thomas Adam: *Transnational Philanthropy. The Mond Family's Support for Public Institutions in Western Europe from 1890 to 1938*, New York: Palgrave Macmillan, 2016
- Albrecht/Kofler 2006** Jörn Albrecht, Peter Kofler (Hrg.): *Die Italianistik in der Weimarer Klassik. Das Leben und Werk von Christian Joseph Jagemann (1735–1804)* (Akten der Tagung im Deutsch-Italienischen Zentrum Villa Vigoni vom 3.–7. Oktober 2004), Tübingen: Narr, 2006
- Alpers 1983** Svetlana Alpers: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1983 (deutsche Ausgabe: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Mit einem Vorwort von Wolfgang Kemp. Aus dem Englischen von Hans Udo Davitt, Köln: DuMont, ²1998)
- Alpers 1987** Svetlana Alpers: *The Mapping Impulse in Dutch Art*, in: David Woodward (Hrg.): *Art and Cartography. Six Historical Essays*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1987, S. 51–96
- Alpers 1995** Svetlana Alpers: *Ekphrasen und Kunstanschauung in Vasaris „Viten“*, in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hrg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasen von der Antike bis zur Gegenwart*, München: Fink, 1995, S. 217–258
- Amherst 1896** Alicia Amherst: *A History of Gardening in England*, London: Bernard Quaritch, ²1896 [<https://doi.org/10.11588/diglit.49977>]
- Andreae 1993** Bernard Andreae: *Kurze Geschichte des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom dargestellt im Wirken seiner leitenden Gelehrten*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, römische Abteilung*, 100 (1993), S. 5–82
- Andrews 2001** J. H. Andrews: *Introduction. Meaning, Knowledge, and Power in the Map Philosophy of J. B. Harley*, in: J. B. Harley: *The New Nature of Maps. Essays in the History of Cartography*, Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, 2001, S. 2–32
- Angermann 1998** Norbert Angermann (Hrg.): *Lexikon des Mittelalters*, München: Lexma, 1998
- Aschenbeck 2016** Nils Aschenbeck: *Reformarchitektur. Die Konstituierung der Ästhetik der Moderne*, Basel: Birkhäuser, 2016
- Ashby 1908** Thomas Ashby: *The Villa d'Este at Tivoli and the Collection of Classical Sculptures which it Contained*, in: *Archaeologia or Miscellaneous Tracts Relating to Antiquity*, 61 (1908), S. 217–256 [<https://doi.org/10.1017/S0261340900009498>]
- Aurnhammer 2012** Achim Aurnhammer (Hrg.): *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*, 3 Bde., Berlin et al.: De Gruyter, 2012

- Baasner/Zens 2005** Rainer Baasner, Maria Zens (Hrsg.): Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung, Berlin: Erich Schmidt Verlag, ³2005
- Baberowski 2005** Jörg Baberowski: Der Sinn der Geschichte. Geschichtstheorien von Hegel bis Foucault, München: Beck, 2005
- Bach 1904** Max Bach: Gnauth, Adolf G., in: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB), 49 (1904), S. 401–403 [<https://www.deutsche-biographie.de/pnd116692898.html>]
- Baedeker 1903** Karl Baedeker: Italien von den Alpen bis Neapel. Kurzes Reisehandbuch, Leipzig: Baedeker, ³1903
- Baier 2017** Christof Baier: Die neuen Stadtparks in Deutschland – Kronjuwelen städtischer Grünsysteme, in: Schweizer/Faass 2017, S. 178–191
- Baridon 1998** Michel Baridon: L'originalité d'un style, in: Claire Frange (Hrsg.): Le style Duchêne. Henri & Achille Duchêne. Architectes paysagistes 1841–1947, Paris: Éditions du Labyrinthe, 1998, S. 16–19
- Barthes 2009** Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Übersetzt von Dietrich Leube, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, ²2009 (Originalausgabe: La chambre claire. Note sur la photographie, Paris: Éditions de l'Étoile, Fallimard, 1980)
- Batey 1994** Mavis Batey: The Picturesque. An Overview, in: Garden History, 22/2 (1994), S. 121–132
- Bauer 1988** Hermann Bauer: Form, Struktur, Stil. Die formanalytischen und formgeschichtlichen Methoden, in: Hans Belting et al. (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin: Dietrich Reimer, ³1988, S. 151–168
- Bauer 2009** Franz J. Bauer: Rom im 19. und 20. Jahrhundert. Konstruktion eines Mythos, Regensburg: Pustet, 2009
- Bayer 2004** Gerd Bayer: „Greener, more mysterious processes of mind“. Natur als Dichtungsprinzip bei John Fowles, Münster: Lit, 2004
- Becker 2012** Marcus Becker: Lesbarkeit. Der Garten und die Schrift, in: Schweizer/Winter 2012, S. 308–326
- Bending 2013** Stephen Bending: Introduction, in: Stephen Bending (Hrsg.): A Cultural History of Gardens in the Age of Enlightenment, Bd. 4, London, New York: Bloomsbury, 2013
- Beneke 2013** Sabine Beneke: Abstrakte Raumkunst. Die frühe Ausstellungs- und Gartenarchitektur von Peter Behrens, in: Thomas Föhl, Claus Pese (Hrsg.): Peter Behrens. Vom Jugendstil zum Industriedesign (Katalog zur Ausstellung im Rahmen des Van-de-Velde-Jahres 2013 in Thüringen und Sachsen, durch die Klassik Stiftung Weimar in Kooperation mit der Kunsthalle Erfurt, vom 24. März bis 16. Juni 2013), Weimar: Weimarer Verlagsgesellschaft, 2013, S. 258–269
- Beneš 2001** Mirka Beneš: Introduction. Italian and French Gardens. A Century of Historical Study (1900–2000), in: Mirka Beneš, Dianne Harris (Hrsg.): Villas and Gardens in Early Modern Italy and France, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, S. 1–15
- Beneš/Lee 2011** Mirka Beneš, Michael G. Lee: Introduction. The Study of Italian Gardens. A Newly Expanding Field, in: Mirka Beneš, Michael G. Lee (Hrsg.): Clio in the Italian Garden. Twenty-First-Century Studies in Historical Methods and Theoretical Perspectives (32. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture), Washington, D. C.: Dumbarton Oaks, 2011, S. 1–16
- Berger 2016** Eva Berger: „viel herrlich und schöne Gärten“. 600 Jahre Wiener Gartenkunst, Wien.: etc. Böhlau, 2016
- Beuchert 1988** Marianne Beuchert: Vorwort, in: Marie Luise Gothein: Geschichte der Gartenkunst, München: Eugen Diederichs, ³1988
- Bevington 2004** Michael Bevington (Hrsg.): Stowe. The Bibliography, the Landscape Garden, Park, House, Estate and School, Leeds: New Arcadian Press, 2004
- Beyer 1988** Andreas Beyer: Leben in Gegenwart des Vergangenen. Carl Justi, Jacob Burckhardt und Ferdinand Gregorovius in Rom vor dem Hintergrund der italienischen Einigung, in: Conrad Wiedemann (Hrsg.): Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen, Stuttgart: Metzler, 1988
- Blair MacDougall 1976** Elisabeth Blair MacDougall (Hrsg.): The Islamic Garden (4. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture), Washington, D. C.: Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University, 1976
- Blair MacDougall 1981** Elisabeth Blair MacDougall (Hrsg.): Ancient Roman Gardens (7. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape

- Architecture), Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University, 1981
- Blair MacDougall/Hazlehurst 1974** Elisabeth Blair MacDougall/F. Hamilton Hazlehurst (Hrg.): *The French Formal Garden* (3. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture), Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University, 1974
- Bloch 1996** Monika Bloch: *Das grüne Gewissen*. Gerda Gollwitzer – Ehrendoktorin der TU Berlin, Pressestelle der Technischen Universität Berlin, 6 (1996)
[<http://archiv.pressestelle.tu-berlin.de/tui/96jul/gollw.htm>]
- Blomfield/Thomas 1892** Reginald Blomfield, F. Inigo Thomas: *The Formal Garden in England*, London: Macmillan, ²1892
[<https://doi.org/10.11588/digit.19489>]
- Bloomfield 1941** Morton W. Bloomfield: *The Origin of the Concept of the Seven Cardinal Sins*, in: *The Harvard Theological Review*, 34/3 (1941), S. 121–128
- Bonnefoit 2004** Régine Bonnefoit: *Der „Spaziergang des Auges“ im Bilde. Reflexionen zur Wahrnehmung von Kunstwerken bei William Hogarth, Adolf von Hildebrand und Paul Klee*, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 4 (2004), S. 6–18
- Bosco 1933** Umberto Bosco: *Gnoli, Domenico*, in: *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, Bd. 17, Rom: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1933, S. 444
- Bottari/Ticozzi 1979** Giovanni Gaetano Bottari, Stefano Ticozzi (Hrg.): *Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura*, Bd. 1, Mailand: Silvestri, 1822 (Nachdruck: Mailand: Forni, 1979)
- Bowe 2010** Patrick Bowe: *The Evolution of the Ancient Greek Garden*, in: *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, 30/3 (2010), S. 208–223
- Brassat/Kohle 2003** Wolfgang Brassat, Hubertus Kohle: *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*, Köln: Deubner, 2003
- Braungart 2010** Georg Braungart et al. (Hrg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin: De Gruyter, ³2010
- Bredenkamp 1991** Horst Bredenkamp: *Vicino Orsini und der heilige Wald von Bomarzo. Ein Fürst als Künstler und Anarchist. Fotografien von Wolfram Janzer*, Worms: Werner, ²1991
- Briggs/Fellows 2009** M. S. Briggs, revised by Richard A. Fellows: *Blomfield, Sir Reginald Theodore (1856–1942)*, in: *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford: Oxford University Press, 2004
[<https://doi.org/10.1093/refodnb/31929>, überarbeitet 2009]
- Brioschi 1899** Othmar Brioschi: *Villa d'Este in Tivoli*. Mit Einführungswort von Prof. Dr. Ch. Hülsen, Rom: Forzani, 1899
- Broicher 1902** Charlotte Broicher: *John Ruskin und sein Werk. Puritaner, Künstler, Kritiker* (Erste Reihe: Essays), Leipzig: Eugen Diederichs, 1902
- Bross-Burkhardt 2012** Brunhilde Bross-Burkhardt: *Gärtnerische Biodiversität in Parks und Gärten*, in: *Schweizer/Winter 2012*, S. 522–538
- Bucher 2013** Annemarie Bucher: *Landscape Theories in Transition. Shifting Realities and Multiperspective Perception*, in: *Girot 2013*, S. 35–48
- Büttner 2002** Frank Büttner: *Bilder als Manifeste der Freundschaft und der Kunstanschauung zwischen Aufklärung und Romantik in Deutschland*, in: *Kulturstiftung der Länder* (Hrg.): *Johann Friedrich Overbeck. Italia und Germania* (Katalog zur Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung München, Neue Pinakothek, vom 20. Februar bis 14. April 2002) (Patrimonia, Bd. 224), Berlin, München: Kulturstiftung der Länder/Staatliche Graphische Sammlung 2002, S. 15–36
[<https://doi.org/10.11588/artdok.00000921>]
- Burckhardt 1855** Jacob Burckhardt: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel: Schweighauser, 1855
[<https://doi.org/10.11588/digit.1179>]
- Burckhardt 1860** Jacob Burckhardt: *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Basel: Schweighauser, 1860
[<https://doi.org/10.11588/digit.3478>]
- Burckhardt 2000** Jacob Burckhardt: *Die Baukunst der Renaissance in Italien. Nach der Erstausgabe der „Geschichte der Renaissance in Italien“*, hrg. von Maurizio Ghelardi (Kritische Gesamtausgabe, Bd. 5), München, Basel: Beck, Schwabe, 2000
- Burckhardt 2001** Jacob Burckhardt: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Architektur und Sculptur*, hrg. von Bernd Roeck et al. (Kritische Gesamtausgabe, Bd. 2), München, Basel: Beck, Schwabe, 2001
- Buttlar 2003** Adrian von Buttlar: *Über die Grenzen und Chancen der Gartenforschung aus der Sicht der Kunstgeschichte – Plädoyer für ein*

- interdisziplinäres Aufbaustudium, in: Rohde/Schomann 2003, S. 104–107
- Buttlar 2012** Adrian von Buttlar: Geleitwort, in: Schweizer/Winter 2012, S. 10
- Callen Bell 2003** Janis Callen Bell: Perspective, in: Oxford Art Online, 2003
[<https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T066570>]
- Campbell 2009** Katie Campbell: Paradise of Exiles. The Anglo-American Gardens of Florence, London: Frances Lincoln, 2009
- Campitelli 2005** Alberta Campitelli (Hrg.): Verdi delizie. Le ville, i giardini, i parchi storici del Comune di Roma, Rom: De Luca Editori d'Arte, 2005
- Castell 1728** Robert Castell: The Villas of the Ancients Illustrated, London: 1728
[<https://archive.org/details/villasofancients0000cast>]
- Castell 1975** Robert Castell: „The Villas of the Ancients Illustrated“ (1728) [Auszug], in: Hunt/Willis 1975, S. 187–190
- Centroni 2008** Alessandra Centroni: Villa d'Este a Tivoli. Quattro secoli di storia e restauri, Rom: Gangemi, 2008
- Cicero 1970** Marcus Tullius Cicero: Laelius. Über die Freundschaft. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Robert Feger, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1970
- Clemen 1900** Paul Clemen: Ruskin, in: Zeitschrift für Bildende Kunst (1900), S. 156–164 und 186–194
- Clemen 1915** Paul Clemen: Rezension zu Marie Luise Gothein: Geschichte der Gartenkunst, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 37/5–6 (1915), S. 323–328
- Clemen 1941** Paul Clemen: Adolf Hildenbrand. Zu seinem sechzigsten Geburtstag, in: Frankfurter Zeitung vom 13. September 1941
- Clunas 1997** Craig Clunas: Nature and Ideology in Western Descriptions of the Chinese Garden, in: Joachim Wolschke-Bulmahn (Hrg.): Nature and Ideology. Natural Garden Design in the Twentieth Century (18. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture), Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1997, S. 21–34
- Coffin 1960** David R. Coffin: The Villa d'Este at Tivoli, Princeton: Princeton University Press, 1960
- Coffin 1972** David R. Coffin: Preface, in: David R. Coffin (Hrg.): The Italian Garden (1. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture), Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University, 1972, S. vii–viii
- Coffin 1991** David R. Coffin: Gardens and Gardening in Papal Rome, Princeton: Princeton University Press, 1991
- Coffin 1999** David R. Coffin: The Study of the History of the Italian Garden until the First Dumbarton Oaks Colloquium, in: Michel Conan (Hrg.): Perspectives on Garden Histories (21. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture), Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1999, S. 27–35
- Conan 2003** Michel Conan: Landscape Metaphors and Metamorphosis of Time, in: Michel Conan (Hrg.): Landscape Design and the Experience of Motion (24. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture), Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2003, S. 287–317
- Conan 2007** Michel Conan (Hrg.): Performance and Appropriation. Profane Rituals in Gardens and Landscapes (27. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture), Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2007
- Conder 1893** Josiah Conder: Supplement to Landscape Gardening in Japan, Tokio: Kelly and Walsh, 1893
- Conder 2002** Josiah Conder: Landscape Gardening in Japan. With the Author's Supplement to Landscape Gardening in Japan, Tokyo, New York, London: Kodansha International, 2002
- Corboz 2001** André Corboz: Die Kunst, Stadt und Land zum Sprechen zu bringen (Bauwelt Fundamente, Bd. 123), Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 2001
- Cosgrove 1999** Denis Cosgrove: Introduction: Mapping Meaning, in: Denis Cosgrove (Hrg.): Mappings, London: Reaktion Books, 1999, S. 1–23
- Cresti/Rendina 1998** Carlo Cresti, Claudio Rendina: Die Römischen Villen & Paläste, Köln: Könemann, 1998
- Dainat 2010** Holger Dainat: Biographie (2), in: Braungart 2010, S. 236–238
- Daley 2001** Kenneth Daley: The Rescue of Romanticism. Walter Pater and John Ruskin, Athens, OH: Ohio University Press, 2001
- Dando Sedding 1891** John Dando Sedding: Garden-Craft Old and New, London: Kegan Paul, Trench, Trübner, 1891

- [<https://archive.org/details/gardencraftoldne00sedd>]
[external identifier: urn:oclc:record:1045624607]
- Demm 1993** Eberhard Demm: Alfred Weber und der Geist von Heidelberg, in: *Heidelberger Jahrbücher*, 37 (1993), S. 136–150
- Demm 2014** Eberhard Demm: Else Jaffé-von Richthofen. Erfülltes Leben zwischen Max und Alfred Weber (Schriften des Bundesarchivs, Bd. 74), Düsseldorf: Droste-Verlag 2014
- Derrida 2000** Jacques Derrida: Politik der Freundschaft, Frankfurt a. M., 2000
- Desmond 1990** Ray Desmond: A Bibliography of Garden History, in: *Garden History*, 18/1 (1990), S. i–xv
- Detienne 2000** Marcel Detienne: Die Adonis-Gärten. Gewürze und Düfte in der griechischen Mythologie, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000
- DGfG 1914** Ohne Autor: Neuangemeldete Mitglieder DGfG, in: *Die Gartenkunst*, Beilage 27/1 (1914), S. 8 [<https://doi.org/10.11588/digit.20974#0005>]
- Dilthey 1889** Wilhelm Dilthey: Archive für Literatur, in: *Deutsche Rundschau*, 58 (1889), S. 360–375
- Dinges 2002** Martin Dinges: Neue Kulturgeschichte, in: Joachim Eibach, Günther Lottes (Hrg.): *Kompass der Geschichtswissenschaft*. Ein Handbuch, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002, S. 179–192
- Dorgerloh 2012** Annette Dorgerloh: Weibliche und männliche Gartenwelten, in: *Schweizer/Winter* 2012, S. 219–232
- Dümpelmann 2013** Sonja Dümpelmann (Hrg.): *A Cultural History of Gardens in the Age of Empire*, Bd. 5, London, New York: Bloomsbury, 2013
- Dümpelmann/Beardsley 2015** Sonja Dümpelmann, John Beardsley (Hrg.): *Women, Modernity, and Landscape Architecture*, Abingdon: Routledge, 2015
- Dünne/Günzel 2015** Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2015
- Düsseldorf 1904** Ohne Autor („S.“): Gedanken zur Gartenbauausstellung in Düsseldorf (Jungbrunnen und Behrens-Garten), in: *Die Rheinlande. Vierteljahrsschrift des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein*, 8 (1904), S. 410–412 [<https://doi.org/10.11588/digit.19988.55>]
- Dvořák 1913** Max Dvořák: Rezension zu Marie Luise Gothein: *Geschichte der Gartenkunst*, in: *Kunstgeschichtliche Anzeigen*, 195 (1913), S. 126–138
- Eberz 1990** Lucia Eberz: Nachwort. Erinnerungen an Otfried Eberz, in: Otfried Eberz: *Vom Aufgang und Niedergang des männlichen Weltalters. Gedanken über das Zweigeschlechterwesen und andere Essays*, Bonn: Bouvier, 1990, S. 234–256
- Eckstein 1887** Fr. Aug. Eckstein: *Lateinischer und Griechischer Unterricht*, Leipzig: Fues's Verlag, 1887
- Effinger/Seeber 2014** Maria Effinger, Karin Seeber (Hrg.): „Es ist schon eine wunderbare Zeit, die ich jetzt lebe“. Die Heidelberger Gelehrte Marie Luise Gothein (1863–1931). Eine Ausstellung der Universitätsbibliothek Heidelberg (Katalog zur Ausstellung der Universitätsbibliothek Heidelberg vom 29. April bis 31. August 2014), Heidelberg: Winter, 2014 [<https://doi.org/10.11588/heibooks.279.363>]
- Egelhaaf-Gaiser** Ulrike Egelhaaf-Gaiser: C. Garten als literarisches Motiv, in: Hubert Cancik, Helmuth Schneider (Hrg.): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bd. 4, Stuttgart, Weimar: Metzler, 1998, S. 791
- Eisenlohr/Schmitz 1908** Roland Eisenlohr, Bruno Schmitz: Der Friedrichsplatz zu Mannheim, in: *Die Gartenkunst*, 10/12 (1908), S. 211–216 [<https://doi.org/10.11588/digit.49258.79>]
- Elliott 1986** Brent Elliott: *Victorian Gardens*, London: B. T. Batsford, 1986
- Engel 2015** Ute Engel: „Renaissance“ versus „Barock“. Die Diskussionen vor und um Wölfflin, in: Matteo Bruioni et al. (Hrg.): *Kunstgeschichten 1915. 100 Jahre Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Katalog zur Ausstellung am Zentralinstitut für Kunstgeschichte München vom 28. Oktober 2015 bis 26. Februar 2016), Passau: Dietmar Klinger, 2015, S. 143–146
- Erman 1885–1887** Adolf Erman: *Aegypten und ägyptisches Leben im Altertum*, 2 Bde., Tübingen: Laupp, 1885–1887
- Erman/Ranke 1923** Adolf Erman/Hermann Ranke: *Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum*, Tübingen: Mohr, 1923
- Fairchild Ruggles 2017** D. Fairchild Ruggles (Hrg.): *Sound and Scent in the Garden* (38. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture), Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2017
- Falda 1691** Giovanni Battista Falda: *Le Fontane di Roma nelle Piazze e Luoghi pubblici della Città*, con

- li loro Prospetti, come sono al presente, Bd. 4: Le Fontane del Giardino Estense in Tivoli con li loro Prospetti, e Vedvte della Cascata del Fivme Aniense, Rom: Rossi, ca. 1691
[<https://doi.org/10.11588/digit.5055>]
- Falke 1884** Jacob von Falke: Der Garten. Seine Kunst und Kunstgeschichte, Berlin, Stuttgart: Spemann, 1884
[<https://doi.org/10.11588/digit.19217>]
- Fischer 2012** Hubertus Fischer: Beispiele nationaler und internationaler Forschungszentren zur Gartengeschichte und Gartendenkmalpflege, in: Zentrum für Gartenkunst und Landschaftsarchitektur der Leibniz Universität Hannover (CGL) (Hrsg.): Tätigkeitsbericht 2008–2011, Hannover: Zentrum für Gartenkunst und Landschaftsarchitektur, 2012, S. 117–123
[http://www.cgl.uni-hannover.de/fileadmin/luh/content/cgl/publikationen/tatigkeitsberichte/tatigkeitsbericht_2008-2011.pdf]
- Fischer 1962** Marianne Fischer: Die frühen Rekonstruktionen der Landhäuser Plinius' des Jüngeren, Berlin: Diss. masch., 1962
- Fitzner 2012** Sebastian Fitzner: Die Gartenkunst als Kunstwerk und Gattung. Über den Wandel des Kunstwerkcharakters und die Terminologie eines sich verändernden Gegenstandes, in: *Schweizer/ Winter* 2012, S. 72–87
- Forchert 2004** Mayako Forchert: Naturalismus und Historismus. Gustav Meyer (1816–1877) und sein Lehrbuch der schönen Gartenkunst, Weimar: VDG, 2004
- Foucault 2005** Foucault, Michel: Die Heterotopien/ Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe, übersetzt von Michael Bischoff. Mit einem Nachwort von Daniel Defert, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005
- Fouquier 1911** Marcel Fouquier: De l'art des jardins. Du XV^e au XX^e siècle, Paris: Émile-Paul, 1911
- Fowler 2004** Rowena Fowler: Newton [Severn], (Ann) Mary (1832–1866), in: *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford: Oxford University Press, 2004
[<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/20048>]
- Frommel 1973** Christoph Luitpold Frommel: Der Römische Palastbau der Hochrenaissance, Tübingen: Ernst Wasmuth, 1973
- Furtenbach 1663** Joseph Furtenbach: Joseph Furtenbachs deß Aeltern, Mannhaffter Kunst-Spiegel, Oder Continuatio, vnd fortsetzung allerhand Mathematisch- vnd Mechanisch-hochnutzlich- So wol auch sehr erföllichen delectationen, vnd respectivè im Werck selbsten experimentirten freyen Künsten: Welche in hernach folgende 16. unterschiedliche Acten abgetheilt ... Arithmetica. Geometria. Planimetria. Geographia. Astronomia. Navigatione. Prospectiva. Mechanica. Grottenwerck. Wasserleitungen. Feuerwerck. Büchsenmeisterey. Architectura Militari. Architectura Civili. Architectura Navali. Architectura Insulata, Augsburg: Schultes, 1663
[<https://doi.org/10.11588/digit.19279>]
- Gardner Wilkinson 1878** Sir John Gardner Wilkinson: Manners and Customs of the Ancient Egyptians, London: J. Murray, 1878
[<https://archive.org/details/mannerscustomsof01wilk>]
[external identifier: urn:oclc:record:1049648882]
- Garnier-Pelle 2013** Nicole Garnier-Pelle: André Le Nôtre et les jardins de Chantilly aux XVII^e et XVIII^e siècles, Paris: Somogy, 2013
- Gawlik 2012** Ulrike Gawlik: Raffaele de Vico (1881–1969). Römischer Gartenarchitekt und Architekt während des Italienischen Königreichs unter Viktor Emanuel III., des italienischen Faschismus und der Republik Italien von 1908 bis 1962, Karlsruhe: KIT, 2012
- Gelhaar 2010** Christiane Gelhaar: „Ein Stück lebendiger Kunst“. Olbrichs Gartengestaltungen, in: Ralf Beil, Regina Stephan (Hrsg.): Joseph Maria Olbrich 1867–1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne (Katalog zur Ausstellung auf der Mathildenhöhe Darmstadt vom 7. Februar bis 24. Mai 2010 und im Leopold Museum Wien vom 8. Juni bis 27. September 2010), Ostfildern: Hatje Cantz, 2010, S. 313–325
- Geus 2014** Klaus Geus (Hrsg.): Features of Common Sense Geography. Implicit Knowledge Structures in Ancient Geographical Texts, Zürich et al.: Lit, 2014
- Geymüller 1885–1908** Heinrich Geymüller: Die Architektur der Renaissance in Toscana, München: Bruckmann, 1885–1908
- Gill 1998** Stephen Gill: Wordsworth and the Victorians, Oxford et al.: Clarendon, 1998
- Gilpin 1792** William Gilpin: Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape, London: R. Blamire, 1792
[<https://archive.org/details/threessaysonpic00gilp>]
[external identifier: urn:oclc:record:673712958]
- Girot 2013** Christophe Girot et al. (Hrsg.): Topology. Topical Thoughts on the Contemporary Landscape (Landscape, Bd. 3), Berlin: Jovis, 2013

- Glade 2009** Felicitas Glade: Von den „Jungfern im Grünen“. Berufsausbildung für „höhere Töchter“ in Gartenbauschulen für Frauen, in: Rainer Hering (Hrg.): *Die Ordnung der Natur. Vorträge zu historischen Gärten und Parks in Schleswig-Holstein*, Hamburg: Hamburg University Press, 2009, S. 121–142
- Gnauth/Paulus 1867** Adolf Gnauth, Eduard Paulus: *Villa d'Este in Tivoli bei Rom*. Aufgenommen und gezeichnet von Architekt Adolf Gnauth, beschrieben von Architekt Eduard Paulus, in: *Allgemeine Bauzeitung*, 32 (1867), S. 2–10 und 44–50 und Blatt 2, 3 und 4
[<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=abz&datum=1867&page=12&size=45>]
- Gnoli 1905** Domenico Gnoli: Giardino e l'antiquario del Cardinal Cesi, in: *Mitteilungen des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 20 (1905), S. 267–276
[<https://arachne.dainst.org/entity/3044827>]
- Godesberg 1929** Ohne Autor: Jubiläum der Gartenbauschule für Frauen in Godesberg, in: *Die Gartenwelt*, 33/16 (1929), S. 223
[http://gartentexte-digital.ub.tu-berlin.de/archiv/Gartenwelt/jg.33/Heft_16.pdf]
- Goethe 1988** Johann Wolfgang Goethe: *Italienische Reise* (Hamburger Ausgabe), hrg. und komm. von Herbert von Einem, München: DTV, 1988
- Göttler 1994** Christine Göttler: Marie Luise Gothein (1863–1931). Weibliche Provinzen der Kultur, in: Barbara Hahn (Hrg.): *Frauen in den Kulturwissenschaften*. Von Lou Andreas-Salomé bis Hannah Arendt, München: Beck, 1994, S. 44–62
- Gollwitzer 1974** Gerda Gollwitzer: *The Influence of Le Nostre on the European Garden of the Eighteenth Century*, in: Blair MacDougall/Hazlehurst 1974, S. 69–87
- Goodman 1982** Jean Goodman: *The Mond Legacy. A Family Saga*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1982
- Goody 1993** Jack Goody: *The Culture of Flowers*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993
- Grisebach 1910** August Grisebach: *Der Garten. Eine Geschichte seiner künstlerischen Gestaltung*, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1910
[<https://doi.org/10.11588/digit.49754>]
- Gröning 2014** Gert Gröning: Von Dangast nach Colorado Springs. Irma Franzen-Heinrichsdorff 1892–1983. *Leben und Werk der ersten Absolventin eines Gartenarchitekturstudiums* (CGL-Studies, Bd. 22), München: Akademische Verlagsgemeinschaft, 2014
- Gröning 2016** Gert Gröning: Rezension zu Maria Effinger, Karin Seeber (Hrg.): „Es ist schon eine wunderbare Zeit, die ich jetzt lebe“. Die Heidelberger Gelehrte Marie Luise Gothein (1863–1931), in: *Rheinische Vierteljahresblätter* 80 (2016), S. 361–364
- Gromort 1953** Georges Gromort: *L'art des jardins. Une courte étude d'ensemble sur l'art de la composition des jardins d'après des exemples empruntés à ses manifestations les plus brillantes*, Paris: Vincent, 1953
- Gronchi 2016** Nicola Gronchi: *La fotografia come mezzo di riproduzione delle opere d'arte. Storia, critica e tecniche della fotografia d'arte letta attraverso le immagini di Alinari, Brogi e Anderson*, Rom: Aracne, 2016
- Grützner 1983** Curt Grützner (Hrg.): *Domenico Amici. Die Ansichten Roms*, Dortmund: Harenberg, 1983
- Gurlitt 1887** Cornelius Gurlitt: *Geschichte des Barockstiles in Italien*, Stuttgart: Ebner & Seubert, 1887
- Gusman 1904** Pierre Gusman: *La Villa Impériale de Tibur, Villa Hadriana*, Paris: A. Fontemoing, 1904
[<https://archive.org/details/lavillaimprialed00gusm>]
[external identifier: urn:oclc:record:1048244294]
- Haering 1950** Hermann Haering (Hrg.): *Schwäbische Lebensbilder*, Bd. 5, Stuttgart: Kohlhammer, 1950
- Hajós 1986** Géza Hajós: Max Dvořáks Gedanken über die Gartenkunst, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 10 (1986), S. 215–222
- Haney 2010** David H. Haney: *When Modern Was Green. Life and Work of Landscape Architect Leberecht Migge*, London, New York: Routledge, 2010
- Hannig 2013** Alma Hannig: *Franz Ferdinand. Die Biografie*, Wien: Amalthea Signum Verlag, 2013
- Harris 1994** Dianne Harris: *Cultivating Power. The Language of Feminism in Women's Garden Literature, 1870–1920*, in: *Landscape Journal*, 13 (1994), S. 113–123
- Harrod 2009** William Owen Harrod: *The Vereinigte Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst and the Mainstem of German Modernism*, in: *Architectural History*, 52 (2009), S. 233–269

- Hartle 2006** Johan Frederik Hartle: Der geöffnete Raum. Zur Politik der ästhetischen Form, München: Wilhelm Fink, 2006
- Hazlehurst 1974** F. Hamilton Hazlehurst: Le Nostre at Conflans, Garden of the Archbishop of Paris, in: Blair MacDougall/Hazlehurst 1974, S. 27–40
- Hegel 2013** Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte, Bd. 1: Die Vernunft in der Geschichte, hrsg. von Johannes Hoffmeister, Hamburg: Felix Meiner, 2013
- Heicke 1907** Carl Heicke: Mannheim und seine Gartenbauausstellung, in: Die Gartenkunst, 7/9 (1907), S. 133–138
[<https://doi.org/10.11588/diglit.22777.56>]
- Heicke 1909** Carl Heicke: 22. Hauptversammlung der Deutschen Gesellschaft für Gartenkunst und Studienfahrt nach England, in: Die Gartenkunst, 11/8 (1909), S. 145–149
[<https://doi.org/10.11588/diglit.49259#0149>]
- Heicke 1921** Carl Heicke: Rückschau und Ausblicke, in: Die Gartenkunst, 34/10 (1921), S. 119–121
- Helmreich 2002** Anne Helmreich: The English Garden and National Identity. The Competing Styles of Garden Design, 1870–1914, Cambridge: Cambridge University Press, 2002
- Hennebo/Hoffmann 1962–1965** Dieter Hennebo, Alfred Hoffmann: Geschichte der deutschen Gartenkunst, 3 Bde.: 1. Gärten des Mittelalters, 2. Der architektonische Garten, Renaissance und Barock, 3. Der Landschaftsgarten, Hamburg: Broscheck, 1962–1965
- Hennecke 2012** Stefanie Hennecke: Gartenkunst in der Stadt seit dem 19. Jahrhundert. Gestalterische und soziale Differenzierungen im öffentlichen und privaten Raum, in: Schweizer/Winter 2012, S. 233–252
- Hermad 2006** Jost Hermad: Freundschaft. Zur Geschichte einer sozialen Bindung, Köln et al.: Böhlau, 2006
- Herrmann 2006** Luke Herrmann: Turner, Joseph Mallord William (1775–1851), in: Oxford Dictionary of National Biography, Oxford: Oxford University Press, 2004
[<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/27854>, überarbeitet 2006]
- Herttrich 2010** Ernst Herttrich: Vorwort, in: Franz Liszt: Les jeux d’eaux à la Villa d’Este (Urtextausgabe), hrsg. von Ernst Herttrich, München: Henle, 2010, S. I
[<http://www.henle.de/media/foreword/0983.pdf>]
- Hesdörffer 1907** Max Hesdörffer: Die große allgemeine Gartenbauausstellung in Mannheim, Teil III: Die Sondergärten, in: Die Gartenwelt, 11/35 (1907), S. 409–416
[http://gartentexte-digital.uu-berlin.de/archiv/Gartenwelt/Jg.11/Heft_35.pdf]
- Hess 2001** Alexander Hess: Fritz Enckes grüne Stadtplätze in Köln, in: Rheinische Heimatpflege, 38 (2001), S. 282–288
- Hewison 1976** Robert Hewison: John Ruskin. The Argument of the Eye, London: Thames and Hudson, 1976
- Hewison 2016** Robert Hewison: Ruskin, John (1819–1900). Art Critic and Social Critic, in: Oxford Dictionary of National Biography, Oxford: Oxford University Press, 2004
[<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/24291>, überarbeitet 2016]
- Hilbold 2014** Ilse Hilbold: Rezension zu Kathryn Gleason: A Cultural History of Gardens, Bd. 1, in: Museum Helveticum, 71/2 (2014), S. 248
- Hildebrand 1893** Adolf von Hildebrand: Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Straßburg: Heitz & Mündel, 1893
[<https://doi.org/10.11588/diglit.14796>]
- Hirschfeld 1779** Christian Cay Lorenz Hirschfeld: Theorie der Gartenkunst, Bd. 1, Leipzig: M. G. Weidmanns Erben und Reich, 1779
[<https://doi.org/10.11588/diglit.1626>]
- Hobhouse 1992** Penelope Hobhouse: Plants in Garden History, London: Pavilion, 1992 (deutsche Übersetzung: Illustrierte Geschichte der Gartenpflanzen. Vom alten Ägypten bis heute, Bern, München, Wien: Scherz, 1999)
- Hock 1994** Sabine Hock: Heicke, Carl. Städtischer Gartenbaudirektor von 1902 bis 1912, in: Frankfurter Biographie, 1 (1994), S. 311 [überarbeitete Onlinefassung für das Frankfurter Personenlexikon von Wenzel Bratner: <http://frankfurter-personenlexikon.de/node/2530>]
- Hoemann 1906** Reinhold Hoemann: Neuzeitliche Bestrebungen auf dem Gebiete der Gartengestaltung, in: Die Gartenkunst, 8 (1906), S. 207–210
[<https://doi.org/10.11588/diglit.22778.95>]
- Hofer 2005** Sigrid Hofer: Reformarchitektur 1900–1918. Deutsche Baukünstler auf der Suche nach dem nationalen Stil, Stuttgart, London: Axel Menges, 2005

- Hofmann 1900** Theobald Hofmann: Raffael in seiner Bedeutung als Architekt, Bd. 1: Villa Madama in Rom, Zittau: Menzel, 1900
- Hogenberg 1655** Abraham Hogenberg: Hortorum viridariumque noviter in Europa praecipue adornatorum elegantes et multiplices formae ad vivum delineatae et aeri incisae [...]. Der Vornembste[n] vnd berühmten Lustgarten in Europa nach dem leben eigentliche Abriß so vorhien nitt ihn druck außgangen ietzo aber allen Liebhabern zu nutz vnd dienst mitt vieler mühe vnd kosten zusammen getragen durch Abr. Hogenb., Köln: Hogenberg, 1655
[<https://doi.org/10.11588/diglit.49718>]
- Horváth/Mellmann 2016** Márta Horváth, Katja Mellmann (Hrg.): Die biologisch-kognitiven Grundlagen narrativer Motivierung (Poetogenesis. Studien und Texte zur empirischen Anthropologie der Literatur, Bd. 10), Münster: Mentis, 2016
- Hubert 1999** Hans W. Hubert: August Schmarsow, Herman Grimm und die Gründung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, in: Max Seidel (Hrg.): Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900. La fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze, Venedig: Marsilio, 1999, S. 339–358
- Hülsen 1917** Christian Hülsen: Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, 4. Abhandlung), Heidelberg: Winter, 1917
[<https://doi.org/10.11588/diglit.49381>]
- Hülsen 1921** Christian Hülsen: Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafreri, in: Collectanea variae doctrinae, München: Leoni S. Olschki, 1921, S. 121–170
- Hunt 1986** John Dixon Hunt: Garden and Grove. The Italian Renaissance Garden in the English Imagination: 1600–1750, London, Melbourne: J. M. Dent & Sons, 1986
- Hunt 1997** John Dixon Hunt: Gardens and the Picturesque. Studies in the History of Landscape Architecture, Cambridge, London: MIT Press, 21997
- Hunt 2003** John Dixon Hunt: Plädoyer für eine Rezeptionsgeschichte von Gärten, in: Rohde/Schomann 2003, S. 38–41
- Hunt 2004, Afterlife** John Dixon Hunt: The Afterlife of Gardens, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004
- Hunt 2004, Malerischer Garten** John Dixon Hunt: Der malerische Garten. Gestaltung des europäischen Landschaftsgartens, Stuttgart: Eugen Ulmer, 2004
- Hunt 2008** John Dixon Hunt: „The Quality of ‚Garden-Magic“ (Introduction), in: Edith Wharton: Italian Villas and Their Gardens, Rizzoli, New York: Mount Press, 2008
- Hunt/Leslie 2013** John Dixon Hunt, Michael Leslie (Hrg.): A Cultural History of Gardens, Bde. 1–6, London, New York: Bloomsbury, 2013
- Hunt/Willis 1975** John Dixon Hunt, Peter Willis (Hrg.): The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620–1820, London: Paul Elek, 1975
- Hussey 1967** Christopher Hussey: The Picturesque. Studies in a Point of View, London: Frank Cass & Co., 21967 (Erstveröffentlichung 1927)
- Jacques 2005** David Jacques: The ‚Pond Garden‘ at Hampton Court Palace. One of the Best-Known Examples of a Sunk Garden, in: Garden History, 33/1 (Summer 2005), S. 87–105
- Jacques/Woudstra 2009** David Jacques, Jan Woudstra: Landscape Modernism Renounced. The Career of Christopher Tunnard (1910–1979), Abingdon: Routledge, 2009
- Jäger 1888** Hermann Jäger: Gartenkunst und Gärten sonst und jetzt. Handbuch für Gärtner, Architekten und Liebhaber, Berlin: Parey, 1888
[<https://doi.org/10.11588/diglit.20105>]
- Jaeger/Rüsen 1992** Friedrich Jaeger, Jörn Rüsen: Geschichte des Historismus. Eine Einführung, München: Beck, 1992
- Jagemann 1780** Christian Joseph Jagemann: Briefe aus Italien, Bd. 2, Weimar: C. Hoffmann, 1780, S. 171–190
[<https://archive.org/stream/briefeberitalie02jagegoog>]
- James 2015** Felicity James: Wordsworth and Literary Friendship, in: Richard Gravil, Daniel Robinson (Hrg.): The Oxford Handbook of William Wordsworth, Oxford: Oxford University Press, 2015, S. 65–80
- Jashemski 1979** Wilhelmina F. Jashemski: The Gardens of Pompeii. Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius, New Rochelle, New York: Caratzas Brothers, 1979
- Jashemski 1992** Wilhelmina F. Jashemski: The Contribution of Archaeology to the Study of Ancient Roman Gardens, in: John Dixon Hunt (Hrg.): Garden History. Issues, Approaches,

- Methods (13. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture), Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1992, S. 5–30
- Jekyll 1934** Francis Jekyll: Gertrude Jekyll. A Memoir, London: Jonathan Cape, 1934
[<https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015055074200>]
- Jekyll 1908** Gertrude Jekyll: Colour in the Flower Garden, Covent Garden: Country Life, 1908
[<https://archive.org/details/colourinflowerg00jekyllgoog>]
- Jekyll 1910** Gertrude Jekyll: Wald und Garten. Praktische und kritische Anmerkungen und Gedanken eines arbeitenden Amateurs, Leipzig: Julius Baedeker, 1910
[<https://doi.org/10.11588/diglit.50530>]
(Originalausgabe zuerst 1899 veröffentlicht, neueste Auflage: Wood and Garden. Notes and Thoughts, Practical and Critical, of a Working Amateur, Cambridge: Cambridge University Press, 2011)
- Jekyll 1988** Gertrude Jekyll: Pflanzenbilder aus meinen Gärten. Über englische Gartengestaltung. Colour Schemes for the Flower Garden, Stuttgart: Ulmer, 1988
- de Jong 2003** Erik A. de Jong: „Austauschprozesse“ – Zu den Konzepten von Stil, Epoche und Einfluss in Garten- und Landschaftsstudien, in: Rohde/Schomann 2003, S. 108–113
- Jordan/Hülsen 1907** Heinrich Jordan, Christian Hülsen: Topographie der Stadt Rom im Altertum, Bd. 3, Berlin: Weidmannsche, 1907
- Jung 1901** H. R. Jung: Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie 1907, in: Die Gartenkunst, 8 (1901), S. 158–165
[<https://doi.org/10.11588/diglit.22265.104>]
- Jung 2017** Carina Jung: Die pittoreske Landschaft in der europäischen Literatur der Romantik. Chateaubriand – Eichendorff – Manzoni, Göttingen: V & R unipress, 2017
- Justi 1872** Carl Justi: Winckelmann – sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen, Bd. 2: Winckelmann in Rom, Leipzig: Vogel, 1872
- Kaiser 2012** Simone Kaiser: Villa Academica – fabbrica della vita. Eine topologische Untersuchung des frühneuzeitlichen Gartenraumbildes am Beispiel der Villa d'Este in Tivoli, Frankfurt a. M.: Diss. masch., 2012
- Katahira 2016** Miyuki Katahira: Constructing the Image of the Japanese Garden, in: Die Gartenkunst, 28/2 (2016), S. 271–277
- Kehn 1991** Wolfgang Kehn: „Die Schönheiten der Natur gemeinschaftlich betrachten“. Zum Zusammenhang von Freundschaft, ästhetischer Naturerfahrung und „Gartenrevolution“ in der Spätaufklärung, in: Wolfram Mauser, Barbara Becker-Cantarino (Hrsg.): Frauenfreundschaft – Männerfreundschaft. Literarische Diskurse im 18. Jahrhundert, Tübingen: Niemeyer, 1991, S. 167–194
- Kelsall 2007** Malcolm Kelsall: Landscapes and Estates, in: Pat Rogers (Hrsg.): The Cambridge Companion to Alexander Pope (Cambridge Companions to Literature), Cambridge: Cambridge University Press, 2007, S. 161–174
[<https://doi.org/10.1017/CCOL9780521840132.013>]
- Kemp 1983** Wolfgang Kemp: John Ruskin, 1819–1900. Leben und Werk, München, Wien: Carl Hanser, 1983
- Kieven 1988** Elisabeth Kieven: Ferdinando Fuga e l'architettura romana del Settecento. I disegni di architettura dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe: Il Settecento, Rom: Multigrafica Editrice, 1988, S. 51–54
- Klamm 2017** Stefanie Klamm: Die Darstellbarkeit des Befundes. Bildmedien auf Ausgrabungen im 19. Jahrhundert, in: Fotogeschichte, 144 (2017), S. 27–38
- Kleinau/Opitz 1996** Elke Kleinau, Claudia Opitz (Hrsg.): Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung, Bd. 2: Vom Vormärz bis zur Gegenwart, Frankfurt a. M., New York: Campus Verlag, 1996
- Koch 1910** Hugo Koch: Sächsische Gartenkunst, Berlin: Verlag Deutsche Bauzeitung, 1910
- Köckerling 2016** Wilhelm Köckerling: Gärten in der Literatur, Berlin: Logos, 2016
- Koepf/Binding 2005** Hans Koepf, Gunther Binding (Hrsg.): Bildwörterbuch der Architektur, Stuttgart: Kröner, 2005
- Koschatzky 1984** Walter Koschatzky: Die Kunst der Photographie. Technik, Geschichte, Meisterwerke, Salzburg, Wien: Residenz, 1984
- Kühnel 1982** Jürgen Kühnel: Lachmann, Karl, in: Neue Deutsche Biographie (NDB), 13 (1982), S. 371–374
[<https://www.deutsche-biographie.de/pnd118568558.html#ndbcontent>]
- Kracauer 1990** Siegfried Kracauer: Die Photographie, in: Siegfried Kracauer: Schriften 1927–1931, hrg. von Inka Mülder-Bach, Bd. 2, Berlin: Suhrkamp, 1990, S. 83–98

- Kraß 2016** Andreas Kraß: Ein Herz und eine Seele. Geschichte der Männerfreundschaft, Frankfurt a. M.: Fischer, 2016
- Krieger 2003** Hans Krieger: Der Denker des Ewig Weiblichen. Eine Erinnerung an den Religionsphilosophen Otfried Eberz, in: Hans Krieger: Wortschritte. Über Kunst und Politik, über Gott und die Welt, Ergolding: Arcos, 2003, S. 92–93
- Kultermann 1996** Udo Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, München, New York: Prestel, 1996
- Lafreri 1593** Antonio Lafreri: Speculum Romanae Magnificentiae, Rom [ca. 1593]
[<https://doi.org/10.11588/diglit.22291>]
- Laird 1998** Mark Laird: Climate, Weather and Planting Design in English Formal Gardens of the Early 18th Century, in: Florian Fiedler (Red.): Die Gartenkunst des Barock. Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege und dem Arbeitskreis Historische Gärten der Deutschen Gesellschaft für Gartenkunst und Landschaftspflege e. V., Schloß Seehof bei Bamberg, 23.–26. September 1997, München: Lipp, 1998, S. 15–19
[<http://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/icomoshfte/article/view/23129/16892>]
- Laird 2006** Mark Laird: „Perpetual Spring“ or Tempestuous Fall. The Greenhouse and the Great Storm of 1703 in the Life of John Evelyn and His Contemporaries, in: Garden History, 34/2 (2006), S. 153–173
- Laird 2015** Mark Laird: A Natural History of English Gardening, 1650–1800, New Haven, London: Yale University Press, 2015
- Laird 2017** Mark Laird: Lilac and Nightingale. A Heritage of Scent and Sound at Horace Walpole's Strawberry Hill, in: Fairchild Ruggles 2017, S. 193–215
- Lamb 1966** Carl Lamb: Die Villa d'Este in Tivoli. Ein Beitrag zur Geschichte der Gartenkunst, München: Prestel, 1966
- Langley 1728** Batty Langley: New principles of gardening: or, the laying out and planting parterres, groves, wildernesses, labyrinths, avenues, parks, etc., London: Bettesworth and Batley, 1728
[<https://archive.org/details/mobot31753000819141>]
- Latham 1905** Charles Latham: The Gardens of Italy. With Descriptions by Evelyn March Phillipps (Country Life), 2 Bde., London: Newnes, 1905
[<https://doi.org/10.11588/diglit.19774>]
- Lauterbach 1996** Iris Lauterbach: Die Brunnenserie von Giovanni Battista Falda und Giovanni Francesco Venturini, in: Giovanni Battista Falda, Giovanni Francesco Venturini: Le Fontane di Roma. Faksimile-Neudruck aller vier Bücher, hrg. von Iris Lauterbach, Nördlingen: Dr. Alfons Uhl, 1996, S. 5–11
- Lauterbach 2012, Bild** Iris Lauterbach: Das Bild des Gartens in der Druckgraphik, in: Schweizer/Winter 2012, S. 356–370
- Lauterbach 2012, Innenraum** Iris Lauterbach: Der Garten im Innenraum und in der Malerei, in: Schweizer/Winter 2012, S. 449–465
- Lauterbach 2013** Iris Lauterbach: Visual Representations, in: Dümpelmann 2013, S. 153–173
- Law 1900** Ernest Law, Arthur Robertson (Ill.): Hampton Court Palace: etchings, London, [ca. 1900]
[<https://doi.org/10.11588/diglit.19858>]
- Lazzaro 1990** Claudia Lazzaro: The Italian Renaissance Garden. From the Conventions of Planting, Design, and Ornament of the Grand Gardens of Sixteenth-Century Central Italy, New Haven, London: Yale University Press, 1990
- Lee 2007** Michael G. Lee: The German Mittelweg. Garden Theory and Philosophy in the Time of Kant, New York, London: Routledge, 2007
- Lefèvre 1977** Eckard Lefèvre: Plinius Studien I, römische Baugesinnung und Landschaftsauffassung in den Villenbriefen (2,17; 5,6), in: Gymnasium, 84 (1977), S. 519–541
- Leppmann 1986** Wolfgang Leppmann: Winckelmann. Ein Leben für Apoll, Frankfurt a. M.: Fischer, 1986
- Levi Dal Monte 2006** Maria Teresa Levi Dal Monte: Aufklärung und Renaissance in den Briefen über Italien von C. J. J., in: Albrecht/Kofler 2006, S. 168–204
- Lévy 2016** Jacques Lévy: A Cartographic Turn. Mapping and the Spatial Challenge in Social Sciences, Lausanne: EPFL-Press, 2016
- Littlewood 1987** A. R. Littlewood: Ancient Literary Evidence for the Pleasure Gardens of Roman Country Villas, in: Elisabeth Blair MacDougall (Hrg.): Ancient Roman Villa Gardens (10. Dumbarton Oaks Colloquium on the History

- of Landscape Architecture), Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1987, S. 7–30
- Lobsien 1981** Eckhard Lobsien: Landschaft in Texten. Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung. Stuttgart: 1981
- Locher 2001** Hubert Locher: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, 1750–1950, München: Wilhelm Fink, 2001
- Locher 2007, Burckhardt** Hubert Locher: Jacob Burckhardt (1818–1897), in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.): Klassiker der Kunstgeschichte, Bd. 1: Von Winckelmann bis Warburg. Beck: München, 2007, S. 110–123
- Locher 2007, Musée** Hubert Locher: „Musée imaginaire“ und historische Narration. Zur Differenzierung visueller und verbaler Darstellungen von Geschichte, in: Katharina Krause (Hrsg.): Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch, 1730 bis 1930, München, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2007, S. 53–83
- Löhr 2011** Wolf-Dietrich Löhr: Ekphrasis, in: Pfisterer 2011, S. 99–104
- Lorris, Roman de la Rose** Guillaume de Lorris: Illustration for „Roman de la Rose“, Manuscript from the End of the 15th Century Illustrating „Roman de la Rose“, Medium: Ink, Pigments and Gold on Vellum, Late 15th Century (Signatur: Harley MS 4425; Item number: f.12v.)
- Lukács 1914** Georg von Lukács: Rezension zu Marie Luise Gothein: Geschichte der Gartenkunst, in: Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik, 39/1 (1914), S. 885–890
- Lurin 2014** Emmanuel Lurin: Paysages, documents ou vedute? Les vues gravées d'Étienne Dupérac et leurs fonctions à Rome au XVI^e siècle, in: Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome – Villa Médicis, 11 (2014), S. 161–188
- Lutz 2016** Albert Lutz: Sehnsucht nach dem Paradies, in: Lutz/Trotha 2016, S. 25–39
- Lutz/Trotha 2016** Albert Lutz, Hans von Trotha: Einen Garten bauen, in: Albert Lutz (Hrsg.): Gärten der Welt. Orte der Sehnsucht und Inspiration (Katalog zur Ausstellung im Museum Rietberg Zürich vom 13. Mai bis 9. Oktober 2016), Köln: Wienand, 2016, S. 18–23
- Maciuika 2010** John. V. Maciuika: Rezension zu Fedor Roth: Hermann Muthesius und die Idee der harmonischen Kultur; Uwe Schneider: Hermann Muthesius und die Reformdiskussion in der Gartenarchitektur des frühen 20. Jahrhunderts; Laurent Stalder: Hermann Muthesius, 1861–1927. Das Landhaus als kulturgeschichtlicher Entwurf, in: Journal of the Society of Architectural Historians, 69/4 (2010), S. 596–602
- Mai 2007** Ekkehard Mai: Schmitz, Bruno Georg. In: Neue Deutsche Biographie (NDB), 23 (2007), S. 250–251
[<https://www.deutsche-biographie.de/pnd118819453.html#ndbcontent>]
- Mandowsky/Mitchell 1963** Erna Mandowsky, Charles Mitchell: Pirro Ligorio's Roman Antiquities. The Drawings in MS XIII. B. 7 in the National Library in Naples (Studies of the Warburg Institute, Bd. 28), London: Warburg Institute, 1963
- Marchand 2017** Suzanne Marchand: Winckelmann und der Kunstmarkt. Einblicke in eine wechselseitige Beziehung, in: Elisabeth Décultot et al. (Hrsg.): Winckelmann. Moderne Antike (Katalog zur Ausstellung der Klassik Stiftung Weimar in Kooperation mit der Humboldt-Professur für neuzeitliche Schriftkultur und europäischen Wissenstransfer der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg vom 7. April bis 2. Juli 2017), München: Hirmer, 2017, S. 129–139
- Martin/Martz/Troll 2012** Petra Martin, Jochen Martz, Hartmut Troll: Monumente im Garten – der Garten als Monument. Internationales Symposium vom 31. März bis 2. April 2011 in Schwetzingen, Stuttgart: Konrad Theiss, 2012
- Matyssek 2009** Angela Matyssek: Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg. Berlin: Gebrüder Mann Verlag, 2009
- Maurer 2005** Golo Maurer: Preußen am Tarpejischen Felsen. Chronik eines absehbaren Sturzes. Die Geschichte des Deutschen Kapitols in Rom 1817–1918, Regensburg: Schnell + Steiner, 2005
- Maurer 1999** Michael Maurer: Eberhard Gothein – Marie Schröter. Briefwechsel aus der Privatdozenten- und Brautzeit (1882–1885), in: Rainer Baasner (Hrsg.): Briefkultur im 19. Jahrhundert, Tübingen: Niemeyer, 1999, S. 141–168
- Maurer 2006** Michael Maurer: Freundschaftsbriefe – Brieffreundschaften, in: Klaus Manger, Ute Pott (Hrsg.): Rituale der Freundschaft, Heidelberg: Winter, 2006, S. 69–81
- Maurer 2006, Schaffen** Michael Maurer (Hrsg.): Im Schaffen genießen: der Briefwechsel der Kulturwissenschaftler Eberhard und Marie Luise Gothein (1883–1923), Köln et. al.: Böhlau, 2006
- Maurer 2007** Michael Maurer: Eberhard Gothein (1853–1923). Leben und Werk zwischen

- Kulturgeschichte und Nationalökonomie, Köln et al.: Böhlau 2007
- Mayer 2017** Laura C. Mayer: Die Reform der Gartenkunst in Großbritannien um 1900, in: Schweizer/Faass 2017, S. 76–89
- McNamara 1932** Katherine McNamara: Marie Luise Gothein. Her Life and Work, in: Landscape Architecture, 22/3 (1932), S. 248
- Medici-Mall 2001** Katharina Medici-Mall: Die Mathematik des idealen Villengartens, in: Walter Krause et al. (Hrg.): Neorenaissance – Ansprüche an einen Stil. Zweites Historismus-Symposium Bad Muskau (Muskauer Schriften, Bd. 4), Dresden: Verlag der Kunst, 2001, S. 239–256
- Mehlstäubler 2014** Arthur Mehlstäubler: Von sachlicher Natur – die Gartenkunst Max Laeugers, in: Arthur Mehlstäubler (Bearb.): Max Laeuger: Gesamt Kunst Werk (Katalog zur Ausstellung im Badischen Landesmuseum Karlsruhe vom 28. Juni bis 5. Oktober 2014 und im Dreiländermuseum Lörrach vom 14. Dezember 2014 bis 19. April 2015), Karlsruhe: Badisches Landesmuseum, 2014, S. 259–281
- Meier 1990** Nikolaus Meier: Heinrich Wölfflin (1864–1945), in: Heinrich Dilly (Hrg.): Altmeister moderner Kunstgeschichte, Berlin: Dietrich Reimer, 1990, S. 63–79
- Meißner 1986** Günter Meißner (Hrg.): Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Leipzig: Seemann, 1986
- Merkel 2014** Nicole Merkel: „Ich bin wenig für schnelles und dann doch immer oberflächliches Sehen geschaffen.“ – Die Fernostreise 1925/1926, in: Effinger/Seeber 2014, S. 64–67
- Metzger 2014** Wolfgang Metzger: „Das Auge sucht mit Sehnsucht einen Abschluss“ – Gotheins Sicht auf den Hortus Palatinus, in: Effinger/Seeber 2014, S. 101–104
- Michalsky 2003** Tanja Michalsky: Rezension zu Edward S. Casey: Representing Place. Landscape Painting & Maps, Minneapolis, London: University of Minnesota Press 2002, in: sehpunkte 3/5 (2003) [<http://www.sehpunkte.de/2003/05/3000.html>]
- Michalsky 2014** Tanja Michalsky: Das Wissen der Kunst. Ein Plädoyer für den visuellen Diskurs in Landschaftsmalerei und Kartographie, in: Ulrike Gehring (Hrg.): Die Entdeckung der Ferne. Natur und Wissenschaft in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Paderborn: Wilhelm Fink, 2014, S. 17–40
- Mielsch 2003** Harald Mielsch: Traditionelle und neue Züge in den Villen des Plinius, in: Luigi Castagna (Hrg.): Plinius der Jüngere und seine Zeit, München, Leipzig: Saur, 2003, S. 317–326
- Migge 1914** Leberecht Migge: Was kann der moderne Gartengestalter aus der Geschichte lernen? (Zu Gothein's Buch), in: Die Gartenkunst, 27/6 (1914), S. 90–93
[<https://doi.org/10.11588/digit.20974.36>]
- Miller 2013** Kristine F. Miller: Almost Home. The Public Landscapes of Gertrude Jekyll (Berkeley Design Books, Bd. 6), Amsterdam, Charlottesville: Architectura & Natura Press, University of Virginia Press, 2013
- Minter 2010** Sue Minter: The Well-Connected Gardener. A Biography of Alicia Amherst, Founder of Garden History, Brighton: Book Guild, 2010
- Mittelstädt 2015** Ina Mittelstädt: Wörlitz, Weimar, Muskau. Der Landschaftsgarten als Medium des Hochadels (1760–1840), Köln et al.: Böhlau, 2015
- Montaigne 2014** Michel de Montaigne: Tagebuch der Reise nach Italien über die Schweiz und Deutschland von 1580 bis 1581. Übersetzt und mit einem Essay versehen von Hans Stilett, Berlin: Die Andere Bibliothek, 2014
- Morgan 2013** Luke Morgan: Meaning, in: Elizabeth Hyde (Hrg.): A Cultural History of Gardens in the Renaissance, Bd. 3, London, New York: Bloomsbury, 2013
- Morton 2007** Timothy Morton: Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics, Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2007
- Moulin 1998** Jaques Moulin: La réinvention des parterres de Vaux, in: Claire Frange (Hrg.): Le style Duchêne. Henri & Achille Duchêne. Architectes paysagistes 1841–1947, Paris: Éditions du Labyrinthe, 1998, S. 28–29
- Müller 1998, Architektur** Bernd Müller: Architekturführer Heidelberg. Bauten um 1000–2000 (Sonderveröffentlichungen des Stadtarchivs Heidelberg, Nr. 10), Mannheim: Edition Quadrat, 1998
- Müller 1998, Rousham** Ulrich Müller: Klassischer Geschmack und Gotische Tugend. Der englische Landsitz Rousham, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1998
- Müller 2001** Hans-Harald Müller: Was war eigentlich der Biographismus – und was ist aus ihm geworden? Eine Untersuchung, in: Heinrich Detering (Hrg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen

- (Germanistische Symposien, Bd. 16), Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001, S. 355–375
- Muthesius 1900–1903** Hermann Muthesius: Die englische Baukunst der Gegenwart. Beispiele neuer englischer Profanbauten. Mit Grundrissen, Textabbildungen und erläuterndem Text, Bde. 1–4, Leipzig, Berlin: Cosmos, 1900–1903
- Muthesius 1904–1905** Hermann Muthesius: Das englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum, 3 Bde., Berlin: Ernst Wasmuth, 1904–1905
- Muthesius 1974** Stefan Muthesius: Das englische Vorbild. Eine Studie zu den deutschen Reformbewegungen in Architektur, Wohnbau und Kunstgewerbe im späteren 19. Jahrhundert (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 26), München: Prestel, 1974
- Muthesius 2013** Stefan Muthesius: Towards an „exakte Kunstwissenschaft“ (?). A Report on Some Recent German Books on the Progress of Mid-19th Century Art History. Part I: Work by German Art Historians on Nineteenth Century Art-Historiography Since 2000, in: Journal of Art Historiography, 9 (2013), S. 1–37
- Mutzek 1923** Richard Mutzek: Die Photographie im Dienste des Gartenbaues, in: Die Gartenwelt, 27/22 (1923), S. 171–172
[http://gartentexte-digital.ub.tu-berlin.de/archiv/Gartenwelt/Jg.27/Heft_22.pdf]
- Nelson 2004** E. Charles Nelson: Robinson, William (1838–1935), in: Oxford Dictionary of National Biography, Oxford: Oxford University Press, 2004
[<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/37906>]
- Neumann 1915** Carl Neumann: Rezension zu Marie Luise Gothein: Geschichte der Gartenkunst, in: Deutsche Literaturzeitung, 24/36 und 25/36 (1915), Spalten 1213–1220 und 1261–1266
- Niedermeier 1992** Michael Niedermeier: Das Ende der Idylle. Symbolik, Zeitbezug, „Gartenrevolution“ in Goethes Roman „Die Wahlverwandschaften“, Berlin et al.: Peter Lang, 1992
- Niedermeier 1995** Michael Niedermeier: Erotik in der Gartenkunst. Eine Kulturgeschichte der Liebesgärten, Leipzig: Edition Leipzig, 1995
- Noiriel 2002** Gérard Noiriel: Die Wiederkehr der Narrativität, in: Joachim Eibach, Günther Lottes (Hrg.): Kompass der Geschichtswissenschaft. Ein Handbuch, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002, S. 355–370
- Nünning 2001** Ansgar Nünning (Hrg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001
- Nuti 1999** Lucia Nuti: Mapping Places. Chorography and Vision in the Renaissance, in: Cosgrove 1999, S. 90–108
- Oechslin 2002** Werner Oechslin (Hrg.): John Ruskin. Werk und Wirkung. Internationales Kolloquium, Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln, 24. bis 27. August 2000 (Studien und Texte zur Geschichte der Architekturtheorie), Zürich, Berlin: gta Verlag, Gebr. Mann Verlag, 2002
- Olbrich 1993** Harald Olbrich (Hrg.): Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Leipzig: E. A. Seemann, 1993
- Ottmann 2002** Dagmar Ottmann: Gebändigte Natur. Garten und Wildnis in Goethes „Wahlverwandschaften“ und Eichendorffs „Ahnung und Gegenwart“, in: Walter Hinderer (Hrg.): Goethe und das Zeitalter der Romantik (Stiftung für Romantikforschung, Bd. 21), Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, S. 345–398
- Paret/Günter 1950** Oskar Paret, Otto von Günter: Eduard Paulus, in: Haering 1950, S. 440–457
- Patzak 1906** Bernhard Patzak: Die Villa d’Este in Tivoli, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 41 (1906), S. 51–62 und 117–131
- Patzak 1908** Bernhard Patzak: Die Villa Imperiale in Pesaro. Studien zur Kunstgeschichte der italienischen Renaissancevilla und ihrer Innendekoration, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1908
- Payne Knight 1795** Richard Payne Knight: The Landscape. A Didactic Poem in three books. Addressed to Uvedale Price, Esq., London: W. Bulmer, 1795
[<https://archive.org/details/landscapedidacti00knig>]
[external identifier: urn:oclc:record:1047473300]
- Percier/Fontaine 1809** Charles Percier, P. F. L. Fontaine: Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de des environs, Paris: Didot, 1809
[<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106726z>]
- Perrot/Chipiez 1882** Georges Perrot, Charles Chipiez: Histoire de l’art dans l’antiquité. Egypte, Assyrie, Perse, Asie Mineure, Grèce, Étrurie, Rome, Bd. 1: L’Egypte, Paris: Hachette, 1882
[<https://doi.org/10.11588/digit.11733>]

- Pevsner 1944** Nikolaus Pevsner: The Genesis of the Picturesque, in: *The Architectural Review* 96 (1944), S. 139–146
- Pevsner 1971** Nikolaus Pevsner: Von der Entstehung des Malerischen als Kunstprinzip, in: *Architektur und Design. Von der Romantik zur Sachlichkeit*, München: Prestel, 1971, S. 11–40
- Pevsner/Lang 1971** Nikolaus Pevsner, in Zusammenarbeit mit S. Lang: *Egyptian Revival. Die Wiederentdeckung Ägyptens*, in: Pevsner 1971, S. 175–203
- Pfisterer 2011** Ulrich Pfisterer (Hrsg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart, Weimar: Metzler, 2011
- Philipp 2006** Klaus Jan Philipp: „Non e vero, ma ben trovato“. Rekonstruktionen literarisch überlieferter Bauwerke, in: Winfried Nerdinger (Hrsg.): *Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur* (Katalog zur Ausstellung im Architekturmuseum der TU München und in der Pinakothek der Moderne vom 8. Dezember 2006 bis 11. März 2007), Salzburg: Pustet, 2006, S. 89–112 und 464–466
- Pinotti 2012** Andrea Pinotti: *Body-Building*. August Schmarsow's „Kunstwissenschaft“ Between Psychophysiology and Phenomenology, in: Mitchell B. Frank, Daniel Adler (Hrsg.): *German Art History and Scientific Thought. Beyond Formalism*, Farnham et al.: Ashgate, 2012, S. 13–32
- Pite 2003** Ralph Pite: *Wordsworth and the Natural World*, in: Stephen Gill (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Wordsworth*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, S. 180–195
- Portugali 1996** Juval Portugali: *Inter-Representation Networks and Cognitive Mapping*, in: Juval Portugali (Hrsg.): *The Construction of Cognitive Maps* (The GeoJournal Library, Bd. 32), Dordrecht et al., 1996, S. 11–44
- Potter 2006** Jennifer Potter: *Strange Blooms. The Curious Lives and Adventures of the John Tradescants*, London: Atlantic, 2006
- Prange 2004** Regine Prange: *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*, Köln: Deubner, 2004
- Radkau 2005** Joachim Radkau: *Max Weber. Die Leidenschaft des Denkens*, München, Wien: Carl Hanser, 2005
- Ranke 1834–1836** Leopold Ranke: *Die römischen Päpste in den letzten vier Jahrhunderten*, Bde. 1–3, Berlin: Duncker und Humblot, 1834–1836
- [www.deutschestextarchiv.de/book/view/ranke_paepste03_1836]
[external identifier: <http://www.nbn-resolving.org/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:kobv:b4-200905194803>]
- Ranke 1839–1847** Leopold Ranke: *Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation*, Berlin: Duncker und Humblot, 1839–1847
- Ranke 1883** Leopold Ranke: *Weltgeschichte*. Abt. 1, Bd. 3: *Das altrömische Kaiserthum*. Mit kritischen Erörterungen zur alten Geschichte, Leipzig: Duncker & Humblot, 1883
- Rapin 2012** René Rapin: *Hortorum Libri IV. Die Gärten – Gedicht in vier Büchern*. Textkritische Ausgabe und Übersetzung (Mitteilungen der Pückler Gesellschaft e. V., Bd. 26), Berlin: VDG, 2012
- Raybould 1986** G. Raybould: *Combe Bank, Sundridge. Kent: A History. Guidebook*, Combe Bank Educational Trust, 1986
- Redl 2016** Philipp Redl: *Dichtergermanisten der Moderne*. Ernst Stadler, Friedrich Gundolf und Philipp Witkop zwischen Poesie und Wissenschaft, Köln et al.: Böhlau, 2016
- Reese-Schäfer 1995** Walter Reese-Schäfer: *Lyotard zur Einführung*, Hamburg: Junius, 1995
- Ribouillault 2011** Denis Ribouillault: *Toward an Archaeology of the Gaze. The Perception and Function of Garden Views in Italian Renaissance Villas*, in: Beneš/Lee 2011, S. 203–232
- Riley 2001** Hazel Riley: *Stowe Park, Stowe, Buckinghamshire. An Archaeological Survey by English Heritage*, Swindon: English Heritage, 2001
- Rinaldi 2009** Alessandro Rinaldi: *La Villa di Giovanni Rucellai a Quaracchi*, in: Arturo Calzona et al. (Hrsg.): *Leon Battista Alberti. Architetture e committenti*, Bd. 1 (Atti die Convegno internazionali del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti), Florenz: Leo S. Olschki, 2009, S. 179–215
- Rischbieter 2013** Julia Laura Rischbieter: *Henriette Hertz (1846–1913). Salonnière und Gründerin der Bibliotheca Hertziana*, in: Sybille Ebert-Schifferer (Hrsg.): *100 Jahre Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte)*, Bd. 1: *Die Geschichte des Instituts 1913–2013*, München: Hirmer, 2013
- Robinson 1883** William Robinson: *The English Flower Garden*, London: John Murray, 1883
- Robinson 1985** William Robinson: *The English Flower Garden*. Foreword by Henry Mitchell.

- Introduction by Deborah Nevins. Botanical Revisions by Graham Stuart Thomas, London: Hamlyn Publishing, 1985
- Rode 1788** August Rode: Beschreibung des Fürstlichen Anhalt-Dessauschen Landhauses und Englischen Gartens zu Wörlitz, Dessau: Heybruch, 1788 [<http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN630861439>]
- Rodinò 1996** Simonetta Prosperi Valenti Rodinò: Bottari, Giovanni Gaetano, in: Jane Turner (Hrg.): The Dictionary of Art, Bd. 4, London: Macmillan, 1996
- Rößler 2009** Johannes Rößler: Poetik der Kunstgeschichte. Anton Springer, Carl Justi und die ästhetische Konzeption der deutschen Kunstwissenschaft, Berlin: Akademie-Verlag, 2009
- Rohde/Schomann 2003** Michael Rohde, Rainer Schomann (Hrg.): Historische Gärten heute. Zum 80. Geburtstag von Professor Dr. Dieter Hennebo, Leipzig: Seemann Henschel, 2003
- Rosellini 1834** Ippolito Rosellini: I monumenti dell' Egitto e della Nubia, Bd. 4, 2, Atlas, Pisa: Capurro, 1834 [<https://doi.org/10.11588/diglit.5376>]
- Rosenberg 1995** Raphael Rosenberg: Von der Ekphrasen zur wissenschaftlichen Bildbeschreibung. Vasari, Agucchi, Félibien, Burckhardt, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 58 (1995), S. 297–318 [<https://doi.org/10.11588/artdok.00000182>]
- Rosenberg 2007** Raphael Rosenberg: Inwiefern Ekphrasen keine Bildbeschreibung ist. Zur Geschichte eines missbrauchten Begriffes, in: Joachim Knape (Hrg.): Bildrhetorik, Baden-Baden: Köhner, 2007, S. 271–282 [<https://doi.org/10.11588/artdok.00000682>]
- R. T. N. 1916** R. T. N.: Some Historical Memories of Penhurst, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 11/4 (April 1916), S. 90–92 und 99
- Ruffinière du Prey, 1994** Pierre de la Ruffinière du Prey: The Villas of Pliny. From Antiquity to Posterity, Chicago, London: University of Chicago Press, 1994
- Ruskin 1851–1853** John Ruskin: The Stones of Venice, Bd. I: The Foundations (1851), Bd. II: Sea-Stories (1853), Bd. III: The Fall (1853), London: Smith, Elder & Co, 1851–1853 [<https://archive.org/details/stonesvenice08ruskgoog/>]
- Ruskin 1902** John Ruskin: Moderne Maler, Bde. I–II. Im Auszuge übersetzt und zusammengestellt von Charlotte Broicher (Ausgewählte Werke in vollständiger Übersetzung, Bde. 11–12). Leipzig: Eugen Diederichs, 1902
- Ruskin 1903** John Ruskin: Modern Painters, Bd. V, Of Leaf Beauty, Of Cloud Beauty, Of Ideas of Relation, London: George Allen, 1903 [https://archive.org/details/gri_33125000940581]
- Rutherford 2013** Sarah Rutherford: The Arts and Crafts Garden, Oxford, New York: Shire, 2013
- Sachsse 2003** Rolf Sachsse: Fotografie. Vom technischen Bildmittel zur Krise der Repräsentation, Köln: Deubner, 2003
- Salin 1924** Edgar Salin: Einführung zu Eberhard Gothein: Die Renaissance in Süditalien, in: Edgar Salin (Hrg.): Schriften zur Kulturgeschichte der Renaissance, Reformation und Gegenreformation, Bd. 1, München, Leipzig: Duncker & Humblot, 2¹⁹²⁴, S. IX–XXXI
- Saur 2005** Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon, Bd. 46, München, Leipzig: Saur 2005
- Schaefer/Rentsch 2004** Christina Schaefer, Stefanie Rentsch: Ekphrasen. Anmerkungen zur Begriffsbestimmung in der neueren Forschung, in: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, 114 (2004), S. 132–165
- Schanze 2003** Helmut Schanze (Hrg.): Romantik-Handbuch, Stuttgart: Kröner, 2003
- Scheidle 2009** Ilona Scheidle: Gothein, Marie Luise (geb. Schroeter), in: Hiram Kümper (Hrg.): Historikerinnen. Eine biobibliographische Spurensuche im deutschen Sprachraum (Schriftenreihe des Archivs der deutschen Frauenbewegung, Bd. 14), Kassel: Stiftung Archiv der deutschen Frauenbewegung, 2009, S. 85–86
- Schissel 1943** Otmar Schissel: Der byzantinische Garten. Seine Darstellung im gleichzeitigen Romane, in: Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Klasse, 221,2 (1943), S. 1–69
- Schmarsow 1894** August Schmarsow: Das Wesen der architektonischen Schöpfung, Leipzig: Hiersemann, 1894 [<http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00033177-4>]
- Schmarsow 1903** August Schmarsow: Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten, Leipzig: G. B. Teubner, 1903
- Schmarsow 1914** August Schmarsow: Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 9 (1914), S. 66–95 [<https://doi.org/10.11588/diglit.3043.5>]

- Schmitz 1994** Norbert M. Schmitz: Heinrich Wölfflin. Ein Kunsthistoriker der Moderne, in: Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Akademische Vorlesung aus dem Archiv des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien, Alfter: VDG, 1994, S. 145–174
- Schneider 1902** Camillo Schneider: Einige Worte über die Bedeutung der Photographie für den Landschaftsgärtner, in: Die Gartenwelt, 6/17 (1902), S. 193–196
[http://gartentexte-digital.ub.tu-berlin.de/archiv/Gartenwelt/jg.06/Heft_17.pdf]
- Schneider 2000** Uwe Schneider: Hermann Muthesius und die Reformdiskussion in der Gartenarchitektur des frühen 20. Jahrhunderts (Grüne Reihe: Quellen und Forschungen zur Gartenkunst, Bd. 21), Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 2000
- Schneider 2008** Uwe Schneider: Landschaftlich versus geometrisch. Hermann Muthesius und die (Wieder-) Entdeckung geometrischer Gartenprinzipien in England, in: Franz Bosbach, Gert Gröning (Hrg.): Landschaftsgärten des 18. und 19. Jahrhunderts. Beispiele deutsch-britischen Kulturtransfers (Prinz-Albert-Studien, Bd. 26), München: Saur, 2008, S. 79–106
- Schneider 2011** Verena Schneider: Zum Wandel der Gartenkunstshistoriographie von den 1880er Jahren bis 1914 am Beispiel der Werke Jakob von Falkes, Hermann Jägers und Hugo Kochs, Masterarbeit, Universität Düsseldorf, 2011
- Schneider 2012** Verena Schneider: Geschichtskonstruktionen ‚höherer‘ Gartenkunst. Modelle und Ansätze zur Geschichtsschreibung des Gartens seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert, in: Schweizer/Winter 2012, S. 24–36
- Schneider 2014, Nachfolger** Verena Schneider: Die „Geschichte der Gartenkunst“ und ihre Nachfolger, in: Effinger/Seeber 2014, S. 39–41
- Schneider 2014, Vorarbeiten** Verena Schneider: „Freudig begrüßte Vorarbeiten“ – Die „Geschichte der Gartenkunst“ und ihre Vorgänger, in: Effinger/Seeber 2014, S. 37–39
- Schneider/Gröning 2009** Uwe Schneider, Gert Gröning: Stolo. Bibliographische Findmittel zur Gartenkultur, Bd. 1: Italien, Worms: Werner, 2009
- Schoell-Glass 2007** Charlotte Schoell-Glass: Aby Warburg (1866–1929), in: Ulrich Pfisterer (Hrg.): Klassiker der Kunstgeschichte, Bd. 1: Von Winckelmann bis Warburg, München: Beck, 2007, S. 181–193
- Schreurs 2000, Antikenbild** Anna Schreurs: Antikenbild und Kunstanschauungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1513–1583) (Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung, Bd. 3), Köln: Walther König, 2000
- Schreurs 2000, Hercules** Anna Schreurs: „Hercules verachtet die einstigen Gärten der Hesperiden im Vergleich mit Tibur“. Die Villa d’Este in Tivoli und die „memoria dell’antico“, in: Wolfram Martini (Hrg.): Architektur und Erinnerung, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000, S. 107–128
- Schreurs/Morét 1994** Anna Schreurs, Stefan Morét: „Mi ricordo che, essendo proposto di volere fare un fonte ...“. Pirro Ligorio und die Brunnenkunst, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 38/2–3 (1994), S. 280–309
- Schütte 2004** Andrea Schütte: Stilräume. Jacob Burckhardt und die ästhetische Anordnung im 19. Jahrhundert, Bielefeld: Aisthesis, 2004
- Schulte-Sasse 2002** Jochen Schulte-Sasse: Perspektive/Perspektivismus, in: Karlheinz Barck et al. (Hrg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 4, Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002, S. 758–778
- Schultze-Naumburg 1903** Paul Schultze-Naumburg: Hermann Muthesius über englische Baukunst, in: Der Kunstwart. Rundschau über alle Gebiete des Schönen, 16/2 (1903), S. 125–130, Abbildungen 1–8
[<https://doi.org/10.11588/digit.7954.25>]
- Schulze 2004** Diana Schulze: Der Photograph in Garten und Park. Aspekte historischer Photographien öffentlicher Gärten in Deutschland von 1880 bis 1930 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 493), Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004
- Schumacher 1897/1898** Fritz Schumacher: John Ruskin. Der Apostel der modernen englischen Kunstbewegung, in: Kunst und Handwerk. Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins, 47 (1897/1898), S. 123–128
[<https://doi.org/10.11588/digit.7002.27>]
- Schuppler 2017** Solveig Maria Schuppler: Aufbruch in ein neues Jahrhundert. Der Staudenzüchter Georg Arends, in: Schweizer/Faass 2017, S. 218–229
- Schweizer 2007** Stefan Schweizer: Rezension zu Marie Luise Gothein: Storia dell’ arte dei giardini. Edizione italiana a cura di Massimo De Vico Fallani e Mario Bencivenni, in: Journal für Kunstgeschichte, 11/2 (2007), S. 100–101

- Schweizer 2008, Automatenkunst** Stefan Schweizer: Die Automatenkunst in der Villa d'Este in Tivoli, in: Uerscheln 2008, S. 132–135
- Schweizer 2008, Dupérac** Stefan Schweizer: Etienne Dupérac. Villa d'Este in Tivoli, 1573, Radierung, 49,5 x 57,8 cm, Staatliche Graphische Sammlung, München, 1954:259 D, in: Uerscheln 2008, S. 136–137
- Schweizer 2012, Einführung** Stefan Schweizer: Einführung, in: Schweizer/Winter 2012, S. 11–21
- Schweizer 2012, Raumformen** Stefan Schweizer: Raumformen, Ornamentik, Stile. Der Garten als Kunstwerk im System der Bildenden Kunst, in: Schweizer/Winter 2012, S. 103–121
- Schweizer 2013, Erfindung** Stefan Schweizer: Die Erfindung der Gartenkunst. Gattungsautonomie – Diskursgeschichte – Kunstwerkanspruch, Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2013
- Schweizer 2013, le Nôtre** Stefan Schweizer: André le Nôtre und die Erfindung der französischen Gartenkunst, Berlin: Wagenbach, 2013
- Schweizer 2017, architektonischer Garten** Stefan Schweizer: „Dem architektonischen Garten wieder zu seinem verlorenen Rechte zu verhelfen“. Neue Vorstellungen von Gartengeschichte, in: Schweizer/Faass 2017, S. 110–119
- Schweizer 2017, Gartenrevolution** Stefan Schweizer: Die zweite Gartenrevolution. Die Reform der Gartenkunst um 1900, in: Schweizer/Faass 2017, S. 12–37
- Schweizer 2017, Konquistadoren** Stefan Schweizer: „Konquistadoren des neuen Gartenlandes“. Die Konkurrenz zwischen Architekten und Gartenkünstlern, in: Schweizer/Faass 2017, S. 139–153
- Schweizer/Baier 2013** Stefan Schweizer, Christof Baier: Illusion und Imagination. André Le Nôtres Gärten im Spiegel barocker Druckgraphik (Katalog zur Ausstellung im Museum für Europäische Gartenkunst der Stiftung Schloss und Park Benrath vom 15. September bis 17. November 2013), Düsseldorf: Grupello, 2013
- Schweizer/Faass 2017** Stefan Schweizer, Martin Faass (Hrsg.): Neue Gärten! Gartenkunst zwischen Jugendstil & Moderne (Katalog zur Ausstellung im Museum für Gartenkunst der Stiftung Schloss und Park Benrath, Düsseldorf vom 24. September 2017 bis 14. Januar 2018 sowie in der Liebermann-Villa am Wannsee, Berlin vom 25. Februar bis 29. Mai 2018), Köln: Wienand, 2017
- Schweizer/Gruben 2017** Stefan Schweizer, Eva-Maria Gruben: Gartenausstellungen als Katalysator der Reform. Düsseldorf 1904, Darmstadt 1905, Köln 1906, Mannheim 1907, in: Schweizer/Faass 2017, S. 91–109
- Schweizer/Winter 2012** Stefan Schweizer, Sascha Winter (Hrsg.): Gartenkunst in Deutschland. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, Regensburg: Schnell & Steiner, 2012
- Seccombe 2007** Thomas Seccombe: Sedding, John Dando (1838–1891), rev. Donald Findlay, in: Oxford Dictionary of National Biography, Oxford: Oxford University Press, 2004 [<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/25004>]
- Seeber 2016** Karin Seeber: „Geistvolle Frauen“. Die persönliche Emanzipation der Kulturhistorikerin Marie Luise Gothein (1863–1931) und ihre Darstellung von Frauen in der Gartenkunstgeschichte, in: L'Homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft, 27/2 (2016), S. 33–51
- Seeber 2017** Karin Seeber: Der Aufrührer der Nation. Lancelot Brown in der englischen und deutschen Garten-Historiographie, in: Die Gartenkunst, 29/2 (2017), S. 320–324
- Seeber 2018** Karin Seeber: Metaphors of Villa d'Este Travel Impressions and Descriptions Around 1900 (Edith Wharton and Marie Luise Gothein), in: CGL Studies, 26 (2019), S. 111–128
- Semper 1860** Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Frankfurt a. M.: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860 [Band 1: <https://doi.org/10.11588/diglit.1299>]
- Seni 1902** Francesco S. Seni: La Villa d'Este in Tivoli. Memorie storiche, Rom: Scuola Tip. „Tata Giovanni“, 1902 [<https://archive.org/details/lavilladesteint00senigoog/>]
- Sharp 2007** Ronald A. Sharp: Romanticism and the Zone of Friendship, in: New England Review: Middlebury Series (NERMS), 28/4 (2007), S. 165–173
- Silva Tarouca/Schneider 1923** Ernst Silva Tarouca, Camillo Karl Schneider et al.: Unsere Freiland-Nadelhölzer. Anzucht, Pflege und Verwendung aller bekannten in Mitteleuropa im freien kulturfähigen Nadelhölzer mit Einschluss von Ginkgo und Ephedra, Wien: Hölder-Pichler-Tempsky, 1923

- Simmel 2001** Georg Simmel: Psychologie der Koketterie, in: Georg Simmel: Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918, Bd. 1, hrsg. von Klaus Latzel (Georg Simmel Gesamtausgabe, Bd. 12), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001, S. 37–51
- Simrock 1865** Karl Simrock: Das malerische und romantische Rheinland, Bonn: Max Cohen & Sohn, 1865
- Sinclair Rohde 1932** Eleanour Sinclair Rohde: The Story of the Garden, London: The Medici Society, 1932
[<https://hdl.handle.net/2027/coo.31924059205470>]
- Sisman 2006** Adam Sisman: The Friendship. Wordsworth and Coleridge, London: Harper Collins, 2006
- Sizeranne 1899** Robert de la Sizeranne: Ruskin et la religion de la beauté, Paris: Librairie Hachette et Cie., 1899
- Skizze Schmitz' 1900** Ohne Autor: Abschnitt und Reproduktion einer Skizze zu einem Entwurf Bruno Schmitz', in: Innendekoration. Mein Heim, mein Stolz. Die gesamte Wohnungskunst in Bild und Wort, 11 (1900), S. 168
[<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/innendekoration1900/0222>]
- Sohm 1991** Philip Sohm: Pittoresco. Marco Boschini, His Critics, and Their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy (Cambridge Studies in the History of Art), Cambridge et al.: Cambridge University Press, 1991
- Sorensen 2015** David R. Sorensen: Ruskin and Carlyle, in: Francis O'Gorman (Hrsg.): The Cambridge Companion to John Ruskin, Cambridge: Cambridge University Press, 2015, S. 189–201
- Spielmann 1984** Heinz Spielmann: Die japanische Photographie. Geschichte – Themen – Strukturen (dumont foto 5), Köln: DuMont, 1984
- Spindler 1969** Paul Spindler: Rezension zu Otfried Eberz: Sophia und Logos, in: Anthropologischen Anzeiger, 31/3 (1969), S. 211–212
- Spree 2010** Axel Spree: Werkimmanente Interpretation, in: Braungart ³2010, S. 834–837
- Stackelberg 2013** Katharine T. von Stackelberg: Meaning, in: Kathryn Gleason (Hrsg.): A Cultural History of Gardens in Antiquity, Bd. 1, London, New York: Bloomsbury, 2013, S. 119–134
- Stackmann 2010** Karl Stackmann: Philologie, in: Braungart 2010, S. 74–79
- Stalder 2002, Ruskin** Laurent Stalder: John Ruskin als Erzieher. Muthesius, England und die neue ‚nationale Tradition‘, in: Oechslin 2002, S. 158–169
- Stalder 2002, Wort** Laurent Stalder: „In Wort und Bild“. Bemerkungen zum Mappenwerk „Die englische Baukunst der Gegenwart“ von Hermann Muthesius, in: Scholion (Stiftung Bibliothek Werner Oechslin), 1 (2002), S. 123–131
- Stalder 2008** Laurent Stalder: Hermann Muthesius, 1861–1927. Das Landhaus als kulturgeschichtlicher Entwurf, Zürich: gta, 2008
- Standish Nichols 1902** Rose Standish Nichols: English Pleasure Gardens, New York, London: Macmillan, 1902
- Stather 1994** Martin Stather: Die Kunstpolitik Wilhelms II., Konstanz: Hartung-Gorre, 1994
- Stobbe 2012** Urte Stobbe: Gartenbeschreibungen zwischen Fakten und Fiktionen. Aspekte der medialen Dokumentation, Rezeption und Vermittlung von Gärten, in: Schweizer/Winter 2012, 371–387
- Stroud 1975** Dorothy Stroud: Capability Brown. With an introduction by Christopher Hussey, London: Faber & Faber, ³1975
- Studio 1914** Rezension zu Marie Luise Goethe: Geschichte der Gartenkunst, in: The Studio. International Art, 65 (1914), S. 255
[<https://doi.org/10.11588/diglit.21210.36>]
- Symes 1994** Michael Symes: Gardens Picturesque and Sublime, in: Dana Arnold (Hrsg.): The Picturesque in Late Georgian England. Papers Given at the Georgian Group Symposium, 22nd October 1994, London: Georgian Group, 1994, S. 21–26
- Tankard 2011** Judith B. Tankard: Gertrude Jekyll and the Country House Garden. From the Archives of Country Life, New York et al.: Rizzoli, 2011
- Tankard/Valkenburgh 1989** Judith B. Tankard, Michael van Valkenburgh: Gertrude Jekyll. A Vision of Garden and Wood, New York: Abrams, 1989
- Tanzer 1924** Helen H. Tanzer: The Villas of Pliny the Younger, New York: Columbia University Press, 1924
[<https://archive.org/details/villasofplinyyou0000tanz/>]
- Tausch 2012** Harald Tausch: Der Garten in der deutschen Literatur. Eine literaturhistorische Skizze vom Mittelalter bis ins Jahr 2010, in: Schweizer/Winter 2012, S. 405–427
- Tchikine 2017** Anatole Tchikine: The Expulsion of the Senses. The Idea of the „Italian Garden“ and the

- Politics of Sensory Experience, in: Fairchild Ruggles 2017, S. 217–253
- Temple 1908** Sir William Temple: Upon the Gardens of Epicurus (1685), London: Chatto and Windus, 1908 [<https://archive.org/stream/sirwilliamtempl00tempuoft>] [[external identifier:urn:oclc:record:1084847796](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63862-p0071-9)]
- Thelen 2012** Sarah Thelen: Der Garten als Mensch-Welt-Interface. Über die Notwendigkeit eines neuen Gartenbegriffs und wie er lauten könnte, in: Zeitschrift für Semiotik, 34/3–4 (2012), S. 267–280
- Thieme 1916** Ulrich Thieme (Hrg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig: Seemann, 1916
- Thiering 2015** Martin Thiering: Spatial Semiotics and Spatial Mental Models. Figure-Ground Asymmetries in Language (Applications of Cognitive Linguistics, Bd. 27), Berlin et al.: De Gruyter Mouton, 2015
- Thirsk 2004** Joan Thirsk: Rohde, Eleanor Sophy Sinclair (1881–1950), in: Oxford Dictionary of National Biography, Oxford: Oxford University Press, 2004 [<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/38541>]
- Tofahrn 2017** Silke Tofahrn: Vom Märchenwald zum Wohngarten. Der Wettbewerb für einen Rosengarten in Worms und die Wettbewerbe der Zeitschrift „Die Woche“, in: Schweizer/Faass 2017, S. 120–137
- Tooley 2004** Michael Tooley: Jekyll, Gertrude (1843–1932), in: Oxford Dictionary of National Biography, Oxford: Oxford University Press, 2004 [<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/37597>]
- Tooley/Arnander 1995** Michael Tooley, Primrose Arnander (Hrg.): Gertrude Jekyll. Essays on the Life of a Working Amateur, Witton-le-Wear, Durham: Michaelmas Books, 1995
- Townsend 2015** Stacie A. Townsend: Symbolic Discourses. The Influence of Denis Cosgrove in the Field of Geography, in: The California Geographer, 54 (2015), S. 59–68
- Trebeß 2006** Achim Trebeß (Hrg.): Metzler Lexikon Ästhetik, Stuttgart, Weimar: Metzler, 2006
- Triggs 1906** H. Inigo Triggs: The Art of Garden Design in Italy, London: Longmans, Green, and Co., 1906 [<https://archive.org/details/mobot31753000315751>]
- Triggs/Latham 1902** H. Inigo Triggs, Charles Latham: Formal Gardens in England and Scotland. Their Planning and Arrangement, Architectural and Ornamental Features, London: B. T. Batsford, 1902 [<https://doi.org/10.11588/diglit.20000>]
- Tuckermann 1884** W[ilhelm] P[etrus] Tuckermann: Die Gartenkunst der italienischen Renaissance-Zeit, Berlin: Paul Parey, 1884 [<https://doi.org/10.11588/diglit.50016>]
- Tunnard 1938** Christopher Tunnard: Gardens in the Modern Landscape, London: Architectural Press, 1938
- Tyack 2015** Geoffrey Tyack: Architecture, in: Francis O’Gorman (Hrg.): The Cambridge Companion to John Ruskin, Cambridge: Cambridge University Press, 2015, S. 103–104
- Uerscheln 2008** Gabriele Uerscheln (Hrg.): Wunder und Wissenschaft. Salomon de Caus und die Automatenkunst in den Gärten um 1600 (Katalogbuch zur Ausstellung im Museum für Europäische Gartenkunst der Stiftung Schloss und Park Benrath vom 17. August bis 5. Oktober 2008), Düsseldorf: Gruppello, 2008
- Venturi Ferriolo 1989** Massimo Venturi Ferriolo: Homer’s Garden, in: Journal of Garden History, 9/2 (1989), S. 86–94
- Vercelloni 1990** Virgilio Vercelloni: Atlante storico dell’idea del giardino europeo, Mailand: Jaca, 1990
- Vico Fallani 1992** Massimo de Vico Fallani: Storia die giardini pubblici di Roma nell’ Ottocento, Rom: Newton Compton, 1992
- Villiers-Stuart 1913** Constance Mary Villiers-Stuart: Gardens of the Great Mughals, London: Black, 1913 [<https://archive.org/details/gardensofgreatmu00villiala>]
- Visentini 2009** Margherita Azzi Visentini: Around the Historiography of Italian Gardens. Georgina Masson’s Contribution, in: Rocznik Historii Sztuki, 34 (2009), S. 25–42 [<https://doi.org/10.11588/diglit.14576.4>]
- Völkel 2001** Michaela Völkel: Das Bild vom Schloss. Darstellung und Selbstdarstellung deutscher Höhe in Architekturstichserien 1600–1800 (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 92), München, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2001
- Walde 2010** Christine Walde (Hrg.): Die Rezeption der antiken Literatur. Kulturhistorisches Werklexikon (Der Neue Pauly, Supplemente, Bd. 7), Stuttgart, Weimar: Metzler, 2010
- Wallis Budge 1894** Ernest A. Wallis Budge (Bearb.): The Book of the Dead. The Papyrus Ani in the British Museum. The Egyptian Text with Interlinear Transliteration and Translation, a Running Translation, Introduction, etc. (Facsimile of the Papyrus of Ani), London, 1894 [<https://doi.org/10.11588/diglit.30603>]

- Walpole 1931/1932** Ohne Autor: List of Members of the Walpole Society 1931–1932, in: The Volume of the Walpole Society, 20 (1931/32)
- Walter 2017** Kerstin Walter: Gartenkunst der Moderne im Rheinland. Die Werke der städtischen Gartendirektoren von Köln und Düsseldorf, Fritz Encke und Walter von Engelhardt, in: Schweizer/Faass 2017, S. 193–207
- Walter 2015** Merle Walter: Farbholzschnitt und Souvenirfotografie in Japan. Vom Abbild des Alltäglichen zum Abbild des Exotischen, in: Christine Kühn (Hrsg.): Zartrosa und Lichtblau. Japanische Fotografie der Meiji-Zeit (1868–1912) (Katalog zur Ausstellung der Kunstbibliothek in Kooperation mit dem Ethnologischen Museum und dem Museum für Asiatische Kunst im Museum für Fotografie – Staatliche Museen zu Berlin, vom 4. September 2015 bis 10. Januar 2016), Bielefeld, Berlin: Kerber, 2015, S. 25–35
- Watkin 1982** David Watkin: The English Vision. The Picturesque in Architecture, Landscape & Garden Design, London: Murray, 1982
- Way 2009** Thaisa Way: Unbounded Practice. Women and Landscape Architecture in the Early Twentieth Century, Charlottesville: University of Virginia Press, 2009
- Webb 1999** Ruth Webb: *Ekphrasis* Ancient and Modern. The Invention of a Genre, in: Word and Image, 15/1 (1999), S. 7–18
- Webb 2009** Ruth Webb: Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice, Burlington: Ashgate, 2009
- Wedemeyer-Kolwe 2017** Bernd Wedemeyer-Kolwe: Aufbruch. Die Lebensreform in Deutschland, Darmstadt: Philipp von Zabern, 2017
- Weiherr 2014** Anton Weiherr (Hrsg.): Homer: Odyssee. Griechisch-deutsch (Sammlung Tusculum), Berlin: De Gruyter, 2014
- Weissert 2009** Caecilie Weissert (Hrsg.): Stil in der Kunstgeschichte. Neue Wege der Forschung, Darmstadt: WBG, 2009
- Wenzel 1970** Werner Wenzel: Die Gärten des Lothar Franz von Schönborn, 1655–1729 (Frankfurter Forschungen zur Architekturgeschichte, Bd. 3), Berlin: Gebrüder Mann Verlag, 1970
- Werder 2014** Henrike von Werder: „Die schematisch wirkenden Stiche beleben“ – die französische Gartenreise, in: Effinger/Seeber 2014, S. 94–96
- Wescoat/Wolschke-Bulmahn 1994** James L. Wescoat Jr., Joachim Wolschke-Bulmahn: The Mughal Gardens of Lahore. History, Geography, and Conservation Issues, in: Die Gartenkunst, 6/1 (1994), S. 19–33
- Wetzel 2007** Christoph Wetzel: Reclams Sachlexikon der Kunst, Stuttgart: Reclam, 2007
- Wharton 1904** Edith Wharton: Italian Villas and Their Gardens. Illustrated with Pictures by Maxfield Parrish, New York: The Century, 1904
- White 1986** Hayden White: Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses, Stuttgart: Klett-Cotta, 1986
- Wiener 2012** Jürgen Wiener: „Trouvées plus propres pour servir d’ornement à des fontaines“ – Themen der frühneuzeitlichen Gartenskulptur, in: Martin/Martz/Troll 2012, S. 33–50
- Wimmer 2009** Clemens Wimmer: Frühe Perioden der Gartengeschichte. Ein Überblick über die gartengeschichtliche Literatur 1570–1913, in: Zandera, 24/1 (2009), S. 11–45
[http://www.gartenbaubuecherei.de/Zandera/2009_1_Wimmer_Gartengesch.pdf]
- Wimmer 2012** Clemens Alexander Wimmer: Die Kunst der Pflanzenverwendung, in: Schweizer/Winter 2012, S. 123–147
- Winnefeld 1891** Hermann Winnefeld: Tusci und Laurentinum des jüngeren Plinius, in: Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts, 6 (1891), S. 201–217
[<https://doi.org/10.11588/diglit.37650.18>]
- Winnefeld 1895** Hermann Winnefeld: Die Villa des Hadrian bei Tivoli. Aufnahmen und Untersuchungen (Jahrbuch des Kaiserlich deutschen Archäologischen Instituts, drittes Ergänzungsheft), Berlin: Georg Reimer, 1895
[<https://doi.org/10.11588/diglit.42527>]
- Wölfflin 1888** Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien, München: Theodor Ackermann, 1888
[<https://doi.org/10.11588/diglit.1345>]
- Wölfflin 1915** Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München: Bruckmann, 1915
[<https://doi.org/10.11588/diglit.27250>]
- Wölfflin 1999** Heinrich Wölfflin: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. Mit einem Nachwort zur Neuausgabe von Jasper Cepl, Berlin: Gebrüder Mann Verlag, 1999
- Wolfzettel 2001** Friedrich Wolfzettel: Malerisch/pittoresk, in: Karlheinz Barck et al. (Hrsg.):

Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 3, Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001, S. 760–790

- Wolschke-Bulmahn 1996** Joachim Wolschke-Bulmahn: Studies in Landscape Architecture. Its History and Activities, in: Joachim Wolschke-Bulmahn (Hrg.): Twenty-Five Years of Studies in Landscape Architecture at Dumbarton Oaks. From Italian Gardens to Theme Parks, Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1996, S. 14–30
- Wolschke-Bulmahn 2002** Joachim Wolschke-Bulmahn: The Study of Byzantine Gardens. Some Questions and Observations from a Garden Historian, in: Antony Littlewood (Hrg.): Byzantine Garden Culture, Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2002, S. 1–12
- Zobel-Klein 2006** Dunja Zobel-Klein: Die Villen des jüngeren Plinius in der Imagination der Frühen Neuzeit. Die Rekonstruktion der Gärten des toscanischen und des laurentinischen Landhauses durch Friedrich August Krubsacius, in: Michael Wenzel (Hrg.): Römische Gärten der Winckelmann-Zeit. Geregelte Form – ungezügelter Natur (Katalog zur Ausstellung im Winckelmann-Museum vom 10. Dezember 2006 bis 4. März 2007), Ruppolding, Mainz: Franz Philipp Rutzen, 2006, S. 37–58
- Zug 2006** Beatrix Zug: Die Anthropologie des Raumes in der Architekturtheorie des frühen 20. Jahrhunderts, Tübingen: Ernst Wasmuth, 2006



Marie Luise Gothein verfasste 1914 mit ihrer „Geschichte der Gartenkunst“ einen Klassiker, der bis heute zwar übersetzt und neuaufgelegt, nie jedoch als Grundlagenwerk in den Fokus gerückt wurde. Diese Arbeit untersucht die intellektuellen und ästhetischen Konzepte der Autorin im Hinblick auf ihre Darstellung der Gartenkunst. Welchen Prämissen folgt die Kulturwissenschaftlerin bei der Fixierung des stets im Wandel begriffenen Raumkunstwerks Garten in Text und Bild? Welche Rolle spielt die Reformgartenbewegung, die zur Zeit der Veröffentlichung in vollem Gange war? Die Analyse von Gotheins Gartenbeschreibungen, etwa der Villa d'Este, zeigt, wie grundlegend die Geschichtsschreibung von den Herausforderungen der Zeit beeinflusst ist: Im Sinne des Ecocriticism spiegeln die Bände die Auseinandersetzung des Menschen mit seiner Umwelt.



**UNIVERSITÄT
HEIDELBERG**
ZUKUNFT
SEIT 1386

ISBN 978-3-947732-46-3



9 783947 732463