

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 Iser's 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 Iser's 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.“