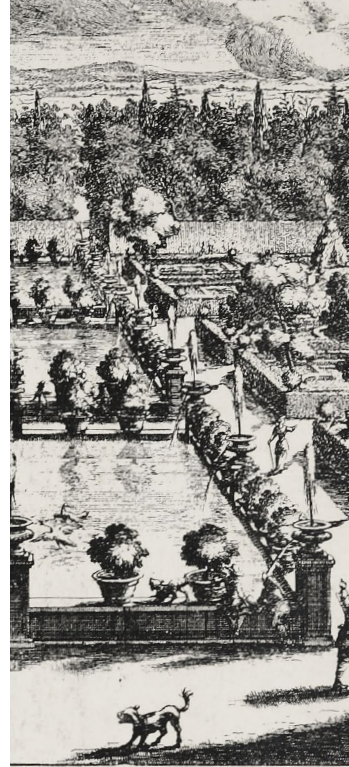
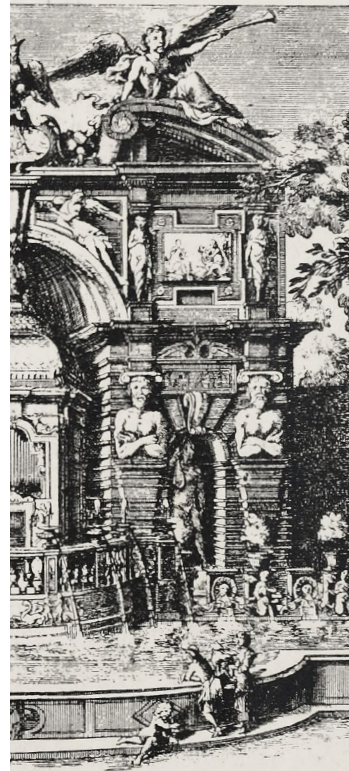


# I. Das Buch



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“.<sup>1</sup> Dass Gothein sich tatsächlich in der Rolle der Schaffenden sah, zeigt eine Bemerkung über die Villa Madama in der „Geschichte der Gartenkunst“:<sup>2</sup> „Schier unerschöpflich reich ist der Eindruck, wenn sich so die ganze Schöpfung aus den zerstreuten Plänen aufbaut.“<sup>3</sup> 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 [...]“.<sup>4</sup> Die Historikerin als Schriftstellerin berichtet im Sinne des Historismus nicht nur, wie „es wirklich gewesen ist“,<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup>

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 Einordnung<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup>

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.“<sup>10</sup>

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.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> In der Vorstellung vom lesbaren Urgarten zeigt sich auch ganz deutlich die Abhängigkeit der vergleichsweise jungen Kunstgeschichte von der Literaturwissenschaft.<sup>13</sup>

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.<sup>14</sup> Der Gartenkunsthistoriker John Dixon Hunt plädiert 2004 ebenfalls für dieses Gartenverständnis.<sup>15</sup> 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 volatilen 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 dazu<sup>16</sup> –, 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.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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.“<sup>19</sup>

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.<sup>20</sup> Die „Geschichte der Gartenkunst“ ist im Kontext der Stil Diskussion zwischen Landschaftsgarten und architektonischem Garten zu verorten.<sup>21</sup> 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 Kant<sup>22</sup> hätten die Gattungsfrage jedoch zugunsten der Malerei entscheiden wollen.<sup>23</sup> 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“,<sup>24</sup> begründet.<sup>25</sup> 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.<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup> 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.“<sup>28</sup>

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 durchgesetzt<sup>29</sup> und wurde in der wissenschaftlichen Debatte erst vor kurzem kritisch hinterfragt.<sup>30</sup> Damit historisiert Gartenkunstgeschichte traditionell anders als Kunstgeschichte, die mit länder- und gattungübergreifenden Stilbegriffen von Epochen (Renaissance und Barock) arbeitet.<sup>31</sup> Gothein zeigt sich von den kunstgeschichtlichen Stilcategoryen dadurch beeinflusst, dass sie ihre Nationalstilcategoryen durch die kunsthistorischen Epochenbegriffe Renaissance und Barock binnensystematisiert, 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.<sup>32</sup>

## 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.<sup>33</sup> 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.“<sup>34</sup>

Auch die Personifizierung von Stilmerkmalen gehört zu dieser Rhetorik, die den objektiven Beobachter impliziert.<sup>35</sup> 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.<sup>36</sup> 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.“<sup>37</sup>

## 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.<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup>

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.<sup>40</sup> Gothein beruft sich zunächst auf literarische Quellen,<sup>41</sup> 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.<sup>42</sup>

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.<sup>43</sup> 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.<sup>44</sup>

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.<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup> 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“<sup>47</sup> 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.<sup>48</sup> 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.<sup>49</sup>

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 [...]“<sup>50</sup> Am Garten in Caprarola macht sie das „kräftig einsetzende Barock“ fest.<sup>51</sup> Die Identifizierung wichtiger Entwicklungsschritte der Gartengeschichte mit einzelnen Gärten setzt sich auch nach der Vollendung des Gartens von Pratolino fort, wo Goethe den Wechsel von der Aufstellung antiker Statuen im Garten hin zu mehr spielerischen, dem „niedere[n] Genre“ zugehörigen Figuren beobachtet.<sup>52</sup>

Goethes 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,<sup>53</sup> 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.<sup>54</sup> Goethe 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 Goethe unhinterfragtes Modell war.<sup>55</sup>

Am Ende des italienischen Kapitels wird der rote Faden in Richtung des nächsten großen Höhepunkts der Gartenkultur geknüpft: des französischen Barockgartens, indem Goethe 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 Goethe, *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.<sup>56</sup>

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.<sup>57</sup> Für den spanischen Garten sieht Gothein ein prägendes Moment in höfischen Festen und dabei vor allem in religiösen Prozessionen.<sup>58</sup> 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.<sup>59</sup> 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“,<sup>60</sup> 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.<sup>61</sup> Trotz wiederholter Vergleiche mit den italienischen Vorbildern<sup>62</sup> 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.<sup>63</sup> Am Ende des Kapitels verweist Gothein auf das „Zeitalter Ludwigs XIV.“, macht aber mit der Schilderung des Gartenbuchs des Jesuiten René Rapin<sup>64</sup> 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.<sup>65</sup> 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.<sup>66</sup> 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.<sup>67</sup> 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.<sup>68</sup> 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.<sup>69</sup>

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.<sup>70</sup> 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.<sup>71</sup> Im Gegenteil: Im Laufe ihrer Erzählung, die sie von den Augsburger und Frankfurter Patriziergärten<sup>72</sup> über Fürstengärten in Ambras (Tirol),<sup>73</sup> Wien<sup>74</sup> und Prag<sup>75</sup> 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.<sup>76</sup> Dieses Urteil speist sich aus der kunsthistorisch vorherrschenden Interpretation der Zeit, wie zum Beispiel der Georg Dehios.<sup>77</sup>

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.<sup>78</sup> Danach beginnt der Einfluss der Gartenschöpfungen Ludwigs XIV.<sup>79</sup>

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.<sup>80</sup>

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.<sup>81</sup> Das architektonisch verwendete Pflanzenmaterial führt Gothein als Hauptargument für die Eigenständigkeit des französischen Stils innerhalb der architektonischen Gartengestaltungen an.<sup>82</sup> Das historisch hergeleitete französische Motiv des Wassergrabens, das sie als bedeutsam im Kapitel über den französischen Renaissancegarten entwickelt hatte, findet hier seinen Abschluss.<sup>83</sup>

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.<sup>84</sup> Das Trianon de Porcelaine – Rückzugsort für den König von der höfischen Repräsentation – wird mit seiner gelösten Bauweise der Wohnpavillons zum Vorbild in ganz Europa.<sup>85</sup> 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.<sup>86</sup> 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.<sup>87</sup> 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.<sup>88</sup>

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.<sup>89</sup> Für Deutschland greift sie die Geschichte nach der Zerstörung durch den Dreißigjährigen Krieg wieder auf und schließt daraus auf das neue Vorbild Frankreich.<sup>90</sup> 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.<sup>91</sup>

Während des ganzen Kapitels wird die Gegnerschaft der personifizierten Gartenstile – des „regelmäßigen“ und „malerischen“ Stils – zugespitzt.<sup>92</sup> 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.<sup>93</sup> 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.<sup>94</sup> Dennoch rechnet sie den chinesischen Garten – und in dessen Abhängigkeit auch den japanischen – dem „malerischen Stil“ zu.<sup>95</sup>

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.<sup>96</sup> Zudem betrachtet sie die Vorbilder aus der Malerei. Ihre Argumentationslinie führt von Hogarths „Schönheitslinie“<sup>97</sup> 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 Symmetrie<sup>98</sup> hin zu William Kent als Vollender dieser theoretischen Ideen zur Gartenästhetik und seiner Schlussfolgerung: „die Natur verabscheut die gerade Linie [...]“<sup>99</sup> 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.<sup>100</sup> 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 [...]“<sup>101</sup>

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.<sup>102</sup> Unter „Wissenschaft“ versteht sie vor allem das gestiegene botanische Interesse.<sup>103</sup> 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.<sup>104</sup> 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.<sup>105</sup>

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.<sup>106</sup>

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.<sup>107</sup> 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 erstarren 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.<sup>108</sup> 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.<sup>109</sup> 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.“<sup>110</sup>

Als erste Ausführung dieses Gedankens stellt Gothein Bramantes Belvederehof im Vatikan vor.<sup>111</sup> 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 [...]“.<sup>112</sup> 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.“<sup>113</sup>

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,<sup>114</sup> etwa durch Treppenanlagen,<sup>115</sup> und die systematische Behandlung des Wassers)<sup>116</sup> missachtet wurden, verärgert sie dermaßen, dass sie dem Gartenkünstler seine Kompetenzen abspricht.<sup>117</sup>

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,<sup>118</sup> 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.<sup>119</sup>

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“<sup>120</sup> 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.<sup>121</sup>

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 [...]“. <sup>122</sup> 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“, <sup>123</sup> 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. <sup>124</sup>

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), <sup>125</sup> 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

<sup>122</sup> GdG II, S. 11.

<sup>123</sup> Ibid., S. 15.

<sup>124</sup> Ibid.

<sup>125</sup> 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.“<sup>126</sup>

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.<sup>127</sup> Für das mittelalterliche Abendland macht sie das Vorbild des künstlichen Baumes noch einmal für die Dichtung stark,<sup>128</sup> um den wassersprudelnden Baum dann wieder im italienischen Renaissancegarten, in Castello und Pratolino bei Florenz<sup>129</sup> und im französischen Garten des Absolutismus zu entdecken.<sup>130</sup>

Diesen, Madame de Montespan's Baum, wiederum findet Goethe in Kapitel über „Die Ausbreitung des französischen Gartens in Europa“, im englischen Chatsworth, wieder.<sup>131</sup> Die Kontinuität solcher Motive ist für die „große Erzählung“ von eminenter Wichtigkeit, weil sie den Fluss der Entwicklung über Jahrtausende hinweg belegen hilft.<sup>132</sup> 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.<sup>133</sup> 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 Boskets 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.