

2. Bebilderung

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

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

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

1 Gothein 1914.

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

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

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

5 GdG I, S. V.

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

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

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

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

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

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

Bilder als Quellen: Abbildungsarten

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

9 Vgl. Schulze 2004, S. 17.

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

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

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

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

13 Grisebach 1910.

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

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

16 Falke 1884.

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

18 GdG I, S. VI.

19 Jäger 1888.



Fig. 1 Graphische Vereinheitlichung der Abbildungen bei Jäger 1888, Fig. 3,
„Rekonstruktion der hängenden Gärten der Semiramis“

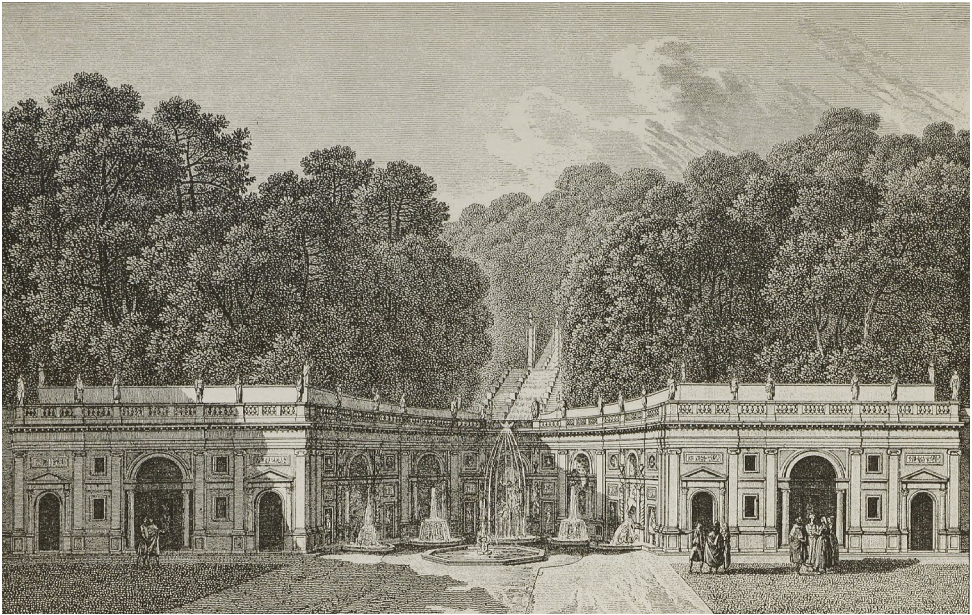


Fig. 2 Graphische Vereinheitlichung der Abbildungen bei Jäger 1888, Fig. 41,
„Wassertheater der Villa Aldobrandini in Frascati“

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

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

20 GdG I, S. V.

21 Koch 1910.

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

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

24 Erman 1885–1887.

25 Erman/Ranke 1923.

26 Latham 1905.



3

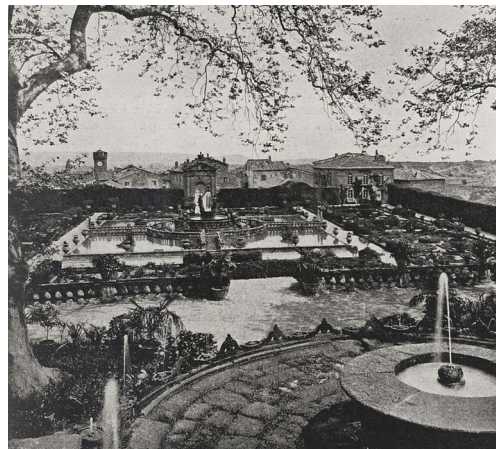


4

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

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

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



5

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

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

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

Der Fotomarkt

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

27 Falke 1884, o. S.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Italien versus Japan

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

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

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

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

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

39 Vgl. Sachsse 2003, S. 48–50.



6

7



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

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



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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

43 Conder 1893, vgl. auch Conder 2002.

44 Vgl. Spielmann 1984, S. 32 f.

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

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

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

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

Alte Bilder und neue Fotos

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

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

47 Wallis Budge 1894, S. 16.

48 GdG I, S. 36.

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

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

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

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

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

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

51 Vgl. Klamm 2017.

52 Siehe das entsprechende Kapitel.

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

54 Gusman 1904.

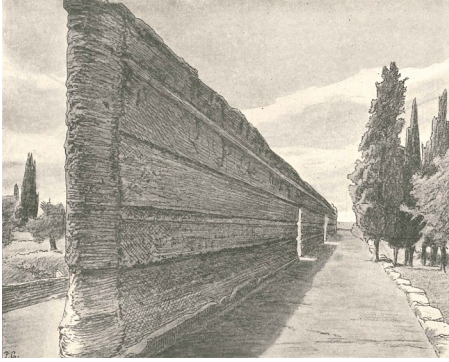


Fig. 11 Fig. 177 aus Gusman 1904,
„Le Mur du Portique Double F [...]“

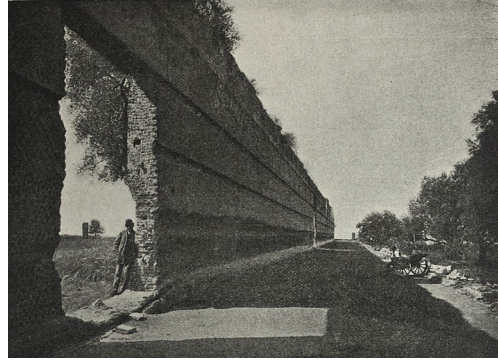


Fig. 12 Abb. 6 aus Winnefeld 1895,
„Sogenannte Poikile“

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

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

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

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

55 Ibid., S. 1.

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

57 Barthes 2009, S. 52.

Perspektive

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

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

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

59 Auch: „Linearperspektive“.

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

61 GdG I, S. 171.

62 Ibid., S. 7.

63 Ibid., S. 31.

64 Ibid., S. 324.

65 Ibid., S. 278.

66 GdG II, S. 461.

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

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

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

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

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

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

68 GdG II, S. 337 f.

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

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

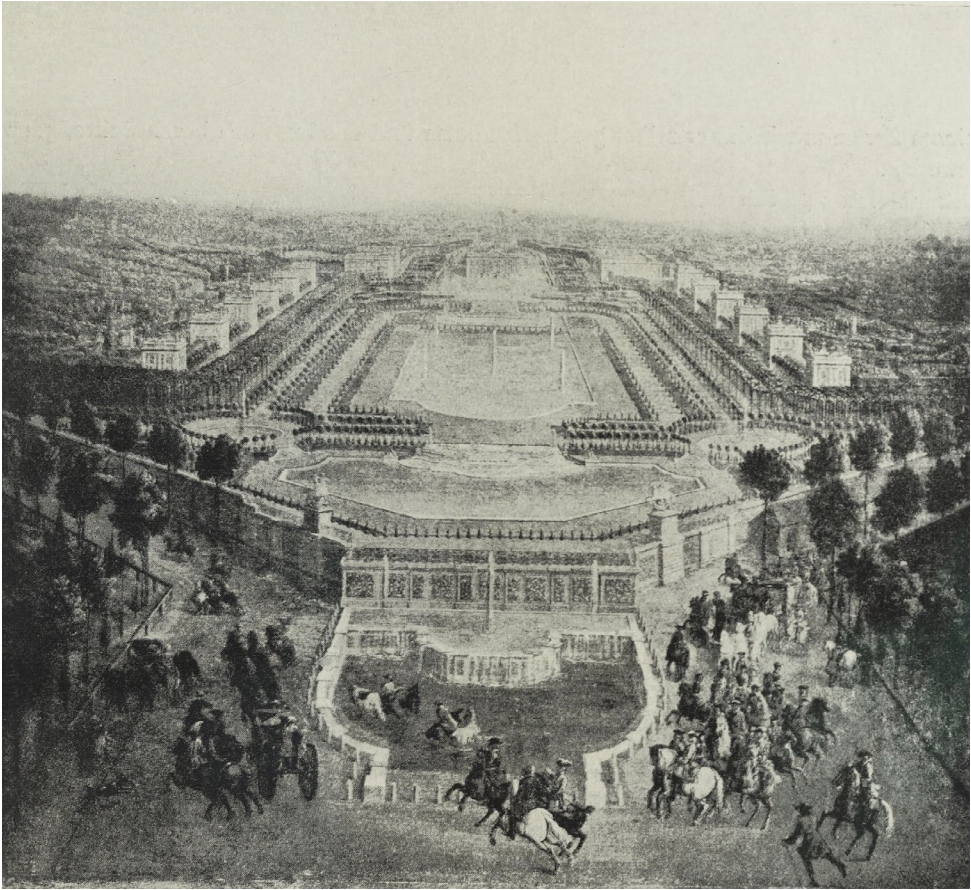


Fig. 13 Abb. 418 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. II, „Marly-le-Roi, Blick vom Abreuvoir“: typisch hoher Augenpunkt in Landschaftsgemälden

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

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

71 Vgl. Schulze 2004, S. 24f.

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

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

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

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

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

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

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

73 GdG II, S. 412.

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

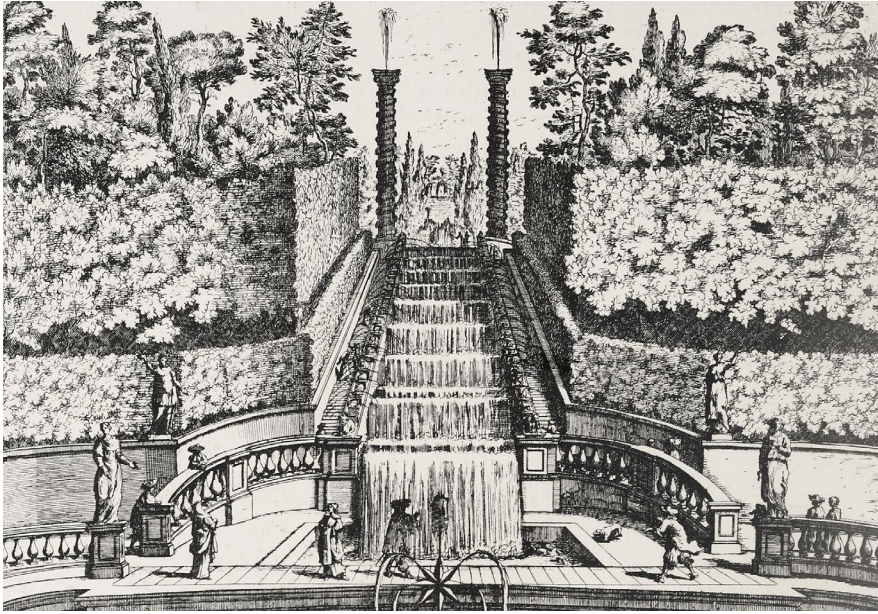
75 Lauterbach 1996. Zu Silvestre vgl. Schweizer/Baier 2013.

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

77 GdG II, S. 96 ff.

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

14



15

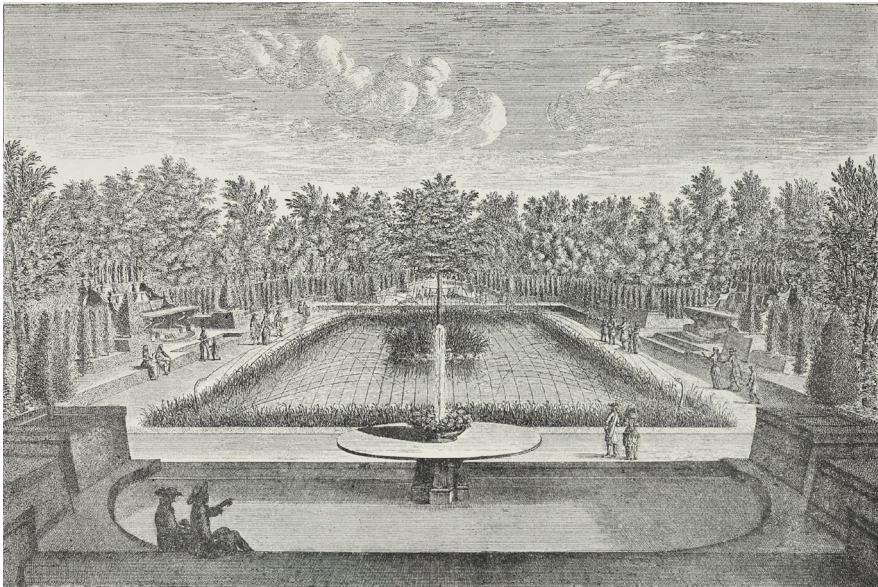
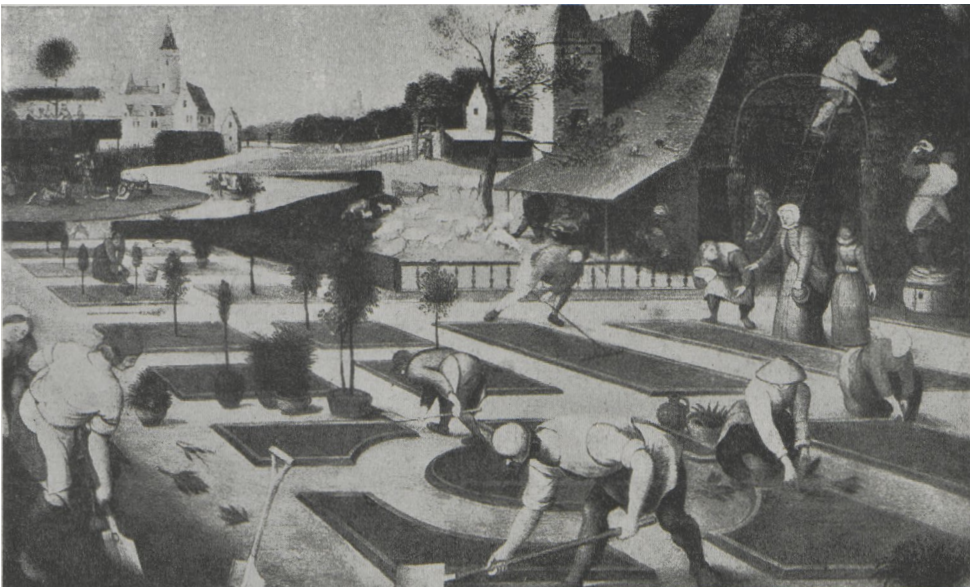


Fig. 14 Abb. 246 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. I, „Villa Aldobrandini, Frascati, Wasser-
treppe“: aus Falda 1691

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



16



17

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

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

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

Resümee

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