

2. Wissenschaftsgeschichte: Lehrer, Autoritäten, gebildete Kreise

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

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

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

1 Gothein 1914.

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

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

4 GdG I, S. VII.

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

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

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

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

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

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

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

Universalität: Eberhard Gothein

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

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

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

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

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

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

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

11 Vgl. Hunt/Willis 1975, S. 138–139.

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

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

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

15 Vgl. Hunt 1986.

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

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

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

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

17 Vgl. GdG I, S. 219.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

24 *Ibid.*, S. 350.

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

26 Vgl. Dinges 2002, S. 182.

27 Maurer 2007, S. 36.

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

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

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

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

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

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

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

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

33 *Ibid.*

34 Koch 1910, Tuckermann 1884.

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

36 Zitiert nach Maurer 2007, S. 51.

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

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

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

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

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

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

39 Vgl. Clunas 1997, S. 30.

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

41 Vgl. Maurer 2007, S. 277.

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

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

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

Historismus: Leopold Ranke

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

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

45 Ibid.

46 Vgl. Seeber 2016, S. 42 f.

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

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

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

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

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

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

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

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

51 Ibid.

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

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

54 Vgl. Jaeger/Rüsen 1992, S. 81.

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

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

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

An anderer Stelle lehnt sie Hegels „Geschichtsphilosophie“ ab:

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

55 Zitiert nach Noiriel 2002, S. 357.

56 Vgl. Jaeger/Rüsen 1992, S. 82.

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

58 Vgl. *ibid.*

59 Noiriel 2002, S. 357.

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

61 Ranke 1839–1847.

62 Ranke 1834–1836.

63 Vgl. Jaeger/Rüsen 1992, S. 81.

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

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

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

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

66 Zitiert nach Maurer 2007, S. 267.

67 Vgl. Baberowski 2005, S. 32.

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

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

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

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

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

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

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

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

71 Vgl. Prange 2004, S. 153.

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

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

74 GdG I, S. VII.

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

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

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

75 Ibid.

76 Ibid., S. VI.

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

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

79 GdG I, S. 148.

80 Ibid., S. 319.

81 Ibid., S. 320.

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

Kulturgeschichte: Jacob Burckhardt

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

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

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

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

82 Zitiert nach Prange 2004, S. 160.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

90 Vgl. Locher 2007, S. 111 ff.

91 Vgl. Kultermann 1996, S. 97.

92 Locher 2007, S. 114.

93 Prange 2004, S. 154.

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

95 Vgl. Kultermann 1996, S. 98.

96 Vgl. Locher 2007, S. 114.

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

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

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

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

97 Vgl. Prange 2004, S. 153.

98 Vgl. Kultermann 1996, S. XVII.

99 Ibid., S. XVIII.

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

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

102 Vgl. Prange 2004, S. 156.

103 Vgl. Kultermann 1996, S. 99.

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

105 GdG I, S. 219.

106 Ibid., S. 309.

107 Ibid., S. 429.

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

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

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

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

108 Ibid., S. 430, 434.

109 Ibid., S. 431, 432.

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

111 Burckhardt 2001, S. 322.

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

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

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

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

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

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

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

115 Ibid, S. 192.

116 Ibid.

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

118 GdG II, S. 192.

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

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

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

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

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

Ästhetik: John Ruskin

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

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

120 Erinnerungsbuch Werner, S. 21.

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

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

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

122 Kemp 1983, S. 453.

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

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

125 *Ibid.*

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

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

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

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

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

128 Ruskin 1851–1853.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

135 Clemen 1900.

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

137 Schumacher 1897/1898, S. 123.

138 Ibid.

139 Ibid., S. 124.

140 Ibid., S. 126.

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

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

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

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

141 Ibid.

142 Ibid., S. 128.

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

144 Vgl. Oechslin 2002, S. 7.

145 Gothein 1903.

146 Ruskin 1902.

147 Vgl. Gothein 1903, S. 27 f.

148 Vgl. Broicher 1902, S. 24 f.

149 Gothein 1903, S. 8.

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

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

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

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

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

152 Goethe 1903, S. 10.

153 Ibid.

154 Ibid., S. 11.

155 Ibid., S. 12 f.

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

157 Ibid.

158 Ibid., S. 14.

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

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

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

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

159 Ibid., S. 16.

160 Ibid., S. 17.

161 Ibid.

162 Ibid., S. 22.

163 Ibid., S. 23.

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

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

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

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

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

166 GdG I, S. V.

167 Ibid., S. VI.

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

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

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

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

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

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

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

170 Vgl. Rößler 2009, S. 183–188.

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

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

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

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

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

¹⁷² Ibid.

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

¹⁷⁴ Vgl. Tyack 2015, S. 103 f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

178 Semper 1860.

179 Burckhardt 2001/Burckhardt 1855.

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

181 Ibid.

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

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

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

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

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

183 Vgl. Tyack 2015, S. 107–111.

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

185 Vgl. Hewison 1976, S. 22f.

186 Ibid., S. 20.

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

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

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

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

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

189 Gothein 1893, S. 207.

190 Vgl. Bayer 2004, S. 79.

191 Gothein 1893, S. 215.

192 Ibid., S. 217.

193 Ruskin 1903.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

198 Ibid., S. 403.

199 Gothein 1903, S. 23.

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

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

202 Vgl. GdG I, S. 373.

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

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

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

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

Praxis: Die Forschungsreise nach Rom 1905

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

213 Vgl. Bosco 1933.

214 Zum Beispiel Gnoli 1905.

215 Vgl. Anm. 211.

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

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

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

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

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

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

218 Vgl. Beyer 1988, S. 293.

219 Vgl. Maurer 2005, S. 81.

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

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

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

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

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

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

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

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

224 Jordan/Hülsen 1907.

225 GdG I, S. 98.

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

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

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

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

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

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

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

²³⁰ Vgl. Rischbieter 2013, S. 22 f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

237 GdG I, S. 114.

238 Hülsen 1917.

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

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

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

239 Rischbieter 2013, S. 26.

240 Ibid., S. 28.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

252 Vgl. dazu Gawlik 2012, S. 58–62.

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

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

255 GdG I, S. 289.

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

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

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

256 Ibid., S. 344.

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

258 GdG I, S. 328.

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

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

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

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

260 GdG I, S. 327f.

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

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

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

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

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

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

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

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

265 Kieven 1988, S. 51.

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

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

268 Montaigne 2014, S. 219.

20



21



22



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

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

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

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

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

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

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

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

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

271 Vgl. Frommel 1973, S. 287.

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

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

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

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

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

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

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

274 „Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens“.

275 Vgl. zum Beispiel Bredekamp 1991.

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

Resümee: Gotheins akademisches Profil

Der Titel dieses Resümees spielt bewusst darauf an, dass Gothein keinen formalen Hochschulabschluss hatte, weil sie ihn als Frau in ihrer Zeit gar nicht erwerben durfte.²⁷⁶ Er reagiert damit auf das in der Einleitung formulierte Ziel dieser Arbeit, Gotheins akademische Bildung dem Verdikt, sie sei eine „Dilettantin“ gewesen, entgegenzustellen. Da ihre systematische humanistische Bildung auf ihren Ehemann zurückzuführen ist, kann sie aber als für ihre Zeit schon etwas veraltet charakterisiert werden. Daraus folgt ihr fehlendes Bewusstsein für Begriffe und Theoriebildung. Die Einleitung in dieses Kapitel hat zwar gezeigt, dass die „Geschichte der Gartenkunst“ auch in der Kunstgeschichte ernst genommen wurde, den damals geltenden wissenschaftlichen Standards dieses Fachs – sei es in Fragen der Stilkritik oder des Formalismus – konnten die zwei Bände jedoch schon bei ihrem Erscheinen nicht entsprechen. Dies liegt jedoch nicht an einer „dilettantischen“ Herangehensweise, sondern vor allem an der wissenschaftlichen Prägung durch ihren Mann, dessen Werk auf die Synthetisierung großer Quellensammlungen zielt.

Wie ihr Mann stand Marie Luise Gothein auf dem Boden eines soliden Historismus Ranke'scher Prägung, der kulturhistorisch von beiden in der Nachfolge Jacob Burckhardts weiterbearbeitet wurde. Burckhardt stellt für Gothein die Grundlage ihres Gartensystems und dessen entwicklungsgeschichtlichen Verlaufs dar: Sie übernimmt die Phasen des Burckhardt'schen Modells von der Frührenaissance bis zur Hochrenaissance und geht über ihr Vorbild nur hinaus, wenn es etwa die barocke Gestaltung italienischer Gärten nach neuesten Forschungsstandards betrifft.²⁷⁷ Auch darin folgt sie ihrem Mann, dessen Ziel es war, über die Forschungen seiner Lehrer hinauszugehen, der dabei aber dennoch in deren Denkhorizont verankert blieb.

In ästhetischer Hinsicht emanzipiert sich Gothein mit ihrer positiven Rezeption John Ruskins vom wissenschaftlichen Weltbild ihres Mannes. Eingeleitet hatte sie diese Loslösung schon durch ihre Studien über die Literatur der englischen Romantiker in Kontrast zum romanischen Kulturkreis, den ihr Mann bearbeitete. Diese Beschäftigung eröffnete ihr erst den Forschungsschwerpunkt zum Garten und zur englischen Ästhetik. So ist die Gliederung der „Geschichte der Gartenkunst“ zwar davon abhängig, wie Burckhardt den Garten der Hochrenaissance als Ideal architektonischer Gartengestaltung

²⁷⁶ Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 10. Vgl. zur Frauenbildung in Deutschland allgemein Kleinau/Opitz 1996.

²⁷⁷ Diese Bemerkung ist ein Vorgriff auf das Kapitel über die Villa d'Este (III.1.), bei dem es um Gotheins Auseinandersetzung mit dem Renaissance- und Barockstil geht.

definierte, die ästhetische Darstellung des einzelnen spezifischen Gartens hängt jedoch von der Architekturbeschreibung Ruskins mit ihrem Anspruch ab, den Rezipienten „sehend“ zu machen. Ausgehend von Wordsworths Naturbetrachtung interpretiert Gothein Ruskins Architekturbeschreibungen als „natürliche“ Art der Darstellung. Ihr Ziel ist es, ihren Lesern die „wahre Natur“ der Architektur zu eröffnen und zwar durch lebendige Gartenbeschreibungen, wie das entsprechende Kapitel zeigen soll. Die Öffnung gegenüber Ruskin'schen Vorstellungen stellt für Gothein auch ein Einfallstor reformerischer Ideen der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung dar und wirkt entscheidend auf ihre eigene Haltung zur korrespondierenden beziehungsweise davon abhängigen deutschen Reformbewegung. In ihrer Hinwendung zeigt sie sich als avantgardistisch und setzt sich klar von den konservativ-historistischen Wertmaßstäben ihres Mannes ab.

Als Forscherin war Gothein Einzelkämpferin. In ihr vorgefertigtes System integrierte sie zwar aktuelle Forschungserkenntnisse, die dieses aber nicht grundlegend erschütterten. Kontakte zu Wissenschaftlern ihrer Zeit dosierte sie sparsam und verarbeitete deren Beiträge vorsichtig. Für ihre Feldforschungen war Kennerschaft wichtig und in der Tat müssen ihre Datierungen zu den architektonischen Resten des Corsini-Gartens als beeindruckend in diesem Sinne hervorgehoben werden.

Eberhard Gotheins Einfluss auf die Entstehung der „Geschichte der Gartenkunst“ kann einerseits nicht überschätzt werden, andererseits versuchte sich seine Frau schon früh in der Beziehung von ihrem Lehrer zu emanzipieren, weswegen Einflüsse anderer Wissenschaftler und Denker nicht unterschätzt werden dürfen. In ihrem Bedürfnis nach geistiger Anregung²⁷⁸ suchte Marie Luise Gothein vor allem den Kontakt zu gebildeten Männern, da die Frauen ihrer Zeit meist auf die Themenbereiche der traditionell weiblichen Sphäre beschränkt waren oder sie sich mit ihnen, wie zum Beispiel mit Marianne Weber, nicht verstand.²⁷⁹ Dabei bewegte sie sich auf einem von ihr definierten Weg der Geschlechterbeziehung, da sie in ihrer Suche nach intellektuellem Austausch die erotische Komponente zu negieren versuchte. Dieser biographische Aspekt schlägt sich auch in ihrer Sicht auf den Garten als Erlebnisraum nieder, wie das folgende Kapitel zeigen wird.

278 Vgl. den Brief, den sie während eines Besuchs bei ihren Verwandten in Ostpreussen schrieb: MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 569: „Rastenburg d. 13.7.20“: „Freilich ist nun auch eine Kehreseite, die mir ein Leben unter diesen Menschen unmöglich machte. Das ist der gänzliche Mangel geistiger Interessen. Ich habe glaube ich in diesen Tagen noch nicht ein einziges hörens-wertes Wort gehört, natürlich auch nicht gesprochen, Lotte Kleiber [?] macht manchmal einen Anlauf nach neusten Romanen, aber auch den nur sehr schwach, es sind alles tüchtige Haus-frauen – und jetzt haben sie ja auch ein grosses Betätigungsfeld – Kinder Küche – und auch Klatsch, das ist das Gesprächsgebiet und die Männer sind erst recht Banausen“.

279 Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 12, 19, 21.