

2. Der Garten als Bild

Phantasie und Kunstkenntnis sind gefragt, wenn Gothein für den Garten der Villa d'Este formuliert: „Um das Bild unseres Gartens zu vervollständigen, müssen wir ihn mit einem Heer von Statuen bevölkert denken [...]“. ¹ Die Vorstellung vom Garten als Bild wird in der „Geschichte der Gartenkunst“ ständig aufgerufen. Bisweilen entwickelt sie auch ein metaphorisches Eigenleben, etwa bei der Beschreibung der Gartenaufbauten auf der Isola Bella: „Die tiefer liegenden Terrassen, die sich seitwärts der Inselformation anpassen, zeigen eine kräftigere, dunklere Vegetation, um als Sockel das ganze Bild auszuhalten.“ ²

Hier lässt sich hier wiederum eine historistische Tradition freilegen, die mit narrativen und bildlichen Mitteln Geschichte zu vergegenwärtigen sucht. ³ Der Begriff ist etabliert in zeitgenössischer Vergleichsliteratur. ⁴ Falke schreibt zum Beispiel explizit, dass die Architekten der italienischen Renaissance Bilder geschaffen hätten wie die malenden Künstler: „da sie [die Architekten] nicht Gemälde schaffen konnten, nicht Bilder auf der Wand oder auf der Leinwand, so schufen sie Bilder in Wirklichkeit.“ ⁵ Das Bild ermöglicht der Geschichtsschreibung die Schöpfung einer Entität, die viele Dinge in einem gleichzeitigen Kontinuum präsentieren kann. ⁶ Hier spielt auch wieder der geistesgeschichtliche Horizont Jacob Burckhardts eine Rolle, der die Fülle seines zu behandelnden Materials in Querschnitten und „Bildern“ synthetisierte. ⁷ Für die „Geschichte der Gartenkunst“ impliziert die Vorstellung vom Bild die Annahme einer Urschicht, in der sich die Ausstattung des Gartens ideal versammelt.

In der Gartenästhetik ist die Idee vom „Bild des Gartens“ eng an die Entstehung des englischen Landschaftsgartens gekoppelt. Das zeigt sich in Gotheins entsprechendem Kapitel:

„Selten aber wagte man das Wohnhaus unmittelbar in den Landschaftsgarten hineinzustellen wie in England, wo der Rasenteppich mit seinen perspektivisch angeordneten Baumkulissen bis in den Anfang des XIX. Jahrhunderts meistens als erstes Bild im Garten des malerischen Stiles bis dicht an das Haus heranreichte.“ ⁸

Hier liegt die Vorstellung einer Abfolge von Bildern zugrunde, die sich dem Besucher beim Durchschreiten des Landschaftsgartens von genau berechneten Standpunkten

1 Gothein 1914, Bd. I, S. 275.

2 Ibid., S. 362.

3 Vgl. Prange 2004, S. 89.

4 Zum Beispiel bei Koch 1910.

5 Falke 1884, S. 89.

6 Vgl. Schütte 2004, S. 175 ff. in Bezug auf Jacob Burckhardt.

7 Ibid.

8 GdG II, S. 390.

aus präsentieren. Diese pittoreske Wahrnehmungsweise einer Landschaft entwickelte sich parallel zur Entstehung und durch den Landschaftsgarten. Zeigt sich in Gotheins Vorstellung vom Garten als Bild – vom Gartenbild⁹ – die Pittoresk-Ästhetik, die seit dem 18. Jahrhundert den Blick auf Landschaft in ganz Europa prägte? Dieser Frage geht das vorliegende Kapitel nach und skizziert dabei die verschiedenen gattungsspezifischen Bedeutungsschichten in ihrem Wandel durch Zeiten und Regionen. Das semantische Feld erstreckt sich dabei auf die Begriffe „picturesque“ für den englischen Sprachraum, „pittoresk“ und „malerisch“ für den deutschen.

Das Wort „pittoresk“ kommt in der „Geschichte der Gartenkunst“ nicht vor; Gothein verwendet stattdessen den Begriff „malerisch“ in seiner Bedeutung als Stil-kategorie.¹⁰ Davon abgesehen finden sich weitere Semantiken, die Gothein mit dem Begriff des „Malerischen“ verbindet; da ist zunächst die wörtliche, auf das Malen bezogene Verknüpfung, wie sie sich etwa bei der Beschreibung von Rubens' Garten und dem „prächtigen, an malerischen Reizen überreichen Haus“ findet.¹¹ Oder, noch unmittelbarer, bei der Beschreibung von römischen Wandmalereien, die als „malerischer Schmuck“ bezeichnet werden.¹² Oft kommt das Wort aber auch unreflektiert vor, oder an Stellen, an denen aus dem Kontext nicht unmittelbar erschlossen werden kann, auf welche Gattung es sich bezieht: auf den Landschaftsgarten? Auf die Malerei? Auf eine ästhetische Kategorie? Dabei fällt der Begriff in so unterschiedlichen Kontexten wie bei einer Bemerkung über die „malerisch empfindende arabische Architektur“¹³, die „höchst malerisch gestalteten Zinnen des florentinischen Schloßbaues“¹⁴ oder bei der Textstelle vom „malerischen Städtchen Signa bei Florenz“.¹⁵ Welche Bedeutungsschicht des Begriffs spricht Gothein an, wenn sie zum Beispiel von der Villa Madama schreibt: „Ein Maler [Raffael], der größte unter ihnen, hat das Ganze zuerst gedacht, und durchaus malerisch ist auch der Eindruck.“¹⁶

So kann zunächst einmal festgehalten werden, dass Gothein den Begriff „malerisch“ zwar als grundsätzlich strukturierende Stil-kategorie verwendet, ihn darüber hinaus aber auch unreflektiert in anderen Bedeutungszusammenhängen nutzt. Dieser Befund ist interessant, da die „Geschichte der Gartenkunst“ grundsätzlich das Narrativ aufbaut, den malerischen Garten als unkünstlerisch darzustellen und ihn gegenüber dem

9 Explizit spricht sie vom „Gartenbild“ im Kapitel über Ägypten, GdG I, S. 10: „Mit Hilfe solcher Grundrisse lassen sich nun mit Leichtigkeit eine Reihe anderer Gartenbilder ergänzen und erklären.“

10 Vgl. Kapitel I.1. „Vorwort II: Architektonisch versus malerisch“.

11 GdG I, S. 99.

12 Ibid., S. 130: „Die Zimmer gruppieren sich um ein großes Peristyl, das, nach seinem malerischen Schmuck und den vier kleinen Eckbrunnen zu schließen, ein schöner heiterer Garten war.“

13 Ibid., S. 164.

14 Ibid., S. 226.

15 Ibid., S. 296.

16 Ibid., S. 247.

architektonischen Gartenstil abzuwerten. Auf der anderen Seite verwendet Gothein das „Bild vom Bild des Gartens“ über alle Binnendifferenzierungen hinweg und zeigt sich damit beeinflusst von einer Ästhetik, die sich am Begriff des „Malerischen“ orientiert. Damit spiegelt sich in Gotheins Gebrauch des Wortes zum einen das Dilemma dieses äußert unscharfen ästhetischen Begriffs, zum anderen aber auch die Verstrickung der Autorin in dessen ästhetischen Semantiken. Gothein grenzte sich zwar in Bezug auf den Landschaftsgarten von der Picturesque-Ästhetik ab, war biographisch jedoch so stark von ebendieser Ästhetik geprägt, dass sie keinen kritisch distanzieren Standpunkt einnehmen konnte.

Semantiken des Pittoresken

Die Begriffe „pittoresk“ und „malerisch“ sind nicht nur in der „Geschichte der Gartenkunst“, sondern generell in ihrer semantischen Bedeutung unscharf und wurden im Laufe ihrer Verwendungsgeschichte mit einer Fülle von Bedeutungen belegt.¹⁷ Problematisch für eine scharfe Definition erweisen sich auch Bedeutungsverschiebungen je nach Sprache. Gerade weil der Begriff „pittoresk“ als Ausdruck einer ästhetischen Weltsicht – im Unterschied zu einer Wahrnehmungsqualität¹⁸ – so allumfassend gefüllt ist, ist es schwierig, eine systematische Erforschung zu bewerkstelligen.¹⁹ Die ursprüngliche Bedeutung des italienischen Ausgangswortes „pittoresco“ bezieht sich auf sichtbare Malspuren (breite Pinselstriche oder schraffierte Flächen).²⁰ Er wurde von Giorgio Vasari in seinen Kunstvitien gebraucht und beschreibt eine besonders „malerische“ Wirkung, wie sie durch bestimmte Techniken, zum Beispiel auch von Hell-Dunkel-Kontrasten oder Verwischung der Konturen, erreicht wird.²¹ In diesem semantischen Feld, das sich auf die Eigenschaften der Malerei bezieht, wird dem Pittoresken eine aufgeraute Qualität zugeschrieben, der Begriff wird mit einer entwurfsartigen, aber auch progressiven Malweise in Verbindung gebracht.²² Die Vernachlässigung von Symmetrie und Klarheit machte ihn interessant für die frühe italienische Kunsttheorie und für eine Wiederaufnahme im 19. Jahrhundert durch Heinrich Wölfflin, der mit seiner Hilfe den Barockstil beschrieb.²³

17 Vgl. dazu und im Folgenden vor allem Wolfzettel 2001.

18 Vgl. Lobsien, S. 129: „Das Pittoreske bezeichnet keine Wahrnehmungsqualität, sondern ein Weltverhältnis.“

19 Vgl. Wolfzettel 2001, S. 762.

20 Vgl. Hunt 2004, Malerischer Garten, S. 12.

21 Vgl. Jung 2017, S. 19.

22 Vgl. Wolfzettel 2001, S. 762 f.

23 Vgl. Sohm 1991, S. 1.

An der Wende zum 18. Jahrhundert fand zunächst ein Wandel von einer produktionsästhetischen zu einer „psychologisch-rezeptionsästhetischen Sehweise“ statt,²⁴ äußere Betrachtungsgegenstände wie Landschaften oder Musik wurden einer ästhetischen Rezeption unterworfen, indem sie auf ihre pittoresken Qualitäten hin untersucht wurden. Wolfzettel beschreibt dies als „Subjektivierung des scheinbar objektiv Gegebenen im persönlichen Genuß“.²⁵ Die Begriffsverengung in Bezug auf die Malerei ging verloren, stattdessen wurden Gemälde Vorbilder für die Rezeption realer Landschaften.²⁶ Diese zweite Phase der Aktualisierung des Begriffs in der Theorie fand hauptsächlich in Großbritannien statt, wo sich die ästhetische Betrachtung in einer eigenen Kunstform, dem Landschaftsgarten, niederschlug.²⁷ Dabei fand auch die neue Semantisierung des Begriffs in Phasen statt.

Hunt reflektiert die Landschaftsästhetik Alexander Popes, eines Wegbereiters des Landschaftsgartens, im Zusammenhang mit dessen Verwendung des Begriffs „Picturesque“.²⁸ Pope habe, so Hunt, den Begriff auf menschliche Handlungen, namentlich heroische Taten antiker Helden, angewandt und als Prädikat benutzt. Er nennt humane, erstrebenswerte Handlungen in Homers „Illias“ „picturesque“. Diese klassizistische Bedeutungsschicht habe sich dann in Skulptur, Architektur und deren ikonologischer Tiefenschicht in den Landschaftsgärten William Kents niedergeschlagen.²⁹ Die Verknüpfung der menschlichen Aktion mit der Landschaft beziehungsweise dem Garten erfolge durch die Inszenierung von architektonischen Elementen – in Popes eigenem Garten Twickenham etwa die Säule im Gedenken an seine Mutter und die Inszenierung des Gartens als Bühne. Durch Embleme, Architekturzitate und Landschaftsgestaltung, wie sie sich etwa in den Gärten Kents (Stourhead, Rousham) und in der frühen Phase von Stowe finden, werde der Betrachter in die Rolle des Protagonisten versetzt, der die in der Landschaft hinterlegten klassischen Handlungen lesen und gleichzeitig erfahren könne.³⁰ Die pittoreske Betrachtungsweise nehme dabei einen Landschaftsausschnitt

24 Wolfzettel 2001, S. 764.

25 Ibid., S. 761.

26 Vgl. Hunt 2004, Malerischer Garten, S. 6. Das Vorbild der Landschaftsmalerei, etwa die Claude Lorrains, spielte für die Entwicklung des Landschaftsgartens eine große Rolle.

27 Vgl. Hussey 1967, S. 31 f., der sich als Erster explizit mit dem Begriff auseinandersetzt, macht drei Phasen aus, die er ausschließlich auf englische Autoren beziehungsweise Landschaftsgärtner bezieht. Vgl. auch Batey 1994, S. 121, die das Picturesque ausschließlich als genuin britische Reaktion auf die europäische Natursentimentalität definiert: „The Picturesque was a peculiarly British reaction to the Romantic attitudes sweeping Europe after Jean-Jacques Rousseau had confounded the Age of Reason by opening the floodgates of sensibility.“ Eine ähnliche nationale Einengung nimmt Watkin 1982 vor.

28 Kelsall 2007 bezeichnet Pope als den ersten Romantiker, der Garten und Natur als sprechende Bilder wahrgenommen habe, in denen sich moralische Bedeutungen spiegelten.

29 Vgl. Hunt 1997, S. 106 ff.

30 Ibid., S. 110: „The human action, whether contemporary or historical, usually contained ingredients derived from classical culture and required some verbal commentary upon the visual experience to enunciate the whole garden episode. Ut pictura hortus.“

wie eine Bühne wahr, die in Vorder-, Mittel- und Hintergründe gestaffelt sei.³¹ So empfehle Pope etwa eine Bepflanzung, bei der die dunklen Töne der Pflanzen nach hinten zunehmen.

Die pittoreske Wahrnehmungsweise führte zu einer allgemeinen Rezeptionsästhetik, die sich auf die gesamte Naturszenerie übertrug. Vorreiter dieser Rezeptionsweise war der Maler William Gilpin, der mit seinen Schriften über englische Landschaften und Gärten den ersten „picturesque traveller“ abgab.³² Qualitäten des Pittoresken sind bei ihm vor allem in der bildhaften Rahmung eines Landschaftsausschnitts präsent. Dabei setzten die Reisenden und Betrachter, die sich auf der Suche nach pittoresken Landschaften befanden, neben ihrer imaginären Brille auch technische Hilfsmittel wie das Claude-Glas ein, benannt nach dem Landschaftsmaler Claude Lorrain. Die wichtigste Funktion dieses Glases war, einen Ausschnitt aus der Landschaft herauszunehmen und durch entsprechende Tönung weich zu zeichnen.³³ Daneben wird der Moment der Betrachtung der Szene wichtig; Gilpin vergleicht ihn mit einer camera obscura, deren Projektion mit Hilfe der Phantasie („fancy“) zu einem Stimmungsbild wird. Somit betont er die Rolle der Erinnerung, bei der „nicht so sehr die Sache selbst als vielmehr [ein] spezifische[r] Moment des Sehens“ wiedergegeben wird, womit die Wichtigkeit des Zeichnens oder Beschreibens betont wird.³⁴ Das „Kolorit“ der Landschaft spielt hier eine Rolle. Die Qualitäten der betrachteten Landschaft schließen mit ihren Eigenschaften dabei wieder an die ursprüngliche Bedeutung des Pittoresken an, hebt doch Gilpin hervor, dass natürliche Formen und Materialien, durchaus auch raue Konturen, „picturesque“ seien.³⁵

Die Picturesque-Ästhetik war in der englischen Kulturgeschichte von Anfang an eine Wechselbeziehung zwischen Malerei, Landschaftswahrnehmung und Landschaftsgestaltung. Rezeptions- und Produktionsästhetik durchdrangen sich – ähnlich wie bei Alexander Pope – auch bei dem Schriftsteller Uvedale Price, der dem Picturesque-Begriff eine eigene Abhandlung widmete und auch seinen Landsitz nach den von ihm aufgestellten Kriterien anlegte. Price definierte das Picturesque-Ideal in Ergänzung zu Edmund Burkes ästhetischen Kategorien des Schönen und Erhabenen als etwas Dazwischenliegendes. Wo Burke zum Erhabenen das „Raue“ und „Uebene“ zählt, schlägt Price diese Qualitäten dem Picturesquen zu.³⁶ Diese Sichtweise führte nach Hunt zu einem größeren Erfolg der picturesquen Betrachtungsweise: Wo das Erhabene den Betrachter überwältigt, sei das Picturesque eher in der Lage, den Beschauer zu erbauen und

31 Hunt 2004, *Malerischer Garten*, S. 28: „[Kents] Zeichnungen unterteilen geplante oder bereits angelegte Gärten in Vorder-, Mittel- und Hintergrund und sind geprägt durch das, was Walpole später als Grundsätze von Perspektive, Licht und Schatten bezeichnete.“

32 Gilpin 1792. Vgl. Jung 2017, S. 37 ff.

33 Vgl. Wolfzettel 2001, S. 778.

34 Ibid., S. 784.

35 Vgl. Jung 2017, S. 39.

36 Vgl. Wolfzettel 2001, S. 777.

zu inspirieren.³⁷ Prices Nachbar und zeitweiliger Rivale Richard Payne Knight bildet in seiner Abhandlung „The Landscape, a Didactic Poem“³⁸ das berühmteste Bilderpaar zur Ästhetikdiskussion ab (Fig. 37), das den Gegensatz zwischen einer schönen, aber glatten, und einer pittoresken, aufgerauten, Landschaft illustriert.

Die deutsche Rezeption wurde von der Frage dominiert, welche Stimmungen eine Landschaft evoziere. Katalogisiert hat ihn Christian Cajus Lorenz Hirschfeld in seiner „Theorie der Gartenkunst“ (1779–1785), in der jeder Landschaftsformation, aber auch jedem Gartengebäude und jeder Inschrift eine bestimmte Stimmung zugeordnet wird.³⁹ Für die deutsche Rezeption sei als Beispiel für die allgemein gültige Betrachtungsweise von Landschaft unter pittoresken Gesichtspunkten eine Szene aus Goethes „Italienischer Reise“ hervorgehoben, in der sich sein begleitender Maler Kniep auf die Suche nach einem besonderen Standpunkt begibt, um eine „völlig unmalerische Gegend“ bildwürdig zu erfassen.⁴⁰ Hier steht der Aspekt des Augenpunkts und der richtigen Rahmung im Vordergrund, der auch für die perspektivische Projektion entscheidend ist.

Nach der Hochzeit der Pittoresk- und Picturesque-Ästhetik in der Mitte des 18. Jahrhunderts, erfuhr der Begriff in beiden Sprachräumen einen schleichenden Niedergang und infolgedessen auch einen Bedeutungswandel. Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein ist mit dem Pittoresken eine gewisse Unkonventionalität gemeint, die sich in der Romantik vor allem einer Ablehnung des Klassischen äußert.⁴¹ Die Festlegung auf eine ganz bestimmte Sichtweise, das pittoreske Schema, gerät jedoch zunehmend unter Druck. Die bekannteste literarische Kritik findet sich in Jane Austens Roman „Northanger Abbey“ von 1817, in dem die Protagonistin, nachdem man ihr die Kriterien einer pittoresken Stadtansicht umfassend deutlich gemacht hat, einen Ausblick auf die Stadt Bath nicht mehr als malerisch bewerten kann.⁴² Der Tourist auf der Suche nach pittoresken Landschaftseindrücken war in der Zeit um 1800 bereits Zielscheibe des Spotts,⁴³ genauso wie der Erbe der Landschaftsgärtner, Humphry Repton.

37 Hunt 2004, *Malerischer Garten*, S. 195: „Da das Picturesque diesen visuellen und zugleich mentalen Wahrnehmungsfluss ermöglichte, konnte es sich gegen die dramatischeren Angebote des Erhabenen durchsetzen, das eher dazu neigt, das Individuum zu überwältigen.“ Andererseits gab es auch Versuche, erhabene Landschaften zu kreieren, wie etwa in Hawkstone, einem Landschaftsabschnitt, der von Natur aus von Klippen und schroffen Felsen geprägt war. Vgl. Symes 1994, S. 23.

38 Payne Knight 1795.

39 Zum Beispiel im ersten Band, der den Abschnitt „Von den verschiedenen Charakteren der Landschaft und ihren Wirkungen“ enthält. Hirschfeld 1779, S. 186–230.

40 Goethe 1988, S. 219: „Kniep, welcher schon unterwegs die zwei malerischen Kalkgebirge umrissen, suchte sich schnell einen Standpunkt, von wo aus das Eigentümliche dieser völlig unmalerischen Gegend aufgefaßt und dargestellt werden könnte.“

41 Wolfzettel 2001, S. 766.

42 Hussey 1967, S. 1: „He talked of foregrounds, distances and second distances; side screens and perspectives [...]“

43 Wolfzettel 2001, S. 785 f.



a



b

Fig. 37 a, b „Smooth“ versus picturesque landscape von Richard Payne Knight,
Quelle: Payne Knight 1795, S. 104f.

Wurde die pittoreske Ästhetik in ihrer Hochphase als eine moderne, progressive Wahrnehmungsweise geschätzt, kam es seit der Romantik im deutschen Sprachgebrauch zu einer Bedeutungsumkehr: Es werden nun Gegenstände, die sich in einer wandelnden Umwelt erhalten haben, als „malerisch“ wahrgenommen, womit das deutsche Wort stärker in Gebrauch kommt als die Lehnübersetzung „pittoresk“. ⁴⁴ Als ein Beispiel sei ein Buchtitel von Karl Simrock genannt: „Das malerische und romantische Rheinland“ aus dem Jahr 1865. Der Germanist versteht unter dem „Malerischen“ die „Naturschönheiten“, die er mit dem „Romantischen“ verknüpft, welches durch „historische und mythische Erinnerungen“ evoziert wird. ⁴⁵ In dieser Bedeutungsnuance hält sich der Begriff in der Volkssprache. Seine wissenschaftliche Inanspruchnahme durch Wölfflin lässt sogar die beiden Wörter „malerisch“ und „pittoresk“ auseinandertreten: In den „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“ von 1915 schreibt der Kunsthistoriker: „Gerade die eigentlich malerischen Talente haben das ‚Pittoreske‘ immer bald abgestreift.“ ⁴⁶ Dabei setzt sich Wölfflin selbst kritisch mit dem Begriff des „Malerischen“ auseinander, der seiner Meinung nach „zu den wichtigsten, aber zugleich zu den vieldeutigsten und unklarsten [Begriffen]“ gehöre, „mit denen die Kunstgeschichte arbeitet.“ ⁴⁷ Aus seiner Frage nach dem ästhetischen Reiz einer Architektur auf den Maler entwickelt sich die Verknüpfung des Barockstils mit dem Begriff des Malerischen. ⁴⁸ Wölfflin definiert: „Das Malerische gründet sich auf dem Eindruck der Bewegung.“ ⁴⁹ Daraus entwickelt er das Gegensatzpaar „linear-malerisch“, welches die Charakteristika des klassischen und des Barockstils voneinander abgrenzen soll. Das Malerische löst dabei die Regelmäßigkeit des klassischen Stils auf:

„Unmalerisch ist die gerade Linie, die ebene Fläche. Wo sie im Gemälde unvermeidlich sind, wie bei Wiedergabe architektonischer Dinge, werden sie durch Zufälligkeiten unterbrochen, man supponiert einen trümmerhaften, zerbröckelnden Zustand. Eine ‚zufällige‘ Teppichfalte oder irgend etwas dergleichen muß ‚belebend‘ eintreten. Unmalerisch ist die gleichmäßige Reihung, das Metrische. Malerisch hingegen das Rhythmische [...]“ ⁵⁰

44 Ibid., S. 787.

45 Simrock 1865.

46 Wölfflin 1915, S. 54.

47 Wölfflin 1888, S. 15.

48 Ibid.: „Einer reichen Barockarchitektur läßt sich dagegen leichter eine malerische Wirkung abgewinnen: sie hat mehr Bewegung.“ Allerdings war schon vor Wölfflin in der Kunstgeschichtsschreibung das römische Barock als „malerisch“ beschrieben worden. Vgl. Meier 1990, S. 66.

49 Wölfflin 1888, S. 16.

50 Ibid., S. 19.

Bedeutende Kunsthistoriker haben sich in der Nachfolge von Wölfflin mit dem Begriff des Malerischen auseinandergesetzt.⁵¹ Alois Riegl etwa beschreibt die Veränderungen der Malerei zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert ebenfalls mit Hilfe von Begriffspaaren und diagnostiziert die „Entwicklungstendenz zu einem räumlichen und organischen, mithin malerischen Formcharakter [...]“.⁵²

Diese Verknüpfung der Begriffe „malerisch“ und „barock“ findet sich auch in der ersten theoretischen Untersuchung, die der englischen Tradition des „Picturesque“ gewidmet ist.⁵³ Darin vergleicht Christopher Hussey die Naturlyrik des englischen Dichters James Thomson mit „baroque movements“, die er an William Gilpins ästhetische Forderung nach „high colouring“ rückbindet, welches in der Lage sei, die Tönungen der Natur möglichst lebendig darzustellen.⁵⁴ Diese Verknüpfung zeigt das Oszillieren des Picturesque-Begriffes zwischen volkssprachlicher Verwendung und wissenschaftlicher Analyse. Vor allem wird aber auch die Schwierigkeit deutlich, zwischen dem englischen Begriff des „Picturesque“ und dem deutschen Wort „malerisch“ klare ästhetiktheoretische Unterscheidungen zu machen. Als ein Grundsatz ließe sich vorläufig festhalten, dass sich das englische Landschaftskonzept des 18. Jahrhunderts in der Rezeption der Romantik derart verändert hat, dass der Begriff des „Malerischen“ in Deutschland am Ende des 19. Jahrhunderts wieder stärker als Gattungsbegriff aufgefasst werden konnte. Dieser konnte sich allerdings - und dies im Rückgriff auf die Landschaftsauffassung des 18. Jahrhunderts - auch auf Natur und Landschaft beziehen. Dies zeigt sich beispielsweise noch in Metzlers Ästhetik-Lexikon, welches das Malerische zwar als Gattungsbegriff führt, aber von der „alltäglichen Wahrnehmung“ spricht:

„normalerweise ein malerischer Charakter in der Natur, Landschaft usw. als diffus, aus der Farbigkeit hervorgehend, zusammengezogen, stimmungsvoll aufgefasst. Die Selbstreflexion der Malerei als Kunstgattung hat mit dem malerischen Ausdruckscharakter nicht viel zu tun, sie zielt auf Vergewisserung nicht einer bestimmten Ausdruckstendenz, eher auf das Verhältnis der Malerei zur Realität, zur Wahrnehmung und Darstellbarkeit allgemein, zu Bild, Bildraum, Bildfläche, zur Farbe.“⁵⁵

Die Verflechtung des kunsthistorischen Begriffs des „Malerischen“ mit der „Picturesque-Ästhetik“ zeigt sich in diesem Abschnitt als unauflösbar, genauso wie sich in der Übersetzung eines Aufsatzes von Nikolaus Pevsner die nationalen Bedeutungsunterschiede des Begriffs manifestieren. Ursprünglich veröffentlichte der nach England emigrierte

51 Vgl. Wolfzettel 2001, S. 768.

52 Vgl. den Eintrag „Malerei/Malerisch“ in Trebeß 2006, S. 241.

53 Hussey 1967, S. 35.

54 Ibid..

55 Trebeß 2006, S. 242.

deutsche Architekturhistoriker Pevsner 1944 einen Aufsatz über „The Genesis of the Picturesque“,⁵⁶ in dem er die Entwicklung des englischen Landschaftsgartens anhand seiner literarischen Advokaten, nämlich ausgehend von der Schrift Sir William Temples „Upon the Gardens of Epicurus“⁵⁷ von 1692 bis hin zu Batty Langleys „New Principles of Gardening“⁵⁸ von 1728, verfolgt. Pevsner benutzt dabei den „Picturesque“-Begriff als Synonym für den Landschaftsgarten, nicht als ästhetische Kategorie. In der deutschen Übersetzung des Aufsatzes mit dem Titel „Von der Entstehung des Malerischen als Kunstprinzip“⁵⁹ von 1971 zeigt sich diese Begriffsverkürzung nicht, da es Pevsner darin mitnichten um die Definition eines Kunstprinzips ging, sondern um eine künstlerische Gattung. Dass noch in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts eine solche Übersetzung unreflektiert und unkommentiert angefertigt wird, zeigt, wie wenig kritisch die Begriffe gehandhabt wurden.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die überaus schillernde Begriffsfamilie des Picturesquen und Pittoresken beziehungsweise Malerischen mit seinen länderspezifischen Ausprägungen nicht eindeutig definiert oder in seinem semantischen Feld klar abgegrenzt werden kann. Für die Frage nach Gotheins Anknüpfung an die Pittoresk-Ästhetik sollen daher gezielt Aspekte herausgegriffen werden, die sich aus dem Verlauf der Pittoresk-Semantisierung für die Analyse anbieten: Die pittoreske Wahrnehmung einer Landschaft ist ein subjektiver Akt, bei dem ein bestimmter Ausschnitt ästhetisiert und gerahmt wird, eine Landschaft wird als Bild erfasst.⁶⁰ Der theatralische Aspekt der „Szene“ manifestiert sich im gerichteten Blick des Betrachters auf die in Vorder-, Mittel- und Hintergrund eingeteilte Bildfläche. Der Beschauer wird zum Protagonisten dieser Szene. Um es mit Wolfzettel zusammenzufassen:

„Voraussetzung ist [...] die Vorstellung eines bildhaften Blicks, der Übertragung von Bildeindrücken und Bildvorstellungen (hier vor allem der klassisch-barocken Landschaftsmalerei) auf das konkrete Sehen bzw. die Auswahl und Neubewertung der Wirklichkeit nach den darin implizierten Kriterien. Das genuin ‚Malerische‘ dieser Sehweise äußert sich in der Betonung des affektiven Moments der unmittelbaren Wahrnehmung, der Geschlossenheit des Eindrucks und des eindrucksvollen Kolorits.“⁶¹

56 Pevsner 1944.

57 Temple 1908.

58 Langley 1728.

59 Pevsner 1971, S. 11 ff.

60 Vgl. Hewison 1976, S. 35 [Kursivierung im Original]: „The crucial point is that although it [the fashion for the picturesque] was a stimulus to the visual sense, it was a way of looking at nature indirectly, *via* pictures.“

61 Wolfzettel 2001, S. 782.

Allgemeine ästhetische Qualitäten des Pittoresken sind von Anfang an bis zum Ende des 17. Jahrhunderts eine Rauheit, Ungeordnetheit und Unregelmäßigkeit, die sich anfänglich auf malerische Techniken beziehen, bei späterer Aktualisierung des Begriffs jedoch zum Distinktionsmerkmal der betrachteten Objekte werden. In der Kunsttheorie um 1900 wird der Aspekt der Unregelmäßigkeit neu mit der Qualität der Bewegung gefüllt.

Das Pittoreske/Malerische im Briefwechsel

Die Rezeption der Pittoresk-Ästhetik lässt sich in einem Brief Gotheins von ihrer italienischen Reise im Jahr 1905 nachweisen:

„Gegen Abend gingen wir nun von Celio auf den Aventin [...] und genossen den allerherrlichsten Sonnenuntergang. [...] es war ein unsagbar herrliches Licht das auf den Albaner Bergen lag, ganz überirdisch schön und dagegen leuchteten die rosigen Trümmer und dunklen Cypressen auf dem Palatin gegenüber in ganz zornigen Tönen, dazwischen ragte die Villa Mattei hoch aus ihrem dichten Park von Pinien und Eichen heraus, und hinter uns glühte der Himmel [xxx] in den Farben des scheidenden Tags über dem Häusermeer der Stadt – über die rauchende Gasfabrik freilich musste man hinweg sehen – aber auch das Paradies hat seine Schlange.“⁶²

Gothein als Beobachterin der Szene platziert sich inmitten der Vorder- und Hintergründe und versucht aus dem perfekten Bild des Sonnenuntergangs das störende Symbol der Industrialisierung auszublenden – als antimoderne Komponente des Begriffs des Malerischen zu ihrer Zeit, wie sie sich seit der Romantik entwickelt hatte. Die Staffelung in Vorder- und Hintergründe entspringt einer pittoresken Wahrnehmungsweise, wie sie sich schon bei Alexander Pope findet. Hier zeigt sich dominierende Inanspruchnahme des Konzepts als ästhetische Weltsicht und ihre langanhaltende Wirkung. So beschreibt auch Hussey in seiner grundlegenden Studie von 1927 den Schock, den er erfuhr, als ihm klar wurde, dass die als schön wahrgenommenen Landschaften seines Zuhauses nicht zufällig wohlproportioniert waren, sondern nach der Picturesque-Ästhetik gestalteten Bildern glichen und dass seine Wahrnehmung von dieser geformt war.⁶³ Für Gothein kann Ähnliches angenommen werden: Weil sie von der pittoresken Landschaftsauffassung von Kindheit an geprägt war, wird ihr der ästhetische Filter ihrer Wahrnehmung

62 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 198: „d. 10.5.5.“

63 Hussey 1967, S. 2: „The picturesque was the artistic tradition in which I was brought up, and I remember clearly the shock with which I suddenly became conscious that it was only one of many aspects of reality.“ Hussey widmet sein Buch überdies seinen Eltern, „who early instructed me in the principles of The Picturesque [...].“

gar nicht bewusst oder – einfach gesagt: Gotheins Landschaftswahrnehmung ist eine pittoreske.

Zu Beginn des Gothein'schen Briefwechsels, in den 1880er Jahren, zeigt sich die ursprüngliche, rezeptionsästhetische pittoreske Landschaftsauffassung besonders häufig in den Briefen Eberhard Gotheins. An seinen Beschreibungen fallen die Abgeschlossenheit der Perspektiven, die Staffelung der Vorder-, Mittel- und Hintergründe sowie die persönliche Affizierung auf. 1885 schreibt er von einer Wanderung durch die Vogesen explizit davon, „von einem lieblichen Landschaftsbild zum andern“ zu wandern. Dabei ist die Begrenzung der einzelnen Wahrnehmungsmomente – der Bilder – auffällig:

„[man] sieht bald in ein Hochthal, das ganz einsam ist, bald in eins von den kleinen Thälern mit hübschen Dörfern und Rebenhügeln bald über die weite oberrheinische Fläche mit 1000en von Dörfern, Kirchthürmen und dem langgestreckten tiefblauen Schwarzwald als Grenze. Ueber allem ragt dann der prächtige Kegel des Odilienberges mit seinem großen Kloster auf.“⁶⁴

Ein anderes, elaborierteres Beispiel einer pittoresken Landschaftswahrnehmung ist seine Beschreibung des Schönbergs bei Freiburg vom 30. Mai 1885:

„Ich war nämlich gründlich müde von meinem Abendspaziergang, dem schönsten freilich, den ich noch in Freiburgs näherer Umgebung gemacht habe. Es ist doch herrlich, daß man hier bis um 6 Uhr seine regelmäßige Arbeit machen kann und dann noch die wunderbarste, großartigste Hochgebirgsnatur sehen kann! Diesmal habe ich freilich ein Stück Nacht mit zu Hilfe nehmen müssen. Ich war auf dem Schönberg südlich der Stadt. Der hatte mich schon lange gelockt. Er liegt ganz isolirt, vom Schauinsland durch ein tiefes, schmales Thal getrennt und weit in den Breisgau hinausgeschoben. Er ist es eigentlich, der die Ansicht von Freiburg so malerisch macht, er baut sich wie aus Terrassen auf, ich möchte sagen wie ein großer Opferaltar es wechseln immer Buchenwälder ab mit den schönsten Wiesen und die oberste Kuppe steigt über dem letzten Wiesenring auf wie ein wundervoller Dom. Es war einer der schönsten Augenblicke, wie ich beim Abstieg wieder auf die Wiese gekommen war und dort ganz geduckt vor dem Wind stand und wieder hinauf sah und den Abendwind in den Buchenkronen brausen hörte und wühlen sah, die Sonne war schon untergegangen.“⁶⁵

Für die Beschreibung des Berges isoliert Gothein ihn zunächst vom anderen, nahe Freiburg gelegenen Berg Schauinsland ab und stellt ihn solitär in der umgebenden

64 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 299: „Strassburg d. 16.2.85“.

65 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 321: „Freiburg i. B. d. 30.5.85“.

Landschaft des Breisgau vor. Somit gibt er den landschaftlichen Hintergrund für die Stadtansicht ab, die Gothein dementsprechend als „malerisch“ bezeichnet. Der imaginierte Augenpunkt ist eine Fernsicht. Indem Gothein näher heranrückt, beschreibt er Gehölzarten und landschaftliche Besonderheiten. Gothein führt den Blick seiner Leserin vom Fuß des Berges in einer Gesamtansicht den Berg hinauf, der Höhepunkt und Gipfel wird durch die religiösen Metapher des „Doms“ hervorgehoben. Am Schluss skizziert er die Wetterlage bei der Wanderung als stimmungsvolles und damit individuelles Erlebnis.

Gotheins Verlobte verstand diese Art von Landschaftsbeschreibung, in einen Antwortbrief auf eine weitere ausführliche pittoreske Beschreibung ihres Verlobten vom Feldberg⁶⁶ schreibt sie: „nun ist mirs fast als sähe ich ihn liegen, in seiner herrlichen Umgebung, habe vielen, vielen Dank für Deine treue Schilderung, die mir das möglich macht.“⁶⁷ Der Text des Briefes hat der in Schlesien wartenden Braut ein Bild des Berges vor Augen gestellt. Der Sender verpackt seine Landschaftsbeschreibung in den gängigen pittoresken Code, den die Empfängerin mühelos entschlüsselt.

Ihre eigenen Landschaftseindrücke aus der Verlobungszeit sind zwar kursorisch, zeigen jedoch – wenn auch nur rudimentär – dasselbe Schema:

„Das Wetter war heute den ganzen Tag trübe, trotzdem haben wir am Nachmittage einen hübschen Spaziergang gemacht, nach einem Aussichtspunkt auf einem waldigen Berge, die Waldkanzel gemacht, wo man zu Füßen das ganze Bad übersah und in der Ferne die [xxx] Berge, die allerdings heute nebelverschleiert waren.“⁶⁸

Die Spaziergangsgesellschaft, die aus der großbürgerlichen Familie des Stadtrates Schmook bestand, bei dem die junge Marie Luise Schröter als Hauslehrerin den Sommer verbrachte,⁶⁹ macht sich auf der Suche nach einem pittoresken Landschaftseindruck dezidiert zu einem „Aussichtspunkt“ auf. Von diesem aus erscheint im Mittelgrund der schlesische Kurort Langenau vor einem bergigen Hintergrund.

Die Prägung durch eine pittoreske Landschaftswahrnehmung lässt sich durch diese Briefbeispiele aus der Jugendzeit belegen. Deren Aktualisierung im Landschaftsgarten stand die Autorin jedoch zunehmend kritisch gegenüber. Dabei wird ihr das ästhetische Konstrukt – ähnlich wie Hussey – nicht bewusst. So vergleicht sie beispielsweise 1905 ihre aktuelle Anschauung mit der von ihrer Hochzeitsreise 20 Jahre früher. Im Park der Villa Borghese vergegenwärtigt sie sich mit Hilfe eines Plans das Gelände und seine

66 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 134: »13.5.84“.

67 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 44: »16.5.1884“.

68 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 50: »1. Juni 1884“.

69 Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 47.

historischen Schichten, bis sie ein „klares Bild“ davon hat, „was dieser Garten im Anfang des 17ten Jahrhunderts bedeutet hat.“⁷⁰ Sie resümiert:

„Wir haben eigentlich auch hier nie etwas ordentlich gesehen und wie wünsche ich fortwährend du wärest da, um dich mit mir an all den versteckten Schönheiten zu freuen. Und über dem ganzen ein römischer Himmel von einer unsagbaren Schönheit.“⁷¹

Obwohl sie gerade den fehlenden analytischen Blick ihres jüngeren Ichs kritisiert, schließt sie mit einem individuellen Stimmungsbild, welches den Eindruck des Gartens dennoch rahmend zusammenfasst. Selbst in dieser kurzen Passage zeigt sich das Spannungsfeld, in dem sich Gothein befand. Wie oft zu beobachten, formuliert Eberhard Gothein die nur angedeuteten Gedanken seiner Frau aus:

„Da magst Du wohl in Deinem heutigen Briefe Recht haben, daß wir selbst die Villa Borghese uns nie ordentlich angesehen haben. Wir haben eben immer diese Dinge wie eine Landschaft und nicht einmal wie ein Bild auf uns wirken lassen und Stimmungen in uns anregen lassen, statt Anschauungen zu sammeln und vollends sie zu Begriffen zu vertiefen. Das Bild freilich einzelner Stellen steht mir so lebhaft vor Augen, daß ich die Gruppierung der Baumwipfel beschreiben könnte - lange genug haben wir dazu auf den Stufen des Amphitheater gesessen. Jetzt würde ich unter Deiner Führung und Erklärung auch ein viel gründlicheres Verständnis erwerben also einen höheren Genuß haben.“⁷²

Der Ehemann ist sich seiner Schuld bewusst, wenn er bestätigt, dass das Hochzeitspaar den Park der Villa Borghese in einer rein pittoresken Wahrnehmung genossen hat, wobei hier vor allem auf den Aspekt abgehoben wird, wie eine Landschaft Stimmungen evozieren kann. Die „Zerlegung“ dieser Stimmungslandschaft in einzelne Bilder stellt Gothein in seinem Brief als Transferleistung dar. Deren Analyse („Anschauungen sammeln“) und die theoretische Unterfütterung („zu Begriffen vertiefen“) ist dann die nächste Stufe der rationalen Landschafts- beziehungsweise Gartenwahrnehmung, die sich seine Frau inzwischen zu eigen gemacht hat. Sie hat sich von der rein stimmungsevozierenden Landschaft zum „gründlichen Verständnis“ derselben vorgearbeitet. Der Weg dahin aber führt nie grundsätzlich von einer pittoresken Landschaftswahrnehmung weg.

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

71 Ibid.

72 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 763: „Heidelberg 5/5 05“.