

3. Gartenbeschreibungen als Schlüssel zum System

Die Medien, die das Raumkunstwerk Garten in der „Geschichte der Gartenkunst“ fixieren, sind Text und Bild. Wie durch Text und Bild ein Raumgebilde evoziert wird, ist die leitende Frage des folgenden Kapitels. Der Garten der Villa d’Este hat gezeigt, dass seine differenzierte Beschreibung in der „Geschichte der Gartenkunst“¹ stellvertretend für das Ordnungsschema des Buches steht. Dabei spielt der Text in Kombination mit dem Dupérac-Plan eine besondere Rolle. Beide vermitteln dem Leser eine räumliche, durch Rhythmus und Dynamisierung der architektonischen Teile lebendig wirkende Vorstellung des Komplexes. Ihr Ziel ist es, dem Leser eine tiefenräumliche Projektion zu ermöglichen und durch die Oberfläche des Bildes hindurchzusehen, wie es die lateinische Bedeutung „perspicere“ ausdrückt.² Das trifft auf viele im Buch behandelte Gärten zu, jedoch bei weitem nicht auf alle. Die Gärten, die nicht räumlich erfasst werden, finden sich in den Kapiteln, die Gothein grundsätzlich dem „malerischen Garten“ zuordnet: denen über den englischen Landschaftsgarten und die Gärten Chinas und Japans. Auch dem Kapitel über mittelalterliche Gärten fehlt es an diesen Deskriptionen. Unter der Überschrift „Italien im Zeitalter der Renaissance und des Barock“ finden sich ungefähr 21 größere Beschreibungen dieser Sorte und weitere kleinere, die in verkürzter Form dem Schema entsprechen. Das sind die meisten im Verhältnis zu den anderen Kapiteln des Buchs, was den Eindruck des „Buchs im Buch“ bestätigt.³ Deren Häufigkeit unterstreicht die Wichtigkeit des italienischen Gartens. Generell fungieren sie als Marker für die Qualität des jeweiligen Gartenstils. Interessant ist, wie jedoch feine Unterschiede zwischen den jeweiligen Darstellungen wiederum Hinweise darauf geben, dass die Autorin die Qualität der Gärten unterschiedlicher kunsthistorischer Stilrichtungen (Renaissance und Barock) verschieden bewertet.

Das vorliegende Kapitel wird den Charakter der räumlichen Deskriptionen erfassen und anhand von wissenschaftlichen Modellen analysieren.⁴ Dabei hilft das antike und moderne Verständnis der Ekphrasis, die Rolle des Texts zu analysieren, aktuelle Konzepte zur Kartographie geben Einsichten in die Bildverwendung, und die Raumtheorie um 1900 erleichtert es, die zeitgenössische kunsthistorische Sicht auf das Raumkunstwerk Garten nachzuvollziehen. Mit dem Rückgriff auf das bereits behandelte pittoreske Ästhetik-Konzept ergibt sich so ein kompaktes Bild vom „Bild des Gartens“, wie es Gothein kreiert und das in dieser Arbeit als prägende und politisch bedeutsame

1 Gothein 1914.

2 Vgl. den Eintrag „Perspektive“ in Wetzel 2007, S. 361. Vgl. das Unterkapitel I.2. „*Perspektive*“.

3 Siehe Einleitung.

4 Die Metaebene der Beschäftigung mit dem Garten als Raum benutzt auch Schweizer 2012, Raumformen, S. 115, wenn er künstlerische Aufgaben im Garten anhand des Raumbegriffs kategorisiert, auch um damit die überkommene Dichotomie zwischen architektonischem Stil und Landschaftsstil über Bord zu werfen: „Unmittelbar aus der künstlerischen Praxis lässt sich eine stilistische Raumidee in ihrem Wandel nachvollziehen.“

kulturgeschichtliche Wahrnehmung von Garten und Landschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts angenommen wird.

Text und Bild: Von der Planimetrie zur Stereometrie

In einem ersten Schritt ihrer Beschreibungen reduziert die Autorin den dreidimensionalen Gartenraum auf eine zweidimensionale Fläche; sie bemüht sich darum, den Garten in seiner planimetrischen Ausdehnung zu erfassen. Der Begriff „Planimetrie“ wird hier gewählt, weil er die Begrenztheit des beschriebenen Objektes in den Fokus stellt.⁵ Im Gegensatz zu Beschreibungen, die hodologisch einen Durchgang durch einen Garten imaginieren – wie die Darstellung der Villa d’Este bei Edith Wharton⁶ –, verfolgt Gothein dezidiert das Ziel, die Grenzen des Gartens abzustecken. Sie nimmt dabei fast immer eine Schlüsselabbildung zu Hilfe. Dies ist entweder ein Grundriss, das heißt eine Aufsicht oder architektonisch projizierte, planartige Darstellung. Wo diese nicht verfügbar ist, bedient sie sich einer zentralperspektivischen Projektion oder Darstellung von einem erhöhten Standpunkt aus.⁷ Dominant und bevorzugt sind die zentralperspektivischen Projektionen mit dem Augenpunkt in der Mittelachse.

In der Seitenorganisation sind beide Arten von Schlüsselabbildungen immer in nächster Nähe zur planimetrisch beschreibenden Textstelle platziert, so dass der Leser zwischen Text und Bild hin- und herwechseln kann, um die räumliche Vorstellung zu entwickeln. Für die Villa d’Este ist dies der Plan von Etienne Dupérac. In einem Brief von ihrer italienischen Gartenreise 1905 bestätigt sie die Wichtigkeit der Pläne für ihr Buch. Es geht um die Frage nach Abbildungen: „ich fürchte, das wird einmal zu teuer und doch sind diese alten Pläne ganz sicher für eine Geschichte des Gartens das allerwichtigste.“⁸ Durch dieses erste planimetrische Abstecken anhand der Schlüsselabbildung in Kombination mit dem beschreibenden Text entsteht ein imaginärer Lageplan im Kopf des Lesers. Die Grenzen des Plans werden durch markante architektonische Teile bezeichnet, deren Beschreibungsweise bereits zum zweiten Schritt des Prozesses beitragen: der Schaffung eines räumlichen Eindrucks. Dazu gehört auch das Augenmerk auf Terrainformungen und – wo vorhanden – Wasserelementen, die den Raum rhythmisieren. Der Rhythmus des Aufbaus und die Dynamisierung der Architektur verlebendigen den Plan

5 In der Landschaftsarchitektur-Theorie wird er beispielsweise von Girot 2013, S. 81, verwendet im Zusammenhang mit dreidimensionalen Modellen („point-cloud“), die eine Landschaft erfassen: „We can derive a new approach from the models at our disposal, which challenges a certain planimetric status quo in terms of landscape planning and design.“

6 Siehe Kapitel III.1. „Die Villa d’Este als Pars pro Toto“.

7 Vgl. den Eintrag „Perspektive“ in Koepf/Binding 2005. Eine Ausnahme bilden Gärten, die sie ausschließlich anhand von Textquellen beschreiben kann. Vgl. dazu die unten stehenden Ausführungen.

8 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 203: „Rom d. 16.5.5“.

und versetzen ihn in einen dreidimensionalen Zustand. In diesem Sinne bemüht sich Gothein um eine Stereometrie, eine räumliche Erfassung des Raumkomplexes Garten, die ihn für den Leser anschaulich und vorstellbar machen soll. Die Autorin wählt mit Hilfe der Abbildung einen erhöhten Augenpunkt, dem sie textlich meist eine Sicht vom Eingang aus zur Seite stellt, um von dort eine Tiefendimension zu evozieren. Gotheins Vorstellung vom Gartenbild, das durch die Perspektive eine räumliche Anmutung bekommt, formuliert sie im Kapitel über den chinesischen Garten aus:

„Überall aber, ob das Terrain groß oder klein war, mußte die Hauptaufgabe des chinesischen Gartenkünstlers sein, das Bild dem Raume proportional zu gestalten. Da er die freie Natur, die er nachahmen will, doch fast niemals in ihren eigenen Verhältnissen wiedergeben konnte, so war es ein besonderes Studium, durch geschickte Anordnung die Perspektive bedeutender ahnen zu lassen.“⁹

Gotheins Beschreibungsschema, das einen Garten zunächst planimetrisch und dann stereometrisch erfasst, muss als kreativer Akt verstanden werden. Sie entwirft für einen individuellen Garten eine in sich geschlossene imaginäre Vorstellung, die eine Rezeptionsmöglichkeit des realen Gartens fixiert. Er gewinnt durch die Rhythmisierung der Strukturen und durch die Animierung der baulichen Elemente an Plastizität. Die Anschaulichkeit dieser Art von Beschreibung legt den Garten als imaginäres Konstrukt für den Leser als bestimmende Rezeptionsweise fest. Damit verfestigen sich die planimetrisch-stereometrischen Beschreibungen durch ihren Zusammenschluss in der historischen Kette des Narrativs und durch ihre Anschaulichkeit in der Kombination mit Schlüsselabbildungen zu Leitrezeptionsbildern. Intentional ist Gotheins Auswahl insofern nicht, als sie keiner theoretisch festgelegten Systematik entspricht. Sie orientiert sich am Idealtypus, den sie durch Studium und Vorbilder in der italienischen Renaissance verortet und von dem sich die Darstellung von Anti-Typen und die Abbildungsauswahl ableiten lassen.

Das Schema gewährleistet so eine gleichbleibende Qualität der Darstellung für den einzelnen Garten und bringt ihn in die Nähe des Idealtyps, unabhängig davon, ob die Rekonstruktion nur auf Bild- oder Textquellen oder auf eigener Anschauung basiert. Auf diese Art und Weise ist Gothein beispielsweise in der Lage, literarische Gärten mit realen Gärten vergleichbar zu machen. Ihre Methode der stereometrischen Erfassung rückt Gothein selbst in die Nähe des schaffenden Architekten. In ihrem Narrativ der Weltgartengeschichte installiert sich Gothein durch ihre stereometrischen Gartenbeschreibungen als Schöpferin. Im Sinne ihrer „großen Erzählung“ wird die Historikerin zur Dichterin.

9 GdG II, S. 337f.

Text: Homer, Plinius und die Ekphrasis

Gothein wendet ihre Methode der räumlichen Beschreibung auch auf Gärten an, die ausschließlich durch Texte überliefert sind. Im Kapitel über den antiken griechischen Garten versucht sie so, den Garten des Alkinoos aus Homers *Odyssee* in räumlicher Anmutung zu rekonstruieren.¹⁰ Auch in dieser Gartenbeschreibung des topisch gewordenen literarischen Gartens lässt sich die grundsätzliche Herangehensweise verfolgen, nämlich den Lageplan vom Eingang aus zu übersehen und die Grenzen des Raumes festzustellen, also eine planimetrische Vorstellung des Gartens zu geben:

„Aber Alkinoos besaß auch einen großen, herrlichen Garten in der Stadt Scheria, er stieß an seinen Palast an [...], zu dessen Schilderung der Dichter alles zusammentragen möchte, was er Schönes und Prächtiges nur ersinnen kann. Und doch, wenn wir diesen genau prüfen, geht auch er über einen Nutzgarten durchaus nicht hinaus [...]. Odysseus überschaut ihn, ehe er die hohe Schwelle des Phäakenpalastes überschreitet. Außerhalb des Hofes liegt er, nahe der Tür. Dieser Vorhof ist rings von Mauern, wohl auch, [...], mit Gebäuden umgeben; neben der Haupteingangspforte erstreckt sich der vier Hufen große Garten, auch er, wie der Hof, von Mauern umgeben. Dem Hof zunächst liegt der Baumgarten: Äpfel, Birnen, Feigen und Oliven [...]. Auf den Fruchtgarten folgt der Weingarten, endlich in letzter Reihe die Beete des Gemüsegartens, wohlgeordnet mit verschiedenen Arten bepflanzt. In dieser Dreiteilung [...] hat der Phäakengarten durchaus das gleiche Gesicht wie jeder andere Farmgarten.“¹¹

- 10 Beispiele für eine heutige positivistische Sicht auf den Garten des Alkinoos bei Stackelberg 2013, S. 126: „It is one of the paradoxes of garden history that the first written documentation of gardening in the Aegean’ should belong to a fictional site.“ Stackelberg bezieht sich zwar auch auf die Interpretation des Gartens als Tor zur Unterwelt und damit auf eine symbolische Ebene, wie sie beispielsweise Köckerling 2016, S. 21 ff., populärwissenschaftlich auseinandersetzt. Dennoch gesteht sie ihm einigen Realitätsanteil zu (S. 127): „The gardens of Alcinoos, while not demonstrably real in the archaeologically recoverable sense, were not an impossible ideal. They were rooted in the already established garden traditions of the ancient world that tally with traditional Mediterranean farming practices.“ Ein weiteres Beispiel ist Bowe 2010, S. 208: „Although the descriptions of gardens in the poems of Homer, *The Odyssey* and *The Iliad*, are of imagined gardens, it is reasonable to assume that they are based on his experience of gardens of the time.“ Vgl. auch Venturi Ferriolo 1989, S.88 f., der sich auch explizit auf die „GdG“ bezieht. Damit folgen alle Autoren einem wesentlich länger etablierten Interpretationsschema, das sich bereits bei Sir William Temple: *Upon the gardens of Epicurus* (zuerst 1685) findet. Vgl. Temple 1908, S. 24.
- 11 GdG I, S. 57. Damit übereinstimmend Egelhaaf-Gaiser 1998, S. 791: „Prägend wirkt Homers Beschreibung des Obst-Gartens beim Palast des Alkinoos (Hom. Od. 7,112 ff.), die jedoch neben der Fruchtfülle noch ganz auf den Aspekt des Nutz-Gartens abhebt (vgl. Hom. Od. 24,230 ff.).“

Ebenso werden die Strukturen rhythmisiert und die Stereometrie des Gartens, ausgehend von einem zentralperspektivischen Standpunkt, evoziert. Einige Seiten weiter heißt es:

„Odysseus überschaut den ganzen Garten, an der Schwelle des Hauses stehend. Sollen wir den Dichter wörtlich nehmen, so muß er ein ansteigendes Terrain vor sich haben. Dafür spricht auch die Anordnung seiner Bewässerung. ‚Zwei Quellen‘ heißt es zum Schluß, ‚gibt es, die eine ist durch den ganzen Garten geleitet, die andere unter der Schwelle des Hofes hindurch nach dem hohen Hause hin.‘ Von hier schöpften die Bürger. Über die künstliche Bewässerung von Gärten gibt Homer in der Ilias ausführliche Auskunft. Wie hören dort von einem besonderen Wassermeister, der die Quellen über Pflanzungen und Gärten leitet, augenscheinlich in Kanälen, in denen das Wasser gestaut bleibt, bis man es braucht; dann entfernt der Aufseher die Hindernisse, und das Wasser strömt brausend heraus und ergießt sich über das Land. Solch eine Bewässerung, die auch dem Phäakengarten seine Fruchtbarkeit sichert, ist nur durch eine ansteigende Lage zu erreichen.“¹²

Die Modulierung des Terrains und die Wasserbewegungen, die den Raum rhythmisieren, sind für Gotheins Beschreibungen essentiell und finden sich auch für tatsächlich gebaute Gärten immer wieder. In ihrer Raumgestaltung geht Gothein über die antike Quelle hinaus, denn bei Homer werden die einzelnen Gartenteile jeweils nur aufgezählt.¹³ In dem sie sie innerhalb des Grundplans verortet, imaginiert sie den Ort räumlich.

¹² GdG I, S. 59.

¹³ Vgl. Homer: Odyssee, Siebenter Gesang (Weiher 2014, S. 181):

„Jenseits des Hofes,
Nahe dem Tor, vier Morgen groß, begann dann der Garten.
Allseits war er umgeben von festem Gehege. Da wuchsen
Hohe Bäume und blühten und strotzten von glänzenden Früchten.
Birnen, Granaten und Äpfel tragen die Bäume, es gibt auch
Feigen von hoher Süße; Oliven wachsen und blühen.
Niemand geht eine Frucht hier verloren und nie gibt es Mangel
Winter wie Sommer, im ganzen Jahr nicht; der täglich und stündlich
Wehende Westwind läßt ja die Früchte hier wachsen, dort reifen.
Überreif wird Birne um Birne, Apfel an Apfel.
Traube hängt neben Traube und Feige drängt sich an Feige.
Dort aber wurzelt sein fruchtüberladenes Rebengelände.
Ein Stück dient als ebener Boden zum Trocknen der Trauben;
Wärmend trifft es die Sonne; die anderen werden geerntet.
Wieder andre gekeltert. Die Herlinge vorn an der Spitze
Stoßen die Blüten erst ab, wenn andre zu dunkeln beginnen.
Weiter dann neben der letzten Reihe wachsen gepflegte
Beete mit allen Gemüsen und prangen, als wär es für Jahre.
Quellen finden sich dort: die eine verteilt sich im Garten,
Anders gerichtet zum hohen Palast hin flutet die zweite

Homers Gartenbeschreibungen waren schon immer „beliebtes Objekt der Ekphrasis“. ¹⁴ Gothein schließt hier an die klassische Tradition an, was den Anspruch an ihre Arbeit unterstreicht. Die Forschungen zur Ekphrasis im 20. Jahrhundert ermöglichen es, die Rhetorik für Gotheins intendierte Rezeption fruchtbar zu machen. Der Begriff der Ekphrasis hat in der Moderne eine Begriffsverengung erfahren. ¹⁵ Die semantische Gleichsetzung von „Ekphrasis“ und „Bildbeschreibung“ ist ein Phänomen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, das von Forschern wie Ruth Webb oder Svetlana Alpers unterschiedlich datiert wird. ¹⁶ Für die kunsthistorische Forschung hat diese Bedeutungsverengung dazu geführt, dass der Begriff „Ekphrasis“ im Lauf der Zeit unbrauchbar und definitionslos geworden ist, ¹⁷ wie etwa Rosenberg konstatiert, der von einem „missbrauchten Begriff“ spricht und die „Relevanz der historischen Ekphrasis für die neuzeitliche Bildbeschreibung“ infrage stellt. ¹⁸ Für die „Geschichte der Gartenkunst“ sind sowohl die antike Ekphrasis als auch moderne Forschungsansätze brauchbar, da sie die Strategien des Texts als Vermittler des Raumkunstwerks Garten verstehen helfen.

Herausragende Merkmale der antiken Ekphrasis sind ihre affizierende Wirkung und ihr Schöpfungscharakter. Die Beschreibung, die in der Antike keinesfalls nur auf Bilder reduziert war, ¹⁹ sollte den Zuhörer durch „energeia“ – lebendige Anschaulichkeit – einen Sachverhalt vor Augen bringen: ²⁰ „[T]he use of language to try to make an audience imagine a scene.“ ²¹ Lebendigkeit („energeia“) ist dabei das differenzierende Moment im Gegensatz zu einer Erzählung. Die Beschreibung selbst, nicht das beschriebene Objekt, steht im Mittelpunkt der antiken rhetorischen Übung, was ein grundlegender

Dicht bis zur Schwelle des Hofes. Dort schöpfen die Bürger ihr Wasser.

Also strahlte von Göttergeschenken Alkinoos' Wohnsitz.“

- 14 Egelhaaf-Geiser 1998, S. 791. Stobbe 2012, S. 372: „Gartenbeschreibungen stehen in der rhetorischen Tradition der *Descriptio* bzw. der Ekphrasis (Bildbeschreibung) und erheben Anspruch auf Referentialisierbarkeit.“
- 15 Vgl. Schaefer/Rentsch 2004.
- 16 Vgl. *ibid.*, S. 139. Als ein fixes Datum wird Leo Spitzers Definition der Ekphrasis als „poetic description of a pictorial or sculptural work of art“, exemplifiziert an John Keats „Ode on a Grecian Urn“ von 1955 bewertet. Vgl. Rosenberg 1995, S. 299: „Mit dem Erfolg der *Eikones* beginnt offensichtlich auch die erste in der Neuzeit endgültig vollzogene Eingrenzung des Begriffes ‚Ekphrasis‘ auf Beschreibungen von Kunstwerken.“
- 17 Daraus erklärt sich auch der Versuch von Schaefer/Rentsch 2004, den Begriff heute als intermedialen Ausdruck wiederzubeleben. Vgl. auch Hunt 2008, S. 2: „the term has become synonymous with writing about the visual [...]“.“
- 18 Rosenberg 2007, S. 272.
- 19 Dennoch gilt als erste Ekphrasis in der Literatur Vergils Beschreibung des Schilds von Achilles. Vgl. Schaefer/Rentsch 2004, S. 138.
- 20 Vgl. Webb 2009, S. 1–8, insbes. S. 8: „An ekphrasis can be of any length, of any subject matter, composed in verse or prose, using any verbal techniques, as long as it ‚brings its subject before the eyes‘ or, as one of the ancient authors says, ‚makes listeners into spectators‘.“
- 21 *Ibid.*, S. 3.

Unterschied zu der später kunsthistorisch aufgefassten Ekphrasis ist.²² Nikolaos von Myra, der im fünften nachchristlichen Jahrhundert lebte, geht neben der „energeia“ auf einen zweiten Aspekt des Vor-Augen-Stellens ein, bei dem die Sprache zu einer räumlichen Bewegung werden soll, so dass der Leser herumgeführt wird (periégeisthai).²³ Die affektive Wirkung von Sprache wird nach Quintilian durch „Anhäufung von Details, durch Vergleiche, Verlebendigung, sowie durch präsentische Rede erreicht [...]“.²⁴ Die Identifikation, die aus der Ekphrasis folgt, wird in der antiken Rhetorik auch als Verweilen der Literatur in der Seele und als deren Anspruch, Individuen formen zu können, beschrieben.²⁵ Abgesehen von ihrer Rolle in der Gerichtsrede gehörte die Ekphrasis zu den Progymnasmata, den Vorübungen im Rhetorikunterricht, die den jungen Rhetoren dabei halfen, sich in ein literarisches Geschehen hineinzusetzen.²⁶

In den altphilologischen Unterrichtsbüchern für das Land Preußen am Ende des 19. Jahrhunderts gehörte das Vortragen klassischer Texte in affizierender Weise zum Bildungskanon.²⁷ Die zentralen Texte der Ekphrasis haben sich bis in den Schulunterricht zu klassischen Sprachen im 20. Jahrhundert erhalten – unabhängig vom Bedeutungswandel des Begriffes in der Kunstwissenschaft.²⁸ Obwohl Gothein kein Gymnasium besuchte, hatte sie durch ihren Mann eine klassische Bildung genossen. Legion sind die Briefstellen, in denen Eberhard Gothein von seiner klassischen Lektüre berichtet und von den Reaktionen seiner Kinder beim Vorlesen. Dasselbe war in der Familie Gothein bildungsbürgerliche Tradition, so dass davon ausgegangen werden kann, dass Gothein sich der ekphrastischen Qualitäten der antiken Literatur bewusst war, das Konzept für sie jedoch nicht an den Begriff gebunden war.

Alpers hat den Begriff der Ekphrasis mit ihrer Untersuchung von Vasaris Viten für die kunstgeschichtliche Forschung entscheidend bestimmt und die Bedeutungsverengung auf die Beschreibung existierender Bilder vorangetrieben.²⁹ Im Gegensatz zur

22 Rosenberg 1995, S. 301: „Ihr Ziel ist nicht die Vergegenwärtigung von speziellen Bildwerken, sondern die Schöpfung eines literarischen Werkes.“

23 Vgl. Löhr 2011, S. 99, und Webb 1999, S. 25.

24 Ibid.

25 Vgl. Webb 2009, S. 25.

26 Ibid., S. 18: „Young readers were encouraged not to approach texts as distanced artefacts with a purely critical eye, but to engage with them imaginatively, to think themselves into the scenes and to feel as if they were present at the death of Patroklos [...]“

27 Zum Beispiel Eckstein 1887, S. 294, der für die Lektüre im Unterricht empfiehlt: „Es muß aber auch die scharfe und deutliche Bezeichnungsart, die Energie [Energeia] zum Ausdruck kommen bei den Rednern und der Wohlklang des Dichters als ein schöner vernommen werden. [...] Selbst das Pathos der Empfindungen hat bei dem Vortrage seine Berechtigung.“ Allgemein fordert er: „Die Rede soll gleichsam zu einer Malerei der Gedanken werden.“ Für Literaturhinweise danke ich Stefan Kipf, Berlin.

28 Für Hinweise zum klassischen Unterricht an Gymnasien in Preußen danke ich Udo Kindermann, Köln.

29 Vgl. Alpers 1995. Rosenberg 1995, S. 301, nennt diese Interessensverschiebung die „von der Beschreibung zur beschriebenen Sache“.

Tradition, die sich hauptsächlich auf den theoretischen Wert der historischen Abhandlungen Vasaris konzentrierte,³⁰ legt sie den Fokus auf die Beschreibungen der Bilder und interpretiert, dass hier Ekphrasen vorliegen, die den Leser anregen sollen, Werke aus unterschiedlichen Jahrhunderten mit gleichem Interesse zu betrachten. Dabei geht es ihr speziell um die anschauliche Darstellung menschlicher Gefühle und Handlungen. Die Beschreibungen gleichen sich für Alpers in ihrer affizierenden Art, egal ob es sich um Giotto oder Michelangelo handelt, was Vasaris Intention gewesen sei, um etwa frühen Werken der Entwicklung die gleiche Aufmerksamkeit zu ermöglichen wie späteren, als wertvoller eingestuften Gemälden:³¹ „Die Funktion der Beschreibungen in den Viten besteht schlicht darin, den Bildern, ganz gleich wo, wann oder von wessen Hand sie entstanden, für den Betrachter Leben einzuhauchen: Die Ekphrasis hat die Erziehung des Betrachters, nicht des Künstlers zum Ziel.“³² Indem Vasari diese rhetorische Übung in dieser Weise nutze, generiere er eigene Bildschöpfungen, was seinem Selbstverständnis als Künstler entspreche, so Alpers.³³ Der Aspekt der Bildschöpfungen schließt an den Zweck der antiken Ekphrasis an, auch wenn hier reale Bilder im Fokus stehen.³⁴

Für Gotheins Gartenbeschreibungen können zwei Aspekte der Ekphrasis nutzbar gemacht werden, einerseits aus der antiken Tradition und andererseits aus der modernen Forschung. Zum Ersten ermöglicht das antike Konzept der Ekphrasis, Gärten „zum Leben zu erwecken“, die nur in der Literatur existieren. Die Beschreibungen werden zu eigenen Kreationen oder „Dichtearbeit“, wie es Eberhard Gothein in einem Brief formuliert.³⁵ Die Ekphrasis im antiken Sinne des Wortes zielt vor allem auf das Hervorrufen mentaler Bilder ab. So wird betont, dass Gothein keine realen Orte behandelt, sondern eine Vorstellung von Gärten unterschiedlichster Quellen vor dem inneren Auge des Lesers entstehen lässt. Für den Garten des Alkinoos ist zum einen seine räumliche Einordnung, vor allem aber die anschauliche Beschreibung der Wasserkanäle, die während eines bestimmten, dynamischen Moments geschildert werden, in diesem Zusammenhang bemerkenswert: „dann entfernt der Aufseher die Hindernisse, und das Wasser strömt brausend heraus und ergießt sich über das Land.“³⁶

Damit einher geht der zweite Aspekt der Ekphrasis, wie ihn Alpers herausgearbeitet hat: die Affizierung des Lesers. Gothein, die sich mit Vasaris Viten ausführlich beschäftigt hat,³⁷ verfolgt den gleichen Anspruch wie der italienische Kunstschriftsteller: nämlich

30 Vgl. Alpers 1995, S. 217.

31 Vgl. *ibid.*, S. 224.

32 *Ibid.*, S. 233.

33 Vgl. *ibid.*, S. 219 f.

34 Die Frage, ob Alpers' Zuschreibung als Ekphrasis bezeichnet werden kann, soll hier nicht im Zentrum stehen. Vgl. zu Kritik an Alpers aus Sicht der antiken Rhetorik Webb 1999, S. 8. Alpers hat auf jeden Fall einen Aspekt der Ekphrasis herausgegriffen und überbetont, nämlich den emotionalen.

35 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 767: „Heidelberg 9/5 05“. Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 92.

36 GdG I, S. 59.

37 Im Kapitel über Italien verweist sie zwölf Mal auf diese Quelle.

die Aufmerksamkeit des Lesers auf einen Entwicklungsgang der Gartenkunst zu richten, den sie anhand von ausgewählten Gärten beschreibt. Diese stellt sie mit Hilfe von ekphrastischen Elementen dem Leser vor Augen. So wird das Interesse des Lesers durch das einheitliche Beschreibungsschema für Gärten verschiedenster Entwicklungsstufen wachgehalten. Es lässt Gärten unterschiedlichster Faktizität innerhalb einer Entwicklungsgeschichte vergleichbar und gleich interessant erscheinen.

Das affizierende Moment lässt sich bei einem anderen klassischen ekphrastischen Urtext, dem Gothein eine Beschreibung widmet, noch einmal gezielt herausstellen. Es ist dies die antike Beschreibung der Villen des Plinius aus dem ersten Jahrhundert nach Christus.³⁸ Obwohl Gothein den zahlreichen Rekonstruktionsversuchen,³⁹ die – wie Lefèvre schon 1977 analysiert – vom Autor überhaupt nicht intendiert waren oder gar nicht möglich sind,⁴⁰ keinen eigenen hinzufügen will, tut sie genau dies: Sie beschreibt zum einen den nur im Brief existierenden Garten der Villa als Raumkomplex, wenn sie mit der rhetorischen Frage einleitet: „Was sehen wir nun von der Front aus?“⁴¹ Zum anderen fügt sie mit Abb. 65 einen eigenen Plan „Nach der Beschreibung des jüngeren Plinius“ hinzu. Tanzer, die 1924 alle ihr erreichbaren Rekonstruktionsversuche in einem Buch zusammenfasste, führt als Vorbild für Gotheins Plan den zeitgenössischen Grundriss Hermann Winnefelds an, auf dessen begleitenden Aufsatz sich Gothein auch in ihren Fußnoten bezieht.⁴² In der „Geschichte der Gartenkunst“ gibt es keine Quellenangabe für die Rekonstruktion des Grundrisses, die Bildunterschrift spezifiziert lediglich „Nach der Beschreibung des jüngeren Plinius“. Womöglich hat Gotheins Sohn Wilhelm, der

38 Für einen ersten Überblick über die Rezeption der Plinius-Briefe siehe den Eintrag „Plinius d.J. (Gaius Caecilius Plinius Secundus minor) Epistulae“ in Walde 2010, S. 727: „Auch für die Kunstgeschichte sind die [...] Villenbriefe als Quelle von Bedeutung. In ihnen beschreibt Plinius u. a. die Villenkultur sowie deren Verhältnis zur Landschaft. Im 18. und 19. Jahrhundert unternahmen Kunsthistoriker, Architekten und Archäologen – darunter Aloys Hirt, Friedrich Ludwig Wilhelm Stier und Karl Friedrich Schinkel – Versuche, diese Villen zu rekonstruieren. [...] Bis heute beschäftigen sich Archäologen und Kunsthistoriker mit Plinius Villen-Beschreibungen.“ Als Beispiele dafür seien Littlewood 1987, S. 23 ff., und Ruffinière du Prey 1994 genannt. Zur Zeitgebundenheit der Rekonstruktionen vgl. allgemein Philipp 2006, S. 102–106.

39 Vgl. Fischer 1962, die Vincenzo Scamozzi, André Félibien, Robert Castell und als Vergleichsfolie Hermann Winnefeld in den Fokus nimmt, der sich als klassischer Archäologe auf Ausgrabungen stützen konnte. Eine Neubestimmung dessen, was an Plinius' Beschreibungen für seine Zeit neu war, unternimmt Mielsch 2003 und nimmt dabei die heutige Perspektive ein, die die Villa in Teilen für rekonstruierbar hält, sich jedoch nicht mehr für einige, offensichtlich unrekonstruierbare Lagebeschreibungen interessiert. Für das Fallbeispiel einer Rekonstruktion des 18. Jahrhunderts vgl. Zobel-Klein 2006.

40 Lefèvre 1977, S. 532: „Da jeder dieser Teile [des Hauses und des Gartens] seinen *eigenen* ästhetischen Prinzipien gehorcht, ordnet er sich keinem Ganzen unter. Es ist deshalb gar nicht möglich, eine der plinianischen Villen genau zu rekonstruieren.“

41 GdG I, S. 105.

42 Vgl. Tanzer 1924, S. 132 f.; GdG I, S. 104, En. 87. (Endnotentext auf Seite 422) verweist auf Winnefeld 1891.

Architektur studierte, bei der Anfertigung des Plans technische Hilfestellung nach den Anweisungen seiner Mutter geleistet.⁴³

Was auf die rhetorische Frage am Anfang der Beschreibung folgt, ist ein Überblick über die einzelnen Gartenteile nach dem bereits beschriebenen Schema: Einem zunächst begrenzten Areal wird durch Dynamisierung der Architektur und Rhythmisierung des dargestellten Terrains eine räumliche Anmutung gegeben. Der Vorgarten „zieht sich terrassenförmig den sanften Abhang hinunter und ist ringsum von einer Mauer umschlossen“,⁴⁴ von einem „Parterre führte eine geneigte Böschung zur nächsten Terrasse herab.“⁴⁵ Das Durchführen des Lesers durch die Gartenteile drückt sich darin aus, dass Gothein das affizierende „Wir“ benutzt, um den Ausblick in die Landschaft zu verdeutlichen:

„Hiernach, auf einer weiteren Terrasse, sehen wir eine kreisförmige Anlage, von vielgestaltigem Buchs und Zwergbäumen eingefasst. Stufenförmig geschnittener Buchs verdeckt die nach außen abschließende Mauer, um jede Trennung zwischen Garten und freier Natur für den Blick aufzuheben.“⁴⁶

Die Schlüsselabbildung für die Beschreibung ist ihre eigene Rekonstruktion des Plans der Villa Tusci (Abb. 65). Das Hippodrom, der Parkteil des Villengartens, ist im Gegensatz zu vergleichbaren Plänen, stark hervorgehoben.⁴⁷ Im Text lässt Gothein Plinius ihn mit eigenen Worten schildern und fasst anschließend zusammen:

„Der Grundplan ist bedingt durch die Form des Hippodrom [...], er ist höchst einfach: die Hauptachsen bilden auch hier die mehrfachen Alleen [...]. Der freie Raum in der Mitte, der das Ganze gliedert, macht diesen Plan höchst übersichtlich. Er ist mit Akanthus bepflanzt [...], darüber schaut der Eintretende hinweg auf den Rosengarten, der, nach Süden ganz offen, seinen Duft zu ihm herüberschickt, hinter ihm erheben sich die schlanken weinumrankten Säulen des Stibadiums mit dem Springbrunnen und, noch weiter zurück, der anmutige Pavillon. Das ganze Bild schließt die dunkle Mauer der Zypressen ab, und rechts und links ziehen sich die Reihen der Alleen hin.“⁴⁸

43 Zum Beispiel MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 232: „Auf dem Wege v. Muskau nach Breslau, d. 13ten 4. 09“: „Bruchsal habe ich einmal von aussen und den Garten im Regen gesehen, überhaupt muss ich mir von Willi noch einen Plan für 8 süddeutsche Schlösser machen lassen.“

44 GdG I, S. 106.

45 Ibid. Das einmalige Präteritum innerhalb dieser Beschreibung muss ein Versehen sein.

46 Ibid.

47 Vgl. Tanzer 1924.

48 GdG I, S. 109.

Auf ganz kleinem Raum ist hier das Gothein'sche Beschreibungsschema vorgeführt: die planimetrische Erfassung des Raums, der zentralperspektivische Augenpunkt vom Eingang ausgehend auf die einzelnen Teile, die durch Verräumlichung (hinter ihm *erheben sich* die schlanken Säulen) den Plan zu einem stereometrischen Gebilde machen, das Gothein schließlich als geschlossenes „Bild“ bezeichnet. Die Rhythmisierung der architektonischen Teile zeigt die Beschreibung der Neigung des Terrains in oben zitierter Textstelle an.⁴⁹ Diese Beschreibung als Ekphrasis zu verstehen, führt die „*energeia*“ des antiken Konzepts vor Augen, die durch die alle Sinne ansprechende Beschreibung geweckt wird. Durch die Hervorhebung des Hippodroms mit seinem duftenden Rosengarten und die Lenkung des imaginären Blicks wird eine eigene Gartenschöpfung ins Leben gerufen.⁵⁰ Diese entspricht dem Urtypus eines architektonischen Gartens, wie ihn Burckhardt 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.“⁵¹

Die Rekonstruktion der Villa zeigt damit einmal mehr, wie die Leerstellen des Originaltextes von jeder Zeit und dem je eigenen Standpunkt so gefüllt werden, dass das fertige Modell der Landschaftsästhetik des Urhebers entspricht. Für Gothein ist dies der Burckhardt'sche Urtypus des architektonischen Gartens. Als Kontrastfolie sei hier die Rekonstruktion Robert Castells genannt, der in seinem Buch *„The Villas of the Ancients Illustrated“*, das 1728 erschien und Lord Burlington, einem der ersten Förderer des Landschaftsgartenstils, gewidmet war, den Garten so konstruiert, dass es auch eine Zone gibt, in der „natürliche“ Landschaft durch sich windende Pfade und wildes Terrain imitiert wird („*Ruris Imitatio*“).⁵² Die räumliche Rekonstruktion in der „Geschichte der Gartenkunst“ mit Hilfe der Ekphrasis betont die Wichtigkeit des Gartens, der Idealtypus nach Burckhardt schließt an die gartenreformerischen Forderungen nach Harmonie von Haus und Garten an.⁵³ Gothein versucht, wie Castell, ihre Leser mit rhetorischen Mitteln von der Richtigkeit ihrer Sicht zu überzeugen. „*Energeia*“, als affizierendes Moment, verleiht den beschriebenen Gärten unterschiedlichster zeitlicher Schichten

49 Plinius' Briefe bleiben bis in die Etablierungszeit der Gartenforschung eine essentielle Quelle für Gartenforscher, vgl. Jashemski 1979, die dessen Aussagen immer wieder heranzieht, um ihre durch Ausgrabungen gewonnenen Erkenntnisse zu festigen.

50 Dieser Gedanke führt den Begriff Ekphrasis in diesem kunsthistorischen Kontext wieder näher an seine Wurzeln heran.

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

52 Castell 1975, S. 187 f./Castell 1728, S. 89.

53 Vgl. zur Zeitgebundenheit von Rekonstruktionen aus Texten: Philipp 2006, S. 90.

eine vergleichbare Qualität für den Leser. Die Lebendigkeit der Gartenelemente, wie auch die Erfassung und Rhythmisierung des Raums, vermitteln Anschaulichkeit. Es ist dies ein Effekt, der von den antiken Rhetoren für die Ekphrasis gefordert wurde: das Herumführen des Lesers.

Damit ist jedoch die Erklärungsleistung des Begriffs Ekphrasis für Gotheins Beschreibungen erschöpft. Denn für die Analyse, wie genau eine räumliche Anmutung evoziert wird, reicht die rhetorische Figur nicht aus. Anhand eines altägyptischen Gartens soll die erste Stufe der räumlichen Erfassung, nämlich die planimetrische, mit der Frage nach Gotheins kartographischem Anspruch korreliert werden.

Bild: Der Garten des Senefer und die kartographische Metapher

Die durch Ekphrasis aufgeladenen räumlichen Beschreibungen bleiben dem Leser besser im Gedächtnis haften als Passagen, in denen Gothein historisches Faktenwissen darlegt. So genießen sie auch eine breitere Rezeption, wie die erste Beschreibung im Kapitel über altägyptische Gärten beweist. Der „Garten des Senefer“ soll hier zunächst anhand von Gotheins Beschreibungsschema vorgestellt werden. Ausgehend vom Charakter der Quelle als Plan sollen in diesem Kapitel Überlegungen zum kartographischen Anspruch Gotheins angestellt werden. Die Wahl von Übersichten als Schlüsselabbildungen verweist auf das Ziel, „ein eigentlich Unanschauliches anschaulich“ darzustellen.⁵⁴ Das Raumkunstwerk Garten wird in den Bereich der mathematisch berechenbaren Logik von Karten überführt. Gothein schafft mit ihren Beschreibungen Mental Maps von Gärten im Kleinen und durch die Selektion der räumlichen Darstellungen eine Gesamtkarte von Gartenkunst im Großen.⁵⁵ Hier soll von einer kartographischen Metapher gesprochen werden.

Bei Abb. 10 (Fig. 38) handelt es sich um den „Garten des Heerführers von Amenophis III., Theben“,⁵⁶ der Gotheins/Burckhardts Idealtypus entspricht:

54 Vgl. Schweizer 2013, Erfindung, S. 19, der mit Blick auf den Stich der Villa d'Este in Tivoli von einer „Verdichtung der Bildinformationen“ spricht und mit Max Imdahl deren Zweck so darstellt, dass diese Überblickskarten „ein eigentlich Unanschauliches anschaulich zu repräsentieren‘ wissen [...]“.

55 Der Begriff „Mental Map“ als implizites Weltwissen des Menschen um Raumstrukturen wird in der neueren geographischen und Kognitions-Forschung gleichbedeutend mit „Cognitive Map“ verwendet. Vgl. Portugali 1996, S. 11. Im Kapitel über den Senefer-Garten beziehe ich mich dennoch auf die Mental Map, um damit allgemein die imaginierte Karte zu bezeichnen. Die Kognitionsforschung, z. B. die Kognitionslinguistik, interessiert sich eher dafür, wie die Mental Map funktioniert, wie etwa Ortsangaben oder Richtungsbestimmungen angelegt, verbalisiert und verstanden werden. Vgl. Geus 2014, v. a. das einleitende Kapitel.

56 In den Nachdrucken seit 1926 ist der Plan dieses Gartens ans Ende des Buches gerückt, weswegen der ursprüngliche Kontext, die räumliche Nähe zwischen Bild und beschreibendem Text, gestört ist.

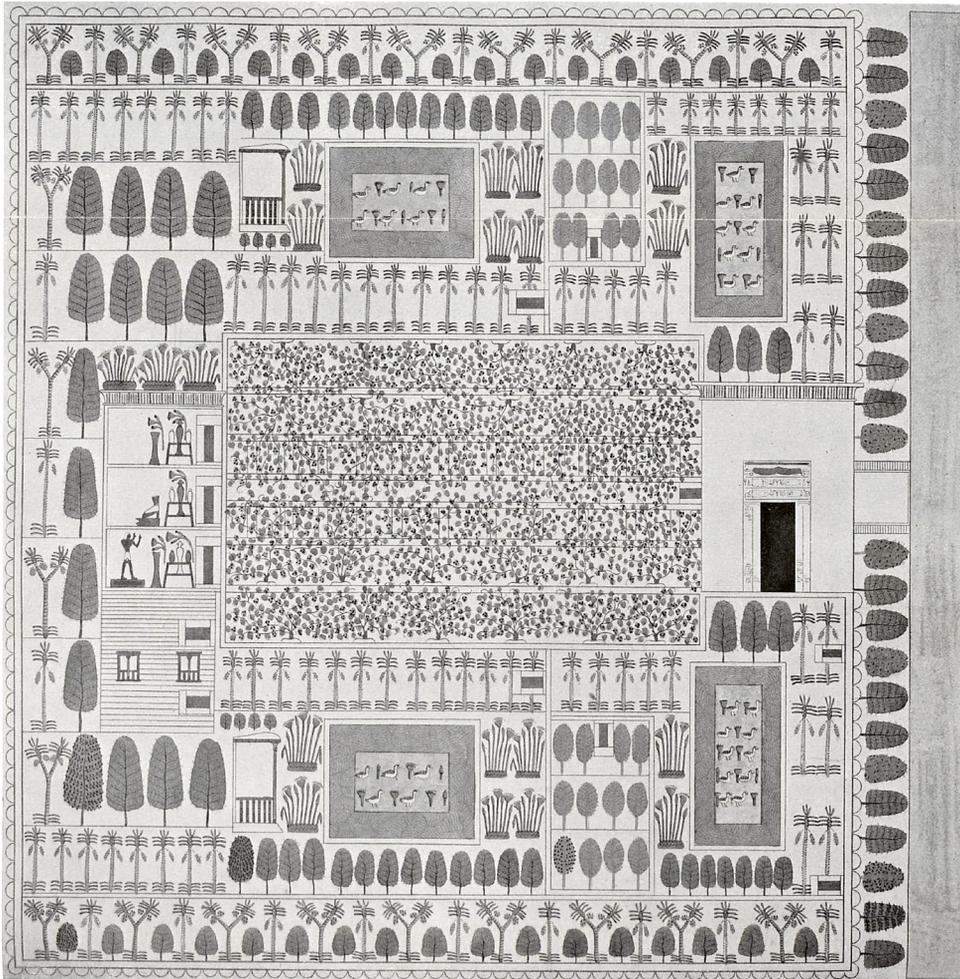


Fig. 38 Abb. 10 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. I, „Der Garten des Herrführers von Amenopis III., Theben“

„Sehen wir die schöne Regelmäßigkeit des Planes, die reiche Abwechslung der mit klugem Bedacht gepflanzten Bäume, die elegante Form der vertieften Bassins, die höchst zweckmäßig im Garten verteilten Bauten, so müssen wir mit Staunen erkennen, daß hier ein hoher Grad der Entwicklung des regelmäßigen Gartens gleich an der Schwelle seiner Geschichte erreicht ist. Symmetrischer Rhythmus und eine glückliche Verbindung von Eleganz und Nutzbarkeit, Forderungen, wie sie die Gartenkunst später oft in jungen aufstrebenden Zeiten gestellt hat, sind vollendet erreicht.“⁵⁷

Gothein stützt sich auf ein Gemälde aus einem thebanischen Grab, das der italienische Ägyptologe Ippolito Rosellini 1834 in seinen „*Monumenti dell’Egitto e della Nubia*“ publiziert hatte.⁵⁸ Das Bild war seit Rosellinis Veröffentlichung verschiedentlich rezipiert worden und dadurch einer interessierten Öffentlichkeit bekannt.⁵⁹ Gothein verweist zunächst auf den Plan „aus der Vogelschau“, der in unmittelbarer Nähe der Beschreibung wiedergegeben ist.⁶⁰

Die notwendige Begrenzung ist hier durch die Mauer gegeben, die den Garten umgibt. Damit ist die Planimetrie des Gartens umrissen. Im zweiten Schritt legt Gothein den Augenpunkt auf den Eingangsbereich, von dem aus sie die Teile des Gartens betrachtet: Es werden die Hauptachsen des Gartens ermessen und die Lage der architektonischen Elemente wird durch Richtungsangaben bestimmt. Dabei „übersetzt“ Gothein die altägyptische Darstellung, die nicht ihrer bevorzugten Renaissance-Perspektive entspricht, in eben diese Sehkonvention und überträgt die Informationen der Karte auf ein zentralperspektivisches Schema:

„Die Haus- und Gartenpläne der ägyptischen Malerei sind nicht ohne weiteres leicht zu verstehen. Der Wunsch, alles was es liebt und worauf es Wert legt, in einem Bilde zugleich aufzuweisen, verführte dies plauderlustige Volk zu perspektivischen Absurditäten. Zugleich soll das Innere und das Äußere des Hauses, Vorder- und Seitenfassade gesehen, im Garten desgleichen womöglich alles, was hintereinander liegt, nebeneinander gezeigt werden. Daraus wurden Ansichten, die bald Grundriß, bald als Aufriß, bald aus der Vogelperspektive genommen scheinen. Wenn aber das Auge gelernt hat, diese Bilder

57 GdG I, S. 10.

58 Rosellini 1834, Tafel LXIX.

59 Vgl. Gardner Wilkinson 1878; Perrot/Chipiez 1882, S. 483. Für die Hinweise auf die breite Rezeption des Gemäldes nach der Veröffentlichung durch Rosellini danke ich Christian Loeben, Hannover. Vgl. allgemein zur Rezeption ägyptischer Architektur im Westen: Pevsner/Lang 1971.

60 GdG I, S. 9.

in unsere Darstellungsweise zu übersetzen, so ist die Belehrung, die es daraus erhält, auch besonders vielseitig.“⁶¹

„Energeia“ vermitteln Bewegungsverben, die das Verhältnis der architektonischen Elemente untereinander bestimmen, zum Beispiel „führen“ „zwei Seiteneingänge [...] direkt in die Laubengänge“, „kleine Mäuerchen zerlegen ihn [den Garten] in acht korrespondierende Teile“, der „Hauptteil [...] umklammert den Weingarten“, „offene Pavillons“ „schauen“ auf „zwei rechteckige Bassins“, „zwei besonders umhegte Baumpflanzungen“ „schieben sich“ „hinein“.⁶² Die Dynamisierung der Architektur spiegelt den „Rhythmus“ des Gartens, den Gothein in ihrem abschließenden, oben zitierten, Urteil idealisiert. Aus der Planimetrie wird so eine Stereometrie, indem die Architektur – fast anthropomorphisiert – in den Raum ausgreift. Das Bild aus dem Grab wird weiter verlebendigt durch die exakte Bestimmung der Pflanzen und Wasserbewohner: Gothein erkennt „Alleen von Sykomoren und verschiedene [...] Palmen, Dattel- und Dumpalmen“; in den Bassins, „auf dem Wasserspiegel schwimmen Enten und schaukeln sich Lotosblüten.“⁶³

Mit ihrer räumlichen Darstellung steht Gothein nicht allein, denn seit der Entdeckung des Gemäldes zeigte sich der Wunsch, den Komplex räumlich zu rekonstruieren, gleichsam in 3D zu übersetzen, als bestimmend. Einen ersten Versuch unternahm Charles Chipiez 1882 (Fig. 39),⁶⁴ jedoch ist im Begleittext zur „Rekonstruktion“ in seinem Buch keine (räumliche) Beschreibung des Gartens angestrebt.

Die Rekonstruktion bebildert Überlegungen zum Aussehen altägyptischer Villen. Insofern ist Gotheins Versuch einer stereometrischen Deskription des Plans durch den Text neuartig für ihre Zeit – und findet Nachahmer. Die englische Hortikulturalistin Eleanor Sinclair Rohde⁶⁵ veröffentlichte 1932 ihre Geschichte der Gartenkunst: „The Story of the Garden“.⁶⁶ Das Buch legt einen Fokus auf die englische Gartengeschichte, jedoch führt das erste Kapitel in „the traditional influence of ancient garden lore“ ein, das sich mit dem alten Ägypten, Babylonien und Indien befasst. Auch hier wird der Plan als Ausgangspunkt für eine ausführliche Beschreibung genommen, bei der Rohde genau die architektonischen Elemente benennt, die auch Gothein in ihrer Darstellung hervorhebt.⁶⁷ Den Augenpunkt, der vom Eingang ausgehend den Garten durch den Plan durchmisst, nimmt auch Rohde ein, wenn sie schreibt: „From the entrance one passes into an enclosure wholly occupied with vine pergolas running in parallel lines.

61 Ibid.

62 Ibid.

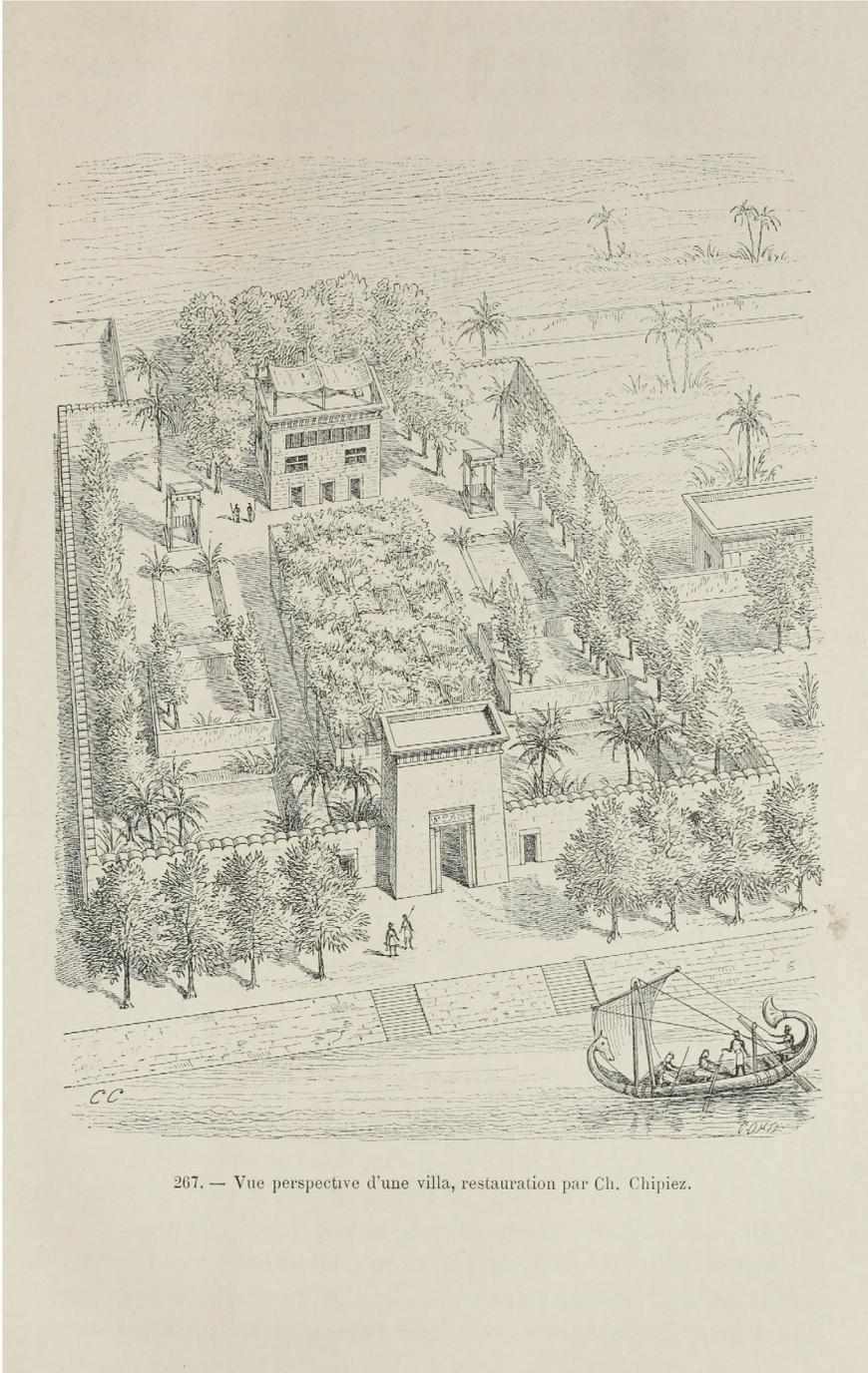
63 Ibid.

64 Perrot/Chipiez 1882, S. 483.

65 Vgl. Thirsk 2004.

66 Sinclair Rohde 1932.

67 Rohde verweist an anderer Stelle auf Gotheins Buch, jedoch nicht bei ihrer Behandlung des altägyptischen Gartens, obwohl sich die perspektivischen Beschreibungen erstaunlich ähneln.



267. — Vue perspective d'une villa, restauration par Ch. Chipiez.

Fig. 39 Rekonstruktion der thebanischen Villa nach Rosellini von Charles Chipiez: „Vue perspective d'une villa“, 1882, Abb. 267

A path in the middle leads directly to the house. The vines are trained on pillars with rafters overhead [...].⁶⁸

Mit den Möglichkeiten der Digitalisierung wurde die Gartendarstellung erst in jüngster Zeit „verräumlicht“. Der Ausstellungskatalog des Zürcher Museums Rietberg bezieht sich im Vorwort explizit und exklusiv auf die „Geschichte der Gartenkunst“ als Vorlage für das „Ausstellungskonzept“.⁶⁹ Es ist somit wenig verwunderlich, dass der „Garten des Senefer“ innerhalb der Ausstellung als Exponat eine herausragende Rolle einnahm, wenn man an die affizierende Wirkung der Gothein'schen Beschreibungen denkt. Die Besucher konnten mit Hilfe von Tablets den auf einen großen Leuchttisch projizierten Gartenplan in einen 3D-Zustand versetzen (Fig. 40). Im Katalog gibt eine zweiseitige Abbildung einen Eindruck von der virtuellen Verräumlichung, einer „Augmented Reality“.⁷⁰ Die Bildunterschrift verweist auf eine App, bei der man sich – ähnlich wie im Museum – den Garten im 3D-Zustand anschauen kann.⁷¹ Mit der Virtualisierung in der Ausstellung des Museum Rietbergs erreichen die Versuche, der Planimetrie des altägyptischen Gartenplans eine räumliche Anmutung zu geben, einen Höhepunkt.

Pläne werden in den zwei Bänden der „Geschichte der Gartenkunst“ als Schlüsselmedien benutzt. Sie sind einer konventionellen zentralperspektivischen Erfassung mit einem erhöhten Augenpunkt auf der Mittelachse oder einer Draufsicht verpflichtet und ermöglichen so eine kartographische Erfassung. Das Spektrum reicht dabei von dem schematischen Grundriss (Plinius' Villa) über die Draufsicht und Vogelperspektive⁷² (z. B. Abb. 236: „Villa Mattei, Rom, Gesamtplan“) bis hin zum erhöht distanzierenden Blick des Beschauers in Dupéracs Plan. Das gemeinsame der hier betrachteten Abbildungen ist also nicht ihr scharf umrissener Zweck als Karte, sondern die erhöhte Perspektive in der Zentralachse, die einen kartographischen Überblick gewährleistet.⁷³ Gothein setzte für die von ihr verwendeten Pläne rein positivistisch eine Zuverlässigkeit voraus, auch wenn sie sich – laut Aussage ihrer Briefe – manchmal darüber wunderte, dass die Gärten oder Gartenteile auf den Karten größer aussahen als in der Realität.

68 Sinclair Rohde 1932, S. 3.

69 Lutz/Trotha 2016, S. 19: „Das Thema ist weitläufig und komplex, und um nicht ziellos auf verschlungenen Wegen zu wandeln [...] war ein Plan erforderlich, ein Ausstellungskonzept. Als solches diente uns ein wunderbares, 100 Jahre altes Vorbild, das die Gartengeschichte detailliert erschliesst [...]: Die zweibändige [...] epochale *Geschichte der Gartenkunst* von Marie Luise Gothein ist auch heute noch eine sprudelnde Quelle des Wissens und der Inspiration für jeden, der sich mit der Kultur der Gärten beschäftigt.“

70 Ibid., S. 52 f.

71 Vgl. Online-Verzeichnis: [Senefer 2016](#).

72 Mit diesem Begriff (alternativ: Aufsicht) wird die planare Darstellung von oben bezeichnet im Gegensatz zur Vogelperspektive, die projiziert wird.

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

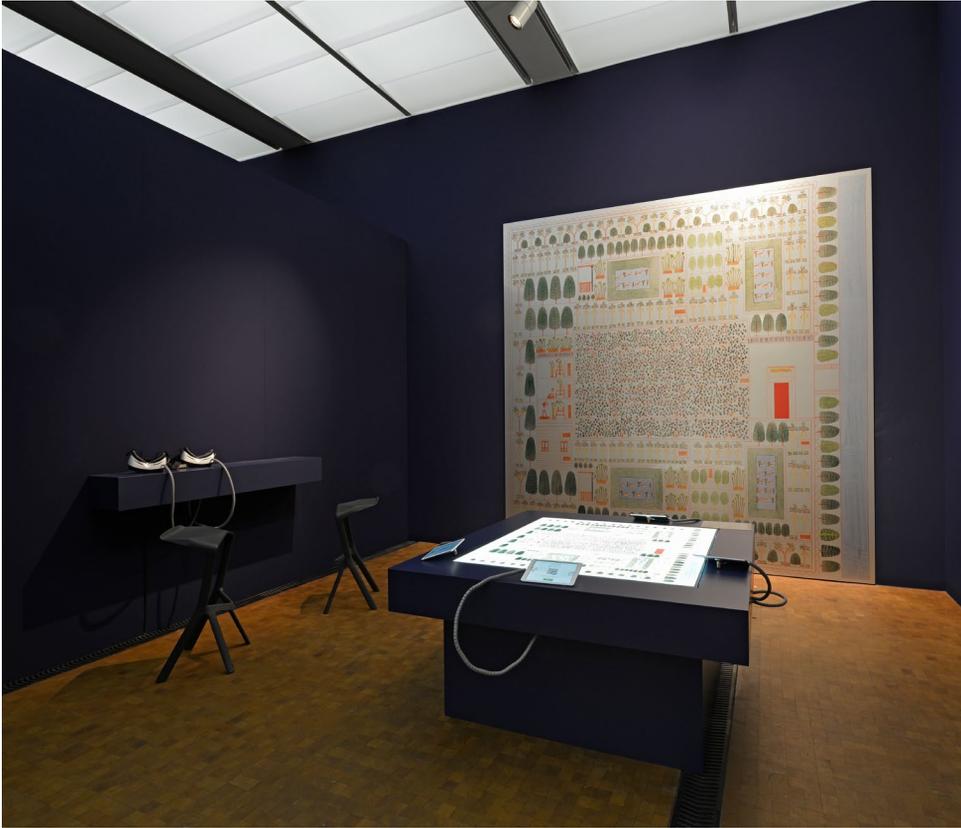


Fig. 40 Der Garten des Senefer als 3D-Virtual-Reality, Ausstellung „Gärten der Welt“ am Museum Rietberg, Zürich, Installationsansicht. Foto: Rainer Wolfsberger / Museum Rietberg

Seit den 1980er Jahren haben interdisziplinäre Zugriffe auf die Kartographie einen „cartographic turn“⁷⁴ herbeigeführt, der den historischen Anspruch auf objektive Darstellung eines Terrains dekonstruiert. Der Geograph Denis Cosgrove hat auf die Bedeutung von Karten als Schnittstellen zwischen Landschaft und Kulturgeschichte aufmerksam gemacht.⁷⁵ Den Fokus auf die Geschichtlichkeit von Karten legten gleichzeitig David Woodward und John B. Harley, der ein Modell der Bedeutungsebenen von Karten entwickelte.⁷⁶ In der Kunstgeschichte war es Alpers, die Kunst und Karten als bis dahin getrennt untersuchte Phänomene zusammenbrachte, indem sie eine Beeinflussung der niederländischen Malerei im 17. Jahrhundert durch die Kartographie

74 Zum Beispiel Lévy 2016.

75 Zu einer kurzen Übersicht über die Anfänge der disziplinübergreifenden Kartographie-Forschung in den 1990er Jahren vgl. Cosgrove 1999, S. 3 f. und Townsend 2015.

76 Andrews 2001, S. 8 ff.

annahm.⁷⁷ Heute wird dieses Verhältnis differenzierter gesehen, nämlich als ein Zugriff verschiedener Medien (Kartographie und Malerei) auf eine neue Wahrnehmung und Erfassung der Welt, auf einen „visuellen Diskurs“, bei dem sich die Landschaftsmalerei produktiv mit der Kartographie auseinandersetzt und dem zeitgenössischen Betrachter einen Gegenentwurf mit ihren eigenen Mitteln bot.⁷⁸

Im Fall von Gotheins Schlüsselabbildungen, die sie für ihre räumlichen Beschreibungen verwendet – wie den Plan des Senefer-Gartens –, findet sich der Erkenntnisgewinn dieser Forschungen im Blick auf die Perspektive. Die Vogelschau oder der erhöhte Standpunkt mit Tiefenprojektion entspricht einer Darstellung der Topographie, die sich in der Antike entwickelte, von der italienischen Renaissance wiederentdeckt wurde und bis ins frühe 20. Jahrhundert als objektive Wissensrepräsentation wahrgenommen wurde.⁷⁹ Die niederländische Sehkultur perfektionierte demgegenüber eine Fernsicht.⁸⁰ Nuti spricht von „Profile Approach“, wobei das Profil des Ortes am Horizont erscheint und der Himmel einen großen Raum innerhalb des Bildrahmens einnimmt.⁸¹ Es zeigt sich, dass Gotheins Auswahl ihrer Abbildungen einen höheren Augenpunkt und damit die Renaissance-Wahrnehmung des Ortes bevorzugt. Sie wählt nach ptolemäischer Tradition – und Renaissance-Art – den distanziert-erhöhten Standpunkt in ihren Abbildungen, um den Garten zu erfassen. Der begleitende Text wählt dann einen niedrigeren Standpunkt, um die perspektivische Tiefenwirkung zu geben. Landschaftsbilder sind im Buch wenig vertreten, die Horizontlinie fällt selten unter die Bildmitte. Der spezifisch niederländisch-flämische Blick des Kartographen auf die Landschaft findet sich in der „Geschichte der Gartenkunst“ somit überhaupt nicht, wie generell Landschaftsdarstellungen unterrepräsentiert sind. Aus Gotheins Ablehnung der niederländischen

77 Vgl. Alpers 1983, v. a. Kapitel 4. Alpers 1987, S. 51, beginnt ihren Beitrag mit der Feststellung, die sie zu überwinden gedenkt: „In the study of images we are used to treating maps as one kind of thing and pictures as something else.“

78 Vgl. Michalsky 2014. Die Kunstgeschichte zeigt sich weiterhin höchst aufgeschlossen gegenüber interdisziplinären Anregungen durch kartographische Forschungen. Vgl. Michalsky 2003, die sich von der „vergleichenden Studie über Landschaftsmalerei und Kartografie“ für die „Diskussion über Landschaft eine neue Wendung“ verspricht, die „von den ausgetretenen Pfaden von Realismus und autonomer Kunst weg[führt].“

79 Cosgrove 1999, S. 8: „‘Accurate’ cartography was figured as a rationalist European science, rooted in pre-Socratic Greek astronomy and Alexandrian and Roman imperial administration, and synthesized by first-century Alexandrian scholars, most specifically Claudius Ptolemy. This cartographic tradition, ‘rediscovered’ by Latin Europe, after a regrettable medieval lapse into mythical mapping, was regarded as one element within a Burckhardtian Renaissance humanist project, which supposedly seized the ‘torch’ or ancient science from the faltering hands of Byzantium and Islam [...]“ Für die Darstellung von Gärten in der Druckgraphik entwickelte sich diese erhöhte Sicht als bevorzugter Standpunkt. Vgl. Schulze 2004, S. 24 f.

80 Vgl. *ibid.*, S. 12.

81 Nuti 1999, S. 98.

Perspektive folgt unmittelbar, dass sie dem niederländischen Renaissancegarten keine große Wichtigkeit beimisst und ihn auch nicht als einen eigenen Nationalstil begreift.⁸²

Der Umgang Gotheins mit den planartigen Darstellungen unterschiedlichster Zeiten und Länder lässt sich mit dem Effekt vergleichen, der bei der Verwendung der Ekphrasis zu beobachten war. Gothein bedient sich, indem sie es verbalisiert, des in den Karten gespeicherten Wissens; sie selektiert so die Inhalte für die Schöpfung ihrer eigenen mentalen Karte. Beim Garten des Senefer verwendet sie das gesamte gespeicherte Wissen der Karte, bei komplexeren Beispielen wie den Renaissancegärten wählt sie gezielt aus den zur Verfügung stehenden Informationen aus. Indem sie ein Koordinatennetz der Zentralperspektive annimmt und aus dem vorhandenen Material schematisch Orientierungspunkte herausgreift (Begrenzungen, architektonische Elemente), werden die Gärten auf einen Referenzrahmen aufgespannt, der sie vergleichbar macht.

Wenn bei der Ekphrasis affizierende Momente auf Gartenbeschreibungen unterschiedlichster Faktizität und Quellenüberlieferung angewendet werden, entsteht durch die kartographische Strategie eine Mental Map des Gartens, die den anderen ihrer Art gleicht. In ihren Beschreibungen vereinfacht Gothein komplexe Räume durch die planimetrische Begrenzung, so dass bestimmte Gartenteile bevorzugt beschrieben werden. Diese kognitive Ökonomie⁸³ führt ebenfalls dazu, dass verschiedene Gärten unter ein Schema fallen. Damit ist gemeint, dass Gothein an die Fähigkeit des Lesers appelliert, sich mental einen Überblick zu verschaffen. Indem sie den Lageplan der Gärten vereinfacht, knüpft sie beim Leser immer wieder an das bekannte Schema an.

Treibt man diese Überlegung nun als Metapher auf die Spitze, entsteht durch die Gartenbeschreibungen eine diachrone Karte der idealtypischen Gartenkunst. Alle räumlich beschriebenen Gärten finden auf dieser Karte ihren Platz, wohingegen Gärten, die nur im Fluss der Entwicklung aufgezählt werden, als Topoi unscharf bleiben.⁸⁴ Die „Geschichte der Gartenkunst“ als Karte idealtypischer Gärten zu bezeichnen, mag angreifbar

82 GdG II, S. 307: „Nur muß betont werden, daß in dem großen Stile Frankreich sowohl unmittelbar vor Le Nôtre wie nachher immer den entscheidenden Einfluß ausgeübt hat und jeder Versuch, hier die holländische Gartenkunst in eine für Nordeuropa führende Stellung zu rücken, ein verfehlter sein muß.“

83 Mit kognitiver Ökonomie ist eigentlich die vereinfachte Verbalisierung von mentalen Raumstrukturen gemeint. Vgl. Thiering 2015, v. a. das 2. Kapitel „Cognitive representation of knowledge: spatial mental models.“

84 Das sind zum Beispiel die Gärten im italienischen Stil des 19. Jahrhunderts in England, bei denen es – wenn überhaupt – nur rudimentäre Ansätze des Schemas gibt. Aus der folgenden kurzen Notiz lässt sich auf jeden Fall kein räumlicher Eindruck gewinnen: GdG II, S. 422: „Als sich der Herzog von Westminster bei seinem neogotischen Schlosse in Eaton House ein Blumenparterre aus seinem malerischen Garten herauschnitt, stellt er dort statt der Renaissancestatuen Ritter und Edelfrauen auf, das hübsche Bassin erhielt eine Drachenfontäne, die Balustrade zeigte gotischen Spitzbogen.“

erscheinen.⁸⁵ Schließlich enthält die „Geschichte der Gartenkunst“ keine Übersichtskarte. Sie versammelt aber viele kleine Karten, Draufsichten und Grundrisse, die die Autorin kartographisch nutzt, indem sie mit Hilfe des Textes mentale Pläne von Orten, nämlich Gärten, erschafft. Der Schritt auf die nächste Ebene, bei dem aus der räumlichen Beschreibung und Bestimmung ein übergeordneter Plan abgeleitet wird, kann als kartographische Metapher bezeichnet werden. Durch seine Kapitel begrenzt das Buch eine aus eurozentrischer Sicht klar umrissene Region, die auf der mentalen Weltkarte des Lesers erscheint. Eingezeichnet werden darauf die bedeutsamen Orte durch genaue Beschreibungen und inserierte Kleinpläne. Leser, die das Kapitel zum englischen Landschaftsgarten studieren, bekommen zwar eine Vorstellung der geistesgeschichtlichen Hintergründe des Phänomens Landschaftsgarten, jedoch keine Mental Map eines bestimmten Gartens. Insgesamt gesehen bleibt die diachrone Karte für ganz England leer; der Renaissancegarten von Hampton Court, Bacons literarischer Garten und Chatsworth sind als Hauptorte in der Karte verzeichnet, englische Landschaftsgärten wie Stowe oder Blenheim fehlen. Die kartographische Metapher unterstreicht Gotheins Deutungsanspruch bei der Erschließung eines Terrains. Mit ihrem Buch schickt sich Gothein an, die Welt anhand ihrer Gärten zu kartographieren und den dafür wichtigen Orten, die sie in ihrer Räumlichkeit repräsentiert, den richtigen Platz auf der Karte zuzuweisen.⁸⁶

Auch mittelalterliche Gärten haben auf dieser Karte keinen Platz. Hier findet sich nur eine räumliche Beschreibung eines einzelnen Gartens – oder „Gartenindividuum“, nach Gotheins Diktion⁸⁷ –, und das ist der idealtypische Plan eines Klosters, der Sankt Galler Klosterplan, der in der ersten Hälfte des neunten Jahrhunderts entstand. Das Kapitel enthält 23 bildliche Darstellungen (Gemälde, Stiche oder Holzschnitte), vier Pläne und zwei Fotos. Interessant zu beobachten ist dabei, dass die Bilder alle, mit einer Ausnahme (Abb. 126: „Hortus deliciarum von Herrard von Landsperg“), dem Spätmittelalter oder sogar der Frührenaissance zugehören. Mit Abbildung 148, Pieter de Hoochs „Stadtgärtchen und Wirtschaftshof mit Hecke“,⁸⁸ wählt Gothein sogar eine Bebilderung aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die Abbildungsauswahl korrespondiert mit der zeitgenössischen Überzeugung vom Mittelalter als kartographisch

85 Vgl. dagegen Cosgrove 1999, S. 2: „The measure of mapping is not restricted to the mathematical; it may equally be spiritual, political or moral. By the same token, the mapping's record is not confined to the archival; it includes the remembered, the imagined, the contemplated. The world figured through mapping may thus be material or immaterial, actual or desired, whole or part, in various ways experienced, remembered or projected.“

86 Ein Beispiel, das einem ähnlichen Gedanken folgt, ist der Bildband von Vercelloni 1990. Das Buch besteht aus halbseitigen (Farb-)Tafeln mit erklärendem Text. Um die Pluralität der Medien zusammenzufassen, betont der Autor in seiner Einleitung, S. 4, dass es sich bei der Zusammenstellung wegen der kulturellen und veränderbaren Eigenschaften von Gärten um eine europäische „Idee“ vom Garten handle, nicht um eine Gartengeschichte. So findet sich auch keine Übersichtskarte in dem Buch.

87 Vgl. Zitat oben, GdG II, S. 96.

88 Frau und Magd in einem Hof, 1660–1665, Eremitage St. Petersburg, Russland.

wertloser Zeit.⁸⁹ Der Sankt Galler Klosterplan hat jedoch – ähnlich wie der Garten des Senefer – den Vorteil, einen Überblick zu liefern, an den sich die perspektivische Erfassung anlagern kann:

„Der ganze Riß, der hier wirklich ‚alles Notwendige‘ mit seiner Mauer umschließt, zerfällt in drei Hauptteile: die Kirche [...], nordöstlich davon die Schulen, Spitäler und Gasthäuser, südwestlich die Ställe und Wirtschaftsgebäude. Nicht nur das eigentliche Haus der Mönche mit der Kirche, sondern fast sämtliche anderen Gebäude gruppieren sich um einen zentralen Raum, der ein von Portikus umgebener freier Hof ist. Der Kreuzgang der Mönche hat vier Tore, von denen aus Wege das regelmäßige Viereck durchschneiden.“⁹⁰

Damit ist die Planimetrie gegeben. Nach der weiteren Erfassung von Gärten im Gesamtplan appelliert Gothein an die Vorstellungskraft des Lesers:

„Die Arzneikräuter, die in unserm Klostergarten wachsen, sind genau durch Inschriften bestimmt: vornan Rosen und Lilien, weiterhin Salbei, Gladiolen, Rosmarin und andere Kräuter, lustig anzuschauen und süß duftend. So muß dieses Gärtlein nicht nur den Kranken heilsame Säfte geliefert haben, sondern auch den Genesenden ein lieblicher Anblick gewesen sein. [...] Nördlich vom Spital liegt der Friedhof, der dem praktischen Sinn der Mönche zufolge zugleich ein regelmäßig gepflanzter Baum- und Obstgarten ist. Den Mittelpunkt bildet ein liegendes Kreuz, das wir uns in buntem Mosaik ausgelegt denken können.“⁹¹

Damit bleibt der Plan aber der einzig bestimmbarer Topos des Mittelalters auf der diachronen Karte der „Geschichte der Gartenkunst“.

Feine Unterschiede: Renaissance vs. Barock

Finden sich in den Kapiteln über antike Gärten und das Mittelalter nur vereinzelt stereometrische Beschreibungen von Gärten, bietet das Kapitel „Italien im Zeitalter der Renaissance und des Barock“ je nach Definition 21 größere und viele weitere kleinere Gartenbeschreibungen, die in verkürzter Form dem Schema entsprechen. Ihre Häufigkeit unterstreicht die Wichtigkeit des Kapitels. Es gibt jedoch feine Unterschiede zwischen

89 Vgl. Cosgrove 1999, S. 8.

90 GdG I, S. 183.

91 Ibid.

ihnen, die auf den Bewertungsmaßstab der Autorin zurückzuführen sind. Diese herauszuarbeiten soll Ziel dieses Teilkapitels sein.

Schon bei der ersten stereometrischen Beschreibung des Kapitels thematisiert Gothein ihre Methode. Es handelt sich um den Garten der Villa Quaracchi, dem Landhaus Giovanni Rucellais aus der Frührenaissance, das der Besitzer selbst in seinem Tagebuch dargestellt hat. Die Rekonstruktion folgt – analog wie bei den Gärten des Alkinoos – nur einer Textquelle, die Bebilderung anhand eines Plans fehlt. Die Villa hat sich nicht erhalten, dass Gothein sie dennoch räumlich beschreibt, ist ihrer Wichtigkeit geschuldet, schließlich wurde Leon Battista Alberti als Architekt angenommen.⁹² Gothein beschreibt zu Beginn die Schwierigkeiten der räumlichen Rekonstruktion anhand des Textes: „Nicht ganz leicht ist es, sich aus der Fülle dieser Aufzählungen ein Bild des Lageplanes zu machen.“⁹³

Die Planimetrie für die Villa Quaracchi ist knapp: Die Ausdehnung des Gartens („hundert Ellen“) und deren Gliederung („Pergolen, von denen drei den Hauptgarten durchziehen“) werden den Details vorausgeschickt. Stereometrisch wird der Plan durch die Räumlichkeit der Bepflanzung wie zum Beispiel: „Sie [die Pergolen] sind teils [...] tonnenförmig aus immergrünen Eichen geschnitten [...]; die offenen Wege sind zu beiden Seiten von Lattenwerk begleitet, an denen edler Wein sich emporrankt [...]“⁹⁴ Selbst bei dieser verkürzten Beschreibung bleiben die wichtigsten Elemente des Schemas erhalten: planimetrische Erfassung und stereometrische Verräumlichung durch Dynamisierung der Architektur.

Gotheins Anspruch als Demiurgin ihrer Gartenwelt zeigt sich besonders eindrücklich in ihrer Behandlung der Villa Madama, von der sie um 1905 herum schreibt, dass „sie ein Bild traurigsten Verfalles“ sei.⁹⁵ Umso wichtiger ist die mentale Rekonstruktion: „Wenn auch jetzt noch manches Vermutung bleiben muß, so können wir uns den Raffaelschen Bau doch im Geiste wieder errichten.“⁹⁶ Diese Einführung am Anfang wird von der Schlussbemerkung gespiegelt: „Schier unerschöpflich reich ist der Eindruck, wenn sich so die ganze Schöpfung aus den zerstreuten Plänen aufbaut.“⁹⁷

Besonders interessant an der Behandlung von Raffaels Villa ist die Unterscheidung zwischen zeitgenössischem Zustand und rekonstruiertem Original- oder vielmehr Idealzustand. Gothein beginnt ihren Text mit der Darstellung der noch vorhandenen Gartenteile, wobei sie sich hauptsächlich passiver Satzkonstruktionen bedient:

92 Heute ist diese Vermutung bestätigt, vgl. Rinaldi 2009, S. 214f., der übrigens auch von einem mentalen Plan spricht: „una mappa immaginaria“. Seine Schlussfolgerung lautet: „A Quaracchi Leon Battista sembra voler dare forma ad una villa no già di carattere antiquario ma antiquato e ricostruire la villa del buon tempo antico degna degli Alberti.“

93 GdG I, S. 221.

94 Ibid.

95 Ibid., S. 245.

96 Ibid.

97 Ibid., S. 247.

„Die obere [Terrasse] wird nach der südlichen Schmalseite von der einzig schönen dreibogigen Loggia abgeschlossen [...]. Nach der Bergseite sind drei gewaltige Nischen in die Futtermauer eingelassen [...]. In der Loggia selbst war in der Exedra ein sitzender Jupiter aufgestellt [...].“⁹⁸

Der Vergleich mit der im Text folgenden Rekonstruktion anhand von Plänen San Gallos und Raffaels (Fig. 42)⁹⁹ selbst zeigt jedoch einen sehr viel räumlicheren Charakter. Leitmedium für die Stereometrisierung des Gartens der Villa Madama ist eine zeitgenössische Rekonstruktion nach den erwähnten Plänen (Fig. 41).¹⁰⁰

Gothein lässt den Leser imaginär ausgehend von den Ruinen der beschriebenen Terrasse eintreten in ein viel stärker rhythmisiertes Raumgebilde:

„treten wir aus dem Gigantentor noch in einen großen Hippodrom [...]. Östlich führen von hier elegante Doppeltreppen in den tiefer gelegenen Orangerien. Eine der oberen entsprechende Treppe steigt zu einer dritten Terrasse herab [...]; breite Rampentreppen führen von einer Terrasse zur anderen. Das Ganze, höchst geistvoll ausgedacht, erscheint wie eine Illustration zu Albertis Forderung, Zyklien und Hemizyklien im Garten anzulegen.“¹⁰¹

Der Charakter der Beschreibung lebt von den harmonischen Bewegungen, die die dynamisierten Architekturelemente untereinander in Beziehung setzen. Die Betonung der geometrischen Formen unterstreicht die Harmonie und verweist einmal mehr auf Gotheins grundsätzlich mathematisch-architektonische Betonung der Gartenkultur.

Das abschließende Urteil über die Villa Madama enthält eine wesentliche Kritik, die auf den idealtypischen italienischen Garten vorausweist:

„Noch fehlt diesem Garten die Geschlossenheit späterer italienischer Anlagen und damit auch die enge Zusammengehörigkeit mit dem Hause. [...] Die Unterwerfung des Terrains unter den Gesamtplan liegt dem Architekten noch ferne.“¹⁰²

Ganz anders fällt ihre Beurteilung dieses Aspekts in Bezug auf die Villa Lante in Bagnaja aus, die Gothein zusammen mit der Villa d'Este zu den Höhepunkten der Renaissance

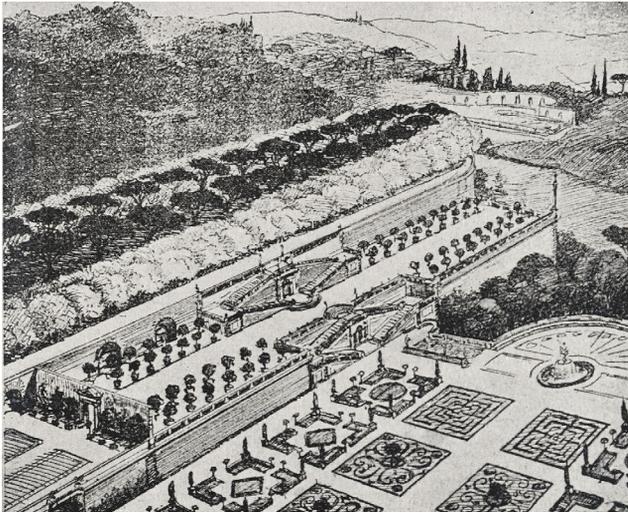
98 Ibid., S. 245.

99 Geymüller 1885–1908.

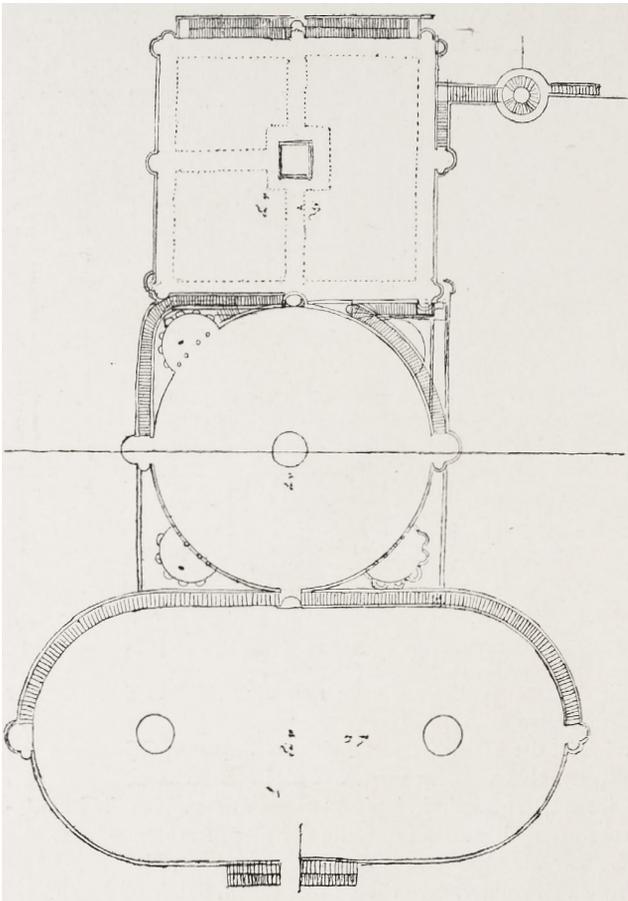
100 Hofmann 1900.

101 GdG I, S. 246.

102 Ibid., S. 247.



41



42

Fig. 41 Abb. 166 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. I, „Villa Madama, Rekonstruktion der Ostgärten“

Fig. 42 Abb. 167 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. I, „Villa Madama, Raffaels Zeichnung für die Südgärten“

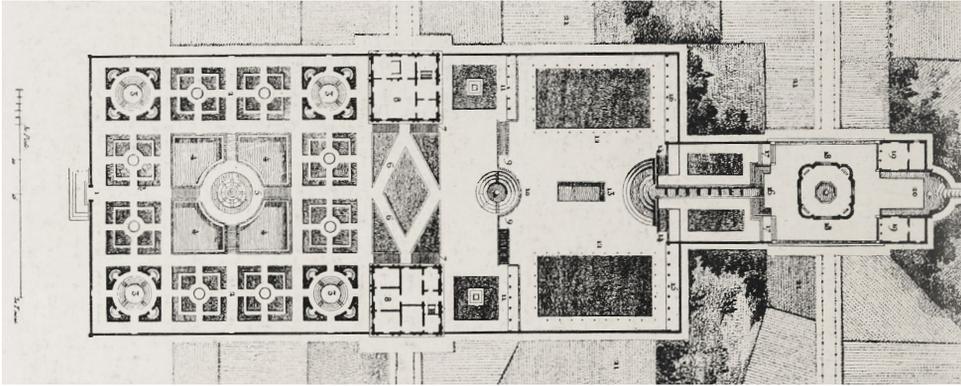


Fig. 43 Abb. 200 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. I, „Villa Lante, Bagnaia, Grundriß“

zählt.¹⁰³ Hier spricht die Autorin von dem „tief durchdachte[n] geistvollen Plan“ und einem „geschlossenen und für die Entwicklung der Gartenarchitektur bedeutsamen Werke“.¹⁰⁴

Die Behandlung des Lante-Gartens gehört zu den umfänglichen, wie etwa auch die der Villa d’Este oder des Senefer-Gartens, die den immer gleichen Aufbau aufweisen: auf eine Baugeschichte folgt eine kurze Besitzer- und Architektengeschichte. Die Beschreibung des Gartens entspricht den oben dargelegten Strategien einer Stereometrisierung, die den Gartenraum zunächst planimetrisch erfasst und durch Bewegungsverben und Rhythmisierung zum Leben erweckt. Die Perspektive dieser Verlebendigung ist der zentrale Augenpunkt. Dieser mentalen Konstruktion folgen eine kurze Geschichte, die Veränderungen nach dem imaginierten Originalzustand benennt, und ein abschließendes Urteil. Für die Villa Lante spielt das Wasser für die Rhythmisierung und Verräumlichung der Planimetrie die entscheidende Rolle. Schlüsselabbildung ist ein Plan der französischen Architekten Percier und Fontaine (Fig. 43),¹⁰⁵ auf den Goethein gleich zu Beginn ihres Textes verweist.

In unmittelbarer Nähe dieser Abbildung skizziert der Text den Grundriss:

„So teilte er [der Architekt] es [das Wohngebäude] in zwei Wohnpavillons, die, wenn auch an bedeutendster Stelle des Gartens errichtet, diesem doch den Vorzug ließen, sich in ununterbrochener Linie zu entfalten [...]. Von einem geschmückten Parterre steigt er empor bis zu den höchsten, in das Walddickicht eingeschnittenen oberen Terrassen [...]. Die beiden Casini sind auf der ersten Terrasse an beide Seiten des Gartens gerückt, das Parterre überschauend [...].“¹⁰⁶

103 Sie spricht in GdG I, S. 284, von einem „Kleinod [...], das heute nebst der Villa d’Este in Tivoli am besten den Geist jener Tage verbildlicht [...]“.

104 Ibid., S. 285.

105 Percier/Fontaine 1809.

106 GdG I, S. 286.

Die einfache Planimetrie des Gartens wird durch das untere Parterre und das Wäldchen oben begrenzt, die Wohnhäuser sind innerhalb des Gartens verortet. Stereometrisch wird der Garten zunächst durch die Platzierung des Lesers am Eingangstor, von dem aus der Garten aufsteigend erschlossen wird. Der Leser nimmt einen zentralperspektivischen Standpunkt ein, der in der Anlage des Gartens intendiert war – weswegen Gotheins Urteil über die Anlage als Ideal nachvollziehbar ist.¹⁰⁷ Nach einer Begutachtung des Brunnenparterres folgt die Beschreibung der Bewegung des Terrains nach oben, wobei das hinunter strömende Wasser eine Gegenbewegung bildet, die eine Meta-Rhythmisierung (Bewegung – Gegenbewegung) evoziert, die einer Wellenbewegung gleicht:

„Von diesem Parterre steigt der Garten in nicht sehr steilen Terrassen empor. [...] Auf der Terrasse hinter den Häusern, die hier einstöckig sind, fängt der Schatten an [...]. [Aufwärtsbewegung des Terrains] Die Mitte aber ist für einen Brunnen freigelassen, der in einer Fülle von Strahlen, Fällen und Stufen das Wasser herabsendet. [Abwärtsbewegung des Wassers] Die höhere Terrasse durchschneidet in der Mitte ein schmales, langes Wasserbecken [Aufwärtsbewegung durch die Architektur], am Ende in der Futtermauer halten zwei mächtige Flußgötter neben einem halbrunden Bassin Wacht, in das ein Krebs (gambara) aus seinen Scheren das Wasser laufen läßt [Abwärtsbewegung des Wassers], sein Leib, als ein langer Wasserkanal gebildet, bildet die Achse der nächst höheren Terrasse [Aufwärtsbewegung der Architektur] [...]“¹⁰⁸

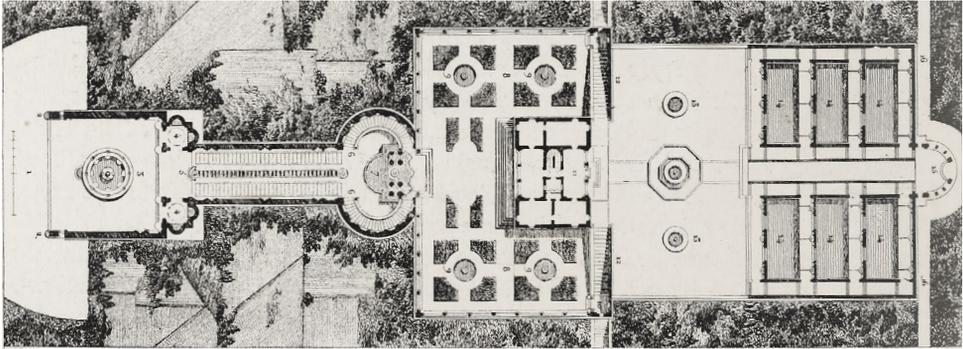
Ähnliches ist auch bei der Beschreibung des Kasinogartens der Villa Farnesina in Caprarola zu beobachten, die sich an die Villa Lante anschließt. Hier unterstützen ein Plan (Fig. 44) und eine Fotografie vom Standpunkt des beschriebenen Augenpunkts (Fig. 45) den Eindruck.

Der begleitende Text lautet:

„Zwischen den Seitenwänden mächtiger rustika-umsäumter Grotten steigt eine breite Treppe langsam an [Aufwärtsbewegung des Terrains]. In der Mitte ist sie von einem hellen schmalen Wasserstreifen durchschnitten, der in kettenartig ineinandergreifenden Steingliedern [...] gefaßt ist. Unten ergießt sich das Wasser in ein schönes Bassin [Abwärtsbewegung des Wassers], das einen Springbrunnen in die Höhe steigen läßt [Aufwärtsbewegung des Wassers]. Über der Treppe ist ein Brunnen von zwei imposanten Flußgöttern überragt

107 Vgl. Girot 2013, S. 102, der das zentralperspektivische Instrument erwähnt, das Baldassare Lanci entwickelt hatte, um einen Ort in der Technik projektieren zu können und das von Vignola in der Villa Lante angewandt wurde: „The elaborate device was used, quite literally, to project perspective upon an existing hillside.“

108 GdG I, S. 288 f. (Anmerkungen in Klammern, K. S.).



44



45

Fig. 44 Abb. 206 aus der „Geschichte der Gartenkunst“,
Bd. I, „Caprarola, Casino, Grundriß“

Fig. 45 Abb. 207 aus der „Geschichte der Gartenkunst“,
Bd. I, „Caprarola, Casino, Hauptansicht“

[Aufwärtsbewegung des Terrains], die ihr Wasser aus Füllhörnern in eine Vase schütten, von der es in ein klares Bassin fließt [Abwärtsbewegung des Wassers]. Über dieser Brunnenanlage erhebt sich nun die luftige dreiteilige Säulengloggia des Kasino [Aufwärtsbewegung durch die Architektur].¹⁰⁹

Aus der durch Pflanzen und Dynamisierung der Architektur entstandenen Stereometrisierung der frühen ägyptischen Gärten ist hier die komplex aufgebaute Beschreibung eines Raumgebildes geworden.

Das abschließende Urteil zur Villa Lante betont die vollkommene Symmetrie: „Sie konnte erst dadurch zum Ausdruck kommen, daß die Hauptachse des Gartens mit der des Wassers zusammenfiel.“¹¹⁰ Dieser Idealtypus wird auch in den folgenden Beschreibungen betont, wenn auch bei der Behandlung der Villen Montalto und Aldobrandini die Rhythmisierung durch die Gegenbewegung erreicht wird: Während die Autorin ihren Leser entlang der Hauptachse nach oben führt, erwähnt sie immer wieder die Wasserspiele, die den Zug nach unten bilden.

Gotheins Beschreibungen der idealtypischen Gärten der Hoch- und Spätrenaissance zeigen exemplarisch das ganze Schema der planimetrischen und stereometrischen Erfassung. Die imaginären Räume, die entstehen, sind klar abgegrenzt, von einem Eingangspunkt überschaubar und erfassbar, und in der dritten Dimension durch Rhythmus (Terrain und Wasser) gegliedert. Sie entsprechen dem Burckhardt'schen Idealtypus.¹¹¹ Wie bereits im Kapitel „Die Villa d'Este als Pars pro Toto“ dargestellt, bewertet Gothein den Barockstil in der Nachfolge ihres „Lehrers“ eher negativ und befindet sich damit im Gegensatz zur Stilgeschichte ihrer Zeit, in der sich Cornelius Gurlitt und Heinrich Wölfflin um die Rehabilitation des Barock bemüht hatten. Obwohl sie Villen des „Barockzeitalters“ wie der Villa d'Este oder der Villa Aldobrandini eine hohe Qualität attestiert, erlangen diese solche Prädikate trotz und nicht wegen ihrer Nähe zum Barockstil.¹¹² Villen, die klassischerweise diesem zugerechnet werden, wie etwa Mondragone und Borghese, wertet jedoch auch Gothein ab, indem sie keine räumlichen Darstellungen bietet. Ähnlich wie bei der Beschreibung der Villa Madama erfasst sie zunächst die noch

109 Ibid., S. 294f. (Anmerkungen in Klammern: K. S.).

110 Ibid., S. 290.

111 Vgl. Burckhardt 2001, S. 322/Burckhardt 1855, S. 400, hier bezogen auf Bramantes Entwurf für den vatikanischen Hof: „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.“

112 GdG I, S. 332: „Ja die Skulptur des Barocks hat sich recht eigentlich mit und in der Gartenkunst entwickelt. Das virtuose Können und der Reichtum der Phantasie, die völlige Gelöstheit der Stellungen, des Ausdrucks, alles das, was in Innenräumen oft überladen und aufdringlich wirkt – im Freien und in Verbindung mit der Vegetation, die mehr und mehr als grüne Hintergrundmasse behandelt wird, ist diese Kunst des malerischen Effekts weder aufdringlich noch grell, sie braucht die Weiträumigkeit und die leuchtenden Farben des italienischen Himmels.“

vorhandenen Gebäude- und Gartenanlagen der Villa Borghese. Dabei beklagt sie das Fehlen eines Stichts, der den „Gesamteindruck“ liefern könnte.¹¹³ So entsteht aus ihrer Aufzählung auch kein Eindruck eines klar umrissenen Gartens:

„Das Gebäude umschließt in drei Flügeln nach hinten einen vertieften Hof mit einer vornehmen Grotten- und Treppenanlage. Dahinter befindet sich ein halbrunder Platz [...]. In der Mitte führt eine schöne Allee den Berg hinan.“¹¹⁴

Nach einem längeren Zwischenschub, der die Erbauungsgeschichte der Anlage skizziert, macht sie Gothein daran, den Originalzustand zu rekonstruieren.¹¹⁵ Hier beruft sie sich auf eine „Vogelschau“ aus dem 17. Jahrhundert (Fig. 46).

In ihrer Beschreibung dominieren – ähnlich wie dies bei der Villa Madama zu beobachten war – passive Konstruktionen:

„Der Haupteingang (I), [...] führte in den ersten Garten vor dem Kasino (Abb. 259), doch nicht auf dieses zu, sondern zunächst auf eine Querallee, die in einem Felsgrottenbrunnen (7) endet. Später erst wurde hierher die schöne Flußpferdfontäne gesetzt (Abb. 260). Die Hauptallee, die auf das Kasino führt, kreuzt diese Eingangsallee in der Mitte. Wir sehen schon hieraus, daß auf den Gesamteindruck eines architektonischen Bildes in diesem Garten ganz verzichtet ist, und zwar ist das Kasino mit einer gewissen Absichtlichkeit so gestellt, daß es erst im Garten selbst erblickt werden kann. Dieser Vorgarten ist ganz eben und in völlig regelmäßige quadratische Boskets eingeteilt, die jedenfalls sehr frühe mit verschiedenen Bäumen bepflanzt waren. [...] Zu beiden Seiten der Hauptallee stehen auf runden Plätzen die einfachen aber schönen Schalenfontänen [...]. Zur Seite liegt ein kleiner Rundtempel über einer künstlichen Eisgrotte [...]. Das Kasino ist von einem Flamländer Vasanzio Fiamingo erbaut [...].“¹¹⁶

In diesem Ausschnitt der Beschreibung zeigt sich, wie der räumliche Eindruck – im Vergleich zu den Stereometrien der Villa d’Este oder Lante – flach bleibt. Die Architektur übernimmt keine autonome Rolle der Gliederung und Verlebendigung des Raumgebildes, es wird eher konstatiert, dass sie vorhanden ist. Sogar der anschließenden Darstellung des Tierparks fehlt die ihr natürlich innewohnende Lebendigkeit, wenn Gothein auch hier lediglich festhält, dass es eine „Fülle von Käfigen für wilde Tiere,

113 Ibid., S. 346.

114 Ibid., S. 344.

115 Ibid., S. 347: „Der alte Garten aber, wie ihn der Kardinal angelegt hatte [...].“

116 Ibid., S. 347f.

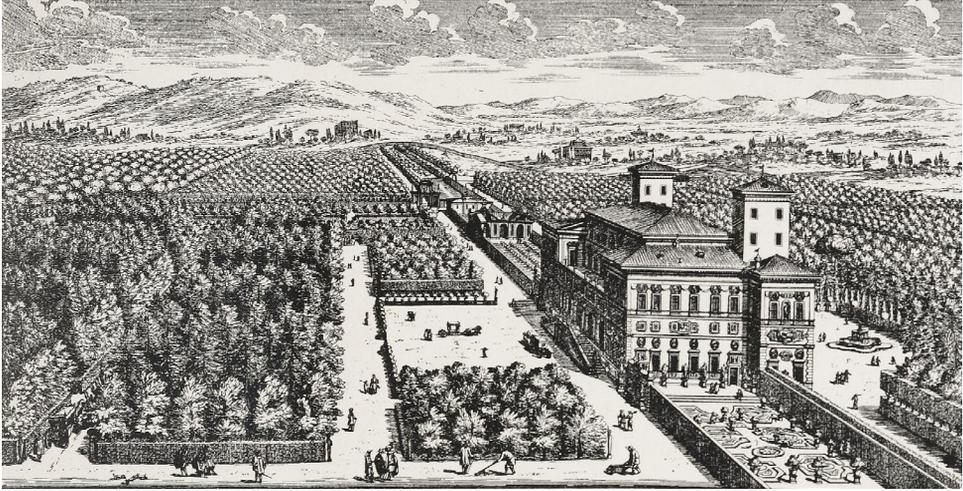


Fig. 46 Abb. 259 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. I, „Villa Borghese, Rom, Vogelschau“. Der Stich liefert Gothein keinen „Gesamteindruck“.

seltene Wild, Geflügel und Fische in einem großen Teiche“ gab.¹¹⁷ Zum Vergleich sei an die Deskription des altägyptischen Senefer-Gartens aus der Grabkammer erinnert, die schon durch ihre Nutzung des Präsens unmittelbarer wirkt: „auf dem Wasserspiegel schwimmen Enten und schaukeln sich Lotosblüten.“¹¹⁸ Dass ein „Flamländer“ die Villa erbaut hat, beweist – nach Gotheins Verständnis, das sie hier jedoch nicht expliziert – seinen mangelnden Raumsinn. Wo die Gartenarchitektur der Villa Borghese lebendig wird, wirkt sie bedrohlich, was durch die Wahl des Präsens unterstützt wird: „Nichts mehr von der Heiterkeit der Renaissancegärten ist hier zu finden, es herrscht die Massenwirkung der Eichen-, Lorbeer- und Zypressenbosketts, die dicht bis an das Kasino herantreten [...]“¹¹⁹

Die Art der Darstellung entspricht Gotheins Idealtypus. Allerdings weisen auch explizite Bewertungen im Text auf die Urteile der Autorin hin, so dass diese nicht erst aus der Analyse der Beschreibungen geschlossen werden müssen. Ein anderer Aspekt ist wichtig: Wo Gothein rhythmisierte, lebendige Stereometrien schafft, bietet sie dem Leser nicht nur eine mögliche Rezeption des Gartens an, sondern sie kreiert eindruckliche imaginäre Raumgebilde, die viel stärker im Gedächtnis haften bleiben als die eher flach und unbestimmt bleibende Schilderung der Villa Borghese. Gotheins Stereometrien hinterlassen beim Leser ein Repertoire klar abgegrenzter Gartenschöpfungen, die seine Vorstellung des idealtypischen Gartens nach der Lektüre prägen.

117 Ibid., S. 350.

118 Ibid., S. 10.

119 Ibid., S. 350.

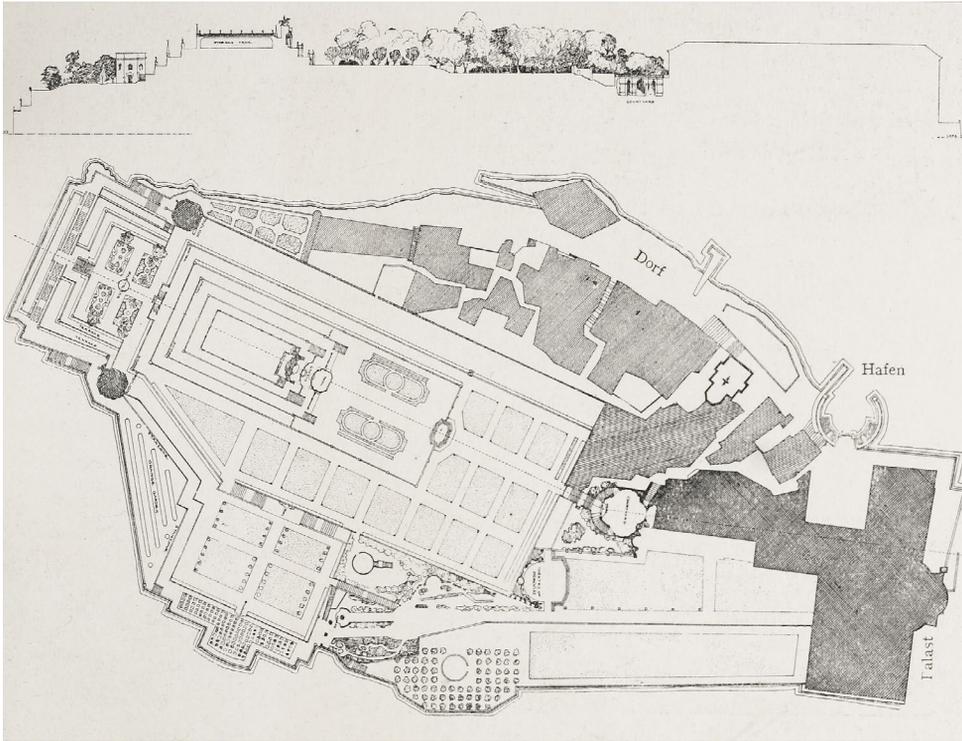


Fig. 47 Abb. 269 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. I: „Isola Bella, Grundriß, nach Triggs“, bietet Gothein keinen zentralperspektivischen Augenpunkt in der Mittelachse.

Zum Abschluss soll hier noch ein Beispiel aufgezeigt werden, bei dem Gotheins räumliche Erfassung an ihre Grenzen stößt: Das ist die Darstellung der Isola Bella. Von ihrer Lage und Anlage her ist sie per se ein Raumgebilde, das Gothein jedoch nicht planimetrisch zu erfassen in der Lage ist. Obwohl sie sich am Anfang ihrer Darstellung auf einen Grundriß des britischen Architekten und Zeitgenossen H. Inigo Triggs beruft (Fig. 47), beschreibt sie die Anlage nicht in ihrer planimetrischen Begrenzung, sondern setzt gleich mit der räumlichen Erfassung ein.

Das Fehlen eines festen Augenpunktes für den Betrachter, beziehungsweise Leser, führt zu einer spiralartigen Umschreibung der Insel, die in ihrer räumlichen Anmutung vage bleibt:

„Von der dem Hause entgegengesetzten Seite des Seeufers steigt die Hauptschau des Gartens in zehn Terrassen empor (Abb. 271). [...] Um drei Seiten führen die schmalen Terrassen herum, die Futtermauern sind mit Limonen bepflanzt, davor ist niederes, verschnittenes Gebüsch. [...] Nach dem Hause zu sind diese fünf Terrassen als eine einzige glatte Wand höchst phantastisch mit Grotten und Muschelwerk verkleidet [...]. Diese Wand bildet den

Abschluß eines bepflanzten Hofes, dessen Aufgang von der anderen Seite geschickt die gebrochene Achse, in der das Haus zum Garten liegt, verbirgt. [...] [D]arunter liegt eine breite Schmuckterrasse mit vorspringendem Balkon, die als Parterre angelegt ist. Die tiefer liegenden Terrassen, die sich seitwärts der Inselform anpassen, zeigen eine kräftigere, dunklere Vegetation, um als Sockel das ganze Bild auszuhalten (Abb. 273).¹²⁰

Obwohl Gothein die Bezeichnung „Bild“ des Gartens für ihre Beschreibung verwendet, entsteht vor dem Auge des Lesers ein solch räumliches Bild gerade nicht. Der Garten bietet sich durch seine Lage auf einer Insel nicht zur planimetrischen Erfassung an. Die stereometrische Verräumlichung misslingt, weil der Garten durch seinen an die Inselform angepassten Aufbau den Raum bereits füllt. Die Autorin kann ihn nur umkreisend beschreiben, was ihrer zentralperspektivischen Annäherung widerspricht, bei der sich der Rhythmus durch ein Aufsteigen der Gartenteile einstellt. Obwohl sie sich auf Triggs' Grundriss bezieht, vermag sie den Höhenunterschied zwischen Grundriss und tatsächlichem Gefälle der Terrassen im Text nicht zu fassen. Es entsteht kein „Raumbild“.

Der Garten als Raum

Gothein hatte sich mit Kants Raumtheorie befasst.¹²¹ Zu ihrer Zeit begannen sich Kunsthistoriker zum ersten Mal mit dem Raum als Kategorie auseinanderzusetzen, dabei griffen sie auf Kants „Anschauungsform“ zurück, also auf eine Vorstellung vom Raum als a priori Gegebenes, innerhalb dessen Erfahrungen gemacht werden können.¹²² Dies taten Heinrich Wölfflin, der Bildhauer Adolf Hildebrand und der Kunsthistoriker August Schmarsow, denen gemeinsam ist, dass sie den Raum ausgehend vom menschlichen Körper und dessen Kinästhetik bestimmen.¹²³

Aus dem Briefwechsel mit ihrem Mann ist ersichtlich, dass Gothein sich theoretisch mit dem Raum auseinandersetzte.¹²⁴ Sie kannte Wölfflins Arbeit und war mit dem Werk

120 Ibid., S. 358/362.

121 Brief MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 171: „d. 2. Juli 04“: „Ich bin übrigens mit Gisela noch garnicht weiter gekommen und finde auch die ganze [xxx] bei Kant nicht entfernt so klar wie über den Raum, so dass ich immer denke es ist besser ich setze ihr das mit meinen eigenen Worten etwas populärer auseinander.“ Aus der Briefstelle spricht eine profunde Kenntnis der Kant'schen Theorien, denn Gisela Zitelmann war Gotheins Schülerin, die sie auf das Abitur vorbereitete; wenn sie dieser einen Aspekt in Kants Denken „populärer“ darstellen konnte, so war sie mit den Inhalten des Textes gut vertraut.

122 Vgl. dazu die differenzierte Sicht von Pinotti 2012, S. 14 ff.

123 Vgl. Hartle 2006, S. 111.

124 Vgl. einen Brief von EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 973: [25.06.09; ohne eigenhändige Datierung], in dem er über eine seiner Vorlesungen berichtet: „Weit aus am Meisten würde Dich die Raumdisposition der Religionen interessirt haben, ein Versuch, die Religionen und zwar

Hildebrands vertraut. Ob sie sich auch mit Schmarsow beschäftigte, ist fraglich, zumindest gibt es keine Hinweise darauf in den Briefen, obwohl er durch seine Stationen in Straßburg und Breslau biographische Überschneidungspunkte mit den Gotheins hatte.¹²⁵ Sein Einfluss soll als möglicher Diskursbeitrag mitgedacht werden.

Wölfflin schreibt in den „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur“ von 1886 von der synästhetischen Wahrnehmung des Raumes, bei der der Mensch die Architektur durch und mit seiner eigenen Erfahrung von Körperlichkeit und sinnlichen Erfahrung in Beziehung setzt: „Unsere leibliche Organisation ist die Form, unter der wir alles Körperliche auffassen.“¹²⁶ Die anthropomorphe Lesart von Architektur, die Wölfflin in seiner grundlegenden Stilkritik „Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien“ von 1888 entwickelt,¹²⁷ schlägt sich nieder in Architekturmerkmalen wie der „Massigkeit“, der „Bewegung“, „Schwere“ und „Kraft“, die über die optische Erfahrung hinausgehen.

Ausgehend von Wölfflins Überlegungen befasst sich der Bildhauer Adolf von Hildebrand in „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“ von 1893 mit der Wahrnehmung von Skulpturen im Raum.¹²⁸ Er unterscheidet eine Fern- und eine Nahsicht, wobei das Objekt aus der Ferne als zweidimensionales Gesamtbild erscheine.¹²⁹ Dieses Gesamtbild fordere vom Betrachter eine Bewegung des Auges in die Nahsicht, in der die einzelnen hervorstechenden Punkte des Objektes durch die Augenbewegungen verbunden werden:¹³⁰

„Nehmen wir eine Erscheinung von etwas Dreidimensionalem an, so stellt dessen Fernbild einen reinen Gesichtseindruck von Bewegungsvorstellungen dar, diese sind so zu sagen latent in dem Gesichtseindruck oder dem Flächenbild enthalten. Richten wir unsere Aufmerksamkeit ausschliesslich auf diesen latenten dreidimensionalen Inhalt, dann werden alle Gesichtseindrücke dafür wohl als Führer benützt, entwickeln sich aber zu Bewegungsvorstellungen.“¹³¹

ebenso nach ihren Gottes-Himmels-Höllenvorstellungen wie vor allem nach ihrem Kultus und dessen Bedürfnissen nach dieser einen Seite soziologisch zu begreifen. Wie viel verdanke ich dabei Dir: den Todsünden sowohl wie der Gartenarbeit! Diese hat mir eigentlich den Sinn für das kulturelle Wesen der Raumdisposition erschlossen.“

125 Zudem hatte Schmarsow bei Carl Justi in den 1870er Jahren in Bonn studiert, der auch von Gothein als wichtiger Lehrer wahrgenommen wird. Zu Schmarsows wichtiger Rolle bei der Gründung des Deutschen Kunsthistorischen Instituts in Florenz und damit der Institutionalisierung der Kunstgeschichte vgl. Hubert 1999.

126 Wölfflin 1999, S. 15.

127 Wölfflin 1888.

128 Umgekehrt entsteht Wölfflins Hauptwerk „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ in Auseinandersetzung mit Hildebrands Schrift. Vgl. Meier 1990, S. 65 und S. 67f.

129 Vgl. Hildebrand 1893, S. 10f.

130 Vgl. *ibid.*, S. 10.

131 *Ibid.*, S. 12.

Hildebrand schloss aus diesen Wirkungen für die Produktion seiner Skulpturen, dass diese etwa für die Fernsicht teilweise der Nahsicht angeglichen, also reliefartig gedacht werden sollten und so die „Daseinsform“ in eine „Wirkungsform“ überführt werden solle.¹³² Wichtig ist sein Beitrag für die Entwicklung der Raumtheorie in der Kunstgeschichte insofern, als Hildebrand zur körperlich-mimetischen Architekturauffassung Wölfflins den Aspekt der Bewegung im Raum hinzufügt.¹³³ Jedoch handelt es sich spezifisch um eine Augenbewegung oder um eine Bewegung vor dem inneren Auge. Damit zeigt sich Hildebrand von den physiopsychologischen Studien Hermann von Helmholtz' beeinflusst, der Bewegung als essentiellen Teil der Wahrnehmung betrachtet und dies auf die Augenbewegung bezieht.¹³⁴

Hildebrand ist einer der gefeiertsten Künstler seiner Zeit und stand im Wettstreit mit dem französischen Bildhauer Auguste Rodin. Seine Ausführungen haben die Zeitgenossen beeinflusst.¹³⁵ Im Briefwechsel findet sich ein Bericht von einem Vortrag Paul Clemens, den Eberhard Gothein am 11. Oktober 1903 in Bonn besuchte.¹³⁶ Auch in den „Soziologischen Diskussionsabenden“ in Heidelberg, an denen er teilnahm und die von seiner Frau interessiert verfolgt wurden, war Hildebrands Schrift abendfüllendes Thema.¹³⁷ In seinem Brief berichtet er, wie Clemen Hildebrands Thesen am Beispiel des französischen Malers und Bildhauers Albert Bartholomé¹³⁸ referierte:

„Das Interessanteste war jedenfalls sachlich der Nachweis, wie Bartholomé ganz den Forderungen A. Hildebrandts entspricht, daß das plastische Werk in der Fernwirkung zum Flächenbilde werden muß, und das gewissermassen sein Probstein ist; [...] Rodin dagegen vernachlässige absichtlich jede Hauptansicht, überhaupt jeden Flächeneindruck; er wolle daß man ringsherum um seine Gruppe gehe, es komme ihm nur auf den Ausdruck der Bewegung und auf das Verhältnis der einzelnen Körperflächen [...] an [...]. Er betonte daher immer wieder daß sich Rodin nicht photographiren lasse. Ich machte auch diese Erfahrung wieder an mir selbst: Die Werke, die ich noch nicht kannte, wie die 6 Bürger von Calais waren mir unverständlich nach der Photographie.“¹³⁹

132 Ibid, S. 20.

133 Vgl. Hartle 2006, S. 115.

134 Vgl. Pinotti 2012, S. 16ff. Zu den zeitgenössischen Erkenntnissen der Augenbewegungen in der Gestaltpsychologie und deren Einfluss auf Hildebrand vgl. Bonnefoit 2004, S. 8.

135 Vgl. Bonnefoit 2004, S. 7.

136 Vgl. EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 625: „Sonntag 11/10 03“.

137 Vgl. Demm 1993, S. 141.

138 Im Brief nimmt Eberhard Gothein explizit Bezug auf das „Monument“, womit Bartholomé's „Monument für die Toten“ auf dem Pariser Friedhof Père Lachaise gemeint ist, das 1899 eingeweiht wurde (ein Foto ist auf Wikimedia Commons verfügbar).

139 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 625: „Sonntag 11/10 03“.

Dass Marie Luise Gothein auch mit den grundlegenden naturwissenschaftlichen Forschungen von Helmholtz vertraut war und sich mit diesen in Abgrenzung zu Kant auseinandergesetzt hatte, belegt ein weiterer Brief von 1904, zu einer Zeit, in der sie anfangs, sich systematisch mit ihrer Gartengeschichte und damit verbunden der Frage nach der Darstellung von Gärten auseinanderzusetzen.¹⁴⁰

Hildebrands Thesen und Werke sorgten nicht nur für Gesprächsstoff bei den Akademikern in Bonn und Heidelberg,¹⁴¹ sie wurden auch von August Schmarsow zur Kenntnis genommen, der die frühen Raumkonzepte der Kunstgeschichte weiterentwickelte.¹⁴² In seiner Antrittsvorlesung „Das Wesen der architektonischen Schöpfung“ von 1894 an der Universität Leipzig stellt er die Architektur als „Raumbildnerin“ dar.¹⁴³ Der Fokus verschiebt sich, indem aus Hildebrands ästhetischer Theorie von räumlichen Objekten eine Raumästhetik wird.¹⁴⁴ Schmarsow erfasst den Raum zunächst von der Leiblichkeit des Menschen ausgehend. Indem er dem menschlichen Körper die drei Raumdimensionen zuordnet, erscheint dieser als Urheber des Raums im Koordinatennullpunkt.¹⁴⁵

Nach der Aufrichtung des Menschen, die die vertikale Achse markiert, entsteht das Raumgebilde durch Bewegung, die seine Tiefenausdehnung überhaupt erst erfahrbar macht. Ähnlich wie Hildebrand geht Schmarsow davon aus, dass „Tastraum und Gesichtsvorstellung zunächst die Vorstellung einer Fläche erzeugen.“¹⁴⁶ Erst die „Ortsbewegung des Menschen wird „zur Grundlage der Tiefenwahrnehmung“, dazu reiche

140 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 720: „Heidelberg 14/7 04“: „Du stehst bei Tag und Nacht vor meinen Augen, so holdselig, wie Du mir vom Trittbrett des Eisenbahnwagens noch einen Kuß gab (sic), so lebhaft erörternd wie über Kant und Helmholtz [...]“

141 Im „Lebensbild“, der Biographie über ihren Mann, schreibt Gothein, dass das Ehepaar in den Karlsruher Jahren mit Adolph Hildebrand befreundet gewesen sei, und zählt ihn in diesem Zuge zu den „ersten Geistern seiner Zeit“. Es kann sich aber nicht um den Bildhauer gehandelt haben, der in diesen Jahren in Italien lebte, sondern es muss – eventuell bewusst uneindeutig formuliert – der badische Maler gleichen Namens gemeint sein (Gothein 1931, S. 68). Vgl. auch Clemen 1941.

142 Schmarsow 1914, S. 67, spricht vom „ersten Versuch eines rein optischen Verhaltens, besonders bei ruhiger Schau des sogenannten ‚Fernbildes‘ [...]“

143 Schmarsow 1894.

144 Vgl. Hartle 2006, S. 115 f.

145 Vgl. Zug 2006, S. 23 f. Im Originaltext (August Schmarsow: Das Wesen der architektonischen Schöpfung, in: Dünne/Günzel 2015, S. 475 f./Schmarsow 1894) lautet die Formulierung: „Schon die sprachlichen Bezeichnungen räumlicher Weite, die wir gebrauchen, wie ‚Ausdehnung‘, ‚Erstreckung‘, ‚Richtung‘ deuten auf die fortwirkende Tätigkeit des Subjektes, das sofort sein eigenes Gefühl der Bewegung auf die ruhende Raumform überträgt, und ihre Beziehungen zu ihm nicht anders ausdrücken kann, als wenn es sich selbst, die Länge, Breite, Tiefe ermessend, in Bewegung vorstellt, oder den starren Linien, Flächen, Körpern die Bewegung andichtet, die seine Augen, seine Muskelgefühle ihm anzeigen, auch wenn er stillstehend die Maße absieht. Das Raumgebilde ist Menschenwerk [...]“.

146 Schmarsow 1894, S. 31.

auch die „bloße Vorstellung“.¹⁴⁷ In seinem Buch „Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten“ von 1903 formuliert er:¹⁴⁸

„Nachdem ihn [den Raum] meine vorwärts blickenden Augen schon im Voraus überschaut haben, ordnen sich nun erst beim Durchwandeln die Einzelheiten in ihrem tatsächlichen Abstand zueinander, bewähren nach dem bloßen Augenschein nun erst ihre volle Realität, eben als Körper im Raum wie ich selber.“¹⁴⁹

Dabei sind architektonische Raumformen, die beim Durchschreiten ein „geschlossenes und harmonisches Ganzes verkörpern“, das Ideal.¹⁵⁰ Andrea Pinotti ordnet Schmarsows Raumkategorien ästhetische Objekte und Begriffe zu, nach denen die Horizontale sich als der Weite, dem Gemälde und der Symmetrie zugeordnete Achse als „Flächenbilderin“ (Schmarsow) erweist; die Richtung ist die „Raumbildnerin“, ihr sind Tiefe, Architektur und Rhythmus zugeordnet.¹⁵¹

Gotheins Gartenbeschreibungen weisen Bezüge zu allen drei Theorien auf: Mit Wölfflin verbindet sie eine anthropomorphisierende Darstellung der Architektur, die sich in ihren Bewegungen auf den Betrachter beziehen. „Mauern erheben sich“,¹⁵² dann wiederum lassen Gärten „trennende Mauern fallen“.¹⁵³ Ein „Pilasterumgang“ hat ein „schweres, einförmiges Ansehen“, wohingegen im Kopf des Architekten „ursprünglich ein freierer, heiterer, allerdings auch höchst kapriziöser Gedanke für diesen Abschluß lebendig war“.¹⁵⁴ Brunnen „ergießen ihr Wasser in Bassins“, „das Haus steigt aus einem grünen Wiesenteppich auf.“¹⁵⁵ Kanäle „biegen im rechten Winkel um und begleiten eine mit mehreren Reihen von Bäumen bestandene Mailbahn“ [ein historisches Ballspiel, K. S.],¹⁵⁶ „Waldesdunkel tritt an die Villa heran“¹⁵⁷ und dem Besucher begegnen überall „verschwiegene Bosketts“.¹⁵⁸ Die Liste der Beispiele ließe sich weiter fortsetzen, zeigt aber auch in dieser Auswahl, dass die Dynamisierung der Architektur ein beliebtes Stilmittel Gotheins ist, wobei die Bewegungen der Architekturteile auch auf ihre Stellung im Raum und ihren Bezug auf den Beschauer verweisen.

147 *Ibid.*, S. 32.

148 Schmarsow 1903.

149 Schmarsow 1894, S. 116.

150 Schmarsow 1894, S. 117.

151 Pinotti 2006, S. 19.

152 Villa Madama, GdG I, S. 245.

153 Palazzo del Te, *ibid.*, S. 249.

154 *Ibid.*

155 Villa di Castello, *ibid.*, S. 262.

156 Buen Retiro, Madrid, *ibid.*, S. 396.

157 Villa Pia, Rom, *ibid.*, S. 278.

158 Buen Retiro, Madrid, *ibid.*, S. 396.

Dessen Eindruck des Gesamtensembles erinnert bei vielen Beschreibungen an ein reliefiertes Flächenbild, das in Analogie zu Hildebrands Ausführungen steht und sich vom zentralperspektivischen Augenpunkt vor dem inneren Auge des Betrachters entwickelt. Die Bewegung, die Gothein in ihren idealtypischen Gärten favorisiert, ist die Aufwärtsbewegung, die sich auch aus der Ferne erfassen lässt. Indem sie den Augenpunkt immer erst an den Eingang des Gartenraumes setzt, kann sich von dort ausgehend eine räumliche Tiefenwirkung entfalten. Dabei verfolgt der Leser jedoch nicht etwaige Windungen im Raum, die Gesamtsicht bleibt klar strukturiert. Gothein bespielt den Spannungsbogen zwischen Fern- und Nahsicht des Gartens, indem sie dem Betrachter immer ausgehend von der Fernsicht die näheren Eindrücke plausibel macht. Der idealtypische Garten entsteht aus diesem Blickwinkel immer durch ein Aufsteigen des Betrachters zu einem Terrain hinauf, niemals in einem räumlichen Umschreiten, was auch der Grund dafür ist, dass Gotheins Behandlung der *Isola Bella* nicht „funktioniert“.

Inspiziert von Schmarsows Raumdiskurs zeigt sich Gothein jedoch in ihrem „Eintreten“ in das Gartenbild. Die Beschreibungen geben eine Richtung in die Tiefe des Gartens an, die durch Rhythmisierung des Terrains und der Wasserläufe Räumlichkeit evozieren. Mit Schmarsow verbindet Gotheins Gartenräume auch ihre Abgeschlossenheit. Sie definiert den Garten als architektonisches Raumgebilde, indem sie ihn zunächst abgrenzt und innerhalb dieser Grenzen die Raumerfahrung des Betrachters möglich macht.

Dominant ist die Augenbewegung, die auch jenseits der räumlichen Beschreibungen als zentrales Merkmal von Gotheins Buch erscheint. Für den Heidelberger Schlossgarten etwa formuliert sie: „Das Auge sucht mit Sehnsucht einen Abschluss“,¹⁵⁹ für *Vaux-le-Vicomte* soll „das Auge von dem reichen Parterre de broderie, das unter dem Hause liegt, nicht zu sehr [abgezogen werden].“¹⁶⁰ Dies sind nur zwei Beispiele von vielen, die jedoch zeigen, dass es nicht der Betrachter selbst ist, der sich bewegt, sondern das Auge im imaginären Raum: Das innere Auge geht „spazieren“. Die Periegesis verleitet den Leser jedoch nie dazu, sich innerhalb einer Beschreibung zu verlieren, das Gesamtbild ist das Ziel. Dies kann nochmals im Unterschied zu Wharton verdeutlicht werden, bei der der hodologische Eindruck vorherrscht: Hier steht die Erfahrung des Weges im Zentrum, bei Gothein die Erfassung des Gesamttraums in seiner Struktur und Begrenzung. Die Periegesis bewegt sich nur auf von Ferne festgelegten Achsen.

Die meisten „Führungen“ erhält das innere Auge des Lesers durch die Gärten Italiens. Auch für die französischen Gärten der Renaissance und des Absolutismus findet sich das Schema häufig. Ohne jegliche Führung bleibt der Betrachter im Kapitel über die als „malerisch“ kategorisierten Gärten.

159 *GdG II*, S. 118.

160 *Ibid.*, S. 130.

Der Verlust der Räumlichkeit

Gothein entwickelt im zweiten Band einen weiteren Höhepunkt des architektonischen Gartens: den französischen Garten des Absolutismus. Auch hier finden sich zahlreiche stereometrische Beschreibungen, die in ihrem Schema dem entwickelten Idealtypus des italienischen Renaissancegartens entsprechen. Für das hinführende Kapitel über den französischen Garten der Renaissance greift Gothein hauptsächlich auf die Stichserien du Cerceaus zurück, was den Darstellungen einen eher planimetrischen als stereometrischen Charakter verleiht. Für das Kapitel über Ludwig XIV. entwickelt sie stärker räumlich anmutende Deskriptionen. Für Vaux-le-Vicomte, dessen Schlüsselrolle sie auch durch ihren gehobenen Stil betont, schließt sie sich beispielsweise der Darstellung der französischen Augenzeugin Mademoiselle de Scudéry an und sichert sich so prominente Unterstützung: „Wir stehen mit ihr auf der Schloßterrasse, von der eine Zugbrücke über den Graben in den Garten führt (Abb. 393).“¹⁶¹ Die Abbildung, auf die sie verweist (Fig. 48), gibt genau den im Text beschriebenen Standpunkt wieder, zuvor wurde bereits auf den Grundplan referiert, der die Planimetrie definiert (Fig. 49).

In der textlichen Beschreibung findet sich die bekannte Rhythmisierung durch Architektur und Terrain mit dem Meta-Rhythmus der Wasserbewegungen:

„Die meiste Bewunderung erregt ‚la fontaine de la couronne‘, die eine Strahlenkrone auf dem kristallinen Wasser balanciert; ein runder Springbrunnen am Ende und zwei kleine schmale Wasserkanäle schließen dies Parterre [planimetrische Begrenzung]. Von hier steigt man in der Hauptachse durch eine Wasserstraße – das Wasser begleitet sie in niederen, als Gitter geleiteten Strahlen – herab [Abwärtsbewegung durch Architektur und Wasser]. [...] [D]en Abschluß findet die Wasserstraße in einem großen quadratischen Bassin [planimetrische Begrenzung]. Bleibt man auf der Schloßterrasse stehen, so blitzt von der Tiefe aus das breite Band des Kanals [Abwärtsbewegung der Architektur], der hier den ganzen Garten ohne Brücke abschließt und sich in der Mitte zu einem mächtigen Bassin erweitert, hinter dem der natürliche Hügel ziemlich steil aufsteigt [...], wo das imposante Bild in der mächtigen Gestalt des Herkules und einer prächtigen Wassersäule endet [Aufwärtsbewegung der Architektur und des Wassers].“¹⁶²

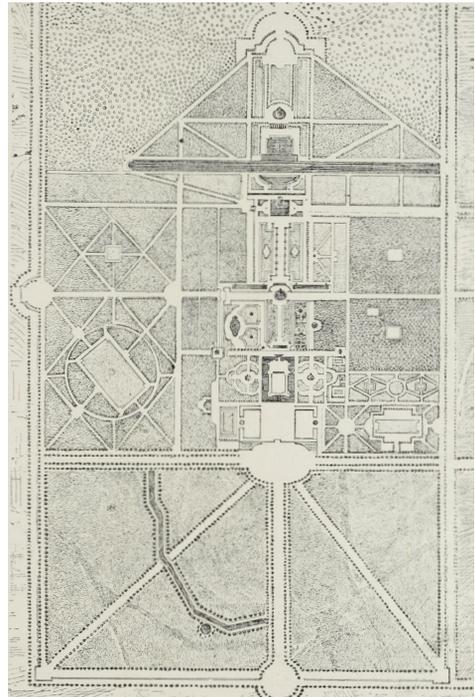
Bemerkenswert an der Textstelle ist, dass Gothein mit Mademoiselle de Scudéry einen Zustand des Gartens so darlegt, als sei er zeitgenössisch genauso zu betrachten – obwohl sie selbst bei ihrem Besuch im Jahr 1909 sich ein Bild hatte machen können: Der Zuckerfabrikant Alfred Sommier, der 1875 das Anwesen gekauft hatte und es restaurieren ließ,

161 Ibid., S. 130.

162 Ibid., S. 131 (Anmerkungen in Klammern, K. S.).



48



49

Fig. 48 Abb. 393 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. II, „Vaux-le-Vicomte, Blick von der Schloßterrasse über den Garten“; der Standpunkt Mademoiselle de Scudéry

Fig. 49 Abb. 392 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. II, „Vaux-le-Vicomte, Grundplan“; Planimetrie

hatte die Wasserspiele zu beiden Seiten der Hauptachse nicht wieder herstellen lassen.¹⁶³ Diese Tatsache unterstreicht den imaginären Charakter der beschriebenen Gärten.

Im umfangreichen Kapitel, in dem sie den Erfolg des französischen Gartens in Europa darlegt, spielen theoretische Überlegungen eine größere Rolle als räumliche Beschreibungen. Dennoch sind die Beschreibungen in diesem Kapitel auch dem Schema aus planimetrischer Erfassung und stereometrischer Verräumlichung unterworfen, so zum Beispiel die von der Wilhelmshöhe in Kassel¹⁶⁴ oder – mit wenig Text – Schloss Favorite in Mainz.¹⁶⁵

In beiden Kapiteln über den absolutistischen Garten suggeriert Gothein erzähltechnisch eine „Bedrohung“ durch den „malerischen Stil“. Mit dieser Bedrohung führt Gothein sogar in das umfangreiche Kapitel über die Ausbreitung des französischen Gartens ein:

„So sehen wir denn das seltene Schauspiel, daß, obgleich unmittelbar nach Ludwigs XIV. Tode sich im malerischen Stile schon der Feind erhob, der dieser ganzen jahrtausendalten Kunstübung den Todesstoß versetzen wollte, noch jahrzehntelang eine Fülle der schönsten regelmäßigen Gärten entstand [...]“¹⁶⁶

163 Vgl. Schweizer/Baier 2013, S. 101–103. Die Restauration der Gärten von Vaux-le-Vicomte erfolgte in mehreren Etappen und wurde zunächst von Henri Duchêne und, ab 1908, von dessen Sohn, Achille, durchgeführt. Letzterer war es auch, der im Mittelparterre die Blumen-schalen statt der Wasserspiele installierte. Gothein hatte also sehr wahrscheinlich auch diesen Zustand – wie ihn der Besucher heute noch antrifft – noch nicht gesehen. Vgl. Moulin 1998, S. 28.

164 Vgl. GdG II, S. 210–212.

165 Ibid., S. 230: „Solch eine dreifache Achsenentfaltung zeigt auch der bedeutendste Garten, den Franz Lothar geschaffen hat, die Favorite bei Mainz (Abb. 471). [Die Schlüsselabbildung zeigt eine Draufsicht auf das Ensemble] [...] Das Terrain, wiederum ein regelmäßiges Rechteck, steigt vom Rheine [...] langsam an. Vom Rheine aus entfaltet sich dieser Garten gleichsam in drei nebeneinanderliegenden geschlossenen Bildern. Der erste Prunkgarten steigt von einem Parterre mit pächtiger [sic] Wasserkunst, die in einer Thetisgrotte endet, zu einem noch größeren Bassin mit Kaskaden und Statuen empor. Dieses Hauptparterre ist eingeschlossen von sechs amphitheatralisch angeordneten Pavillons und dem Hauptbau, der ursprünglich das Lustschloß selbst darstellen sollte, später aber in die Orangerie mit einem Festsaal umgewandelt wurde (Abb. 472). Den zweiten, danebenliegenden Garten überschaut man von einer Grottenterrasse am Rhein; wieder ist die Achse durch Wasserkünste gebildet: ein großes Bassin endet in der Neptunskaskade, die zu einer weiteren Ringkaskade aufsteigt und endlich in der Proserpinagrotte endet. Der dritte schließt durch eine Hecke vom Rhein ein sogenanntes boulingrin ab [...]. Von hier steigt man zwischen hohen Hecken auf Rasentreppen zu der großen Promenade empor, die aus querlaufenden Kastanienalleen, mit Wasserkünsten als Abschluß, gebildet wird.“

166 Ibid., S. 191.

Der „Sieg des malerischen Stils“, der sich im Kapitel über den englischen Landschaftsgarten manifestiert, geht mit dem Verlust von räumlichen Beschreibungen einher. Das Schema der planimetrischen Erfassung, die in ein stereometrisches Raumgebilde überführt wird, findet sich in diesem Kapitel kein einziges Mal. Der für die Entwicklung des Landschaftsgartens eminent wichtige Landsitz von Stowe beispielsweise, dessen Umbauphasen von einem regelmäßigen zu einem natürlichen Park umfangreich erforscht sind,¹⁶⁷ wird von Goethe lediglich als Beispiel für Lancelot „Capability“ Browns schematische Gestaltungsprinzipien herangezogen:

„Brown war der eigentliche Förderer der undulierenden Schönheitslinie, die er überall in seinem Garten einführte. Das Terrain sogar mußte eine sanft wellenförmige Bewegung haben; eigentliche Terrassen wurden als ganz unnatürlich abgeschafft. Die Wege, die um die einzelnen Bilder führten, waren wahre Muster der Schönheitslinie, besonders der Weg, der den ganzen Park an der Peripherie umlief, der den Namen Gürtel, „belt“, trug, mußte dem Besitztum durch seine zahlreichen Windungen ein vergrößertes Ansehen geben. Die Gestaltung des späteren Gartens von Stowe (Abb. 583), der hauptsächlich ein Werk Browns war, ist ein Musterbeispiel dieser Entwicklung. Browns größte Stärke aber lag in der Wassergestaltung; er zuerst gab dem See jene später tausendfach wiederholte gewundene Bewegung, die die Abwechslung der Ufer in Buchten und Krümmungen hervorbrachte; ähnlich wurde auch der Fluß behandelt.“¹⁶⁸

Erstaunlich dabei ist, dass die Begrenzung durch Wege und Bepflanzung, der Rhythmus des Terrains, die Wasserbewegungen, genau Goethes Idealtypus des rhythmisiert-dynamischen Raumkunstwerks entsprechen. Weil aber die axiale Ausrichtung, vor allem aber „le chose que si murano“ als Grundelement fehlt, ignoriert Goethe den Landschaftsgarten als Raumkomplex völlig. Wo im architektonischen Garten die Teile zum Leben erwachen und sich mit dem Wasser zusammenschließen, so dass vor dem inneren Auge des Lesers ein Raumkomplex entsteht, sind die natürlichen Teile des Landschaftsgartens gezwungen, sich unterzuordnen: „Das Terrain mußte eine sanft wellenförmige Bewegung haben“.¹⁶⁹

Auch für den bedeutendsten deutschen Landschaftsgarten Wörlitz, den sie wegen seiner Adellung durch Goethe¹⁷⁰ näher zu betrachten verpflichtet ist, entsteht kein räumliches Gesamtbild. Durch die Formulierungen im Text erscheint das abschließende

167 Vgl. Bevington 2004. Ebenso Riley 2001.

168 GdG II, S. 374.

169 Ibid.

170 Ibid., S. 392: „Goethe datiert diese Anlage in ‚Dichtung und Wahrheit‘ vor Winckelmanns Tod 1768 zurück. Es lag ihm daran, den verehrten Fürsten zugleich durch die bewundernde Freundschaft Winckelmanns und die Anlage eines damals einzigen Parks herauszuheben.“

Lob des Gartens („Das ganze und auch heute noch in sich bedeutende Bild dieses Parkes“)¹⁷¹ gezwungen: „Man kann aber einer Anlage, wie der Luisenklippe am östlichen Seende mit ihrem kühn aufragenden Bau [...] den Eindruck der Größe nicht absprechen [...]“¹⁷²

Da sich Gothein also wegen der Beurteilung Goethes und des historischen Urteils („Aber Wörlitz ist in jedem Falle eines der ersten, allgemein angestaunten Beispiele der neuen Kunst gewesen.“)¹⁷³ ausführlich mit Wörlitz beschäftigen muss, versucht sie, den Park ihrem gewohnten Schema zu unterwerfen, das heißt, sie erstellt eine Planimetrie, der zweite Schritt der Stereometrisierung entfällt jedoch.

Anhand eines Schlüsselplans (Fig. 50)¹⁷⁴ versucht sie durch die Beschreibung des Sees statt einer äußeren eine innere Begrenzung zu evozieren: „da die beruhigende Fläche des Sees diese wie die meisten andern Szenen begrenzt.“¹⁷⁵

An diesen werden die einzelnen Gartenteile angelagert und zueinander in Beziehung gesetzt:

„Der Fürst fand hier einen schönen, schon an sich reich gestalteten See vor, dessen Buchten er vermehrte und durch Kanäle mit kleineren Wasserstücken vereinigte. Dadurch bildeten sich größere, rings von Wasser umflossene Gartenstücke, die er jedes für sich zu einem geschlossenen Bilde, mit einem oder mehreren Gebäuden als Staffage, anlegte. Der erste, vom Schlosse nordwestlich gelegene Inselgarten [...] wurde als verschwiegener Wintergarten, mit immergrünem Heckenwall umgeben, angelegt. In seinem Innern ist er durch vielverschlungene, teils höhlenartige Gänge zu einem Labyrinth, einem Irrgarten gestaltet und mit Büsten Lavaters und Gellerts geschmückt. Nach einer Seite öffnet sich dieser Garten auf den breiten See, den ein paar kleine Inseln schmücken, unter denen die eine der Rousseauinsel in Ermenonville nachgebildet ist [...]. Jenseits des breitesten Seebeckens, als Hauptbild der Schloßaussicht, liegt der Garten des gotischen Hauses [...]. Sehr weise hat der Fürst immer die nächste Umgebung seiner zahlreichen Gebäude im Park zu einer kleinen, regelmäßigen, meist aus Heckenverschnitt bestehenden Anlage gestaltet, dadurch hebt er Häuser, Tempel und Grotten besonders heraus und gewinnt ein reicheres Leben.“¹⁷⁶

Das „reichere Leben“ wird zwar angesprochen, drückt sich aber nicht in der Architektur aus, die in ihrer Eigenschaft als gemachte verharrt. Dadurch, dass Gothein auf der

171 Ibid., S. 394.

172 Ibid., S. 393.

173 Ibid., S. 392.

174 Rode 1788.

175 GdG II, S. 393.

176 Ibid., S. 392 f.

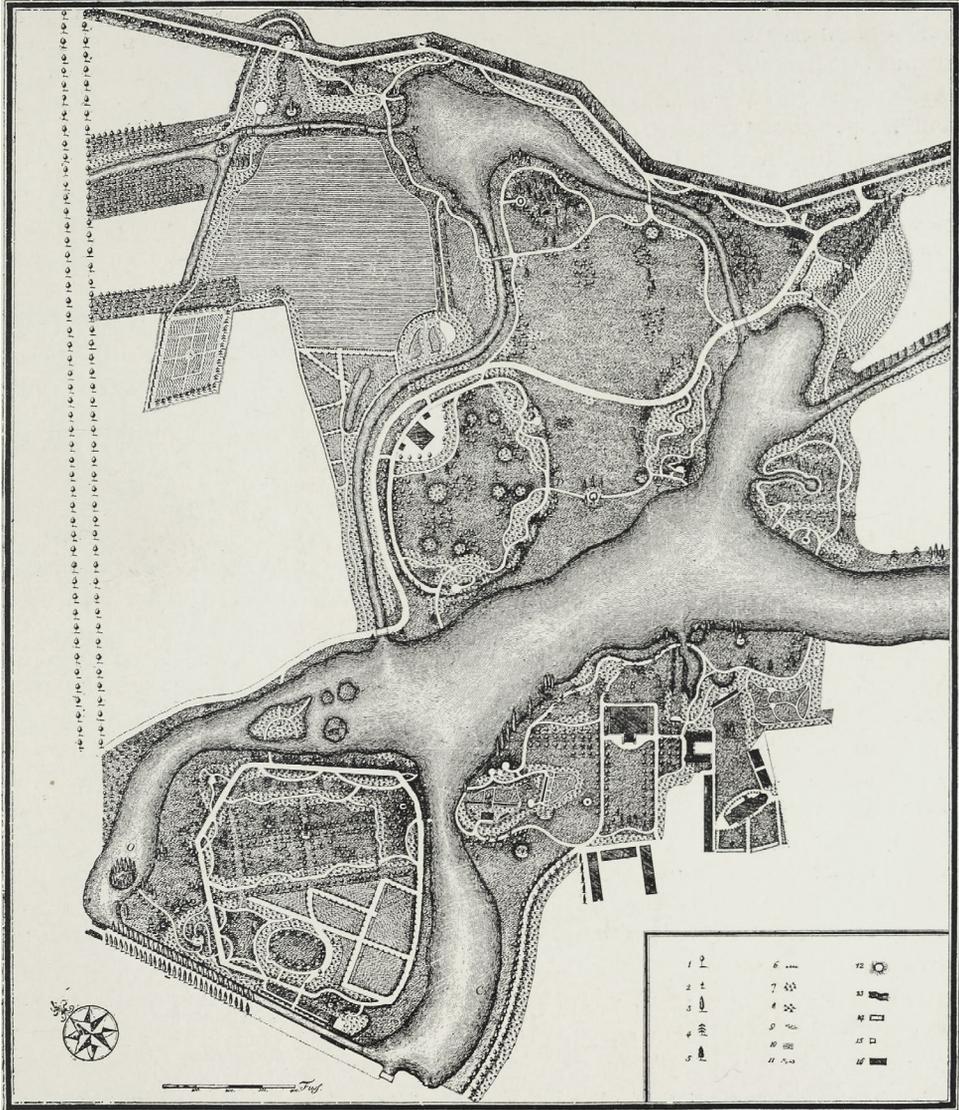


Fig. 50 Abb. 595 aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. II, „Wörlitz, Grundplan“: Versuch einer Planimetrie des Landschaftsgartens

Ebene der planimetrischen Erfassung auf Grundlage des Plans verbleibt, findet keine Bewegung statt. Das Auge des Lesers geht auf dem Plan spazieren, nicht aber im Raum des vor Augen gestellten – vorgestellten – Gartens. Dass eine faktische Begrenzung der Anlage unmöglich ist, schreibt Gothein selbst, da „der Park allmählich in die Kultur des Gutes übergeht [...]“.¹⁷⁷

Obwohl Gothein dem Landschaftsgarten als innewohnenden Zweck die Bewegung einschreibt, fasst sie selbst ihn nicht als Bewegung evozierendes Raumgebilde auf. Der Landschaftsgarten bleibt statisch – viel statischer als die architektonischen Gärten, die sie behandelt. Die ganze Herleitung des englischen Landschaftsgartens durch das selbstständige Kapitel über den englischen Renaissancegarten, in dem die Vorliebe der Engländer für Bewegung, für das Spazierengehen, betont wird, findet keinen Widerhall in räumlichen Beschreibungen. Die Bewegung des inneren Auges gibt es nur in der zentralperspektivischen, geometrisch symmetrischen Fernsicht auf die Gesamtanlage. Die Schlüsselaussage für diesen Befund liefert Gothein spät im Buch, wenn sie mit den Ausführungen zur Reformgartenbewegung in England schon wieder auf dem Weg ist, die Wiederkehr des formalen Gartens zu behandeln:

„Hatte man auch im XVIII. Jahrhundert das architektonische Gefühl für Maß und Rhythmus, kurz das Raumgefühl verloren, so hatte man doch damals dafür Empfindungswerte mannigfachster Art eingetauscht, die bewußt die innere Anteilnahme an den malerischen Bildern, die sich vor dem Auge des Beschauers entfalteteten, wachhielten [...]“.¹⁷⁸

Erstaunlicherweise ist Gothein genau von dieser Bildästhetik, die sie als Niedergang schmählt, am stärksten geprägt worden.

Das Pittoreske und das Bild des Gartens

Trotz der Distanzierung von der picturesquen/pittoresken Wahrnehmung bleiben Elemente derselben in den Beschreibungen von Gotheins Buch erhalten. Die Vorstellung vom Garten als Bild spielt die Hauptrolle. Gotheins Beschreibungen haben das Ziel, dem Leser den historischen Garten als geschlossenes und gerahmtes Bild vor Augen zu stellen. Während der Text eine Entität schafft, entwickeln die Bilder, angefangen von der Schlüsselabbildung über die Einzelansichten, eine Serie, in der von unterschiedlichen Augenpunkten aus verschiedene Aspekte bebildert werden. Was den Sehkonventionen der Druckgraphik seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entspricht,¹⁷⁹ findet seine

¹⁷⁷ Ibid., S. 394.

¹⁷⁸ Ibid., S. 446.

¹⁷⁹ Vgl. Völkel 2001, S. 51 ff.

rezeptive Aktualisierung auch in der ästhetischen Wahrnehmung des Landschaftsgartens. Im Durchgang durch den Park eröffnen sich dem Besucher immer neue Bilder, die sich architektonisch in Fluchtpunkten und Points de Vue treffen. Das entspricht der Landschaftswahrnehmung durch ein Claude-Glas, wodurch ein bestimmter Ausschnitt abgegrenzt und eingefärbt wird. Gothein negiert durch die klare Abgrenzung des Gartens gegen die Umgebung grundsätzlich den Zusammenhang zwischen Garten und Landschaft.

Der „Abschluss“ des Gartens ist eminent wichtig, der Begriff fällt häufig, etwa bei der Behandlung der Renaissance-Anlage von Gaillon, wo ein Baumgarten genannt wird, „dessen dichtes Laubwerk einen wirkungsvollen Abschluß und Kontrast gegen das heitere ‚parquet‘ dieses Gartens bildet.“¹⁸⁰ Wo dieser Rahmen fehlt, wird der Garten in seiner Gesamtheit abgewertet, wie das etwa beim Schlossgarten in Heidelberg zu beobachten ist, von dem Gothein schreibt: „die Grotten [sind] wie absichtlich zur Seite gerückt, während das Auge fast mit Sehnsucht nach diesem Abschluß sucht.“¹⁸¹ Der „geschlossene“, abgegrenzte Eindruck des Bildes legt Gotheins Werturteil fest. Die Geschlossenheit wird durch die primäre Erfassung des Plans und der Grundanlage gewährleistet, innerhalb dieser erstehen die räumlichen Grundzüge der Anlage, die in ihrer Idealform eine aufsteigende Bewegung enthält. Innerhalb des Gartenbildes wird so der Leser zum Betrachter einer in mehrere Vorder- und Hintergründe gegliederten Fläche: einer Bühne.

Abgerundet werden Gotheins Gartenbilder meist durch das Evozieren eines spezifischen Betrachtungsmoments: Wenn Wasserrosen schaukeln (der Garten des altägyptischen Beamten Senefer), wenn die Rosen herüberduften (der Garten Plinius' d. Jüngeren), wenn man mit Madame de Scudéry auf der Brücke zwischen Schloss und Garten steht (Vaux-le-Vicomte), wenn das Wasser aufwärts steigt und hinunterbraust (Villen d'Este und Lante), so sind das alles Momente des subjektiven Betrachtens eines Bildes nach dem Vorbild der pittoresken Ästhetik, wie sie William Gilpin forderte. Hier könnte auch vom Kolorit, dem scheinbar subjektiven Moment der Wahrnehmung gesprochen werden, im Falle der Villa Lante entspricht es beispielsweise ganz der pittoresken Gestaltungsmaxime, wie sie Pope formulierte: „Je höher hinauf wir von den niederen lichten Blumenbeeten des Parterres kommen [...], desto mehr nimmt der Schatten und die dunkle Bepflanzung zu.“¹⁸² Der subjektive Moment des Sehens wird bei Gothein ganz im Sinne der Pittoresk-Ästhetik des Landschaftsgartens objektiviert, weil die Rezeption dem Leser ein bestimmtes Bild des Gartens vor Augen stellen soll. Ähnlich wie der Besuch eines Landschaftsgartens bestimmte Stimmungen anregen sollte, leitet Gothein durch die Beschreibung ihrer Schlüsselgärten den Leser zur Imagination eines idealtypischen Raumgebildes an. Es stellt sich eine harmonische Grundstimmung ein, der Text wird zum Bild.

Gothein verfährt mit den Beschreibungen der idealtypischen architektonischen Gärten, die sie favorisiert, exakt in der Weise des Gartengestalters Hermann von

180 GdG II, S. 8/10.

181 *Ibid.*, S. 118. Vgl. auch Metzger 2014.

182 GdG I, S. 290.

Pückler-Muskau, dessen Grundsatz zum Landschaftsgarten sie in ihrem Buch zitiert: „Ein Garten im großen Stile ist eine Bildergalerie, und ein Bild muß einen Rahmen haben‘ [...]“.“ Daraus folgert sie selber weiter: „darum liegt die größte Kunst bei der fortwährenden Veränderung des Standpunktes darin, die Wege so zu führen, daß sich immer aufs neue der Blick zusammenschließt.“¹⁸³ Das lässt sich beispielsweise in ihrer Beschreibung von Wörlitz als einzigem Landschaftsgarten beobachten, den sie in einzelne Gartenteile zerlegt und dann als in sich abgeschlossene Bilder vorstellt. Im übertragenen Sinne lässt sich das ganze Buch als die Umsetzung der Landschaftsgartenästhetik verstehen: als eine Bildergalerie von Gärten, durch die der Leser von der Autorin geschickt auf einem chronologischen und geographischen Weg entlanggeführt wird. Innerhalb der Bilder kann sich der Leser räumlich gestaffelt bewegen. Die beschreibenden Texte übernehmen die Aufgabe eines Landschaftsbilds, bei dem der Ausschnitt begrenzt und gegliedert wird. Die Texte ersetzen so auch das in den Abbildungen fehlende Genre des Landschaftsgemäldes.

Dabei weisen Gotheins idealtypische Gärten ähnliche Elemente der Terrainmodulierung auf, wie sie sich im Brief ihres Mannes vom Schönberg bei Freiburg feststellen ließen: Das zu beschreibende Objekt wird aus seinem (Landschafts-)Kontext isoliert und solitär vorgestellt, wobei die Auswahl des Augenpunkts essentiell ist. Bei Gothein sind das die Orientierung am Grundplan und das Platzieren des Augenpunktes an den Eingang, von wo aus das Gesamtbild betrachtet werden kann. Aufsteigend werden die charakteristischen Elemente des Objektes beschrieben, um dann in einer subjektiven Momentaufnahme zu enden. Das ist eine pittoreske Beschreibungsweise.

Zusammenfassend lässt sich daher feststellen, dass Gothein zwar der Picturesque-Ästhetik, wie sie sie aus der Theorie zum englischen Landschaftsgarten kannte, ablehnend gegenüberstand, dass sie von der pittoresken Landschaftswahrnehmung als Auswirkung auf die deutsche Ästhetik aber so stark geprägt war, dass sie sie unbewusst auch zur Beschreibung ihrer favorisierten architektonischen Gärten verwendete. Gotheins Mann glaubt sie dabei allerdings vom pittoresken Wahrnehmungsmodus völlig unabhängig:

„Frühmorgens kam Dein lieber langer Brief über Careggi und über Deinen Fund des Plans von Boboli, da freut mich am meisten, daß meine Abschrift so gerade im richtigen Augenblick gekommen ist. Wenn ich meinte: bei Jagemann erscheine der Garten fast wie ein englischer, so meine ich nur damit, daß er von der Regelmässigkeit des Grundplans nichts sagt sondern uns durch eine grosse Menge pittoresker Einzelheiten, von denen jede wieder ein besonderes, interessantes Bild giebt, führt. Du wirst bei Deinen Schilderungen nie in diese Gefahr gerathen, da Du ja alles in strenger Entwicklung der Motive giebst und immer vom Verhältnis der Architektur und vom Grundplan ausgehst.“¹⁸⁴

183 GdG II, S. 411.

184 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 756: „Heidelberg 27/4 05“. Vgl. Jagemann 1780. Vgl. außerdem Albrecht/Kofler 2006, v. a. den Beitrag von Maria Teresa Levi Dal Monte (Levi Dal Monte 2006).

Vor diesem Hintergrund betrachtet kann Gotheins Darstellungsweise historischer Gärten wie eine verfeinerte pittoreske Wahrnehmungsweise verstanden werden – oder wie eine kritisch korrigierte: Die ursprünglich als subjektives Erlebnis konzipierte Sicht wird durch Anwendung auf ein symmetrisches Objekt und eine schematische Beschreibungsart so objektiviert, dass dem Leser ein überzeugendes Rezeptionsangebot gemacht werden kann. Das Schema generiert eine stimmige Bildergalerie. Dabei ist die Herangehensweise an den Garten als Kunstwerk bestimmend für Gotheins omni-präsenten Gebrauch des Wortes „Bild“: Indem sie ein Bild des Gartens vermittelt, ihn rahmt und nach ästhetischen Gesichtspunkten beschreibt, macht sie ihn zum Kunstwerk. Dem Landschaftsgarten spricht sie seine Kunstqualität ab, durch die Rahmung der beschriebenen Gärten garantiert sie dessen künstlerischen Status.¹⁸⁵

Abschließend lässt sich festhalten, dass sich in der Vorstellung vom „Bild des Gartens“ mehrere Prämissen bündeln: Zum einen verweist sie auf die Renaissanceperspektive, die ein Objekt in der Tiefenprojektion erfasst. Zum anderen betrifft sie die Bildbeschreibung, die mit Hilfe ekphrastischer Elemente dem Objekt Leben verleiht. Die Ekphrasis deutet in ihrer antiken Bedeutung an, dass es sich hier nicht um ein tatsächlich vorhandenes Objekt handelt, sondern um einen Schöpfungsprozess. Dabei eignet der „energeia“ der Ekphrasis eine ähnliche Eigenschaft wie dem Kolorit der pittoresken Betrachtung: die der Affizierung. Durch die bildliche Quellenauswahl mit ihrer Nähe zur kartographischen Erfassung wird das subjektive Erlebnis objektiviert und mathematisch berechenbar.

Gotheins idealtypisches Gartenbild ist das zentralperspektivisch geordnete Raumgebilde, das in seiner Tiefenstruktur in Vorder- und Hintergründen gestaffelt erscheint. Der Leser „verliert“ sich nicht, da kein hodologisches Durchschreiten stattfindet. So erscheinen Gotheins Beschreibungen selbst als „malerisch“ und können als ansprechende Rezeptionsangebote angenommen werden. Dabei verschleiert die Anwendung des etablierten Beschreibungsschemas den schöpferischen Charakter, weswegen der Leser annehmen kann, es biete sich ihm hier der „wirkliche Garten“ dar. Oder, wie Eberhard Gothein es in seinem oben zitierten Brief ausdrückt: „Und Dich macht ja eigentlich nicht blosses Empfinden sondern nur mitschaffendes Empfinden glücklich“.¹⁸⁶

185 Ein ähnlicher Gedanke findet sich bei Baridon 1998, S. 19, der über die Rückkehr zu und Inspiration durch alte geometrische französische Stile von Achille Duchêne, Gartenarchitekt und Zeitgenosse Gotheins, schreibt: „Duchêne renouvelle ainsi la tradition du pittoresque en la rendant à sa vraie vocation qui est de constituer le paysage en oeuvre d'art.“

186 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 767: „Heidelberg 9/5 05“. Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 92.