

Schluss und Folgerungen

Forschungsergebnisse

In den zehn Jahren, von 1903 bis 1913, in denen sie die „Geschichte der Gartenkunst“¹ erforschte und abfasste, kam Marie Luise Gothein verschiedentlich zu spät oder hatte keine Zeit – und dies nicht nur im übertragenen Sinne. Das Gefühl des Zuspätkommens zieht sich beispielsweise durch die Korrespondenz der italienischen Reise von 1905, auf der sie sich fieberhaft darum bemühte, die Reste historischer Gärten zu sichten, um sie durch Text und Bild in ihrem Buch zu retten. Sie hätte gerne die Hausarchive der Villen nach Quellen durchstöbert, um Informationen über die Urschichten der Gärten zu finden, wie sie schreibt, aber:

„natürlich [...] habe ich nun nicht einmal Zeit diese eine Sache ganz zu verfolgen [...]. Aber sicher könnte ich solche Funde für alle Villen mehr oder minder machen, wenn ich die Hausarchive durchstöbern könnte. Diese Miss Ross, von der ich dir schrieb, hat es ja etwas von historischem Gesichtspunkte aus getan aber nur, um von den Personen, denen die Villen gehört haben, etwas erzählen zu können, garnicht von irgend welchem kunsthistorisch-architektonischem Interesse aus.“²

Bei diesem Besuch kam beides zusammen: Zum einen hatte sie keine Zeit für ein gründliches Quellenstudium zur Entstehung der Villa, zum zweiten war ihr schon jemand zuvorgekommen. Die Engländerin Janet Ross bewirtschaftete das Landgut Poggio Gherardo außerhalb von Florenz und veröffentlichte Bücher über italienische Geschichte, Kultur und Küche.³

Zu spät war Gothein mit ihren Forschungen über Thomas Chatterton gekommen und musste sich deswegen ein neues Forschungsgebiet suchen:⁴ So kam sie überhaupt erst zu den Gärten. Zu spät kam Gothein auch, um aktiv die Gartenreformbewegung ihrer Zeit mitzutragen. Sie fing erst an, sich mit dem Diskurs zu beschäftigen, als dessen Protagonisten – wie Muthesius – sich schon an die Umsetzung ihrer Postulate gemacht hatten. Zu dieser Zeit beschäftigte sich Gothein noch mit Gotik und neugotischen Tendenzen auf ihrer Reise nach England 1903.

Nur kurze Zeit – nämlich im Rahmen der Überarbeitung ihrer älteren Forschungen – räumte sie dem englischen Landschaftsgarten während der Abfassung des Buches ein. Sie

1 Gothein 1914.

2 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 186: „d. 27.4.5“.

3 Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 93 und Campbell 2009, S. 49–57.

4 Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 75.

fragte sich während des Publikationsprozesses 1913: „Denke heute habe ich schon den ersten Druckbogen erhalten, nun geht es wirklich los, ob ich freilich neben allem auch noch Zeit haben werde jetzt Korrektur zu lesen!?“⁵ Offenbar nahm sie sich diese, denn die „Geschichte der Gartenkunst“ ist, an ihrem Umfang gemessen, erstaunlich fehlerfrei.

Auch das Buch selbst kam zu spät: Ein halbes Jahr vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs wurde es veröffentlicht in der Hoffnung, es werde „fördernd ins lebendige Leben eingreifen“. Allein, die Gartenkunst, die in den Jahren vor der Veröffentlichung so große Wichtigkeit erlangt hatte, lag ab 1914 wegen des Krieges brach. Gothein hinkte den Kunsthistorikern hinterher, weil sie die Stilepochen eher im Sinne Burckhardts pro Renaissance bewertete, als den Barock wohlwollend zu betrachten. Und sie legte sich nicht auf begriffliche Definitionen ihrer bevorzugten Kunstgattung fest, vermutlich hätte dies das Projekt der Synthese von fast unüberschaubarem Quellenmaterial auch ungebührlich in die Länge gezogen. Ihre räumlichen Vorstellungen historischer Gärten weisen zwar zahlreiche Anknüpfungspunkte zu zeitgenössischen Raumtheorien auf, allerdings entspringt ihre Herangehensweise, die den Garten als tiefenräumliches Bild erfasst, eher der Bilderabfolge des Landschaftsgartens. Einzelperspektiven werden von einem ideal gewählten Augenpunkt, von dem aus sich der Blick harmonisch entfaltet, dem vorbeiziehenden Besucher angeboten. Rational kritisierte sie die Ästhetik des Picturesquen/Pittoresken, doch um deren grundsätzliche Verankerung in ihrer Landschaftswahrnehmung zu eliminieren, war es zur Zeit der Abfassung des Buches zu spät.

Dem Erfolg der „Geschichte der Gartenkunst“ hat der Zeitfaktor keinen Abbruch getan – im Gegenteil. Gotheins Zuspätkommen ist der Erfolgsgarant ihres zweibändigen Hauptwerks geworden. Nach der Zäsur des Ersten Weltkriegs konnte sich ihre „große Erzählung“ erst richtig entfalten, da sie durch ihren weiten Blickwinkel nicht nur die kurze Spanne der hitzig geführten Reformgartendebatte im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in den Mittelpunkt stellte. Vermutlich wurde der Verkauf auch durch die Sehnsucht nach einem heilen Ort, als der sich der Garten rezipieren lässt, unterstützt, so dass schon 1926 eine Neuauflage nötig wurde.⁶ Ihr konservatives Beharren auf Burckhardt ließ sie einen Idealtypus als Maßstab nehmen, der zur Richtschnur ihres gesamten Buches wurde, der ihm seinen Erzählgang sicherte und der anschlussfähig war an die stilistischen Ideale der Reformgartenbewegung.

Ihre Beschreibungen, die den historischen Gärten Lebendigkeit verleihen, sind ohnehin aus der Zeit gefallen, weil sie den Garten als Raumkonstrukt wahrnehmen, das in mehreren Schichten imaginiert und in einem Idealtypus in zentralperspektivischer Projektion als Bild beschrieben werden kann. Die Vorstellung des Gartens als Bild fußt dabei auf der pittoresken Ästhetik, mit der Gothein aufgewachsen war und die sie internalisiert hatte, obwohl sie ihrer künstlerischen Ausdrucksform, dem Landschaftsgarten, ablehnend gegenüberstand. In ihren Beschreibungen hebt sie das Bild des Gartens aus

5 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 386: „d. 8.2.13“.

6 Vgl. Vorwort von Marie Luise Gothein zur zweiten Auflage.

seinem topographischen und chronologischen Kontext heraus, um ein neues Kunstwerk zu schaffen, eines, das von der Zeit nicht zerstört werden kann. Wie der Begriff des „Malerischen“ im volkssprachlichen Gebrauch der Zeit auf Dinge verwies, die sich den Zwängen der Modernisierung entzogen hatten, sieht sie auch den historischen Garten als eine zeitlich unabhängige Entität. Gothein blendet den rauchenden Schornstein in ihrer Beschreibung der Stadtsilhouette Roms genauso aus wie das landschaftliche oder städtische Umfeld und die unmittelbare Erscheinungsform der Gärten, wie sie sich ihr in Bepflanzung und Zustand darbot. Auf der Basis von zentralperspektivischen Rezeptionsmodellen bietet sie damit ein dezidiert pittoreskes Wahrnehmungsmoment, indem sich nur von einem bestimmten Augenpunkt aus, der alle anderen Betrachtungsweisen ausblendet, ein ästhetisch geformtes Gesamtensemble mit Fluchtpunkt ergibt. Gotheins Gartenbeschreibungen sind somit eine Form anti-moderner Umweltwahrnehmung. Damit verweist Gothein auf ihr Vorbild Ruskin und seine Industrialisierungs- und Modernisierungskritik, ebenso wie auf seine Nachfolger der Arts and Crafts und der Reformbewegung.

So sehr die „Geschichte der Gartenkunst“ unzeitgemäß erscheint, sie hat die Zeit überdauert. Obwohl niemand mehr der großen Erzählung glaubt, hatte der Anspruch der Autorin, „Dichterarbeit“ zu leisten, Erfolg: Sie wird immer noch gern gelesen. Diese Arbeit hat sich darum bemüht, die Gründe dafür herauszuarbeiten. Als erstes bündeln die zwei Bände Entwicklungen der Gartenhistoriographie vor ihrer Zeit in einer erfolgreichen neuen Systematik. Da ist zum einen ihre geographische und chronologische Unterteilung der Gartengeschichte in der Gesamtstruktur, die ihr ein Entwicklungsnarrativ ermöglicht, an das sie individuelle Gartenbeschreibungen anlagern kann. Da diese als ästhetisch beschriebene Raumgebilde dem Leser auf einer Mental Map im Gedächtnis bleiben, bilden sie einen bestimmenden Erfolgsfaktor der Bände, der einer schematischen Unterteilung zwischen Landschaftsgartenstil und dem architektonischen Stil Jägers oder Kochs oder der Zusammenstellung von Stilelementen wie der Grisebachs überlegen ist.

Indem diese Arbeit Gotheins Werk in seinen wissenschaftsgeschichtlichen Kontext einordnet, ist sie zudem in der Lage, das Urteil über seine Autorin als „Dilettantin“⁷ zu entkräften. Sie ist zwar „zu früh“ geboren, um Abitur machen zu dürfen oder ein Studium aufzunehmen, erarbeitet sich ihre akademische Bildung jedoch mit Hilfe ihres Mannes Eberhard Gothein, dessen enzyklopädisches Wissen in die Materialfülle der „Geschichte der Gartenkunst“ eingegangen ist. Mit der akademischen Prägung durch ihren Lehrer erweist sich Gothein als konservativ in ihren wissenschaftlichen Methoden. Die Synthetisierung des umfangreichen Quellenmaterials ist die Hauptleistung des Buches, eine theoretische Grundlegung bietet Gothein nicht und reflektiert dies auch – zeittypisch – nicht. Die Berufung auf Autoritäten wie Leopold Ranke oder Jakob Burckhardt erleichtert ihr diese Haltung, da sie von Letzterem dessen Vorstellung von

7 Schneider 2012, S. 25.

der historischen Entwicklung der Gartenkunst in der Renaissance unhinterfragt als Maßstab ihrer Betrachtungen übernimmt. Allerdings bemüht sie sich schon frühzeitig in der Ehe mit Eberhard Gothein darum, sich eine wissenschaftliche Unabhängigkeit zu erarbeiten, was sich in der Wahl ihrer Forschungsthemen zeigt. Besonders deutlich wird der Gegensatz zwischen dem historistischen Grundsatz und der spätromantischen Betrachtungsweise in Gotheins Rezeption John Ruskins, die zu einer brieflichen Auseinandersetzung zwischen den Eheleuten führt. Es ist Ruskins Beschreibungsweise von Kunst und Natur, die Marie Luise Gotheins Sicht auf Architektur deutlich beeinflusste und die sie als Vollendung der Naturauffassung des Dichters William Wordsworth begriff: eine Verlebendigung von Architektur. Obwohl die Rezeption Ruskins in Deutschland um 1900 von avantgardistischen Kreisen forciert wird, hat das Kapitel über die Reformgartenbewegung gezeigt, dass Gotheins Zugriff auf Ruskin und ihre Parteinahme für den Reformgarten aus einer anti-modernen Haltung resultierte. Ruskins Ästhetik speist sich aus einem konsequenten Ausblenden besonders der Kritik moderner technischer Errungenschaften. Der Rückgriff der Reformkünstler auf Ruskin muss daher auch als Bewältigungsstrategie der zeitgenössischen gesellschaftlichen Entwicklungen gesehen werden. Vor diesem Hintergrund erwies sich die Reform mit ihrer Betonung des architektonischen Stils für Gothein als anschlussfähig und resultierte in einer Uminterpretation der Gartengeschichte. Diese Arbeit hat zeigen können, dass sich diese aus Gotheins biographischem Erleben der Reformphänomene einerseits und ihrer historistischen Prägung durch das Vorbild Burckhardt andererseits ergab.

Dabei erhoffte sich Gothein von den Architekten des Reformgartens auch eine politische Autorität, die die demokratischen Bestrebungen der „Masse“ in gemäßigte Bahnen zu lenken in der Lage sein sollte. Dass Gothein die Reformbewegung nicht trieb, sondern eher flankierte, hat die Darstellung ihres biographischen Erlebens und vor allem ihre Abbildungsauswahl im entsprechenden Kapitel gezeigt: Bebildert werden nicht ausschließlich die Hauptwerke der Reformarchitekten, sondern auch Repräsentanten eines Übergangsstils. In die engere Auswahl für die Darstellung kommen Werke wie der Berliner Friedrichshain nicht wegen ihrer Nähe zur avantgardistischen Reformbewegung, sondern wegen ihrer Ähnlichkeit mit dem idealtypischen Raummodell, das Gothein aus der Renaissance entwickelt. Insofern ist Gotheins Konservatismus auch als ein Erfolgsfaktor ihrer Arbeit zu sehen: Er verhindert eine zu große Identifikation mit den Ideen ihrer Gegenwart, da Historisierung ihr Ziel ist. Gleiches gilt ganz allgemein für ihre Bilderauswahl, die durch ein Misstrauen gegenüber dem Medium der Fotografie gekennzeichnet ist. Als Repräsentanten der aktuellsten historischen Schicht eines Gartens bringt Gothein ihnen am wenigsten Interesse entgegen, da es ihr Anspruch ist, das idealtypische Raummodell eines Gartens zu rekonstruieren, wie es sich in den Konventionen der Druckgraphik seit dem 17. Jahrhundert entwickelt hatte.

Dieses Raummodell ist – ausgehend von Burckhardts Diktum und der Wiederbelebung durch die Reformarchitekten – ein architektonisches Gebilde. Dass Gothein auf dieser Grundlage das pflanzliche Element des Gartens als inferior betrachtete, zeigte

sich in ihrem Wertmaßstab nach Bacio Bandinelli, den sie in ihren Briefen und im Buch immer wieder zitiert: „le cose che si murano debbono essere guida e superiori a quelle che si piantano.“⁸ Zusammen mit den Pflanzen degradiert sie die Gärtner und (weiblichen) Gartenpfleger, was sich beispielhaft in ihrer Unterschlagung von Gertrude Jekylls Werk gezeigt hat. Der Gegensatz zwischen architektonischer und pflanzlicher Gartenwelt hat sich in dieser Arbeit plakativ in Gotheins Behandlung der Villa d'Este gezeigt, in der die Beschreibungsweise in zwei ästhetische Qualitäten zerfällt, je nachdem, ob vom architektonischen Berggarten oder vom Pflanzen-dominierten ebenen Garten geschrieben wird. Das entsprechende Kapitel war jedoch auch in der Lage, Gotheins genuine Leistung und ihre Auseinandersetzung mit der kunsthistorischen Forschung ihrer Zeit zu perspektivieren.

Als Fallbeispiel war es dazu geeignet, die Analyse der räumlichen Beschreibungen, die auf Ruskins Einfluss zurückgehen, einzuleiten. In diesen, so die These des dritten Teils der Arbeit, bietet sich der Schlüssel zu Gotheins Gartensystem dar. Beruhend auf Sehkonventionen, die in der Zentralperspektive der Renaissance wurzeln, nähert sich Gothein den Gärten, die ihrem bevorzugten Schema ganz oder teilweise entsprechen, zunächst durch ein planimetrisches Abstecken. Sie grenzt den Gartenraum von seiner Umgebung ab. Ihre Raum- und Bewegungssemantik lässt darauf aufbauend ein stereometrisches Raumgebilde mit zentralperspektivischem Fluchtpunkt entstehen, das durch Aufwärtsbewegungen des Terrains und dem Abwärtsfließen des Wassers rhythmisiert wird. Dieses tiefenwirksame Bild ist keine historisch eindeutige Schicht, sondern ein Idealtypus, den die Historikerin als Schriftstellerin und Dichterin durch ihren Text kreiert. Der Text ist dabei nicht nur als Medium, sondern auch als eigenes Kunstwerk zu verstehen. Ekphrastische Elemente verlebendigen den Moment der Betrachtung und unterstützen so den Rezeptionsprozess beim Leser: Sie fungieren als Marker für idealtypische Gärten der Geschichte. Mit Hilfe der kartographischen Metapher wurde es möglich, den Prozess der räumlichen und geographischen Aneignung historischer Gärten sichtbar zu machen.

Das Bild des Gartens im Text verweist jedoch nicht nur auf den Anspruch der Autorin, historische Gärten ihrer spezifischen Lesart zu unterwerfen, sondern auch auf ihren eigenen Rezeptionsmodus: Die Vorstellung in sich geschlossener, tiefenräumlicher Bilder, die am Leser gleichmäßig vorbeiziehen, rührt aus Gotheins Prägung durch die pittoreske Ästhetik, die ausgerechnet auch den Landschaftsgarten hervorgebracht hat, den Gothein so geringgeschätzt – ihr Fokus ist konservativ genug, um diese Verbindung auszublenden. Das spezifische Moment der Betrachtung wird in diesem Kontext auch zu einem Empfindungsmoment der „Erzählerin“ Gothein im Sinne von Gilpins Ästhetik. Es sind artifizielle, zeitlose Gartenbilder, die dem Leser präsentiert werden. Das Unzeitgemäße der „Geschichte der Gartenkunst“ wird durch die Aktualisierungen der Gartenbilder immer wieder aufgehoben, sie machen die Rezeptionsfähigkeit der zwei

8 Bottari/Ticozzi 1979, S. 194.

Bände aus. Auf der anderen Seite eignet sich ihnen auch ein erzieherischer Moment. Die Stimmung, die hervorgerufen wird durch das Gartenbild, ist durch den affizierenden idealen Moment gehoben. Indem Gothein den (Garten-)Architekten ihrer Zeit die Aufgabe zuweist, mit Hilfe ihrer Schöpfungen die Entwicklungen und Gefahren der Moderne – in Gotheins Augen etwa die Demokratie – sinnvoll zu kanalisieren, gibt sie ihnen mit ihren lebendigen Darstellungen von Gartenidealen die Möglichkeit an die Hand, die „richtigen“, nämlich hehren, edlen Stimmungen im Sinne der Picturesque-Ästhetik Pops zu evozieren. Hier schließt sie auch an die sozialreformerischen Ansätze Ruskins an. Die Beschreibungen der „Geschichte der Gartenkunst“ sind in diesem Sinne politisch.

Die einzelnen Beschreibungen wirken durch ihre räumliche Semantik und ihre Bewegungssemantik lebendig, in ihrer Typisierung bleiben sie jedoch statisch, weil sie sich an einem Idealtypus orientieren, dem des symmetrisch angelegten, ansteigenden Gartens, der durch Wasserbewegung rhythmisiert wird. So können dem Typus sowohl die angenommene Urschicht des Gartens der Villa Corsini genauso wie der Märchenbrunnen im Berliner Friedrichshain entsprechen. Innerhalb der „großen Erzählung“ bleibt der Idealtypus erhalten und zeigt sich lediglich variiert durch die Epochen. Das ist der Kern seiner Überzeugungskraft und seiner suggestiven Vorbildfunktion für die „Gärten schaffenden Künstler“, die Gothein in ihrem Vorwort adressiert.

Ausblick: Der Garten jenseits von Text und Bild

Was ist an die Stelle der abgelegten und heute vor allem wissenschaftsgeschichtlich interessanten „großen Erzählung“ im Stil Gotheins getreten? Dass ihr Vorbild in der Historiographie lange nachwirkte, lässt sich beispielsweise aus den Bänden zur „Geschichte der deutschen Gartenkunst“ von Dieter Hennebo und Alfred Hoffmann aus den 1960er Jahren ersehen.⁹ Wenn Gotheins Buch als Leuchtturm für die Gründerzeit der Gartenhistoriographie gesehen werden kann, welcher methodische Ansatz hat dann heute diesen Stellenwert? In der Systematik und Methode heutiger Handbücher zeigt sich, dass ein übergreifender Zugriff auf den Garten als Forschungsgegenstand inzwischen unmöglich ist. Trotzdem wird immer noch versucht, ihn in kleinen Erzählungen zu fassen. Es geht um historische Geräusche und Gerüche in Gärten, um Pflanzpläne, Ansichten, Gattungsfragen. Diesen Phänomenen zugrunde liegt immer noch die gleiche Vorstellung vom Garten, wie sie auch Gothein zeigt: die eines artifizialen Konstrukts, dessen historische Schichten durch Text und Bild fixiert werden können, auch wenn diese Schichten nicht mehr nur gebaute Architektur betreffen, sondern viel ephemerer geworden sind. Durch die Flüchtigkeit seiner Medien erweist sich der Garten nur einmal mehr als „schwierige Kunstgattung“. Das zeigt sich beispielhaft in den realen

9 Hennebo/Hoffmann 1962–1965. Vgl. Schneider 2014, Nachfolger.

Herausforderungen der Denkmalpflege. In Zeiten des Klimawandels werden historische Gärten verstärkt zu problematischen Artefakten. So untersucht eine interdisziplinäre Arbeitsgruppe an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften die Folgen des Klimawandels für historische Gärten, Parkanlagen und Kulturlandschaften:

„Zentrales Ziel ist die Beantwortung der Frage, ob und wie historische Gärten, Parkanlagen und Kulturlandschaften, die als denkmalgeschützte Kulturgüter wertvolle Zeugnisse unserer Zivilisation sind, unter den veränderten klimatischen Bedingungen zukünftig fachgerecht bewahrt werden können. [...] Mit Hilfe der Arbeitsgruppe soll ein Netzwerk aus Denkmalpflege-, Kultur- und Forschungseinrichtungen, Zivilgesellschaft und Politik geschaffen werden. Durch die Forschungen sollen Handlungsstrategien für die historischen Gärten entwickelt und zugleich die Öffentlichkeit für die Relevanz dieser Gartendenkmale und die Bewahrung ihrer Authentizität sensibilisiert werden.“¹⁰

Der Begriff „Authentizität“ bezieht sich auf die Vorstellung einer originären, „wahren“ Schicht, die gegen die schädlichen Einflüsse des Klimawandels bewahrt werden muss. Dieser wird dabei als vom Garten getrennt zu erforschende Entität verstanden. Die tradierte Dichotomie zwischen Kultur und Natur, die sich auch in Gotheins Abwertung des pflanzlichen Teils von Gärten zeigte, wird hier fortgeschrieben, der Garten in den Bereich der Kultur gerückt mit der Intervention der Natur als problematischer Komponente. Dabei wird auch unterschlagen, dass der Klimawandel eine Folge der kulturellen Entwicklung des Menschen ist.

Es ist an der Zeit, dass sich die Gartenforschung von der Vorstellung des Gartens als Text und Bild, die historische Schichten transportieren, grundsätzlich verabschiedet. Auch wenn niemand mehr der Gothein'schen Erzählung vollen Glauben schenkt, ist ihre kulturelle Wahrnehmung der Gärten doch tief im kollektiven Gedächtnis verankert; die „Geschichte der Gartenkunst“ ist Ausdruck der kulturellen Wahrnehmung von Gärten. Auch Michel Foucaults „Heterotopie“ der Gärten als „reale Orte jenseits aller Orte“ ist Ausdruck dieser Prägung.¹¹ Der Teil des Gartens, der nicht zu kontrollieren ist und dadurch für das kulturelle Konzept problematisch wird, muss aber als Konstituens in die Forschung integriert werden, nicht als Stör- und Zerstörungsfaktor. Morton beschäftigt sich in seiner Auseinandersetzung mit ökokritischen Fragestellungen¹² mit dem Begriff der „Umwelt“:

10 Online-Verzeichnis: [David, Klimawandel](#).

11 Foucault 2005, S. 111.

12 Die Ökokritik als Teil der Literaturwissenschaft bemüht sich darum, die Trennung zwischen Kultur und Natur im westlichen Denken als Ursprung der ökologischen Misere zu deuten. Vgl. Morton 2007, S. 22.

„The environment was born at exactly the moment when it became a problem. The word environment still haunts us, because in a society that took care of its surroundings in a more comprehensive sense, our idea of environment would have withered away. The very word environmentalism is evidence of wishful thinking. Society would be so involved in taking care of ‚it‘ that it would no longer be a case of some ‚thing‘ that surrounds us, that environs us and differs from us. Humans may yet return the idea of the ‚thing‘ to its older sense of meeting place. In a society that fully acknowledged that we were always already involved in our world, there would be no need to point it out.“¹³

Morton argumentiert, dass unser Bild von der Natur einen angemesseneren Umgang mit unserer Umwelt verhindert. Auf den Garten übertragen heißt dies, dass die von Goethein sichtbar gemachte und tradierte Vorstellung des in Schichten überlieferten kulturellen Gartenraums dessen topographischen und chronologischen Kontext ausblendet. Das Bild des Gartens als Text verhindert, dass der Rezipient mit dem Garten interagiert, stattdessen schafft es eine Leerstelle dort, wo dieser in der (Stadt-)Landschaft verortet ist. Probleme tauchen dann auf, wenn sich das Ausgeschlossene, die Umwelt im Sinne Mortons, dennoch beteiligt. Damit können Phänomene des Klimawandels gemeint sein, wobei auch deren Zusammenfassen unter dem Begriff „Klimawandel“ wiederum für die Vorstellung von einer gefährlichen und störenden Kraft steht. Gartenforschung muss sich der Tatsache stellen, dass der Garten nicht in einen kulturellen und einen natürlichen Teil zerlegt werden kann, sondern ein Ort der intensiven Interaktion unterschiedlichster Gestalter ist, die gleichzeitig operieren. Schichten zu definieren, bedeutet, einen Großteil der Akteure permanent auszublenden.

Eine Vorstellung vom Garten jenseits der historischen Schichten und jenseits seiner Festschreibung in Text und Bild könnte Akteure wie den Buchsbaumzümler, eine ostasiatische Falterart, die aktuell in Europa die Buchspflanze befällt, ins Zentrum rücken und damit im Sinne der Animal Studies agieren. Sie könnte Frakturen als Gestaltungselemente betrachten, wie zum Beispiel die Zerschneidung historischer Anlagen durch Straßen wie sie in Schloss Falkenlust bei Brühl oder im englischen Shotover bei Oxford zu beobachten ist. Vom Standpunkt der originären Schicht sind diese Frakturen zu beklagen, im Sinne der Interessensgruppen, die „ihre“ Landschaft gestalten, sind sie als Bedürfnis zu konstatieren und entsprechend zu kontextualisieren. Die Historiographie des Gartens hat heute die Aufgabe, historische Gärten von ihrem kunsthistorischen Podest, auf das sie prominent sichtbar Goethes „Geschichte der Gartenkunst“ zuerst gestellt hat, zu stürzen und in ihren Kontext zu rücken. Forschungen zum Garten müssen einen erweiterten methodischen Horizont einnehmen jenseits der engen Vorstellung vom Garten als Kunstwerk, ohne dabei alle Methoden beherrschen zu können. Es würde reichen, sich vom Schichtenmodell des historischen Gartens zu lösen und

13 Morton 2007, S. 141.

stattdessen Interessensgruppen wahrzunehmen und zueinander oder aufeinander folgend in Beziehung zu setzen. Damit würde auch die räumliche Wahrnehmung des Gartens in der tradierten Renaissanceperspektive als eine Wahrnehmungsart von vielen ihren gebührenden, aber nicht ausschließlichen Platz erhalten.¹⁴

So könnte sich eine zeitgemäße Gartenhistoriographie tatsächlich mit dem Ort verbinden, die unlösbare Frage nach der Definition der „schwierigen Kunstgattung“ würde obsolet. An die Stelle des Gartenbildes und der Palimpseste tritt dann ein realer Ort. Mit der Vorstellung von Garten und Landschaft als Texten greift die anthropozentrische Wahrnehmung zu kurz – sie muss um die Perspektive anderer Interessensgruppen ergänzt werden und Garten und Landschaft in einen für diese verständlichen Text übersetzen. Browns „comma“ kann der mikroklimatische Kosmos von Pflanzen und Tieren oder der Störfaktor eines Wegesuchenden sein. Ein Modell für dieses Verständnis vom Garten anhand seiner Interessensgruppen muss entwickelt werden und könnte der „starting point“, der kleinste gemeinsame Nenner der unüberschaubaren Wissenschaft von Garten und Landschaft sein. Es würde damit schneller möglich sein, Ansätze methodisch zu verorten und an andere Fragestellungen anzuknüpfen. Mit einem solchen Modell – volatil und erweiterbar wie sein Forschungsgegenstand – würde sich die Gartenforschung zudem an die Spitze der wissenschaftlichen Bewegung stellen, der sie sonst üblicherweise folgt.

14 Girot 2013, S. 103, beschreibt den Prozess der zentralperspektivischen Erfassung von Landschaft als bis heute bestimmend und fordert einen kritischen Umgang mit diesem Prozess der Landschaftsaneignung: „The question is not to arraign, nor to replace perspective per se, but to understand how it was conceived over time and to reveal the paradox we are part of today. From the point of view of landscape, the perspective system that we have inherited formally prioritizes the image and construct, over the reality of the terrain and model.“