



VILLA D'ESTE—THE FOUNTAIN OF THE DRAGONS.

96 9 3

Abb. 45

Drachentfontäne im Garten der Villa d'Este, Photographie aus Charles Lathams Bildband über italienische Gärten von 1905 (Kat.Nr. IV.1a)

## IV. „Trotz allen Buchstudiums geht doch nichts über die Anschauung“ – die bibliophilen Quellen und Gartenreisen

### IV.1

(Abb. 45–47)

„Da habe ich lange [...] unten am Wasser gesessen, und die Schönheit getrunken“ – die italienische Gartenreise

a) Marie Luise Gothein: Brief an Eberhard Gothein, [Rom] „d. 5ten Mai.“ [1905]

UB Heidelberg, Heid. Hs. 3487,194 (☞)

b) Marie Luise Gothein: Brief an Eberhard Gothein, [Florenz, 23. April] „Ostersonntag 1905“

UB Heidelberg, Heid. Hs. 3487,184 (☞)

c) Charles Latham / Edward Thomas March Phillipps: The gardens of Italy, 2 Bde., London: Newnes, 1905

UB Heidelberg, 96 G 3 (☞)

d) Giovanni Battista Falda: Le fontane di Roma nelle piazze e luoghi pubblici della città, con li loro prospetti, come sono al presente, Bd. 2: Fontane Delle Ville Di Frascati, Nel Tusculano, Prospetti, Rom: Rossi, ca. 1691; Bd. 4: Le Fontane Del Giardino Estense In Tivoli Con Li Loro Prospetti, E Vedvte Della Cascata Del Fivme Aniene, Rom: Rossi, ca. 1691

UB Heidelberg, C 6426 Folio RES (☞)

Als Marie Luise Gothein Mitte April 1905 in Richtung Italien aufbrach, um die Gärten der Renaissance und des Barock zu studieren, waren viele davon dem Verfall preisgegeben. Große Teile der Gartenanlagen waren verwildert, die Architektur war ruiniert oder nur noch in Grundzügen erkennbar. Über die Villa Borghese in Rom schrieb sie: „Im ganzen aber ist die Villa in traurigem Zustande ganze Partien sind einfach wüst [...]“ (Heid. Hs. 3487,196). In der Villa d’Este bei Tivoli war „vieles in Trümmern und die Grotten sind ihrer Statuen beraubt“ (Heid. Hs. 3487,204) und auch für Caprarola bei Viterbo prophezeite sie:

„Die Anlage ist ein Juwel wird aber bald immer mehr zu Grunde gehen, wenn nicht einsichtsvolle Hilfe kommt, denn wenn da oben

der Kutscher haust und zwischen den Bosquets wunderschöne Mädchen singen und ihre Wäsche bleichen, so ist das zwar sehr poetisch aber der Zerstörung die doch schon weit vorgeschritten ist, wird dadurch nicht Einhalt getan.“ (Heid. Hs. 3487,210)

Auf alten Plänen Roms fand Gothein den Villenkranz, der die Stadt einst umgab und schickte eine Skizze an den Ehemann mit dem Bedauern, dass dieses klare Bild heute zerstört würde (IV.1a). Seit 1871 expandierte die ewige Stadt als neue Hauptstadt des geeinten italienischen Königreiches über alte Stadtbefestigungen und diesen nahe gelegene Villengärten hinaus.

Einen zeitgenössischen Eindruck vom Zustand vor allem der römischen und florentinischen Gärten vermitteln die Photographien des Briten Charles Latham, der in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts für seine Italien-begeisterten Landsleute die Faszination der Gärten festhielt (IV.1c). Gothein setzte der Zerstörung ebenfalls ihr Buchprojekt entgegen, ihr Ehrgeiz war es, die ursprüngliche Anlage der Gärten zu rekonstruieren. Dafür durchkammte sie die Bibliotheken in Florenz und Rom auf der Suche nach historischen Plänen, zeichnete diese ab „um sie fester für die Erinnerung zu haben“ (Heid. Hs. 3487,211) und erwanderte die Gärten mit Hilfe ihrer Quellen, um sich ein klares Bild zu machen: „Trotzdem gestern ein Unglückstag für mich war, erst zerreiße ich mir mein Kleid, bei dem umherklettern, dann verliere ich meinen Federhalter – ich war auch so bepackt mit den schweren Büchern mit den alten Plänen [...] – aber trotz diesen drawbacks konnte ich mich nur eine Minute ärgern, es war so schön, und jeder kleine Fund machte mir solche Freude“ (Heid. Hs. 3487,191). Und so war es meistens bei ihren Gartenbesuchen: Obwohl sie zunächst enttäuscht war vom Zustand der Gärten, stellte sie in ihrer Imagination und mit Hilfe ihrer

Quellen Gärten vor ihr geistiges Auge, in denen sie selbst schwelgte:

„Anfangs enttäuschte mich die Kleinheit und Nacktheit des Gartens hinter Castello aber allmählich wurde Vasaris Schilderung aus den Trümmern immer deutlicher und klarer wurde mir alles, ich setzte die herrlichen Brunnen an ihre alte Stelle das Labyrinth wuchs empor, die Wände belebten sich mit Blumen, die Statuen erstanden auf ihren Postamenten und die Grotten ertönten von künstlichem Vogelsang und Wasserorgelklang [...].“ (IV.1b)

Die Medici-Villa bei Florenz hatte schon Giorgio Vasari in seinen Künstlerviten im 16. Jahrhundert beschrieben und so griff Gothein auf diese literarische Quelle zurück, um ihr ‚Original-Bild‘ zu zeichnen. Der Ehemann, der zuhause im kalten Heidelberg Seminare hielt, beneidete sie um ihr freies „Goethe-Leben“ (Heid. Hs. 3484,773) und kommentierte: „Du hast jetzt eigentlich richtige Dichterarbeit: aus Verfall und Verun-

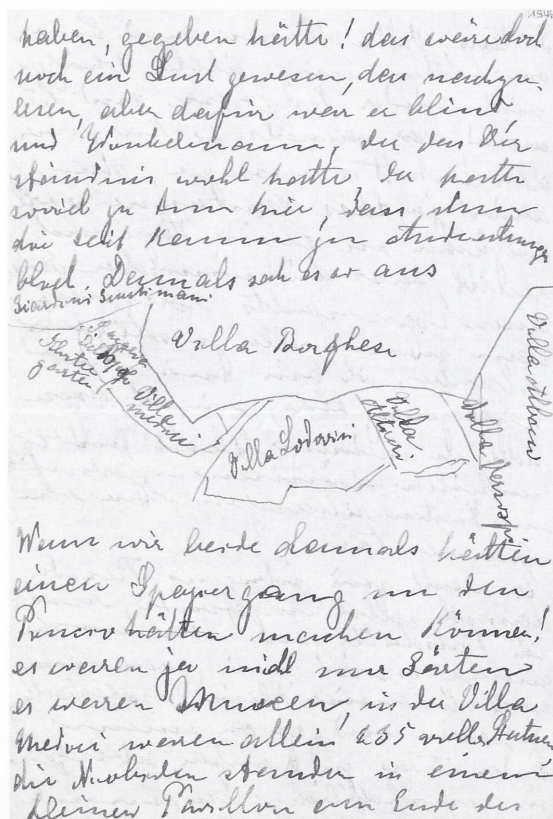


Abb. 46

In einem Brief des Jahres 1905 an ihren Mann beschreibt und skizziert Gothein den Villenkranz um Rom (Kat.Nr. IV.1a)

staltung Herrliches ahmend wieder aufzubauen“ (Heid. Hs. 3484,767).

Da Gothein ihr Quellenmaterial zum großen Teil aus historischen Kupferstichen bezog, die sie in ihrem Buch zwar als „nicht immer zuverlässig“ (GdG I, S. 325) bezeichnete, deren Wahrheitsanspruch sie jedoch voraussetzte, war sie bei der Konfrontation mit dem realen Objekt oft überrascht über die Differenzen. Vor allem frappte sie wiederholt die Kleinheit der Gärten, die ihr offensichtlich auf den bildlichen Darstellungen größer erschienen, wie zum Beispiel bei der Villa Mattei in Rom (Heid. Hs. 3487,198). Der Kupferstecher des 17. Jahrhunderts, Giovanni Battista Falda, gab Gebäude und Garten aus dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts wider. Seine Stichserien entstanden zum einen zum Ruhm der ewigen Stadt, deren kunstbegeisterte Päpste des 16. Jahrhunderts sie zu einer superioren Kapitale stilisieren wollten, zum anderen dezidiert auf einen Markt der Pilger und Bildungsreisenden berechnet, die seine Veduten als Andenken kauften. Besonders eindruckliche Gartenpartien vergrößerte Falda im Verhältnis zum Gesamtplan, um deren Besonderheiten hervorzuheben und so kam es, dass Gothein sich wunderte, dass manche Gartenpartien kleiner waren als sie es von den Stichen her erwartete.

Von den Werken des erfolgreichen Kupferstechers Falda und seines Nachfolgers, Giovanni Francesco Venturini, machte Gothein regen Gebrauch, sie entnahm zahlreiche Ansichten aus deren in mehreren Teilen veröffentlichten Serien über die Brunnen, die Gärten und Villen in und um Rom. So sind es etwa zur Erläuterung der Villa Aldobrandini in Frascati vier Stiche aus dem 1691 veröffentlichten Werk (IV.1d). Ihren persönlichen Eindruck schilderte sie in einem Brief: „das riesige Gebiet was sonst noch dazu gehört, ist einfach wieder Wald oder Oel und Weinpflanzung geworden, einige wenige gerade Alleeen lassen sich noch reconstruieren – das ist aber auch alles. Und doch ist die Villa Aldobrandini nicht nur die grossartigste sondern auch die am besten erhaltene [...]“ (Heid. Hs. 3487,215).

Und auch die Villa d’Este kannte sie von Venturinis Stichen (IV.1d) ganz genau, bevor sie selbst nach Tivoli reiste:

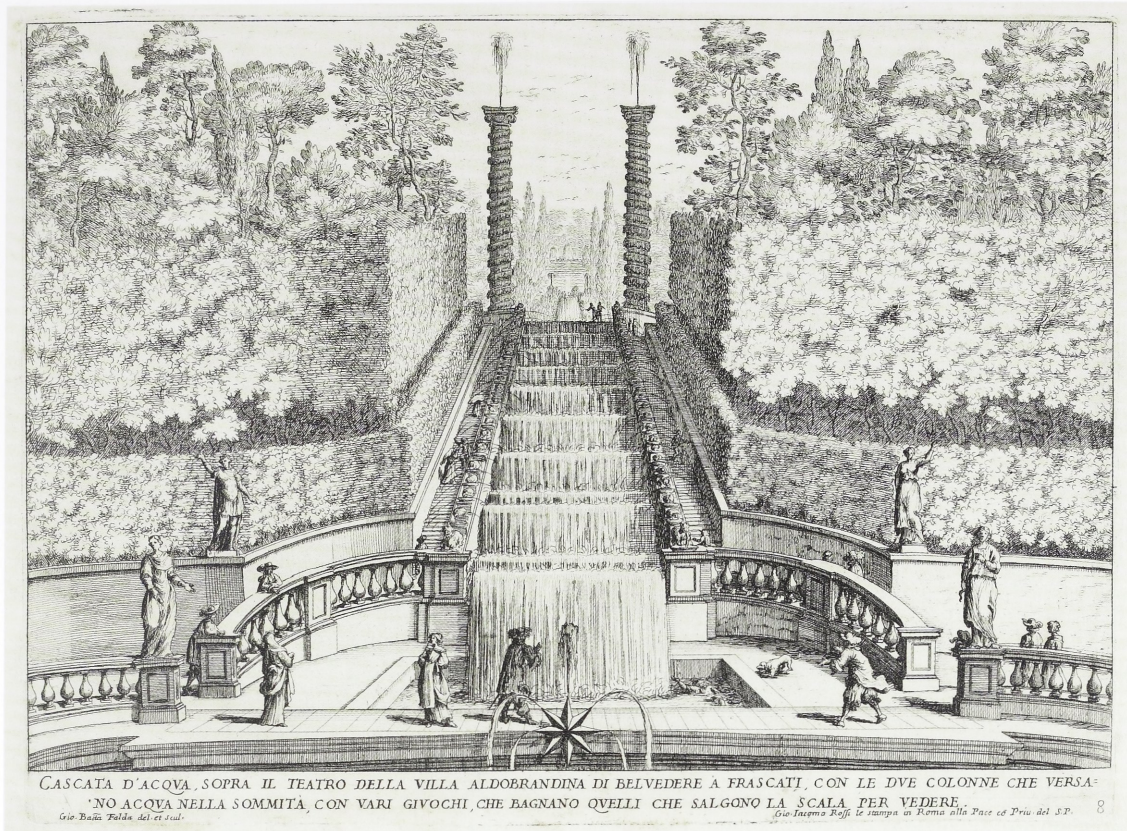


Abb. 47

Wassertreppe der Villa Aldobrandini. Historische Kupferstiche wie dieser von Giovanni Batista Falda, ca. 1691, dienten Gothein als Quellen für ihre Gartenstudien (Bd. 1, Taf. 8; Kat.Nr. IV.1d)

„Ich bin um 7.30 früh gefahren und habe schon 2 herrliche Morgenstunden in der Villa d’Este zugebracht – in tiefster Einsamkeit nur einen Gärtner habe ich getroffen – bin ich dort wie im Traume umgewandelt, wie war mir alles so vertraut, mit verbundenen Augen hätte ich mich zurecht gefunden und doch die Wirklichkeit ist schon noch etwas anders und als Gesamteindruck ist und bleibt es doch der schönste den je ein Garten machen kann.“  
 (Heid. Hs. 3487,204)

Nicht nur der Verfall, auch der Zugang zu den Gärten selbst war problematisch: Gothein war auf Empfehlungsschreiben angewiesen, um Zutritt zu den oftmals in Privatbesitz befindlichen Grundstücken zu erhalten, und mehr als einmal musste sie ihre Reisepläne ändern, weil sie einen „Permess“ nur für einen bestimmten Tag bekommen hatte (Heid. Hs. 3487,205). In Florenz wurde sie am Anfang ihrer Reise von ihrem Freund, dem Archäologen Georg Karo, begleitet, der

sich für den Einlass in der Medici-Villa Pratolino spontan ein Forschungsprojekt einfallen ließ und seine Karte mit „professeur de l’Archéologie“ unterschrieb – was offensichtlich Erfolg versprechender war als die Rechercheambitionen einer freien Forscherin (Heid. Hs. 3487,186). Hier – wie überhaupt in Florenz und Rom – traf Gothein immer wieder auf die englische ‚community‘, die zu dieser Zeit schon einige alte Renaissancevillen gekauft und nach eigenem – modernen – Geschmack umgestaltet hatte. Aus Pratolino berichtete Gothein, dass sich eine „Miss Ross“ bereits mit den Papieren der Gutsverwalter beschäftigt habe, wenn auch nicht aus „kunsthistorisch-architektonischem Interesse“ (Heid. Hs. 3487,186). Janet Ross schrieb mehrere Bücher über italienische Geschichte, Kultur und Küche und bewirtschaftete das Landgut Poggio Gherardo außerhalb von Florenz. Bei einem gesellschaftlichen Lunch in Rom traf Gothein eine andere Engländerin, diese hatte „den Text zu dem Buche ‚The Gardens of Italy‘ ge-

schrieben, das jetzt herauskommt, [...] [es] ist nur ein beschreibender erleuternder Text zu den Fotografien [...]“ (Heid. Hs. 3487,204). Damit ist Evelyn March Philipps gemeint, Co-Autorin von Lathams Buch.

Den Veröffentlichungen der englischen Italien-Enthusiasten gestand Gothein keinen wissenschaftlichen Wert zu. Überhaupt beklagte sie den Dilettantismus, mit dem ihre Zeitgenossen sich den Gärten näherten und bedauerte, dass sie selbst nicht mehr Zeit in Italien hatte. Um das Thema erschöpfend zu bearbeiten und etwa Familienarchive der Villen durchzusehen, müsste man, so überlegte sie, in Italien leben und am Ende ihrer Reise, in Verona, zweifelte sie gar: „werde ich je das Material [...] so zusammenbekommen, daß ich mit gutem Gewissen ein Buch daraus machen kann [?]“ (Heid. Hs. 3487,221).

In der neun Jahre später veröffentlichten „Geschichte der Gartenkunst“ nimmt der italienische Renaissance- und Barockgarten eine Sonderstellung ein: Es ist ihm mit über 150 Seiten nicht nur außerordentlich viel Platz eingeräumt, er wird auch als unangefochtenes Ideal der Einheit von Haus und Garten und damit als Maßstab für Gärten anderer Regionen und Zeitalter vorgestellt.

Karin Seeber

Lit.: BAUER 2009, bes. S. 162–182; CAMPBELL 2009, bes. S. 49–57; LAUTERBACH 1996.

## IV.2

(Abb. 48)

„Die schematisch wirkenden Stiche beleben“ – die französische Gartenreise

a) Marie Luise Gothein: Brief an Eberhard Gothein, „Paris d. 9.8.9“

UB Heidelberg, Heid. Hs. 3487,268 (☞)

b) Karl Baedeker: Paris und Umgebungen. Handbuch für Reisende; mit 11 Karten und 25 Plänen und Grundrissen, Leipzig: Baedeker, <sup>12</sup>1888

UB Heidelberg, A 1233-4 RES: (12)

c) Adam Perelle: Veues des belles maisons de France, Paris: Langlois, ca. 1680

UB Heidelberg, A 1211 Gross RES (☞)

d) Jacques Androuet DuCerceau: Les plus excellents bastiments de France. Nouv. éd. Augmentée, 2 Bde., Paris: Lévy, 1868–1870

UB Heidelberg, C 6467-15-5 Gross (☞)

e) Marie Luise Gothein: Brief an Eberhard Gothein, [Paris] „d. 8.8.9.“

UB Heidelberg, Heid. Hs. 3487,267 (☞)

Im August 1909 reiste Marie Luise Gothein allein nach Paris. Ihre lückenhaft überlieferte Korrespondenz lässt vermuten, dass sie sich dort zwei Wochen lang aufhielt. Unter der Woche verbrachte sie ihre Zeit hauptsächlich in der Bibliothèque Nationale de France, um die dort befindliche historische und zeitgenössische Literatur zu den französischen Gärten der Renaissance und des Barocks zu studieren; spätnachmittags und am Wochenende besuchte sie dann die Gartenanlagen in Paris und der näheren Umgebung, allen voran Versailles, wovon sie im Brief vom 9. August berichtete:

„Heute habe ich wieder noch ganz in Versailles gelebt und zwar höchst genussreiche Stunden, welch ein Reichtum hat dieser Garten erlebt. Sein Höhepunkt und wohl überhaupt der Höhepunkt des Lebens Louis XIV und seiner Zeit wird das Jahr 1674 gewesen sein, damals als er die großen Feste in Versailles [...] feierte [...].“ (IV.2a)

Sie erzählte auch von Besuchen in St.-Germain-en-Laye, St.-Cloud, Chantilly und den Tuileries sowie den Stadtgärten des Palais du Luxembourg und des Palais-Royal. In ihren Briefen werden Besichtigungen der Gärten von Marly-le-Roi, Fontainebleau und Vaux-le-Vicomte angekündigt. Im Anschluss an den Parisaufenthalt plante sie nach Orléans, Blois und Tours weiterzureisen. Allerdings suchte sie noch Begleitung: „jemand mit dem ich zusammen an die Loire reisen könnte“ (Heid. Hs. 3487,269). Ihre Korrespondenz mit Eberhard Gothein lässt darauf schließen, dass sie in ihm diesen Reisegefährten fand. Ab dem 10. August 1909 sind ihre Briefe immer stärker von Heimwehgefühlen geprägt. Der tägliche Briefwechsel stoppt zwischen dem 19. und 24. August. Am 25. August schrieb sie: „Danke dir lieber für die Tage, wenn ich mich jetzt auch gleich wieder etwas einsam fühle [...]“ (Heid. Hs. 3487,277)

Da den angekündigten Besuchen keine Berichte folgen, ist es nicht sicher, ob sie tatsächlich dort gewesen ist. So entfiel beispielsweise ein Besuch von Compiègne auf Grund von veralteten Öffnungszei-

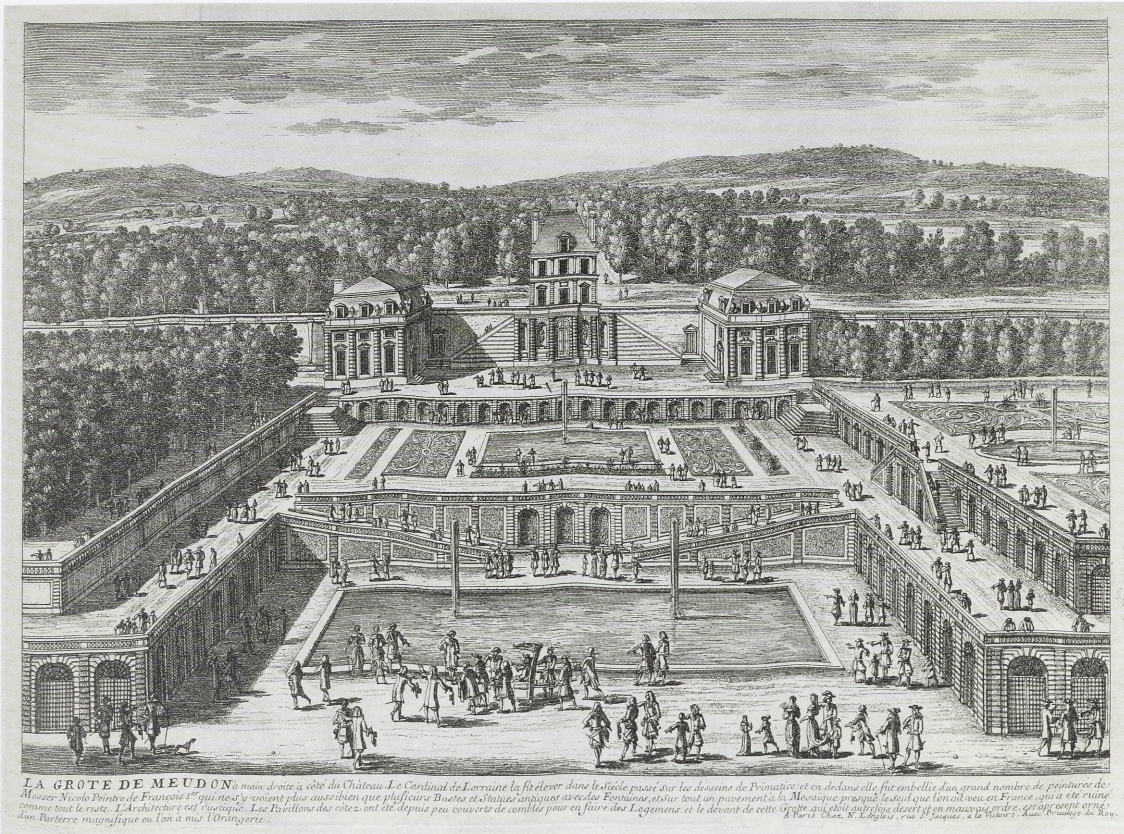


Abb. 48

La Grotte du Meudon auf einem Stich von Adam Perelle von 1680 (Kat.Nr. IV.2c)

ten im Baedeker; nach Meudon fuhr sie nicht, da sie „besonders müde“ war (Brief vom 17.8.1909, Privatbesitz). Gerade der Besuch von Vaux-le-Vicomte ist fraglich, gibt sie doch zu bedenken:

„[...] ich gehe dann wahrscheinlich Donnerstag nach Fontainebleau und Le Vaux, wenn ich nur irgend herauskriegen kann ob man es sehen kann ob der Mr Sommier noch der Besitzer ist, denn sehen möchte ich es doch zu gerne im Bädecker steht absolut nichts nur mit Mühe habe ich herausbekommen daß es in der Nähe von Melun liegt.“ (Heid. Hs. 3487,277)

Gotheins Ausgabe des Baedeker „Paris und Umgebung“ von 1896 (vgl. IV.2b), war während der ersten Wiederherstellungsphase von Vaux-le-Vicomte erschienen. 1875 hatte der Unternehmer Alfred Sommier das verfallene Anwesen erworben und begann in den 1890er Jahren die Gärten mit Hilfe von Henri und Achille Duchêne rekonstruieren zu lassen. Falls Gothein die Anlage nicht selbst sah, so erhielt sie ein akkurates Bild durch die neun von ihr in den Anmerkungen der „Geschichte der

Gartenkunst“ erwähnten Radierungen Israël Silvestres. Die 1680 erschienene Stichserie, die auch Vater und Sohn Duchêne als visuelle Grundlage gedient haben muss und die sicherlich vom damaligen Erbauer Nicolas Fouquet in Auftrag gegeben worden war, zeigt Ansichten von Schloss und Garten in der Abfolge eines Besuches.

Für die übrigen barocken Gärten griff Gothein hauptsächlich auf Stiche aus der Zeit von Adam Pérelle, Jean Le Pautre und Hyacinthe Rigaud zurück. Jedoch sind gerade die Stiche Pérelles mit Vorsicht zu betrachten und in Gotheins Beschreibung von Meudon unterläuft ihr der zu erwartende Fauxpas:

„Der Kardinal, dessen Freigebigkeit und Prachtliebe sprichwörtlich war, hatte sich diesen Fürstensitz erbaut und schöne Gärten angelegt, von denen jedoch wenig Einzelnes bis auf die Grotte bekannt ist. Diese lag neben dem Schlosse, im rechten Winkel mit einem schönen Parterre, erhöht über der späteren Orangerie.“ (GdG II, S. 28)

Genau diesen Eindruck vermittelt Pérelles Radierung „La Grotte de Meudon“ (IV.2c). Hätte Gothein jedoch die Stichwerke Silvestres dazu gekannt, einen Grundriss gesehen oder wäre selbst vor Ort gewesen, hätte sie bemerkt, dass die Grotte keineswegs im rechten Winkel zum Schloss lag, sondern vielmehr zurückversetzt im schrägen Winkel; auch war die Orangerie nicht unterhalb der Grotte, sondern in der Futtermauer der Schlossterrasse eingerichtet. Ihre Beschreibung der monumentalen Allee, die sich vom Parterre der Orangerie zum großen „Étang Hexagonal de Chalais“ im Tal und bis zum 1,5 km entfernten „Porte de Triveau“ zog, fällt äußerst mager aus:

„Le Nôtre erweiterte zunächst die Terrasse des Schlosses [...] zu einem großen Ziergarten mit der schönen Aussicht auf das Sennetal und Paris zur Seite, während sich der prächtige Prospekt in der Hauptachse des Schlosses in zwei Terrassen zu der Orangerie herabsenkt, um von hier, durch Bassins und Brunnen betont, einen Waldhügel wieder emporzusteigen.“ (GdG II, S. 178)

Es scheint, als habe sie nur eine vage Vorstellung dieses ‚Prospekts‘ gehabt, die mehr dem Bild Pérelles entsprach; nämlich die zwischen zwei Terrassen ‚gequetschte‘ Aussicht vom Hauptparterre der Schlossterrasse zum gegenüber gelegenen Wäldchen.

Die bildlichen Quellen stellten für Gotheins Zwecke ein Problem dar, weil sie den Schwerpunkt auf die Architektur legten. Darauf weist sie auch in ihrer „Geschichte der Gartenkunst“ immer wieder hin. Für die Gärten aus der Zeit Ludwig XII. bis Ludwig XIII. greift sie auf Jacques Androuet Du Cerceaus „Les plus excellents Bâtimens de France“ (IV.2d) zurück. Diese zweibändige Stichsammlung von Grund-, Aufrissen und Ansichten französischer Schlösser (Maison Royales und Maisons Particulieres) zeigt eine deutliche inhaltliche Gewichtung auf die Architektur. Gotheins Kritikpunkt, dass „die Du Cerceuschen Stiche keine gute Vorstellung von den Gärten“ (GdG II, S. 13) gäben, verwundert daher wenig. So zeigen die Stiche von Schloss Gaillon weniger „Spielereien“ (GdG II, S. 10) wie Buchseinfassungen, Blumen und bunte Erde von Schiefer oder Terrakotta.

Solche Informationen entnimmt Gothein aus alten Rechnungsbüchern.

Um die „*doch nur schematisch wirkende[n] Stiche Du Cerceaus zu beleben*“ (GdG II, S. 31) behilft sich Gothein mit den Beschreibungen von Zeitgenossen Du Cerceaus, so beispielsweise den Tagebüchern des Engländers John Evelyn. Die barocken Anlagen werden durch die Schilderungen Madeleine de Scudéry oder André Félibiens zum Leben erweckt. Daneben verwendet Gothein sowohl zeitgenössische Lehrbücher wie Olivier de Serres „Le Théâtre d’Agriculture“ (1600), Jaques Boyceaus „Traité du Jardinage“ (1638), André Mollets „Le Jardin de Plaisir“ (1651) und Claude Mollets „Le Théâtre des Plans et Jardinages“ (1652) als auch aktuelle Schriften, meist Monographien zu vereinzelt Anlagen, die zwischen 1860 und 1909 publiziert worden sind. Ihrem Gatten gegenüber beklagt sie, dass „*leider [...] gar keine wirklich[e] Biographie von Lenôtre [existiere]*“ (Heid. Hs, 3487,269).

Auf Grund der zeitlichen Gliederung der „Geschichte der Gartenkunst“ unterteilte Gothein die Geschichte der Französischen Gärten in zwei voneinander unabhängig stehenden Kapitel: „Frankreich im Zeitalter der Renaissance“ und „Das Zeitalter Ludwig XIV.“. Bei der Lektüre fällt jedoch auf, dass sie die verwendeten Quellen wenig hinterfragt, sondern vielmehr als gegebene Tatsachen verwendet. Das vom Zeitgeist des beginnenden 20. Jahrhunderts geprägte Vokabular und die Veränderungen im Geschmack der Zeit übernimmt sie jedoch nicht in ihre Monographie. Fünf Jahre vor der Veröffentlichung beschrieb sie den Garten des Petit Trianons noch folgendermaßen:

„*Uebrigens pflegt man jetzt die Parterres wenigstens sehr und wenn es auch der alte Stil nicht mehr ist so sind doch die Blumen „borders“ eben in herrlicher Blüte und Buntheit. Eines der Bosquets, le bosquet du Roi genannt ist in halb englischem Geschmack mit herrlichen Wiesen und alten Bäumen in einen Blumengarten verwandelt, der jetzt einen wahren Farbenrausch entwickelte.*“ (IV.2e)

Henrike von Werder

Lit.: MAURER 2006; SCHWEIZER / BAIER 2013.

## IV.3

(Abb. 49)

„*Allerdings ändert sich solch ein englischer Garten in jeder Generation*“ – die englische Reise von 1909

a) Marie Luise Gothein: Brief an Eberhard Gothein, [London] „Montag Morgen 26.9.09“

UB Heidelberg, Heid. Hs. 3487,303 (☞)

b) Arthur Robertson (Hrsg.): Hampton Court Palace. Etchings, London: Catty & Dobson, 1900

UB Heidelberg, C 6500-10-40 Folio RES (☞)

c) Marie Luise Gothein: Brief an Eberhard Gothein, [London] „d. 10.9t.9“ (☞)

UB Heidelberg, Heid. Hs. 3487,292

d) Reginald Theodore Blomfield / F. Inigo Thomas: The formal garden in England, London: Macmillan, <sup>2</sup>1892

UB Heidelberg, 2013 C 3613 RES (☞)

e) Harry I. Triggs: Formal gardens in England and Scotland. Their planning and arrangement, architectural and ornamental features, London: Batsford, 1902

UB Heidelberg, 2013 G 30 RES (☞)

Nachdem Marie Luise Gothein seit 1892 alle zwei Jahre nach England gereist war, um ihre philologischen Studien zu betreiben, galt die Reise im Herbst 1909 ganz und gar der Erforschung und Besichtigung englischer Gärten, die sie in der „Geschichte der Gartenkunst“ behandeln wollte. Sie schwelgte in den Herbsttönen, die die Gärten hervorbrachten:

„*Gestern hatten wir einen herrlichen Tag in Hampton court. Die Gärten sind jetzt dort ganz einzig schön ein wahrer Rausch von Farben. Hampton Court ist zu dem der einzige – wenigstens mir erreichbare Garten, der wenigstens in den äußeren Linien den alten Charakter bewahrt hat. Sogar einiges der alten Renaissancegärten kann man noch sehen und muss immer wieder erstaunt sein wie klein sie waren [...].*“ (IV.3a)

Es war der formale, regelmäßige Garten, der sie auf dieser Reise besonders interessierte und der auch in England selbst eine blühende Renaissance erlebte, wie eine anschwellende Flut von Publikationen – Bildbänden, Gartenzeitschriften

und theoretischen Abhandlungen – zu Beginn des Jahrhunderts belegt (IV.3b). Mit den englischen formalen Gärten der Renaissance und ihrer Wiederentdeckung im 19. Jahrhundert setzte Gothein sich theoretisch, in der Bibliothek des British Museums, und praktisch, auf Gartenreisen durch ganz England, auseinander. Ihre Basis ist das Cranston's Ivanhoe Hotel in Bloomsbury, von wo aus sie zu Fuß zum Arbeiten in die Bibliothek ging. Von hier aus schwärmte sie in die Gärten rund um London, wie Hatfield House, Windsor oder Strawberry Hill aus. Manchmal fuhr sie mit dem Automobil ihrer englischen Freunde, der Händlerfamilie Fernau, durch die Landschaft, was ihr neue und aufregende Eindrücke bescherte:

„*Gestern habe ich mit Fernaus eine schöne Automobilfahrt gemacht, wir kamen erst um 11 Uhr nach Hause, ich war so müde nach dieser mir so ungewohnten Bewegung und der Luft [...].*“ (Heid. Hs. 3487,298)

Ihre Gartenrouten durch England führten sie zunächst nach Südwesten zu den Gärten von Wilton House und Longford Castle in der Nähe von Salisbury; dann nach Norden, wo sie über Oxford nach Derby reiste, um dort die Gärten von Melbourne, Chatsworth und Haddon Hall anzuschauen. Die aus heutiger Sicht klassischen englischen Landschaftsgärten wie Stowe oder Stourhead standen nicht auf ihrem Reiseprogramm, dieses Thema hatte Gothein zu diesem Zeitpunkt bereits bearbeitet. Denn die Beschäftigung mit dem englischen Landschaftsgarten und dessen literarischen Bezügen hatte Gothein erst auf die Spur der Gartenkunst gebracht, schon 1903 schrieb sie von ihrer englischen Reise über die Landschaftsparks von Pethworth und Arundel. 1909 setzte sie sich mit der zeitgenössischen englischen Gartenmode auseinander und schrieb nach Hause:

„*Mit meiner Arbeit bin ich heute ein ganzes Stück vorwärts gekommen und weiß nun ungefähr wie ich den engl. Renaissancegarten anfassen werde. – Am meisten Furcht habe ich jetzt vor dem englischen Garten, wie gut ist es nur, daß ich damals zuerst über dieses Thema gearbeitet habe, denn das wird mich*





Abb. 49

Fontäne von Montacute aus Triggs' großformatigem Bildband von 1902 (Taf. 4; Kat.Nr. IV.3e)

*wenigstens hindern in den Fehler der heutigen Vertreter des regelmäßigen Stiles zu verfallen und nur mit äußerster Verachtung von dem Landschaftsgarten zu sprechen. Bald werden wir nun schon so weit sein, dass ein eigentliches Bild dessen was der Landschaftsgarten will in England kaum noch zu finden ist, denn alle die es irgend vermögen, legen jetzt um die Häuser wieder regelmäßige Gärten mit Terrassen Rampentreppen etc. an [...].“ (IV.3c)*

Der formale Stil hatte sich in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts als starke Reaktion auf den dominanten Landschaftsgartenstil durchgesetzt. Architekten der ‚Arts and Crafts‘-Bewegung wie John Dando Sedding und Reginald Blomfield propagierten ein formales Gartenideal, das sie aus dem Gartenstil der englischen Renaissance ableiteten. Der Schlagabtausch zwischen Vertretern des Landschaftsgartenstils, allen voran William Robinson, und Verfechtern des formalen

Stils mündete in eine hitzige, polemische Debatte über den wahren englischen Nationalstil.

John Dando Seddings Buch „Garden-craft old and new“ von 1891 setzte den Standard für die Vertreter des neuen Stils mit dem Ziel, die Ästhetik des formalen Gartens der Renaissance wiederzubeleben und sie zum Nationalstil zu erklären: „[...] I now appear as advocate of old types of design, which, I am persuaded, are more consonant with the traditions of English life, and more suitable to an English homestead than some now in vogue“ (S. vi). Als Vertreter der Profession war es Seddings Bestreben, die Planung des Gartens wieder in die Hand des Architekten zu legen, der Haus und Garten als Einheit gestalten sollte. Reginald Blomfield setzte das Erbe des früh verstorbenen Sedding mit „The formal garden in England“ von 1892 fort und untermauerte seine Gestaltungsvorschläge durch künstlerische Stiche (IV.3d).

Das Ziel H. Inigo Triggs', des Dritten im Bunde der ‚formalen Architekten‘ schließlich war es, das Kulturerbe der englischen Gärten in Grundriss und Bild festzuhalten und sie als Vorbilder nutzbar zu machen. Aus dieser Intention heraus entstanden seine übergroßen Bildwerke mit Grundrissen, Abbildungen und Beschreibungen der Gärten (IV.3e). Gothein freute sich, als ihr ein bibliophiles Schnäppchen in Form von Triggs späterer Publikation über italienische Gärten von 1906 gelang:

„Ich habe mir gestern übrigens ein Geburtstagsgeschenk gekauft. Ich war in einem Buchladen um mir ein Gartenbuch [sic], das ich um seiner Abbildungen willen unbedingt brauchte, da sah ich das grosse Prachtwerk, Triggs ‚The italian Gardendesign‘, ein Pendant zu dem Formal Garden of England, das ich von Clemen zu Hause habe, ich fragte beiläufig wieviel das kostet, da sagte er ‚that copy I can leave you for 30 sh.‘ der Publikationspreis war 3 £ 15 Sh. Da griff ich denn gleich zu, denn das Abbildungsmaterial darin ist prachtvoll und mir von größter Wichtigkeit.“ (Heid. Hs. 3487,305)

Für die Illustration der „Geschichte der Gartenkunst“ übernahm sie viele Abbildungen aus Triggs' Werken; die zugrundeliegende Intention machte sie sich jedoch nicht zu eigen. So erwähnt sie in ihrem Vorwort die sich häufende englische Gartenliteratur ihrer Zeit, tut sie jedoch mit der Bemerkung, dass diese „in erster Linie nur ein wundervolles Anschauungsmaterial vermittelt“ (GdG I, S. V) behände ab. In ihrem letzten Kapitel „Hauptströmungen der Gartengestaltung im XIX. Jahrhundert bis zur Gegenwart“ behandelt sie die englische Debatte, die Auseinandersetzung zwischen Landschaftsgärtnern und Gartenarchitekten, distanziert, vom Standpunkt der Historikerin aus. Ihre Reiserouten zu den von englischen Zeitgenossen gefeierten formalen Gärten zeigen jedoch, wie intensiv sie sich mit der Gartendebatte auseinandersetzte und sich selbst ein Bild machte.

Karin Seeber

Lit.: HELMREICH 2002; ROBINSON 1883; SEDDING 1891.

## IV.4

(Abb. 50)

### „Ein homerischer Tag“ – die Reise nach Griechenland

- a) Wilhelm Dörpfeld: Die Arbeiten zu Pergamon 1904–1905, I. Die Bauwerke etc., in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung, 32 (1907), S. 163–240  
UB Heidelberg, C 2276::32.1907 (☞)
- b) Marie Luise Gothein: Brief an Eberhard Gothein, „Candia d. 12.11.11 Griechenland“  
UB Heidelberg, Heid. Hs. 3487,361 (☞)
- c) Federico Halbherr: Resti dell'età Micena: Scoperti ad Haghia Triada presso Phaestos, in: Monumenti antichi, 13 (1903), S. 5–74, hier Taf. VIII  
UB Heidelberg, C 2264-2 Folio::13.1903 (☞)
- d) Marie Luise Gothein: Der Griechische Garten, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung, 34 (1909), S. 100–144  
UB Heidelberg, C 2276::34.1909 (☞)
- e) Eberhard Gothein: Brief an Marie Luise Gothein, „Heidelberg 12/9 09“  
UB Heidelberg, Heid. Hs. 3484,1018 (☞)

Im September 1911 besuchte Marie Luise Gothein das Liebieghaus in Frankfurt und war ergriffen und beglückt vom Anblick der Statue der Athena des Myron. Sie reflektierte über das übermenschliche Vorbild der griechischen Kunst und Kultur:

„Ich verstehe wie sie immer der Segen und der Fluch der Nachwelt sein mussten – wie man sich eigentlich immer zugleich von ihnen los machen muss, um zu leben, Kunst und Leben der Gegenwart zu ertragen zu begreifen und doch immer wieder zu ihnen flüchten um Kunst und Leben der Gegenwart zu messen. – Und in dies heilige Land will ich nun ziehen und wenn ich ganz offen sein soll auch mit dieser geteilten Sehnsucht und Furcht [...].“ (Heid. Hs. 3487,358)

Nur wenige Wochen später machte sie sich dann via Italien auf nach Griechenland, begleitet von ihrem langjährigen Freund Georg Karo. Den fast zehn Jahre jüngeren Archäologen hatte Gothein in Bonn kennengelernt, wo dieser sich 1902 habilitiert hatte. Drei Jahre später wurde er ans Deut-

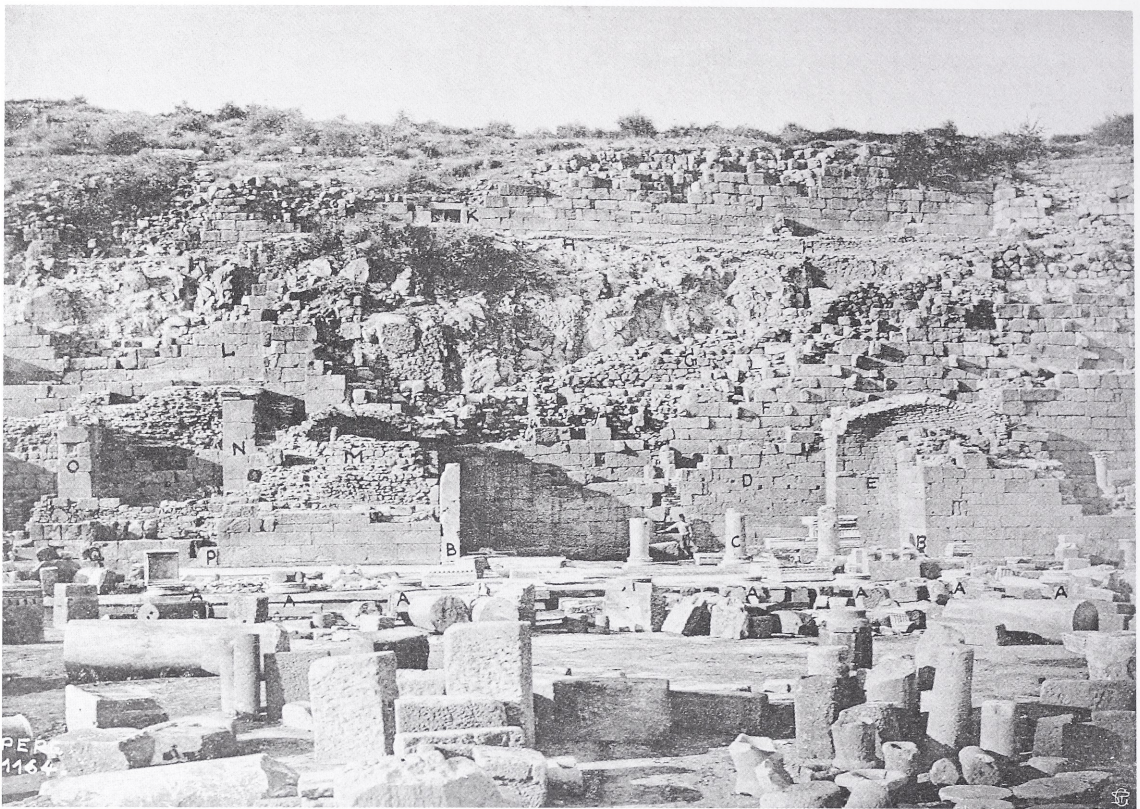


Abb. 50

Photographie von der Grabung in Pergamon aus Wilhelm Dörpfelds Aufsatz von 1907 (Taf. XIX; Kat.Nr. IV.4a)

sche Archäologische Institut nach Athen berufen, zunächst als zweiter Sekretär neben Wilhelm Dörpfeld und ab 1910 selbst als Direktor. Karo zeigte Gothein die Ausgrabungsstätten auf Kreta, mit denen er sich in dieser Zeit hauptsächlich beschäftigte. Gothein nahm durch diese Freundschaft unmittelbar Anteil an einer Hochphase der Ausgrabungen von antiken Stätten vor dem Ersten Weltkrieg. Für die „Geschichte der Gartenkunst“ verarbeitete sie neueste Forschungen, zum Beispiel über die Ausgrabungen des Gymnasiums in Pergamon (IV.4a). Der Archäologe Wilhelm Dörpfeld, ein überaus produktiver und erfolgreicher Leiter von Ausgrabungen, veröffentlichte in den Anfangsjahren des 20. Jahrhunderts seine Erkenntnisse und Photos in den „Athenischen Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts“, auf die Gothein maßgeblich zurückgriff. Ihre Thesen geben unmittelbar den damaligen Wissens- und Ausgrabungsstand wieder:

„Das prächtige Peristyl in Epidauros, mit dem reichen Propylon und dem großen Säulenhof ist erst im IV. Jahrhundert erbaut, da

die Rennbahn aber noch nicht ausgegraben ist, können wir in dem großen Mittelhof allein Gartenanlagen vermuten. [...] Aber auch das weit besser ausgegrabene untere Gymnasium von Priene hat außer den sicher zu vermutenden Gartenanlagen im Peristyl [...] in den nichtausgegrabenen Teilen seine Parkanlagen und Heiligtümer gehabt.“ (GdG I, S. 72)

Leider sind von der griechischen Reise nur zwei Briefe Gotheins im Nachlass in Heidelberg erhalten; sie stammen aus Kreta, vom 12. und 13. November. Angekommen waren die Reisenden Mitte Oktober in Athen. Im zweiten Brief kündigte Gothein ihre Weiterreise auf dem griechischen Festland an, die noch bis Ende November dauern sollte, am 28. wollte sie von Korfu aus die Heimreise antreten.

Der Brief vom 12. November (IV.4b) berichtet von einem Exkursionsritt in das Idagebirge nach Tylissos, wo sie „einen neu ausgegrabenen mykenischen Palast“ besichtigte. Sie war berauscht von der griechischen Landschaft: „[...] der Ida auf den wir zuritten, lag ernst bedeutend und

doch von dem unendlichen Glanze des strahlenden Morgens wunderbar übergossen“. Auch die Flora sah sie mit den Augen der klassisch Gebildeten: „[...] je weiter wir hinauf kamen, je üppiger wurden die Gärten und Oelbaumwälder, die Weinfelder sind zwar schon gelb aber zu gleicher Zeit sprießt alles neu hervor, so dass man hier mit ganz anderm Rechte sagen kann ‚wo der Herbst und der Frühling sich gatten‘“. Den Empfang mit Blumensträußen und Gastmählern bei den Dorfbäuerleuten genoss sie als „durchaus antike Gastfreundschaft“ und beobachtete ehrfürchtig die Nachkommen der mykenischen Hochkultur: „aus den Häusern heraus traten die wundervollen Gestalten der kretischen Bauern in ihrer prächtigen Sonntagstracht“. Die Briefe fließen in Umfang und Stil über vor Euphorie über die „trunkene Fülle von Schönheit“ und so fiel dann auch Gotheins Urteil über griechische Kunst ehrfürchtig aus:

„wenn man vor dem Parthenon steht und auch nur das herrliche Gefüge dieses Baues sieht, dann weiß man, das konnte nur ein Volk schaffen, das aus seiner Kraft eben die höchste Sprosse erreicht [...] hier in Kreta und seiner Königskultur ist es schon anders, das wieder konnte nur ein höfisch bis auf letzte ausgebildetes Wesen zu solch einer Feinheit und Schönheit treiben. Gewiss das höchste ist den Göttern dort auf der Akropolis geschaffen, wenn je dann habe ich das jetzt mit dankbarem und ehrfurchtsvollem Herzen empfunden.“ (IV.4b)

Nur vor diesem Hintergrund der persönlichen und der zeitgenössischen Antikenbegeisterung lässt sich der Umfang ihres Kapitels über die Gartenkultur in Griechenland erklären. Denn die fast 30 Seiten des Kapitels kreisen um ein ‚Phantom‘ – über das historische Aussehen antiker griechischer Gärten konnte Gothein nur Vermutungen anstellen. In die Ausgrabungsstätten imaginiert sie – wie oben zitiert – Gärten und Gartenanlagen hinein: „Ringsumher lagen auf dem geglätteten unbebauten Terrain der Terrasse [des Gymnasiums in Delphi] sicher Gartenanlagen“ (GdG I, S. 70); oder an anderer Stelle über das Gymnasium in Pergamon: „Auch hier wird dies Peristyl im Innern als Garten geschmückt

gewesen sein; an den Säulen haben fast überall Weihstatuen gestanden. Ringsumher müssen wir uns einen großen Park denken“ (GdG I, S. 73). Aus Abbildungen auf Vasen schließt sie auf eine „Liebe zur Pflanzenwelt“ ihrer mykenischen Besitzer und greift für diese Interpretation auch auf Ausgrabungsschätze ihrer Zeit zurück, wie das minoische Fresko mit Blumenmalerei aus Hagia Triada (IV.4c).

Um das antike griechische Vorbild für die Gartenkunst der Römer und damit auch der italienischen Renaissance zum Leben zu erwecken, zieht Gothein nicht nur neueste Erkenntnisse der Archäologie heran, sie nutzt auch antike Klassiker der Literatur. Als erste Beschreibung eines „Farmgartens“ diente ihr Homers „Odyssee“, aus der Beschreibung des Gartens des Alkinoos schloss sie auf den realen Ort: „Sollen wir den Dichter wörtlich nehmen, so muß er ein ansteigendes Terrain vor sich haben. Dafür spricht auch die Anordnung seiner Bewässerung“ (GdG I, S. 59).

Zum griechischen Garten in der Literatur hatte Gothein schon vor ihrer Reise publiziert. Sie ließ Max Weber ihren Aufsatz über das Thema lesen, den sie in den „Athenischen Mitteilungen“ 1909 veröffentlichte (IV.4d). Eberhard Gothein schickte seiner Frau Webers Kommentar nach England, wo sie gerade über englische Gärten forschte: „Von Deiner ganzen Beweisführung und ihren Ergebnissen gleich von der ‚klärenden und entscheidenden Interpretation der homerischen Stellen‘ war er sehr angethan [...]“ (IV.4e). Ob Gothein diese Kritik für Korrekturen an ihrem griechischen Kapitel in der „Geschichte der Gartenkunst“ nutzen konnte, bleibt fraglich. In ihrem Antwortbrief schrieb sie nämlich ihrem Mann, dass sie Webers Schrift nicht „entziffern“ könne (Heid. Hs. 3487,298). Karin Seeber

Lit.: GOTHEIN 1909; KARO 1933; MARCHAND 1996, S. xvii–xxiv, 3–16, 75–115; MATZ 1964.

## IV.5

(Abb. 51, 52)

„Das Auge sucht mit Sehnsucht einen Abschluss“ – Gotheins Sicht auf den Hortus Palatinus

a) Eberhard Gothein: Brief an Marie Luise Gothein, „Heidelberg 8/5 04“

UB Heidelberg, Heid. Hs. 3484,672

b) Salomon de Caus: Hortus Palatinus. Friderico Rege Boemiae Electore Palatino Heidelbergae Exstructus, Frankfurt a. M.: Bry, 1620

UB Heidelberg, K 6371 Folio RES (☞)

c) Johann Metzger: Beschreibung des Heidelberger Schlosses und Gartens, Heidelberg: Oswald, 1829

UB Heidelberg, A 2734-5 A RES (☞)

d) Salomon de Caus: Les raisons des forces mouvantes. Avec diverses machines tant utiles que plaisantes, Bd.1, Frankfurt a. M.: Norton, 1615

UB Heidelberg, L 1639-1 A Folio RES::1-3 (☞)

Als Marie Luise Gothein 1904 nach Heidelberg kam und dadurch reichlich Gelegenheit gehabt hätte, sich mit den Überresten des berühmten Hortus Palatinus – der in ihrer „Geschichte der Gartenkunst“ auf gut sechs Seiten recht ausführlich behandelt werden sollte – zu beschäftigen, war die Ausgangslage für eine differenzierte Wahrnehmung dieses Gartens vor Ort denkbar schlecht. Die Zerstörungen des 30-jährigen Krieges und die verschiedenen Umnutzungen und Umgestaltungen des 19. Jahrhunderts hatten die strenge Grundstruktur des Renaissancegartens mehr und mehr verschleiert. Selbst die Terrassen waren durch Erdbewegungen, mangelnde Pflege der Stützmauern und die im Geist des Landschaftsparks angelegten, sich ‚malerisch‘ schlängelnden Wege oft nicht mehr klar erkennbar. Dazu kamen der starke Bewuchs mit Gehölzen und der Ausbau mit Ausflugslokal und Musikpavillon. Der Nutzung durch den Fremdenverkehr kam dies entgegen, von Gartengestaltung konnte jedoch kaum mehr die Rede sein. So kann es nicht verwundern, dass in den Briefen Eberhard Gotheins an seine Frau vor deren Umzug nach Heidelberg der Schlossgarten nicht vorkommt, während die landschaftlichen Reize von Neckartal, Rheinebene und Odenwald enthusiastisch gefeiert werden, wie etwa in seinem Brief vom Abend des 8. Mai 1904:

*„In der Zwischenzeit zweier Regen bin ich aber doch über den Philosophenweg gegangen, um zu finden, daß eigentlich die Aussicht gerade dann am Herrlichsten ist. Die Ebene war durch die verschiedenartigen Wolkenmassen und durchbrechenden Sonnenstrahlen*

*in ganz abenteuerlicher Weise beleuchtet, die Hardt und sogar der Nordrand des Schwarzwalds waren als dunkelblaue teils aber auch goldenstrahlende Mauern in ganzer Ausdehnung sichtbar, in den Schluchten der Berge hingen einzelne weiße Wölkchen, während das Buchengrün der Wälder, das Schloß und unten die Stadt von Zeit zu Zeit in glühenden Farben aufleuchteten.“ (IV.5a)*

Lediglich über den Schwetzingen Garten wird berichtet – ein Gartendenkmal, das auch damals vor Ort problemlos zu würdigen war. So haben wir die etwas paradoxe Situation, dass der Heidelberger Schlossgarten, der Marie Luise Gothein über Jahre hinweg quasi vor Augen lag, von ihr fast ausschließlich auf der Basis der Stichpublikation Salomon de Caus’ vom Anfang des 17. Jahrhunderts behandelt wird (IV.5b).

Erst in den 20er und 30er Jahren wurde die Freilegung der Terrassen und die Instandsetzung der Stützmauern in Angriff genommen. Dies ging auf die Initiative des Baurates Ludwig Schmieder zurück, der seit dem Übergang des Gartens an das Bezirksbauamt Heidelberg im Jahr 1923 für die Anlage zuständig war. Er war damit der zweite Verantwortliche für den Garten nach Johann Metzger im 19. Jahrhundert, der sich vertieft mit dessen Geschichte auseinandergesetzt hat (IV.5c). Bis seine Freilegungen und Wiederherstellungen aber sichtbare Ergebnisse zeitigen konnten, lag auch die zweite Auflage der „Geschichte der Gartenkunst“ längst im Druck vor. Lediglich die Erwähnung der auffälligen Substruktionen der Scheffelterrasse und die so kurze wie negative Beurteilung der Umgestaltung als ‚englischer‘ Landschaftsgarten, lassen Gotheins eigene Anschauung erkennen. Die Beurteilung war mit Sicherheit zutreffend, der Zustand war – unter dem Aspekt historischer Gartenkunst – überaus beklagenswert. Heute erkennen wir den Hortus Palatinus vor Ort wenigstens in Umrissen. Die erhaltenen Details sind freigelegt und an wenigen Stellen ergänzt.

Marie Luise Gothein beginnt ihre Ausführungen zu den Heidelberger Gärten der Renaissance mit einem Resümee der damals bekannten Fakten zum untergegangenen „Herrengarten“ des 16. Jahrhunderts in der Stadt. Nach der Aus-

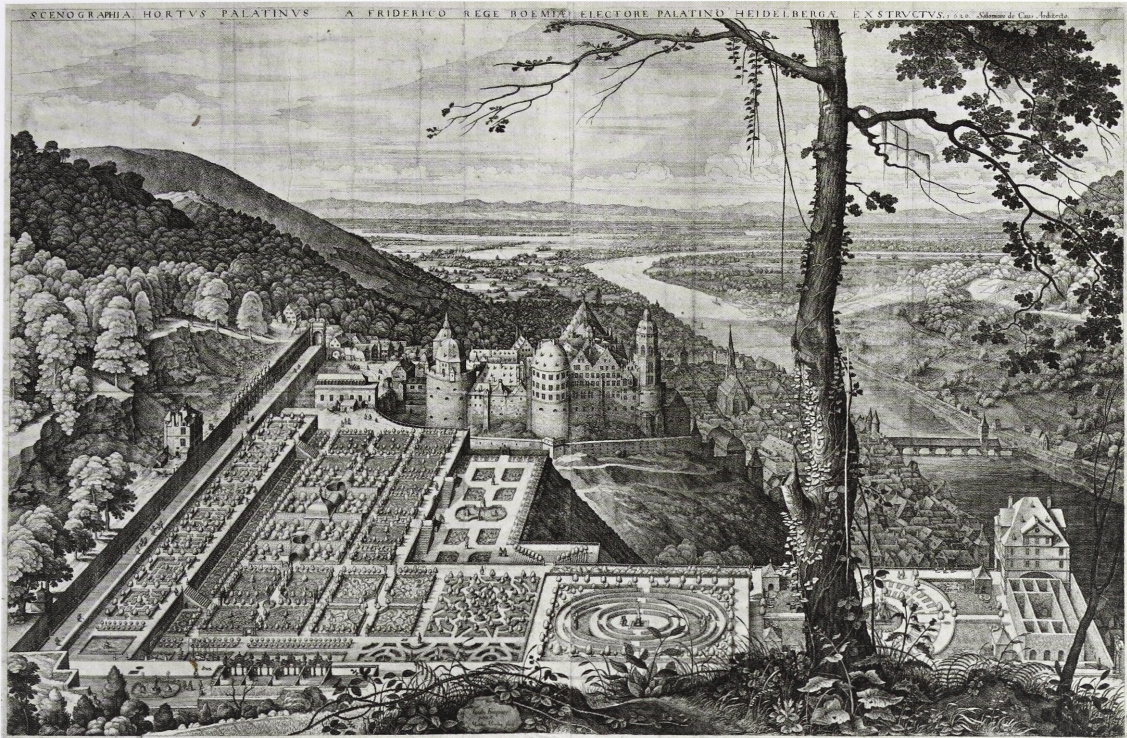


Abb. 51  
Ansicht des Hortus Palatinus von Osten, Radierung von Matthäus Merian, 1620 (Kat.Nr. IV.5b)

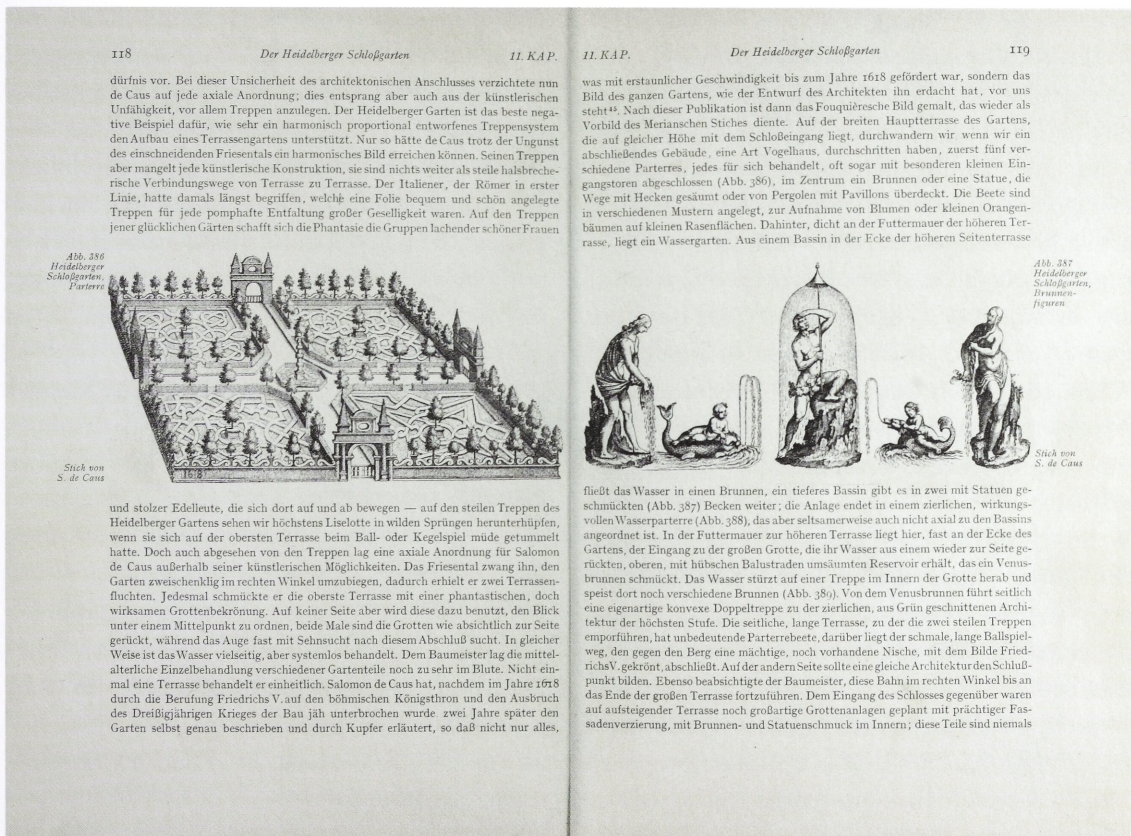


Abb. 52  
Doppelseite aus der „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. 2, zum Heidelberger Hortus Palatinus (S. 118/119; Kat. Nr. I.1a)

wertung neuer Quellen und der Entdeckung der originalen Reste des Schießhauses in den letzten Jahren, hat diese Anlage heute enorm an Konturen gewonnen. Wir wissen recht genau, wie wir uns den Garten vorzustellen haben. Zum Hasengarten, dem bescheidenen Vorgänger des Hortus Palatinus direkt beim Schloss, referiert Gothein nur die knappe Information aus de Caus' Stichwerk. Der bedeutende botanische Garten des Hofapothekers Sprenger mit seinen interessanten Details, direkt unter der Schlossbefestigung gelegen, war damals noch völlig unbekannt.

Gothein berichtet wie Salomon de Caus zunächst für den englischen Thronfolger Prinz Henry, den Bruder der 1613 frisch vermählt nach Heidelberg gekommenen Ehefrau Friedrichs V. von der Pfalz, gearbeitet hatte. Nach Henrys frühem Tod hatte Elisabeth den Wasserbauingenieur und Gartenarchitekten nach Heidelberg geholt. Das Buch mit Grotten- und Brunnenentwürfen, das Salomon 1615 veröffentlichte (IV.5d), widmete er Elisabeth, auch als Andenken an ihren Bruder. Salomon de Caus war in Italien gewesen und hatte einige der dortigen großen Gartenkunstwerke vor Ort studieren können. Die Topographie des Heidelberger Schlosses ließ jedoch eine direkte Übertragung italienischer Konzepte mit klarer Ausrichtung der Gartenachsen auf das Hauptgebäude nicht zu. Es war schon schwierig genug, durch eine höchst aufwendige Terrassierung den Berghängen eine gestaltbare Gartenfläche abzutrotzen. Zudem war de Caus zunächst mehr Techniker, spezialisiert auf Brunnen und Automaten. Auch war das kurfürstliche Schloss kein symmetrischer Flügelbau, der klare Achsen vorgegeben hätte, sondern ein Konglomerat verschiedener Baukörper und umgeformter Wehrarchitektur. Die Lösung, die de Caus für den Hortus Palatinus fand, war schließlich ganz individuell den Gegebenheiten angepasst. Ganz sicher hatten weder die Bauherren, Friedrich und Elisabeth, noch der Architekt das Ziel, einen italienischen Villengarten am Neckar zu schaffen. Für Gothein bildete die Villa d'Este in Tivoli den Maßstab. Letztlich bekundet sie ihr Unverständnis dafür, dass de Caus trotz seiner Kenntnisse italienischer Renaissancegärten deren Betonung von Symmetrie und architektonischen Achsen offenbar nicht rezipiert hatte. Dabei zeigt ihre Behandlung

der deutschen Renaissancegärten vom Beginn des 16. Jahrhunderts bis zum Ausbruch des 30-jährigen Krieges durchaus ein genuines Interesse an der spezifischen Eigenart der Anlagen. Das wohl ehrgeizigste Gartenprojekt der Epoche in Deutschland jedoch findet keine Gnade vor ihren Augen. Sie charakterisiert den Hortus Palatinus letztlich als missglückten italienischen Garten, dem vor allem das fehlt, was sich in Zukunft durchsetzen sollte: der Achsenbezug auf Schloss oder Villa und die Eingliederung der Gartenteile in einen durchgeformten Gesamtplan.

Die Anlage der Treppen im Hortus Palatinus, wie sie sich im Stichwerk de Caus darstellt, wirft in der Tat Fragen auf. Die Fabulierlust Gotheins wirkt hier jedoch eher befremdlich. „Auf den Treppen jener glücklichen [italienischen] Gärten schafft sich die Phantasie die Gruppen lachender schöner Frauen und stolzer Edelleute, die sich dort auf- und abbewegen – auf den steilen Treppen des Heidelberger Gartens sehen wir höchstens Liselotte in wilden Sprüngen herumhüpfen [...]“ (GdG II, S. 118). Auch bei Gothein zeigt sich oftmals der Hang der Kunstgeschichte dieser Jahre zur allzu selbstherrlichen Kunstkritik am historischen Objekt. Wo Grisebach in seiner Geschichte der Gartenkunst von 1910 bei aller Kritik doch die für den Garten ganz wesentliche Bezugnahme auf die Aussicht, also die Blickbeziehungen zu Landschaft, Stadt und Schloss hervorhob, blieb bei Gothein nur die Kritik übrig. Ein Standpunkt der die weitere Rezeption im 20. Jahrhundert prägen sollte.

Wolfgang Metzger

Lit.: GRISEBACH 1910; METZGER 2000; METZGER 2006; SCHMIEDER 1936.

## IV.6

(Abb. 53)

„Im Parke bin ich träumend meinem Ich in einem anderen Leben nachgegangen“ – Besuche in Wörlitz

a) Marie Luise Gothein: Brief an Eberhard Gothein, „Berlin d. 5.4.9“

UB Heidelberg, Heid. Hs. 3487,229 (☞)

b) Marie Luise Gothein: Brief an Eberhard Gothein, [Dessau] „d. 8.7.15.“

UB Heidelberg, Heid. Hs. 3487,450 (☞)

c) Johann Wolfgang Goethe: Goethes Sämtliche Werke, Bd. 39: Schriften zur Naturwissenschaft, Stuttgart, Berlin / Cotta, 1905

UB Heidelberg, G 5906-5::39

d) Postkarten: Historische Ansichten aus dem Wörlitzer Park (Schloss, Kirche, Gotisches Haus, Flora-Tempel, Venus-Tempel) um 1920/1926

UB Heidelberg, Photoarchiv (☺)

Im April 1909 reiste Marie Luise Gothein mit einer bestimmten Erwartungshaltung nach Wörlitz, um dort den ersten großen Landschaftsgarten in Deutschland zu besuchen. Sie war durch die Literatur bereits darüber informiert, was sie sehen würde. Mit diesem Bild im Kopf bedauerte sie zwar, dass der Jahreszeit wegen noch „*Grün, Blumen und Farben fehlten*“, ihr Vorwissen und ihre „*langjährig geübte Fantasie*“ halfen ihr jedoch, den Park in seiner sommerlichen Blüte zu imaginieren (IV.6a). Als sie den Park dann sechs Jahre später noch einmal im Sommer besuchte, berichtete sie an ihren Ehemann, dass er ihr „*in seinem Sommerkleide gar keine neuen Eindrücke*“ gegeben habe, da sie ihn in ihrer „*Fantasie [...] immer nur so gesehen hat*“ (IV.6b).

Gotheins Vorstellung vom Wörlitzer Park ist dabei eine sehr positive, wie sie sich in ihrer Zeit nur selten findet. Nicht nur in Deutschland, sondern sogar in England, dem Mutterland des Landschaftsgartens, war es dagegen um 1900 üblich, diesen Gartentypus als unkünstlerisch abzulehnen. Gothein sah dagegen in Wörlitz einen Beleg für den Kunststatus des Landschaftsgartens, der ihm von den „*Kunsttheissspornen*“ abgesprochen wurde, da „*hier jeder malerische Effekt berechnet*“ sei (Heid. Hs. 3487,229).

Trotz ihres ernsthaften Bemühens um eine gerechte Beurteilung des Parkes bleibt jedoch auch ihre Beschreibung – wie alle anderen ihrer Zeit – spekulativ. Sie wisse „*bisher noch nichts rechtes über die Entwicklung des Wörlitzer Parkes*“, schrieb sie im Brief von 1909, und auch in ihrer fünf Jahre später erschienenen „*Geschichte der Gartenkunst*“ kann sie nur auf Goethes „*Dichtung und Wahrheit*“ für eine Datierung verweisen (GdG II, S. 392). Tatsächlich sollte es noch viele Jahre dauern bis zum Beginn einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Geschichte des Wörlitzer Parks; Gothein konnte nur wenig



Abb. 53

Postkarte mit der Ansicht des Venustempels im Wörlitzer Park um 1900 (Kat.Nr. IV.6d)

zu Rate ziehen zur Vorbereitung ihrer Besuche und ihres Gartenbuches. Sie verwendete deshalb anscheinend vor allem Goethes Äußerungen zum Park und Charles Joseph de Lignes „*Coup-d’œil sur Belœil*“ von 1781. Goethe äußerte sich mehrfach zu Wörlitz. Gothein zitiert zum Beispiel aus dessen Aufsatz „*Schema zu einem Aufsätze, die Pflanzenkultur im Großherzogtum Weimar darzustellen*“ von 1888 (IV.6c, S. 337), in dem er die Vorbildfunktion des Wörlitzer Parks betont.

Gotheins Blick auf den Park ist damit zweifach verzerrt: Zum einen sah sie ihn durch die Brille historischer Interpretation. Zum anderen lernte sie ihn im Zustand um 1900 kennen, der sich von der ursprünglichen Inszenierung in zwei wesentlichen Punkten unterschied: Die Bäume und Büsche waren enorm gewachsen und hatten viele Sichtachsen zugewuchert, wie Postkarten aus dieser Zeit zeigen (IV.6d). Die Nachfahren von Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau, der den Park anlegen ließ, hatten nicht nur ihren Verschnitt un-



tersagt, sondern den zunehmend düster-romantischen Charakter noch durch die Pflanzung einer Vielzahl von Nadelgehölzen verstärkt.

Das mag ein Grund dafür sein, dass auch sie sich wie ihre Zeitgenossen an den Staffagegebäuden im Park störte. Zwar unterstellte sie – anders als andere prominente Gartenhistoriker ihrer Zeit wie Falke und Grisebach – der auffälligen Häufung von Staffagen im Landschaftsgarten eigentlich einen Sinn und wertete sie nicht als Geschmacksvorfall; die Gebäude im Wörlitzer Park machten sie dennoch ratlos:

„[...] *allerdings sind ja manche Dinge die man damals so blutig ernst nahm heute garnicht anders mehr als mit Humor zu betrachten so z.B. die Nachbildung eines Pantheon, die mir von weitem absolut wie ein Schornstein mit einem Tempelchen davor aussah oder gar ein feuer-speiender Berg, der von Außen absolut einem Backofen gleicht und von Innen mit bunten Glasfenstern durchleuchtet wird.*“ (IV.6a)

Ähnlich betrachtete sie das Gotische Haus, das sie sich erst bei ihrem zweiten Besuch 1915 angesehen hatte; sie zählte es im Brief an ihren Mann zu den „schlimmsten“ neugotischen Gebäuden und fand nur für die in den „abscheulichen Räumen“ aufbewahrte Kunstsammlung freundliche Worte (IV.6b).

An diesem Punkt macht sich besonders bemerkbar, dass Gotheins Blick auf den Landschaftsgarten literatur- und philosophiegeschichtlich geprägt ist. Ihre „Geschichte der Gartenkunst“ ist der erste gartenhistorische Text im deutschen Sprachraum, der die Entstehung und Entwicklung des Landschaftsgartens so explizit aus der Geistesgeschichte heraus erklärt. In dieser findet sie nur wenige Erklärungsansätze für die vielen und vor allem die neugotischen Staffagen in Landschaftsgärten, aber viele kritische Stimmen gegen sie. Dass die Staffagen – wie in Wörlitz – oft einen ikonographischen Sinn hatten und dabei nicht nur die Gefühlswelt der jeweiligen Gartenbesitzer ausdrücken sollten, sondern auch ihre politische, weltanschauliche oder philosophische Haltung, war schon vielen zeitgenössischen Besuchern nicht bewusst. Dieser Sinn wurde erst in den letzten Jahren wissenschaftlich rekonstruiert; für Gothein war er nicht greifbar.

Dafür brachte sie für eine andere Eigenart nicht nur des Wörlitzer Parks Verständnis auf, nämlich für die in vielen Landschaftsgärten zu findenden Inschriften. Deren Sinn erschloss sich ihr durch die Einsamkeit, in der sie den Park erkundete:

„*Es war wirklich so ungeheuer einsam, dass es mir garnicht schwer wurde mich in die überall zur Einsamkeit und Einkehr auffordernden Inschriften hineinzusetzen.*“ (IV.6a)

Dieses empathische Verständnis fand indessen keinen Eingang in ihr Gartengeschichtswerk, wofür vielleicht der aggressive Ton mitverantwortlich war, mit dem in akademischen Kreisen gegen den Landschaftsgarten angeschrieben wurde. So hatte etwa August Grisebach ihn in seiner 1910 erschienenen Habilitation „Der Garten. Eine Geschichte seiner künstlerischen Gestaltung“ als „Erscheinung des ‚Jahrhundert[s] der Frau‘ diffamiert und behauptet, „daß Frauen die Stimmung eines Landschaftsgartens am lebhaftesten verteidigen“ (S. 104). Dass Gothein es durchaus genoss, sich im Park ihren Stimmungen hinzugeben, geht auch aus ihrem Brief von ihrem zweiten Besuch in Wörlitz hervor, der durch die Zäsur geprägt ist, die der Tod ihres zweiten Sohnes Willi im Ersten Weltkrieg für ihr Leben war:

„*Im Parke bin ich träumend meinem ich in einem andern Leben nachgegangen – denn zurück in dieses andere Leben werden wir uns niemals finden, der Frieden muß uns bei neuen Aufgaben finden und neu müssen wir sie anfangen.*“

In ihrer „Geschichte der Gartenkunst“ finden sich solche persönlichen Eindrücke freilich nicht; eine weibliche Sichtweise kann man ihrer sachlichen Analyse des Bildaufbaus des Parks sowie der in ihm wirkenden künstlerischen Prinzipien („Abwechslung und Kontrast“) nicht vorwerfen (GdG II, S. 392). Seine empfindsame Nutzung (und Gestaltung) beschreibt sie distanziert und erklärt sie als „Tribut an den phantastischen, nur zu leicht in spielerische Kleinlichkeit ausartenden Geist“ der Zeit, der aber das „ganze und auch heute noch in sich bedeutende Bild dieses Parkes [...] nicht beeinträchtigt“ (GdG II, S. 394).

Ina Mittelstädt

Lit.: FALKE 1884; GRISEBACH 1910; HEMPEL 1987.

## IV.7

(Abb. 54)

„Das Feinste an Anlagen des neuen Stiles“ – Marie Luise Gothein und der zeitgenössische Garten

a) Marie Luise Gothein: Brief an Eberhard Gothein, „Heidelberg d. 19.9.11.“

UB Heidelberg, Heid. Hs. 3487,355 (☞)

b) Hermann Muthesius (Hrsg.) / Harry Maasz: Landhaus und Garten. Beispiele neuzeitlicher Landhäuser nebst Grundrissen, Innenräumen und Gärten, München: Bruckmann, 1907

UB Heidelberg, 2014 D 52

c) Paul Schultze-Naumburg: Kulturarbeiten, Bd. 2: Gärten, München: Callwey, Kunstwart-Verlag 1903

UB Heidelberg, C 4851-16::2

d) Führer durch die internationale Kunst- und große Gartenbau-Ausstellung. Jubiläums-Ausstellung Mannheim 1907, hrsg. von der Ausstellungs-Leitung, Mannheim: Mannheimer Aktiendruckerei, 1907

Universität Heidelberg, Institut für Geschichte und Ethik der Medizin, Pf 6 (☞)

e) Marie Luise Gothein: Brief an Eberhard Gothein, „Bonn d. 27.4.14“

UB Heidelberg, Heid. Hs. 3487,418 (☞)

Dass Marie Luise Gothein ihr Monumentalwerk mit Darlegungen zur Gartenkunst der eigenen Zeit ausklingen lässt, offenbart die Ambition der Autorin, einen Beitrag für die Durchsetzung des um 1910 kulminierenden Stilwandels in Gärten und Parks zu leisten. Einerseits legt ihre Verknüpfung von Geschichte und Gegenwart ein evolutionäres Hervorgehen der neuen Gestaltungsmaximen aus älteren Stilstufen nahe. Andererseits lenkt Gothein die Aufmerksamkeit besonders auf stilistische und funktionale Brüche und Innovationen der Gartengeschichte an der Wende zur Moderne, denen sie aufgeschlossen gegenübersteht.

Den weiten Bogen des ‚langen‘ 19. Jahrhunderts erschließt sie mit zwei Leitmotiven. Während sich das große gesellschaftliche Interesse am Landschaftsgarten des 18. Jahrhunderts einem großen allgemeinen Kunstinteresse der Zeit verdanke, sei der Garten im 19. Jahrhundert „von zwei andern mächtigen Strömungen ergriffen: die Wissenschaft und die Demokratie, die beide die Kul-

tur dieses Jahrhunderts beherrscht und gemodelt haben, haben auch die Gartengestaltung auf das stärkste beeinflusst“ (GdG II, S. 415). Die funktionale Zäsur hin zur „Demokratisierung des Gartens“ betont sie mehrfach, so auch in einem Brief aus dem Jahr 1911, wobei sie ihre private Haltung hier unverblümt ausspricht:

„Ein Hauptteil der Charakteristik der modernen Strömung hat sich ja mit der Demokratisierung des Gartens zu beschäftigen. Und wenn ich in meinem kleinen blühenden Gärtchen sitze, sollte ich ja dankbar sein – aber ich bins nicht, nein und wills auch nicht sein.“ (IV.7a)

In der „Geschichte der Gartenkunst“ beobachtet Gothein eine funktionale Veränderung von Gärten im Rahmen der Botanik. Zielten Gartengestalter bereits in der Hoch- und Spätphase des Landschaftsgartens wieder auf einen Einsatz von Blumen, so lässt ein neuerwaches botanisches Interesse die Gärten zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu buchstäblichen Experimentierfeldern für Akklimatisierungsversuche werden.

Die 1809 gegründete Horticultural Society bildet für Gothein den Motor eines einsetzenden stilistischen Wandels in England. Die Institutionalisierung botanischer Netzwerke bahnte neuen Blumenmoden den Weg, beförderte die Akklimatisierung von Gehölzen und veränderte das Erscheinungsbild englischer Gärten.

Um dem narrativen Anspruch einer synthetischen Entwicklungsgeschichte gerecht zu werden, verknüpft Gothein das neue botanische Interesse mit der Reisepraxis. Englische Reisende nahmen italienische Gärten im 19. Jahrhundert unter neuen Vorzeichen wahr, was zur Ausbildung eines Gartentyps führte, den man bereits im 19. Jahrhundert als ‚Italian‘ oder ‚Italianate Garden‘ bezeichnete. Die mit der Italienrezeption des 19. Jahrhunderts einhergehende Rückkehr zu architektonischen und geometrischen Grundformen veränderte zahlreiche Landschaftsgärten in England, die dadurch einen „pseudoregelmäßigen Charakter erhalten“ hätten (GdG II, S. 421).

Auch den funktionalen Anspruch einer größtmöglichen Öffentlichkeit von Gärten leitet Gothein aus der Geschichte ab, um den neuen

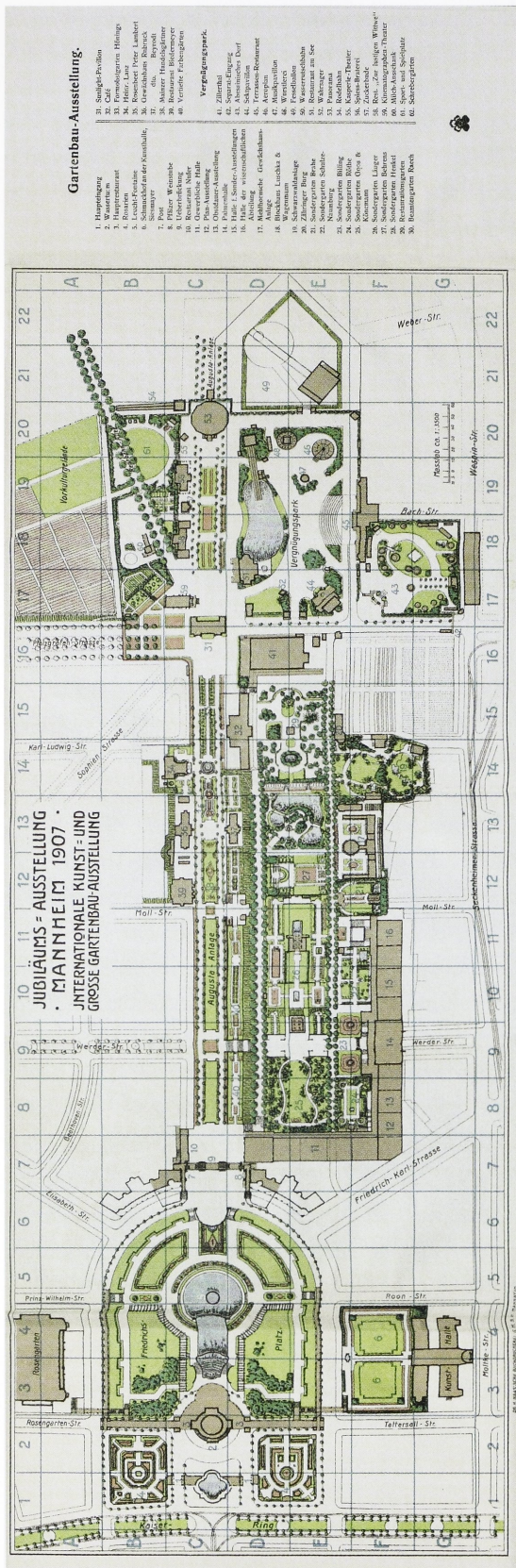


Abb. 54  
Entwurf für neue Freiraumanlagen zur Großen Gartenbau-Ausstellung in Mannheim von Max Läger (Kat.Nr. IV.7d)

Stellenwert der Bauaufgabe Stadtpark zu veranschaulichen. Den wichtigsten europäischen Projekten, vor allem die Pariser Transformation durch Haussmann und Alphand, stellt sie amerikanische Beispiele wie die Mall in Washington D.C., den Central Park in New York sowie die Parkplanung in Chicago an die Seite. In diesen Beispielen akzentuiert Gothein den umfassenden städtebaulichen Anspruch an Parks in der modernen Großstadt.

Gotheins teleologische Argumentation verdeutlicht die Notwendigkeit neuer architektonischer Prinzipien in der Gartenkunst. Die Massengesellschaft des 19. Jahrhunderts ließ eine Vielzahl öffentlicher Stadtparks notwendig werden. Dieser fundamentale Funktionswandel von Gärten erhebt Gothein zum Katalysator eines neuen Stils. So bedurften etwa Sport- und Spielstätten regelmäßiger Grundrisse und architektonischer Einfassungen. Mit dem Verweis auf rekreative Freizeitpraktiken betont sie soziale Aspekte, die sich in neuen funktionalen Ansprüchen ausdrückten. Den durchschlagenden Erfolg architektonischer Prinzipien knüpft Gothein jedoch an den privaten Hausgarten und seinen Anspruch, Haus und Garten konsequent gestalterisch zu verbinden. Für den Begriff des architektonischen Gartens und seinen Anspruch verweist sie auf den englischen Architekten Reginald Blomfield. Ganz offen ergreift Gothein Partei für dessen auf Harmonie zwischen Haus und Garten zielende Stilistik. Gegenströmungen schwächt sie rhetorisch ab, Hybridformen bleiben unberücksichtigt. Die beruflichen Interessen der Gartenkünstler und Gärtner, die sich zunächst gegen die Entwertung landschaftlicher Prinzipien durch Architekten sperrten, kommen kaum zur Sprache. Allein im Architektonischen erkennt Gothein einen künstlerischen Ausdruckswert des Gartens. „In diesem Zeichen konnten die Anhänger des architektonischen Gartens sich getrost zum Siege anschicken“ (GdG II, S. 448).

In Deutschland erkennt sie seitens der Theoretiker in Alfred Lichtwark und Ferdinand Avenarius sowie in Hermann Muthesius auf der Seite der Praktiker die Protagonisten „einer neuen Gartenbewegung“ (GdG II, S. 455). In seiner 1907 erstmals publizierte Schrift „Landhaus und Garten“ (IV.7b) analysiert Muthesius die veränderten Be-

dingungen von suburbanen Landhäusern. Ihrem Wesen entspräche es, „dass sich die Wohnräume auf den Garten erschließen. Der Garten ist ein integrierender Teil des Landhauses. Er ist das Stückchen Sondernatur, das der Hausbesitzer hat, und die Verbindung von Haus und Garten sollte daher der wichtigste Gesichtspunkt in der Anlage des Hauses sein“ (S. XXII).

Daneben bildet auch Paul Schultze-Naumburg eine wichtige Referenz. Im zweiten, Gärten gewidmeten Band seiner „Kulturarbeiten“ postuliert er: „Die Anlage eines Gartens ist [...] doch immer eine architektonische Aufgabe, auch wenn man nicht nur mit Steinen baut, sondern als Hauptmaterial die lebende Pflanze hat“ (S. 2) (IV.7c).

Schließlich bezeugt Gothein mit ihrem Verweis auf zeitgenössische Gartenbauausstellungen deren normierende Kraft für die Durchsetzung der Idee vom architektonischen Garten. Auf der Großen Gartenbau-Ausstellung 1904 in Düsseldorf hatte Peter Behrens einen stilbildenden Pergolagarten errichtet, auf der Darmstädter Ausstellung 1905 Joseph Maria Olbrich sein Konzept von architektonischen Farbärten präsentiert. Max Läger entwarf für die Große Gartenbau-Ausstellung in Mannheim 1907 (IV.7d) einen großen Teil der Freiraumanlagen in der neuen regelmäßigen Stilistik. Daneben demonstrierten auch die von Peter Behrens, Paul Schultze-Naumburg,

Philipp Siesmayer, Hermann Billing und anderen errichteten Gärten und Schmückhöfe den von Gothein verheißenen Siegeszug des regelmäßig-architektonischen Gartenstils.

Mit jüngeren Protagonisten der gartenkünstlerischen Moderne wie Leberecht Migge und Fritz Encke stand Gothein in persönlichem Kontakt; so führte sie der Kölner Encke 1914 durch seine neuen Anlagen, wovon Gothein begeistert berichtete:

*„er selbst ist ein feiner lebenswürdiger Mensch, viel gebildeter, wie alle andern, die ich bisher kennen gelernt habe, ganz besonders reizvoll sind die vielen kleinen Platzanlagen die nach amerikanischem Muster überall als Kinderspielplätze mit kleinen stillen Blumengärten verbunden sind, auf die er auch besonders stolz ist, die Parks sind noch jung entweder noch in der Arbeit oder doch gerade erst fertig geworden, wie der Blücherpark, aber wirklich wunderhübsch mit Liebe und Einfühlung in seiner Aufgabe, von allem, was ich bisher kenne bei weitem das Feinste an Anlagen des neuen Stiles, es war mir wirklich eine Bereicherung [...].“ (IV.7e)*

Stefan Schweizer

Lit.: HANEY 2010, S. 11–85; MUTHESIUS 1907; SCHNEIDER 2000, S. 207–214; STALDER 2008.