



Hans von Trotha

DER GARTEN

*Seine Geschichte
in 333 Bildern*

HATJE
CANTZ

DER GARTEN

Hans von Trotha

DER GARTEN

*Seine Geschichte
in 333 Bildern*

**HATJE
CANTZ**

„Il faut cultiver notre jardin.“

Voltaire

Einleitung

Noch der abstrakteste Gedanke wird in einem Bild konkret. Erzählt man eine Geschichte in Bildern, verwandeln sich Geschehnisse und Ideen in eine Folge von sinnlichen Wahrnehmungen – die ihrerseits Vorstellungen, Empfindungen, Stimmungen auslösen. Das ist auch das Prinzip von Gärten: Sie gestalten im räumlichen Nacheinander Serien von Ansichten und Sinneseindrücken, um schrittweise ihre Botschaften zu vermitteln. Sie tun das zu unterschiedlichen Zeiten auf sehr unterschiedliche Weise. Die folgenden Seiten nehmen dieses Prinzip – die sich sukzessiv erschließende Folge von Bildern – auf, um die Geschichte des Gartens selbst zu erzählen, nicht als Aneinanderreihung besonders schöner oder vorbildhafter Anlagen, sondern als Genealogie des Mediums Garten durch die Jahrhunderte. Diese Genealogie, also die schrittweise Veränderung der Gärten im Lauf der Zeit, schließt eine Geschichte der Medien ein, die genutzt wurden, um Gärten bekannter zu machen – vom Gemälde über den Plan, die Zeichnung, den Stich, das Buch,

den Guckkasten, das Musikinstrument, das Flugblatt und den Spiegel bis zur Fotografie und zum Film.

In diesem Buch sind diese Medien schon deshalb präsent, weil Gärten hier nur durch sie repräsentiert werden können. Das umfassende Medium Garten erscheint stets in der Vermittlung durch andere Medien, die ihrerseits wiederum als Bestandteile des Gesamtkunstwerks Garten fungieren. Denn das ist das Besondere am Garten: dass er nicht nur als einzige Kunstform sämtliche Sinne stimuliert, sondern auch in seinen Motiven und in seinen Darstellungstechniken Anleihen bei allen möglichen anderen Künsten macht.

Vier Themen ziehen sich dabei durch alle Gärten: die Natur, Liebe und Erotik, der Tod sowie, über allem schwebend, die Unendlichkeit. Sie hängen unmittelbar miteinander zusammen. Im Garten sind sie, offenkundig oder unausgesprochen, immer präsent.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts werden die unterschiedlichen medialen Formen der Darstellung von Gärten gegenüber der Dokumentation einzelner

Anlagen immer wichtiger. Das liegt daran, dass sich die Romantik in all ihren künstlerischen Äußerungen darangemacht hat, die Unendlichkeit selbst auszuloten, ihr Wesen, die Möglichkeit, sie zu spüren. Was aber den Garten von der Natur unterscheidet, ist immer die Grenze: Für den Garten ist sie konstitutiv, die Natur dagegen kennt sie nicht. Die Landschaftsmalerei und die frühe Fotografie nähern sich der Grenze zwischen Kunst und Natur, indem sie sie zum Verschwinden bringen. Der Garten selbst kann das nicht.

Dass der Garten so viele Medien zu einer kreativen Aneignung herausfordert, ist letztlich darin begründet, dass er selbst als Medium verschiedene Kunstformen und Gewerke vereinigt, um sie zu etwas Neuem zu kombinieren: Landschaftsgestaltung, Architektur, Skulptur, Malerei, Literatur, Musik, Botanik, Geografie, Kulinarik, inzwischen auch Klimatologie und Geologie – sie alle tragen zur Entstehung von Gärten, zur Geschichte des Gartens und zu den vielfältigen Formen seiner Rezeption bei.

Ein Garten entsteht immer vor Ort. Er ist an diesen Ort gebunden und steht nicht nur unter dem Einfluss geologischer und klimatischer Gegebenheiten, sondern auch einer an jenem Ort vorherrschenden philosophischen, ästhetischen und gesellschaftlichen Lage. Ein Garten ist also zunächst ein regionales Phänomen, kein globales. Für dieses Buch bedeutet das: Entwickelt wird hier die Genealogie des europäischen Gartens. Die Geschichte des persischen, des chinesischen, des arabischen, des afrikanischen, des indischen oder des japanischen Gartens wäre die Geschichte einer ganz anderen Nutzung, Ausprägung und Deutung desselben Mediums. Deren Einflüsse auf die europäische Gartengeschichte wiederum wären ein Thema für sich.

Eine Besonderheit der Genealogie europäischer Gärten liegt darin, dass sie immer wieder einschneidende Veränderungen erfahren haben, die sich jeweils überraschend schnell und umfassend über einen großen geografischen Raum ausbreiteten: Der sogenannte Italienische Garten der Renaissance, der Französische Barockgarten und

verschiedene Generationen des sogenannten Englischen Gartens oder Landschaftsgartens finden sich in ganz Europa von Bordeaux bis Sankt Petersburg und von Neapel bis Stockholm. Das deutet darauf hin, dass in diesen Gärten zentrale weltanschauliche Fragen verhandelt und vorübergehend auch beantwortet wurden.

Die Finanzierung keineswegs aller, aber vieler Gartenanlagen bezog Einnahmen aus der Ausbeutung von Kolonien oder dem Sklavenhandel mit ein. Die gestalterischen Programme dagegen erweisen sich – auch hier naturgemäß nicht durchgehend, aber erstaunlich weitgehend – als überraschend tolerant gegenüber anderen Kulturkreisen in dem Sinn, dass Kulturen gleichberechtigt nebeneinander repräsentiert werden und gerade dieses Nebeneinander zum Thema wird.

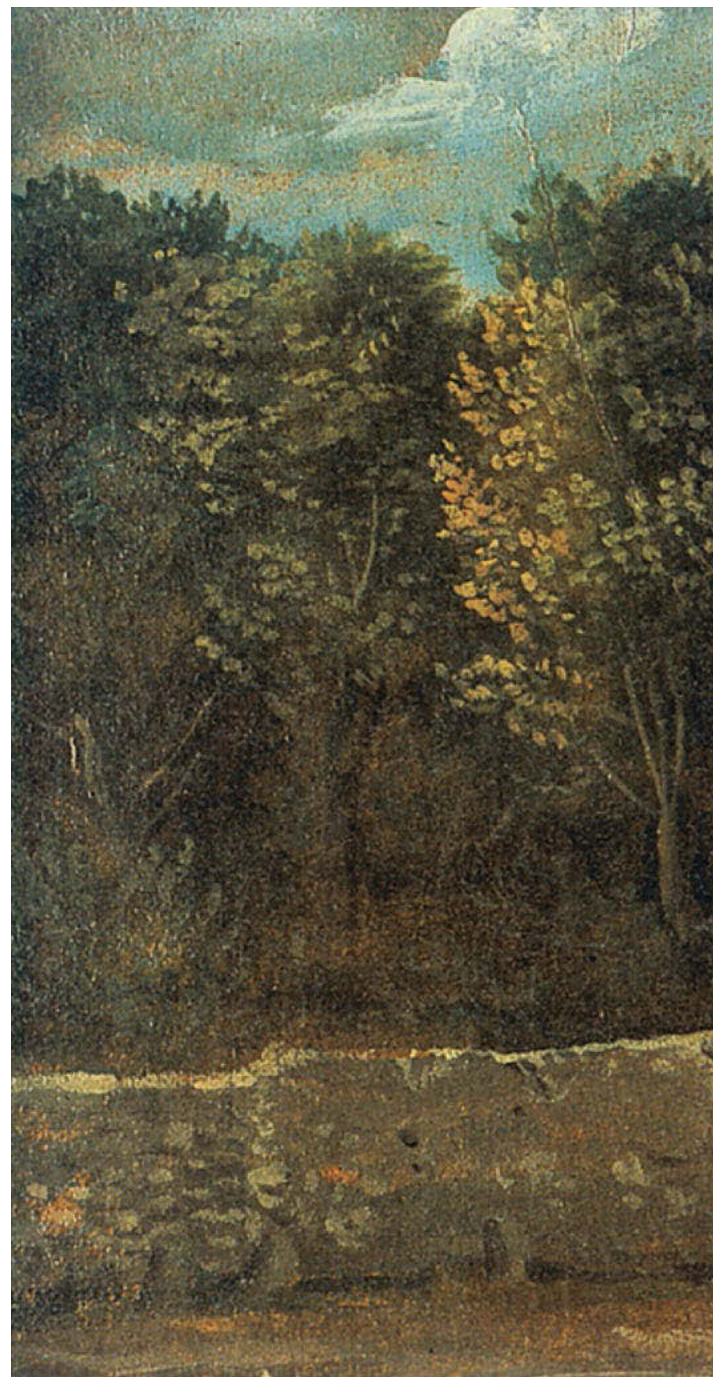
Eine weitere Einschränkung neben der Konzentration auf Europa als geografischer Region liegt in dem Zeitraum, den die folgende Geschichte abdeckt. Er reicht in etwa von 900 bis 1900. Das ist in Europa die Zeit, in der man den Garten

als gesellschaftlich relevantes Medium betrachtet hat, in dem sich das jeweilige Verhältnis einer Epoche zur Natur niederschlägt. Damit war der Garten immer wieder von Neuem einer der zentralen Orte der Selbstvergewisserung der Gesellschaft. Der Verlust eines Bewusstseins für die Bedeutung des Gartens als anerkanntes, allgemein wahrgenommenes, verstandenes und diskutiertes Medium in der Mitte der Gesellschaft im Verlauf des 20. Jahrhunderts war die konsequente Folge des Schwindens eines Bewusstseins für die Natur. Wir haben heute mit den Auswirkungen davon zu kämpfen. Die Wiederentdeckung des Gartens am Anfang des 21. Jahrhunderts, sei es als Urban Gardening, als Rekonstruktion historischer Anlagen, in einer Rückbesinnung auf große städtische Projekte, aber auch in vielen privaten Initiativen, macht Mut. Wo der Garten seinen Ort in der Gesellschaft hat, da hat ihn auch die Natur. Und der Blick in historische Gärten erzählt nicht zuletzt davon, wie in vergangenen Zeiten mit den jeweils modernsten ästhetischen und technischen

Mitteln aktuelle Herausforderungen im Umgang mit der Natur bewältigt wurden.

Wenn im Folgenden vom GARTEN die Rede ist, dann oft über einzelne Beispiele hinaus von der Kunstform und dem Medium. Bei der Verwendung des Begriffs PARK ist dagegen in der Regel eine bestimmte Anlage gemeint. Beide Begriffe (und mit Park auch PARADIES) haben ihren Ursprung in denselben Wortwurzeln, wenn auch in unterschiedlichen Sprachen, das eine im Germanischen, das andere im Altpersischen. Beide haben mit der Gartengrenze zu tun (siehe Nr. 001). Mit der Klärung der Begriffe ist man im Garten immer schon mitten im Sujet.

001-333





001 Am Anfang steht immer ein Traum, eine Projektion – und eine Mauer zwischen dem Traum und uns. Jeder Garten ist von seiner Umgebung getrennt. Das definiert ihn als Garten. Sowohl das seinem Ursprung nach germanische Wort *Garten* als auch das aus dem Altperischen stammende Wort *Paradies* gehen auf Begriffe für die Einfriedung eines Geländes zurück. Hinter der Mauer gelten andere Regeln. Hier erfüllt sich der Traum, wird eine Utopie real, eine Fantasie begehbar. Alles scheint möglich. Das zeigt auch diese Gartenfantasie des französischen Malers François

Desportes, der sonst eher für Jagdbilder und Stillleben bekannt ist. Ungehinderter Wildwuchs hinter der Mauer, erreichbar nur durch eine kleine Tür, falls die nicht verschlossen ist, imaginiert um 1700, also in einer Zeit, in der Gärten streng geometrisch angelegt wurden. Hinter der Mauer, die der Maler sich hier vorstellt, in diesem Garten scheint tatsächlich alles möglich.

François Desportes, Studie eines Parks, von Mauern umgeben, 1700–1710



002 Das Paradies ist in der christlichen Mythologie der zentrale Ort an der Grenze zwischen Erde und Himmel, Diesseits und Jenseits, konkretem Ort und abstrakter Idee. Mit dieser doppelten Verwurzelung in unterschiedlichen Sphären wird das Paradies (hier eine Version von Lucas Cranach dem Älteren von 1531) zum Modell für den Garten als gestaltetem Ort und Projektionsfläche. Gemäß christlicher Lehre ist das Paradies sowohl der Ausgangspunkt aller irdischen Geschichte, die mit dem Sündenfall beginnt, als auch deren Ende: Schließlich sehen wir uns nach der christlichen Heilsvorstellung, wenn es

gut läuft, dereinst im Paradies wieder. Ob es dasselbe ist, aus dem Eva und Adam vertrieben wurden? Und wie es wohl aussieht? Auf die letzte Frage geben tausend Jahre europäischer Gartengeschichte eine große Bandbreite unterschiedlicher Antworten.

Lucas Cranach der Ältere, Das Paradies, 1531



PARADISE LOST.

BOOK I.



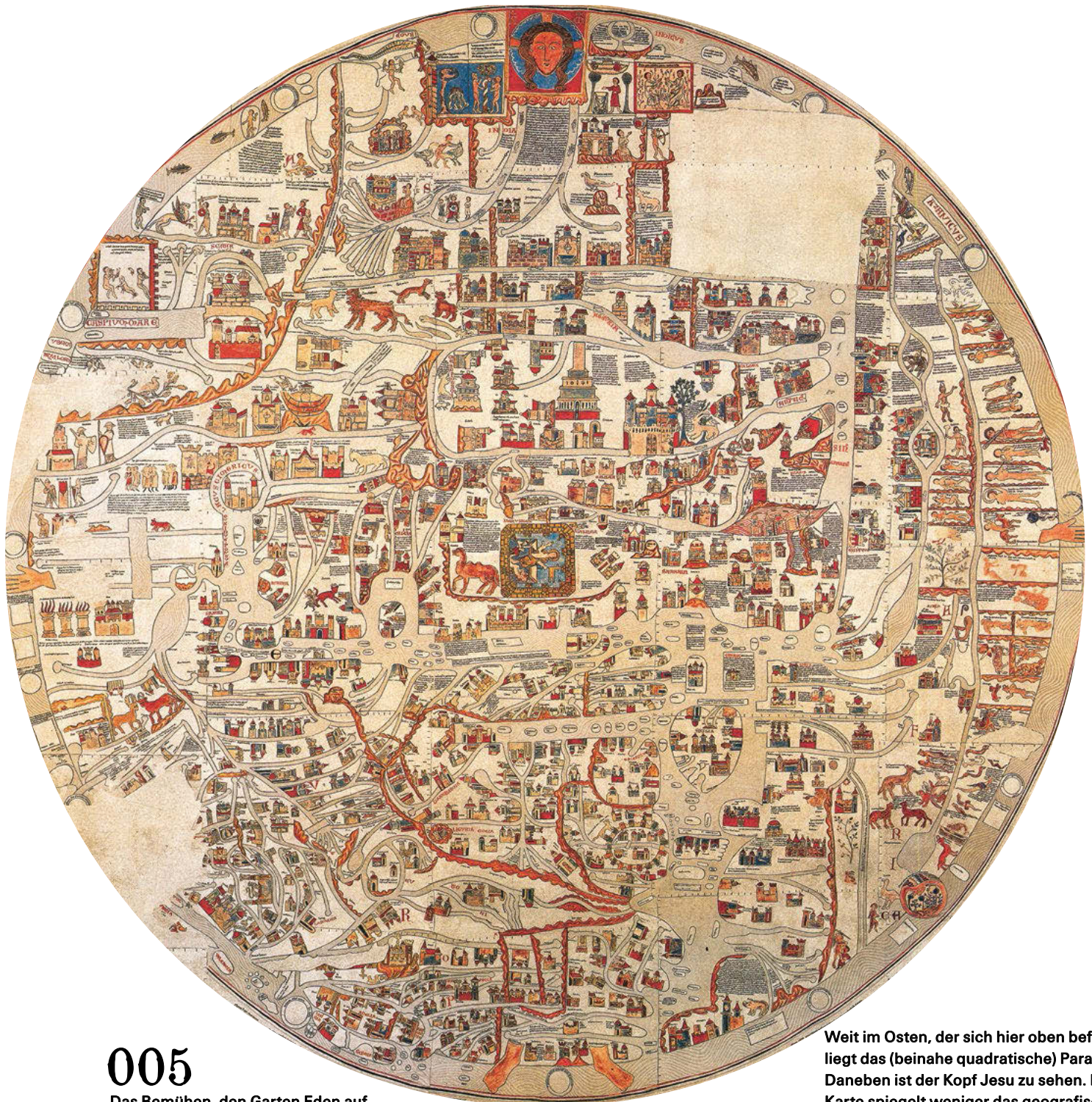
O' Mans First Disobedience, and
the Fruit
Of that Forbidden Tree, whose
mortal taste
Brought Death into the World,
and all our woe,
With loss of *Eden*, till one greater Man
Restore us, and regain the blissful Seat,
Sing Heav'nly Muse, that on the secret top
Of *Oreb*, or of *Sinai*, didst inspire
That Shepherd, who first taught the chosen Seed,
In the Beginning how the Heav'ns and Earth
Rose out of *Chaos*: Or if *Sion* Hill
Delight thee more, and *Siloa's* Brook that flow'd
Fast by the Oracle of God; I thence
Invoke thy aid to my adventurous Song,
That with no middle flight intends to soar

10

A

Above

003 *Paradise Lost*. Es ist einer der ikonischen Titel der Literaturgeschichte. Und er benennt das Urtrauma, das den Anfang einer abendländischen Gartenkultur begleitet. Das Paradies ist *der* Garten. Die Vertreibung aus ihm macht es notwendig, aber, um es positiv zu wenden, auch möglich, sich dieses Paradies nach der jeweils eigenen Façon vorzustellen. John Miltons monumentales Epos beschreibt vor der Vertreibung in drastischen Szenen den Aufstand der Hölle. Am Ende heißt es dann erstaunlich optimistisch von Adam und Eva: „Sie fühlten langsam Thränen niederperlen, / Jedoch sie trockneten die Thränen bald; / Vor ihnen lag die große weite Welt, / Wo sie den Ruheplatz sich wählen konnten.“ Als John Milton diese Verse 1665 schrieb, war Europa bereits übersät von irdischen Paradiesen in Form geometrischer Gärten, deren Grundelement das Quadrat war. John Milton, *Paradise Lost*, 1665



005

Das Bemühen, den Garten Eden auf der Erde zu lokalisieren, hat eine lange Tradition. Die nach ihrem Fundort benannte mittelalterliche Ebstorfer Weltkarte ist die größte ihrer Art. Wahrscheinlich um 1320, womöglich noch früher entstanden, zeigt die Karte in der

Mitte Jerusalem, darum gruppiert die drei Kontinente Asien, Afrika und Europa. Brandenburg links unten ist Mäusefraß zum Opfer gefallen, das Gebiet des heutigen Indien rechts oben wurde irgendwann herausgeschnitten.

Weit im Osten, der sich hier oben befindet, liegt das (beinahe quadratische) Paradies. Daneben ist der Kopf Jesu zu sehen. Die Karte spiegelt weniger das geografische Wissen als die mythologisch-religiösen Vorstellungen der Zeit. Die Welt wird mit dem Leib Christi gleichgesetzt, an den Seiten befinden sich deswegen Hände, am unteren Rand die Füße.
Ebstorfer Weltkarte, um 1300

006

Im prachtvollen Stundenbuch des Duc de Berry (1411) ist das Paradies rund, umgeben von einer Mauer, Bergen und dem Meer. Das Bild der Brüder Limbourg zeigt aber nicht nur die Beschaffenheit des Paradieses als Garten mit Bäumen, Wiesen und Blumen, sondern in einer kleinen Szenenfolge auch die dramatischen Ereignisse, die zur Vertreibung aus ihm führen: Die Schlange (die hier eher die Gestalt einer Meerjungfrau hat) reicht Eva die Frucht vom Baum der Erkenntnis; Eva bietet die Frucht Adam an; Gott bestraft die beiden; ein Engel drängt sie aus dem Paradies – und sofort werden sie sich ihrer Nacktheit bewusst, halten schamvoll Feigenblätter vors Geschlecht. Das Paradies ist verloren.

Brüder von Limburg, Garten Eden, Stundenbuch des Duc de Berry, zwischen 1409 und 1416





007 Um 1450 ist dieses Altargemälde entstanden. Eva und Adam sind bereits verstoßen, drehen sich aber gerade noch einmal um. Der Erzengel Michael droht ihnen mit erhobenem Schwert. Ursprünglich stand der dem Sündenfall gewidmeten Altartafel eine Abbildung der Erlösung gegenüber. Das aus dem Sündenfall hervorgegangene Gefühl der Scham angesichts der eigenen Nacktheit hatte inzwischen in Theologie und Kirche eine Eigendynamik entwickelt,

die auch Veränderungen in der Darstellungsweise nach sich zog. Adam und Eva waren ursprünglich beide nackt. Noch im 15. Jahrhundert erhielt Eva ein Kleid, wie aus Blättern gewoben. Vom Paradies sieht man übrigens kaum etwas außer der Mauer, die es abschirmt. Stattdessen leuchtet im Hintergrund die Landschaft – „Vor ihnen lag die große weite Welt, / Wo sie den Ruheplatz sich wählen konnten“ (siehe Nr. 003).

Französischer oder deutscher Meister,
Die Vertreibung aus dem Paradies, um 1450

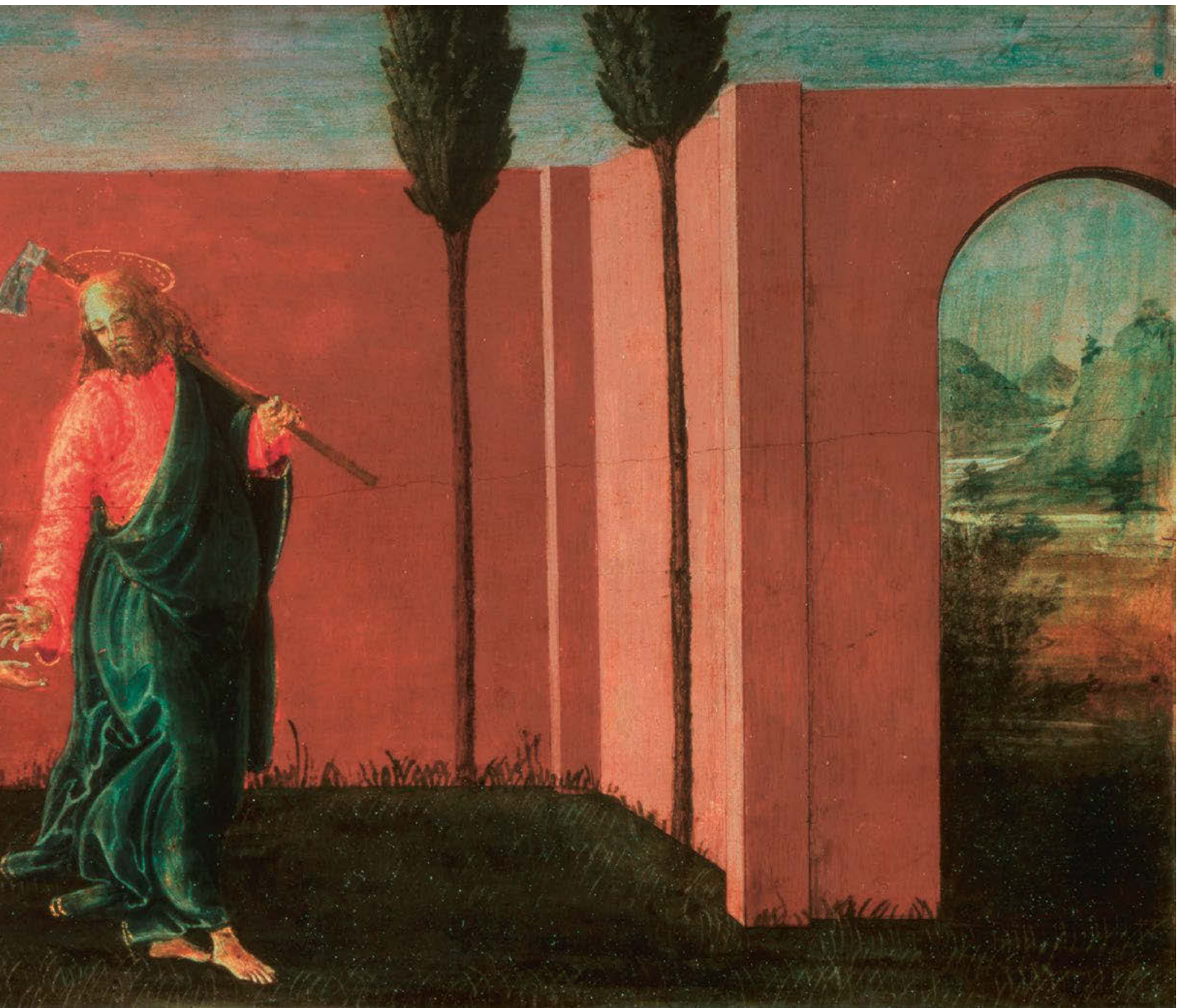


008 Ein immer wiederkehrendes Motiv in der Malerei seit dem Mittelalter ist Christus als Gärtner, hier die Version eines unbekanntes Meisters von 1416. Das Motiv geht auf das Johannes-evangelium zurück (Joh 20,15). Maria Magdalena ist die Erste, die dem auferstandenen Jesus begegnet. Sie erkennt ihn jedoch nicht. Sie hält ihn für den Gärtner. Die Tatsache, dass der Auferstandene dem Paradies nah gewesen sein könnte, befördert bei den Illustratoren dieser Szene offenbar die Assoziation, dass es sich dabei um einen Garten handelt und man sich dort entsprechend betätigt.
Göttinger Bûßeraltar, Noli me tangere, 1416



009 1510 greift auch Albrecht Dürer das Noli-me-tangere-Motiv auf, im Rahmen einer Serie von 36 Kupferstichen, der sogenannten *Kleinen Passion*. Christus, der Gärtner, trägt hier einen Spaten auf der Schulter. Albrecht Dürer, *Kleine Passion*, 1510





010 In seiner Interpretation der Szene aus dem Johannesevangelium (um 1490) zeigt Sandro Botticelli einen Jesus, der elegant eine Hacke schultert. Nachdem er sich zu erkennen gegeben hat, will Maria Magdalena ihn umarmen. Er aber ruft ihr zu, sie solle ihn nicht berühren, *noli me tangere*. Botticelli

schafft fast schon einen Bühnenraum für die Szene, begrenzt von einer imposanten rötlichen Gartenmauer; diesseits davon eine Wiese und regelmäßig gesetzte beschnittene Bäume, jenseits der Mauer, zu sehen durch einen von zwei Rundbögen, die ungebändigte Natur. Sandro Botticelli, *Noli me tangere*, 1490

