

GÉZA HAJÓS

Max Dvořák und die universalgeschichtliche Betrachtung der Gartenkunst

Vorbemerkung

In den frühen sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts hatte der Autor dieses Artikels das Glück István Bibó im kunstgeschichtlichen Seminar der Budapester Universität kennen zu lernen. Er erzählte damals von seinen Impressionen aus Italien, wo er trotz seines vom Kádár-Regime nicht geliebten Vaters erstmals in den „Westen“ fahren durfte. Die Geschwindigkeit der auf der Autostrada brausenden Fahrzeuge hat ihn besonders beeindruckt. In den folgenden Jahren – wenn István in Wien war, oder der Autor in Budapest – pflegten wir intensiven Kontakt. Einige Dinge sind mir bis heute noch in Erinnerung: das freudvolle Verzehren von Erdbeeren mit Schlagobers auf dem Balkon des Wiener Untermietzimmers, oder der verzweifelte Versuch des Vaters, seinen unbändigen Sohn Jánoska unter dem Klavier von Anna Zádor hervorzulocken... diese Ereignisse bleiben unvergesslich. Oder der gemeinsame Ausflug nach Csákvár mit dem Bibó-Familienauto. Und jetzt sind wir bei unserem Thema: Die Gartenkunst des von ihm verehrten und vielleicht „ewig“ vermählten Wiener Hofarchitekten Marcel Amand Isidore Ganneval (der jetzt seinen runden Geburtstag feiernde Kunsthistoriker berichtete seinen in der Fachliteratur bis heute falsch geschriebenen Namen Canevale). Auf Gannevals Monografie möchte das Fachpublikum sowohl in Trans- auch in Cisleithanien trotz der vielen Jahre nicht verzichten. Ganneval lebte in einer Zeit, als sich in der Österreichischen Monarchie unter der Herrschaft des aufgeklärten Kaisers Joseph II. kurzfristig vieles veränderte. Das neue Verhältnis zur Gesellschaft brachte auch ein neues Verhältnis zur Natur und Kunst hervor. Dem Kaiser war das absolutistisch-rationale Frankreich das große Vorbild und nicht das liberal-sentimentale England, dessen „Stil“ die Gartengestaltung ab den 1770-er Jahren auch auf dem Kontinent entscheidend beeinflusste. Ganneval war diesem künstlerischen Dilemma ausgeliefert, und dieses Dilemma widerspiegelt sich in seinen Werken wie im kaiserlichen Park von Laxenburg oder im Privatgarten des Kaisers im Wiener Augarten. So müssen wohl die Gedanken von Dvořák auch dem Gefeierten interessant erscheinen.

#####

Neunzig Jahre sind es her, dass der große Wiener Kunsthistoriker tschechischer Abstammung, Max Dvořák (1874–1921) gestorben ist.¹ Es ist ein guter Anlass, dar-

an zu erinnern, dass er, der die Kunstentwicklung immer in ihrer universalgeschichtlichen Bedeutung zu interpretieren versuchte, auch die Wichtigkeit der Erforschung von Gärten erkannte. Neben Alois Riegl gehörte er zu den Begründern der modernen Denkmalpflege in Österreich und wirkte ab 1905 nach dessen Tod als Generalkonservator der k. k. Zentralkommission, die 1911 unter dem Protektorat des Thronfolgers Erzherzog Franz Ferdinand in ein Staatsdenkmalamt (Vorgänger des heutigen Bundesdenkmalamtes) verwandelt wurde.² Max Dvořáks kunsthistorische Verdienste wurden in letzter Zeit mehrfach gewürdigt,³ seine Gedanken anlässlich der Erscheinung des zweibändigen „magnum opus“ von Marie-Luise Gothein über die Geschichte der Gartenkunst (erschieden 1914 in Jena)⁴ schon 1986 kurz analysiert.⁵ Die jetzt geplante und bevorstehende Publikation seiner die Denkmalpflege betreffenden schriftlichen Veröffentlichungen, Vorlesungen und Vorträge in Wien⁶ brachte auch einen bis jetzt noch unbekanntem Vortragstext zur Gartenkunst zum Vorschein,⁷ der wahrscheinlich vor seiner Rezension zu Gotheins Buch⁸ verfasst wurde. So entsteht ein abgerundetes Bild über den „Kunst- und Gartenphilosophen“ Dvořák, der auch auf diesem Gebiet bahnbrechend wirkte. Seine anregenden Gedanken sind jedoch in der Folge in der Wiener Schule der Kunstgeschichte – abgesehen von seltenen Ausnahmen⁹ – leider ohne Fortsetzung geblieben.

Die „Gartenfrage“ war auch in der Wiener Moderne von Otto Wagner bis Josef Hoffmann ein wichtiges Thema der neuen architektonischen Konzepte. Dies bedeutete eine Abkehr und Kritik am landschaftlichen Gartenstil und die Wiederentdeckung der streng und geometrisch gestalteten Formalgärten¹⁰. Otto Wagner war von den barocken Baumalleen in Schönbrunn begeistert¹¹ und in seiner Schule war der Garten nicht mehr eine vom Haus abgesetzte „Miniaturlandschaft“, sondern organische Fortsetzung der Innenräume, quasi eine Abfolge von Zimmern im Freien. Als wunderbares Beispiel sei hierfür der Garten der Villa Primavesi von Hoffmann in der Wiener Gloriette-Gasse erwähnt. Dvořák schreibt zum Schluss in seinem Vortrag um 1913–1914:

„Die große allgemeine Wichtigkeit dieser englischen Parks bestand darin, dass sie unendlich viel dazu beigetragen haben, das Interesse für landschaftliche Schönheiten zu wecken, welches, wie ich ja nicht weiter auszuführen brauche, zu den

wertvollsten Gütern der Gegenwart gehört. Der Fehler, der sich später einstellte, bestand darin, dass man dasselbe System auch auf kleine Gärten und städtische Parkanlagen übertrug, obwohl es eigentlich nur für große Räume geeignet war und schließlich dazu führte, dass man heute all die kleinen Parks mit willkürlich zerstreuten Bäumen und Sträuchern als eine Geschmacklosigkeit zu empfinden beginnt und in der Gartenkunst sich eine neue Wandlung zu vollziehen beginnt, bei der die Architektur wieder eine große Rolle zu spielen berufen zu sein scheint und deren Ergebnis vorläufig noch nicht übersehen werden kann.“

Freilich war Dvořák bei dieser Beurteilung nicht nur von den Forderungen der „Moderne“, sondern auch von der zeitgenössischen Heimatschutz-Literatur beeinflusst, die er als Generalkonservator der österreichischen Denkmalpflege gut gekannt haben muss, da man um 1910 im ganzen deutschen Sprachraum an eine „Vermählung“ von Denkmalpflege und Heimatschutz gedacht hat: Paul Schultze-Naumburg veröffentlichte 1902 einen eigenen Band über die architektonischen „Gärten“ in seinen „Kulturstudien“¹² und auch der Wiener Joseph August Lux beschäftigte sich 1907 mit dieser Frage in seinem Buch „Die schöne Gartenkunst“, nachdem er schon vor 1903 eine Publikation über „Das moderne Landhaus“ nach dem Vorbild von Hermann Muthesius (der die modernen englischen Wohnsitze auf dem Kontinent bekannt und vorbildhaft machte) herausgegeben hatte.¹³ Bertha Zuckerkandl schrieb 1907:

„Der lächerliche Trieb aber [...] schuf statt der architektonischen, das Haus rahmenden Anlagen die Imitation des englischen Parks. Wegeführung, Veduten, Rasenplätze, Baumgruppen und Teiche, die nur auf ein großes Flächenmaß berechnet waren, wurden in Raumverhältnisse gezwängt, die sie zur lächerlichen Karikatur verzerrten. Durch die Neigung zum Großsprecherischen verlor man die innige Beziehung zum Angemessenen.“¹⁴

Franz Lebisch bemerkte 1905: Unsere herrlichen Barockgärten

„gehen von denselben Prinzipien aus, wie sie der moderne architektonische Garten fordert und wie sie seit Anbeginn der Kultur geltend waren. Man war sich wohl bewusst, dass der Garten als ein Kunstprodukt Gesetzen unterworfen sei, die auf jeden Fall das Nachahmen der Natur ausschließen.“¹⁵

All diese Auffassungen waren in der Reformideologie des neuen Wohnens in Deutschland um 1900 bzw. schon früher in der „Arts and Crafts“ Bewegung in

England des späten 19. Jahrhunderts verankert.¹⁶ Außerdem müssen Dvořák die damals neu erschienenen Publikationen wie August Griesebachs „Der Garten, eine Geschichte seiner künstlerischen Gestaltung“ (1910) oder Hugo Kochs „Sächsische Gartenkunst“ (1910) bekannt gewesen sein, neben der erwähnten großen Publikation von M. L. Gothein (1914), die er sofort rezensierte. Bei dem seit der Jahrhundertwende regelmäßig jeweils in einer anderen deutschen Stadt abgehaltenen „Tag der Denkmalpflege“ beschäftigte man sich 1910 in Danzig mit dem Thema „Gartenkunst und Denkmalpflege“¹⁷ und ein Jahr später hielt Dvořák ein Grundsatzreferat in Salzburg,¹⁸ wo es um die Kooperation von Denkmalpflege und Heimatschutz ging. Die stenographischen Berichte mit den Texten aus Danzig erschienen 1913 in Leipzig. Die Heimatschützer forderten vehement auch den gesetzlichen Schutz der Gärten und Landschaften,¹⁹ die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch Industrialisierung und Bauspekulation stark gefährdet gewesen sind.

Was auch Dvořák sehr interessierte, war die Zusammenschau von Baudenkmal und Umgebung. In Danzig wurden in erster Linie nicht die denkmalpflegerischen Probleme der noch erhaltenen Gärten aus den unterschiedlichen Stilepochen, sondern die Frage behandelt, wie das „grüne Umfeld“ der alten Architekturen gestaltet werden sollte. Erst nebenbei wurde bemerkt:²⁰

„Eine Art von Kunstdenkmälern, um die sich die Denkmalpflege bisher noch nicht genug gekümmert hat, sind die alten G ä r t e n. Dazu gehören schon manche von den bescheidenen Bürgergärten mit ihren regelmäßigen Beeten, Hecken, Wegen und ihren Kleinbauwerken, Tor und Zaun, Stützmauern und Treppen, Brüstungen, Häuschen und Lauben, Tisch und Bänken, Brunnen und Gießwasserbecken und den alten Bäumen und Schlingpflanzenstöcken. Der Schlossgärten im Barockstil sind es nicht mehr allzu viele. Manche sind verändert oder zerstört, in englische Anlagen oder in Obstgärten verwandelt und überbaut.“

Der Stuttgarter Autor und Landeskonservator dieser Zeilen Gradmann wünschte sich 1910, dass die Alterungsspuren in den Gärten erhalten bleiben, aber eine bestimmte Pflege sah er auch als notwendig: „Wir haben heute zu viel historischen Sinn auch den Gärten gegenüber, und die wenigen Beispiele, die uns geblieben, sind uns zu kostbar, als dass wir sie modernisieren möchten“.

Sicherlich waren Dvořák die in diesen Publikationen erörterten Gedanken und die Frage der damit verbundenen historischen Legitimation der modernen Gartenkunst bekannt. Er begnügte sich aber nicht mit dem einfachen Hinweis auf die architektonischen Barockgärten (oder auf die neuentdeckten Bauerngärten, wie

das z. B. J. A. Lux tat), auch nicht mit der ironischen Ablehnung der in den städtischen Villengärten „ad absurdum“ geführten kleinräumigen Landschaften (wie B. Zuckerkandl), sondern überblickte – im neu aufgefundenen Vortrag²¹ und auch in der Rezension²² zu Gothein – die gesamte Universalgeschichte der Gärten, von der Antike bis zu seiner Gegenwart. Seine heute unvorstellbar umfangreichen Materialkenntnisse und die große Sensibilität, mit der er die kunsthistorischen Probleme in jeder Epoche aufspürte, ermöglichten ihm solche Querbeziehungen, die damals weder den Heimatschützern, noch den Architekten bekannt waren.

In seinem bis jetzt unbekanntem Vortrag hält er fest:

„Zu den Schöpfungen der Kunst, die den meisten Menschen vielleicht eine Freude bereiten, gehören ohne Zweifel die Gärten. Man könnte sich vielleicht wundern, dass man sie als Kunstwerke betrachtet und in die Geschichte der Kunst einbezieht, tatsächlich kann man sich leicht überzeugen, dass sie jeweilig im engsten Zusammenhange mit der Kunstentwicklung standen und als Kunstform eine Geschichte haben, die ein eignes Kapitel innerhalb der allgemeinen Kunstentwicklung bedeutet.“

Dvořák behandelte zuerst die Gartenentwicklung von Altägypten bis zum Mittelalter und stellte fest, dass von Anfang an sowohl die regelmäßig gestalteten Gärten als auch die Natur imitierenden Parks eine Parallelgeschichte haben und trat damit gegen die damals verbreitete These auf, dass der „englische Parkstil“ im 18. Jahrhundert ohne Vorgeschichte entstanden ist. Nach seiner Meinung ging es immer und in jedem Kunstwerk um das Verhältnis zwischen Natur und Kunst und so darf man daher die Entwicklung der Gartenkunst *nicht* unabhängig und abgetrennt von der allgemeinen Kunstentwicklung betrachten. Im Mittelalter hat man seiner Meinung nach dreierlei Gärten: 1. die Blumen und Lustwiese, 2. den Baumgarten und 3. den Blumen- und Wurzgarten.

„Im Ganzen und Großen war, soweit es sich um ästhetische Momente handelt, der Grundcharakter der Gärten im Mittelalter die dekorative Flächenwirkung, sie hatten der Architektur gegenüber keine selbständige Bedeutung, sondern sollten durch die Blumenpracht bunt und farbig wirken, wie die Glasgemälde in den Kirchen, wie die Tapisserien in den Wohnräumen, wie die dekorativen Bordüren in den Handschriften.“

Diese feine Beobachtung konnte freilich nur von einem Kunsthistoriker gemacht werden, der die gesamte Kunstgeschichte gut kannte.

Eine neue Etappe der Gartenkunst fängt nach Dvořák im 15. Jahrhundert an, als „ein einheitlicher großer

Prunkgarten und bei diesem eine neue gewollte künstlerische über die Natur hinausgehende Wirkung angestrebt wurde“. Im 16. Jahrhundert steht

„das Wohngebäude nicht mehr neben, sondern im Garten, mit dem es zu einer künstlerischen Einheit als Teil des Ganzen verbunden ist. [...] Es ist also eine architektonische Gesamtkomposition, wie sie sich in der Architektur entwickelte, die in diesen großen Parkanlagen angestrebt wurde und zwar eine Komposition der großen Flächen und Massen wie abermals in der gleichzeitigen Architektur, ja es ist offenkundig, dass überhaupt erst durch die Entwicklung der Architektur als Gestaltung der Massen die moderne architektonische Gestaltung der Natur ermöglicht wurde, die ja immer auf einer Bewältigung von Massen beruhen musste.“

Der neue Gartentypus des 16. Jahrhunderts (wie z. B. die Villa d'Este in Tivoli, die Villa Lante in Bagnaia oder die Villa Aldobrandini in Frascati) beeinflusste in der Folge seiner Meinung nach auch den Städtebau.

„Als eines der Hauptmomente in unseren großen Städten in Bezug auf künstlerische Wirkung sind wir gewohnt, große Prospekte und Veduten zu betrachten, einheitlich angelegte, perspektivisch wirkende Plätze und Straßenzüge mit interessanten Ausblicken. Das hat sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Italien, insbesondere in Rom entwickelt, und wenn auch die Ansätze dazu schon in der früheren Architektur, insbesondere bei Michelangelo, vorhanden waren, so hätten diese Ansätze kaum so schnell sich verbreitet und eine so große Verbreitung gefunden, wenn nicht in dem leichter bezwingbarem Material der großen Parks gezeigt worden wäre, wie sie für die Bewältigung großer architektonischer Gesamtaufgaben verwendet und ausgebildet werden können.“

In der Barockzeit des 17. und 18. Jahrhunderts entwickelten sich diese in den italienischen Gärten formulierten Gedanken nach Dvořák weiter und man griff immer großräumiger in die umgebende Landschaft hinaus.

Eine „vollständige Umwälzung der Gartenkunst“ kommt seiner Meinung nach im 18. Jahrhundert in England zustande, wo man „die Natur selbst in ihrer ursprünglichen freien Gewalt und Schönheit bewundern wollte“. Aber: „sowohl den barocken Parkanlagen als den englischen Gärten des 18. Jahrhunderts liegt eine kunstvoll architektonische Komposition zu Grunde, mit dem Unterschiede, dass dort die architektonisch stilisierte, hier die ursprüngliche unstilisierte Natur ist, welche diese Komposition auszufüllen hat“. Er leugnet nicht den Einfluss zeitgenössischer Literatur sowie chinesi-

scher Vorbilder auf die englische Gartenkunst, wo man u. a. künstliche Ruinen errichtet hatte, um „die Illusion des Waltens der Zeiten und der Natur hervorzurufen“. Was Dvořák um 1910 noch nicht gewusst haben kann, wie stark die Gartenkünstler William Kent oder Lancelot („Capability“) Brown in England die antikisierenden – pastoralen – Landschaftsgemälden des 17. Jahrhunderts (Claude Lorrain, Gaspar Dughet oder Nicolas Poussin) bei ihren Schöpfungen bewusst berücksichtigt haben.²³ Aber schon in seiner ersten Vorlesung über die Denkmalpflege 1906 an der Wiener Universität²⁴ analysierte er sehr feinfühlig und treffend die Ruinenbilder des 16. und 17. Jahrhunderts²⁵ und stellte fest, dass

„der Maler nie den Pflanzenwuchs weglässt, der die alten Bauten bedeckt, dass er sich bemüht die Schäden, die Altersspuren recht deutlich zu machen, ja sie vielfach übertreibt... Und dann weiter So können wir schon in der italienischen barocken Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts beobachten, dass die Künstler auf Grund der allgemeinen Entwicklung der künstlerischen Probleme einen Sinn und ein Interesse, eine Freude besessen haben an der unberührten Gesamterscheinung eines alten Denkmals, wie es die Zeiten uns erhalten haben.“

Dvořák kämpfte in seinem 1913–1914 verfassten „Katechismus der Denkmalpflege“²⁶ um die Erhaltung der alten städtischen und dörflichen Denkmalensembles, die durch Stadtregulierungen, Bauspekulation und Industrialisierung gefährdet waren. Ihm ging es also darum, ein Kunstempfinden für das Ganze und das noch nicht berührte, organisch Gewachsene ein allgemeines Verständnis zu erzeugen, sowie dieses Gefühl aus der Vorgeschichte der Denkmalpflege sowie des Kunstempfindens abzuleiten. Dabei spielten die Parkanlagen eine entscheidende Rolle. Die allmähliche Veränderung des Verhältnisses zur Natur spätestens seit dem 17. Jahrhundert brachte schrittweise die moderne Denkmalpflege hervor: So baute Dvořák den von Alois Riegl formulierten und berühmt gewordenen „Alterswert“²⁷ der Denkmale in seine eigene Theorie ein. Der „Alterswert“ wurde im Wertesystem der modernen Denkmalpflege an oberster Stelle diskutiert: „Und wenn Sie die bildlichen Darstellungen betrachten, so werden Sie überall finden, dass es nicht nur der Alterswert an und für sich ist, um den es sich handelt, wie vielmehr der Alterswert als Quelle bestimmter malerischer Qualitäten der alten Objekte.“ Riegl und Dvořák arbeiteten um 1900 an einer neuen Philosophie der Denkmalpflege, die sich vordergründig in der Ablehnung des Historismus und der „stilpuristischen“ Restaurierungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts äußerte; aber im Wesentlichen ging es um viel mehr: um die Geisteshaltung des kommenden 20. Jahrhunderts gegenüber dem kulturellen Erbe der Menschheit.

Dvořák anerkannte in seiner Rezension die profunde wissenschaftliche Arbeit von Marie-Luise Gothein über die „Geschichte der Gartenkunst“²⁸ bemängelte jedoch auch, dass die Autorin bei der Darstellung der geschichtlichen Entwicklung des Gartens

„bis auf wenige Ausnahmen, dessen Zusammenhänge mit der allgemeinen Stilentwicklung zu untersuchen, wie es für bestimmte Perioden von Wölfflin oder Riegl vorbildlich durchgeführt wurde, unterließ. So hätte die Revolution in der Gartenkunst [...] sich kaum so elementar vollzogen und verbreitet, wenn sie nicht schon lange früher durch eine neue Bedeutung des Naturausschnittes für die Kunst vorbereitet gewesen wäre.“

Asymmetrie, undulierende Linien, die Liebe zu Wald- und Wiesenszenarien waren seiner Meinung nach viel früher vorhanden, als der neue mit den literarischen Schwärmereien im Sinne der romantischen Aufklärung verbundene Typus des englischen Landschaftsgartens im 18. Jahrhundert. Max Dvořák versuchte auch den „Niedergang“ der Gartenkunst im 19. Jahrhundert zu begründen und erklärte diesen mit der immer mächtiger werdenden allgemeinen „Naturbewunderung“. „Man könnte fragen, wie diese Stagnation in einem Zeitalter zu deuten sei, in dem Naturbewunderung einen Grad und allgemeine Verbreiterung erreicht, wie nie früher in der Geschichte der Menschheit, und nicht nur für die Poesie und Malerei, sondern für das ganze Leben eine nie dagewesene Bedeutung gewonnen hat [...]“ Deshalb haben die Kunstgärten im 19. Jahrhundert „viel von ihrer Sonderbedeutung eingebüßt“. „Verwandelte sich nicht in der allgemeinen Empfindung die ganze unbegrenzte Natur in eine Quelle der Lebensfreude und geistigen Erhebung, der gegenüber die schönsten Parks und Gärten nur ein unbedeutendes Surrogat²⁹ bedeuten?“ Auch die Zunahme des botanisch-wissenschaftlichen Interesses in der Gartenkunst des 19. Jahrhunderts wird man schließlich in seinen Augen aus ästhetischen Bedürfnissen erklären können.

„Vielleicht kommt einmal die Zeit und vielleicht ist sie nicht so ferne, wo man die Einwirkungen des naturwissenschaftlichen Materialismus auf die Kunst nicht anders beurteilen wird, wie jeden anderen Einfluss einer teleologischen Deutung der Welt auf die künstlerische Phantasie, und sie nicht als eine Preisgabe der Kunst an die Wissenschaft, sondern als die notwendige Folge einer neuen allgemeinen geistigen Orientierung der sichtbaren Welt gegenüber auffassen wird.“

Dvořák ist dagegen, dass der architektonische Garten um 1900 direkt auf den tektonischen Charakter der Barockgärten zurückgeführt wird.

„Für Barockgärten galt als höchstes Gesetz unbedingt Rücksicht auf die einheitliche und zentralisierte Gesamtwirkung. Einer subjektiven architektonischen Idee mussten sich das Gelände, das Wasser, die Vegetation und die Gartenarchitektur vollständig unterordnen [...] In den architektonischen Gärten der Gegenwart herrscht dagegen ein tektonischer Rhythmus, ein harmonisches Verhältnis zwischen dem Ganzen und allen Teilen, die auch gesondert ihren eigenen künstlerischen Wert besitzen [...]”

Er ist gegen die Auffassung, dass die Kunstentwicklung als „eine geradlinig fortschreitende“ aufgefasst wird, sie „setzt sich aus verschiedenen intermittierenden genetischen Abfolgen zusammen, die sie zuweilen zu scheinbar überwundenen Phasen zurückleiten, die sich kreuzen und, vorübergehend durch gemeinsame Berührungspunkte verbunden, nebeneinander bestehen können [...]”. Der große Wiener Kunsthistoriker konnte freilich die weitere Entwicklung im 20. Jahrhundert weder auf dem Gebiet der allgemeinen Kunst, noch auf dem Gebiet der Gartenkunst voraussehen: Die beiden Stränge – 1. „naturverbunden“ unregelmäßig und 2. „architekturverbunden“ regelmäßig – verlaufen heute nicht mehr so klar getrennt wie am Ende des 19. Jahrhunderts, durch die unzähligen neuen technischen Möglichkeiten, durch die enorme Vermehrung der Informationen und ihre gleichzeitige mediale Verfügbarkeit, durch die Gefährdung der ökologischen Zusammenhänge und die möglichen Reaktionen darauf, durch die Kenntnis und Einbeziehung der „dritten Welt“ in sozialer Hinsicht, durch das Verschwinden der Trennung zwischen Stadt und Land, usw. steht dem heutigen Gartenkünstler eine noch nie dagewesene Stilvielfalt zur Verfügung, die sich nicht mehr auf zwei Entwicklungslinien reduzieren lässt.

Die vielleicht wichtigste Schlussfolgerung in der Rezension von Max Dvořák zu Gotheins Werk lautet folgendermaßen:

„Der Garten als künstlerische Gestaltung war nie und nirgends ein notwendiges Produkt der geographischen Verhältnisse und der materiellen Kultur, sondern, dadurch vom Nutzbau sich unterscheidend, ein Werk der unerschöpflich sich erneuernden Phantasie, die, erfüllt von religiösen Ideen, Mythos, Symbolen der Lebensmächte und Lebensquellen, Jagd und Kampf, Spiel und Prunkbedürfnis, poetischen Vorstellungen, Gefühlsassoziationen und Weltanschauungsbekanntnissen, geleitet vom allgemeinen, rationell unerklärlichen Stilempfinden eine nur historisch bedingte und jeder vom naivem Positivismus des vorigen [19.] Jahrhunderts erträumten gesetzmäßigen Ableitung sich entziehende Abfolge von Kunst- und Kulturwerten [...]”

Am Ende seiner Rezension machte Dvořák den Vorschlag, dass man zur Gesamtgeschichte der Gartenkunst auch einen Quellenband mit den wichtigsten zeitgenössischen Gartenschilderingen³⁰ herausgeben sollte.

Anmerkungen

- 1 Zu Dvořáks Biographie siehe Karl Maria SWOBODA: *Vortrag zum 30. Todestag von Max Dvořák (gehalten an der Universität Wien)*. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (weiter ÖZKD), XVIII. (1974) 74–81.
- 2 BRÜCKLER, Theodor: *Thronfolger Franz Ferdinand als Denkmalpfleger (Die „Kunstakten“ der Militärkanzlei im Österr. Staatsarchiv [Kriegsarchiv])*. Wien–Köln–Weimar, Böhlau Verlag, 2009. 659 Seiten.
- 3 AURENHAMMER, Hans H.: *Max Dvořák, Tintoretto und die Moderne: Kunstgeschichte „vom Standpunkt unserer Kunstentwicklung betrachtet“*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, IL. (1996) 9–38; AURENHAMMER, Hans H.: *Die letzte Renaissance (Vortrag, gehalten am 22. Februar 1912 im Österr. Museum für Kunst und Industrie)*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, L. (1997) 9–22.
- 4 GOTHEIN, Marie Luise: *Geschichte der Gartenkunst*. Jena, Eugen Diederichs Verlag, 1926. (2. Auflage); Reprint: Frankfurt am Main, Georg Olms Verlag, 1988. *Zwei Bände*.
- 5 HAJÓS, Géza: *Max Dvořáks Gedanken über die Gartenkunst*. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (ÖZKD), XL (1986) 215–222. – Im hier vorliegenden Artikel werden Dvořáks Gedanken (anders als 1986) im neuen Zusammenhang erörtert.
- 6 Eine Herausgabe von Dvořáks denkmalpflegerischen Schriften war schon von Ernst Bacher geplant; siehe Eva Frodl-KRAFT, Eva: *Gefährdetes Erbe (Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918–1945 im Prisma der Zeitgeschichte)*. Wien–Köln–Weimar, Böhlau Verlag, 1997. XXVII. Herr Prof. Dr. Hans H. Aurenhammer teilte mir im Oktober 2010 mit, dass Herr Sandro Scarrocchia eine Monographie über Dvořáks Schriften verfasste und diese (wie mir dann Herr Hofrat Dr. Andreas Lehne vom Bundesdenkmalamt schrieb) als Band XXII der Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege erscheinen soll. Weiterhin teilte mir Herr Hans H. Aurenhammer mit, dass Scarrocchia Buch auf italienisch erschienen ist („Max Dvořák: Conservazione e Moderno in Austria [1905–1921]“). Für diese Hinweise bin ich den Herren Aurenhammer und Lehne zu Dank verpflichtet, Scarrocchias diesbezügliche Publikation und das Manuskript im Bundesdenkmalamt habe ich bei der Verfassung dieses Artikels (Ende des Jahres 2010) nicht gekannt, obwohl ich mich bemüht habe, das Buch aus Italien zu bekommen.

- 7 Das Vortragsmanuskript „Gartenkunst“ (ca. 1913–1914) aus dem Nachlass Max Dvořák (Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien) stellte mir Herr Dr. Lehne zur Verfügung, wofür ich ihm zu besonderem Dank verpflichtet bin.
- 8 Dvořáks Rezension erschien ursprünglich in den Kunstgeschichtlichen Anzeigen (Beiblatt der Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, 1913. 126–138). Auf diesen Text wies zuerst E. Kris hin (Der Stil „rustique“. Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen in Wien, N. F. I [1926] S. 193). – Wahrscheinlich deshalb haben die Herausgeber des Buches („Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte von Max Dvořák“, München, 1929. 361–170), Johannes Wilde und Karl M. Swoboda diesen Rezensionstext in die wichtigen Aufsätze von Dvořák aufgenommen.
- 9 Wie z. B. Erika VEIK (später Neubauer) „*Barocke Gartenanlagen Wiens*“, phil. Diss. (bei Strzygowski) 1931. – Auch Elisabeth GASSELEDERS nicht abgeschlossene Dissertation „*Chronologischer Katalog der Landschaftsgärten in Wien und Niederösterreich*“, Manuskript (bei Sedlmayr) 1938.
- 10 Vgl. dazu die Zs. „Die Gartenkunst“ 7 (2/1995) S. 177–323.
- 11 Otto Wagner verehrte Fischer von Erlach. Vgl. AUBÖCK, Maria: *Zur Gartenarchitektur der Otto Wagner-Schule und ihrer Zeit*. Die Gartenkunst, 7 (2/1995) 291–297.
- 12 *Erschienen in neun Bänden und einem Ergänzungsband*, München, 1901–1917. Bd. 2 „Gärten“, 1902.
- 13 KROSIGK, Klaus von: *Der Berliner Villen- und Landhausgarten in der Zeit zwischen 1900 und dem Ersten Weltkrieg*. Die Gartenkunst, 7 (2/1995) 210–219.
- 14 ZUCKERKANDL, Bertha: *Zeitkunst Wien 1901–1907*. Wien–Leipzig, Heller, 1908. darin „*Die Blumenausstellung*“ (Mai 1907) 151.
- 15 LEBISCH, Franz: *Der architektonische Garten*. Erdgeist, 3. (1908) Heft II. 46.
- 16 POSENER, Julius: *Berliner Gartenvororte*. In: *Die deutsche Stadt im 19. Jahrhundert*. Hrsg. Ludwig GROTE. München, Prestel, 1974. 66–76. (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 24.)
- 17 *Denkmalpflege: Auszug aus den stenographischen Berichten des Tages für Denkmalpflege*. Hrsg. Adolf von Oechelhaeuser. Leipzig, A. E. Seemann, 1913. Bd. II. 123–155.
- 18 DVORÁK, Max: *Denkmalpflege in Österreich*. ÖZKD, XVIII (1974) 131–137. Vgl. auch die Zs. „*Die Denkmalpflege*“. Berlin, o. J. (1911).
- 19 HENNEBO, Dieter: *Gartendenkmalpflege in Deutschland (Geschichte – Probleme – Voraussetzungen)*. In: *Gartendenkmalpflege – Grundlagen der Erhaltung historischer Gärten und Grünanlagen*. Hrsg. Dieter HENNEBO. Stuttgart, Eugen Ulmer Verlag, 1985. 19. ff.
- 20 Wie Anm. 17, 138.
- 21 Wie Anm. 7.
- 22 Wie Anm. 8.
- 23 BUTTLAR, Adrian von: *Der englische Landsitz 1715–1760*. Mittenwald, Mäander, 1982. (Studia Iconologica, Bd. IV.)
- 24 DVORÁK, Max: *Denkmalpflege*. Vorlesungen (1906) und (1910); die Manuskripte befinden sich in seinem Nachlass (Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien). Auf die von Gisela Jaager transkribierten Texte hat meine Aufmerksamkeit Herr Prof. Dr. Hans H. Aurenhammer gelenkt und Herr Hofrat Dr. Andreas Lehne diese großzügig zur Verfügung gestellt. Beiden Herren bin ich zu großem Dank verpflichtet. – Vgl. außerdem Anm. 6.
- 25 Die Hervorhebung des 16./17. Jahrhunderts als wichtige Station in der Vorgeschichte der institutionalisierten Denkmalpflege ist im Überblick der gesamten Kunstentwicklung ein großes Verdienst von Dvořák.
- 26 DVORÁK, Max: *Katechismus der Denkmalpflege*. Hrsg. vom Kunsthistorischen Institut der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege. Wien, Julius Bard Verlag, 1916. – Vgl. zur Entstehungsgeschichte T. Brückler, zit. Anm. 2, 348–350. – Außerdem: FRODL, Walter: *Max Dvořáks „Katechismus der Denkmalpflege“*. ÖZKD, XVIII (1974) 90–105.
- 27 *Alois Riegl (Kunstwerk oder Denkmal? – Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege)*. Hrsg. Ernst BACHER. Wien–Köln–Weimar, Böhlau Verlag, 1995.
- 28 Vgl. Anm. 4 und 5.
- 29 Dvořák hatte weder von der Baukunst, noch von der Parkkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine positive Meinung und war von der Kritik der Moderne stark beeinflusst. Erst um 1970 erfolgte die Rehabilitation des „gründerzeitlichen Historismus“ (etwa von 1840 bis nach 1900) in den Arbeiten von Nikolaus Pevsner und Renate Wagner-Rieger. Die Parkanlagen dieser Epoche wurden in den 1970-er Jahren von Dieter Hennebo und Erika Schmidt gründlich aufgearbeitet und positiv bewertet.
- 30 In Österreich haben wir uns bemüht, diesen Vorschlag (wenn auch nicht mit dem von Dvořák geforderten universalgeschichtlichen Aspekt) zu realisieren: HAJÓS, Géza: *Romantische Gärten der Aufklärung*. Wien–Köln, Böhlau Verlag, 1989. 143–231; BERGER, Eva: *Historische Gärten Österreichs – Garten und Parkanlagen von der Renaissance bis um 1930*. Wien–Köln–Weimar, Böhlau Verlag, 2002–2004. In drei Bänden.