

Adrian von Buttlar

Revival des Landschaftsgartens? Zu aktuellen Tendenzen der Gartenkunst

1993 wurde in einem romantisch-pittoresken Waldstück des Habichtswalds am Rande des Bergparks von Kassel-Wilhelmshöhe der Sarkophag des Bildhauers Fritz Schwegler aufgestellt, in dem der Künstler dereinst bestattet werden wird. Die Inschrift in makelloser Antiqua gibt sich als exklamatorisches Zwiegespräch mit dem empfindsamen Du – und damit ist wohl der Tod gemeint – ganz im Geiste des 18. Jahrhunderts: »Weiszt Du, weil ich hier bin und Du bist auch hier« und auf der anderen Seite verrätst: »Lebensmüde? – Abulvenz«; letzteres eine Wortschöpfung, die an den medizinischen Begriff der Abulie (krankhafte Willensschwächung), aber auch an das lateinische »avolere« (wegfliegen, sterben) erinnert. Das Monument aus matt poliertem italienischen Granit funktioniert gleicherweise auf der Basis der Assoziationstheorie wie über die sensualistische Ästhetik des 18. Jahrhunderts: es ruft einerseits



Schweglers Sarkophag in der Künstlernerokropole am Blauen See, Kassel 1993

Gedankenketten und Vorstellungsbilder von arkadischen Gartengräbern im Sinne Poussins wach, andererseits wirkt es als Element einer stimmungsgeladenen Naturszenerie – steil über einem geheimnisvollen Kratersee am Rande eines alten Steinbruchs gelegen – unmittelbar auf das Gemüt des überraschten Spaziergängers.

Der Sarkophag Schweglers ist – nach den Gräbern von Rune Miels und Timm Ulrichs – das dritte Grabmonument in einer insgesamt auf vierzig Gräber projektierten »Künstlernekropole«, die der in Kassel lehrende Bildhauer Harry Kramer 1981 angeregt und im Kampf mit den Behörden durchgesetzt hat.¹ Drei Argumente bestimmen Kramers zugegebenermaßen »elitäre« Vision: zum einen das Unbehagen an den mehr oder minder mißglückten Versuchen einer »Kunst im öffentlichen Raum«, der überwiegend eine Feigenblattfunktion zur Kaschierung phantasieloser Planung zukommt, zweitens die Rückwendung schöpferischer Kreativität auf das Thema des Todes und der Unsterblichkeit und damit auf ein Urmotiv künstlerischen Schaffens und drittens die Auseinandersetzung mit dem gewählten Ort, einem in hohem Maße stimulierenden Schauplatz der Natur.

Die Auseinandersetzung mit dem Thema Natur hat in den letzten Jahrzehnten der bewußt werdenden Ökosystem-Gefährdung und der fast täglich nachzuvollziehenden Ökokatastrophen in vielfältiger Weise die Kunst bestimmt. Mehr noch als in den »musealen« Kunstmanifestationen drückt sich dies in Tendenzen der Land Art und in neuen Ansätzen zur Gartenkunst aus. Dabei sind zahlreiche Rückgriffe auf die Anfänge der Moderne in jenem 18. Jahrhundert zu registrieren, auf dessen ethisch-politischem Fundament unsere freiheitlichen Gesellschafts- und Glückseligkeitsvisionen letztlich noch immer basieren. Doch gilt es beim Revival des Landschaftsgartens die Differenz zu verstehen, die diese gartenkünstlerischen Schöpfungen unmißverständlich zu Manifestationen des späten 20. Jahrhunderts macht. Ich möchte im folgenden einige neuere Garten- und Landschaftsgestaltungen seit den sechziger Jahren vorstellen, die für ihre jeweilige Richtung repräsentativ erscheinen. Dabei geht es auch darum, ihr Verhältnis zur Arkadien-Tradition anzudeuten, die als postmodernes Sehnsuchtsmotiv eine eindrucksvolle, zuweilen auch peinlich-naive Auferstehung feiern konnte.

Die Münchner Olympiainlagen

1968 bis 1972 entstanden auf dem Oberwiesenfeld in München die Olympiainlagen auf einer Fläche, die so groß ist wie die Münchner Innenstadt. Von den insgesamt 280 ha der Gesamtanlage wurden 160 ha

dem öffentlichen Grün vorbehalten. Im Olympiastadion hatten Günter Behnisch und Partner, vor allem mittels der freitragenden Glas- und Zelt-dachkonstruktion Frei Ottos, einen völlig neuen, leichten und heiteren Typus von Massensportanlagen geschaffen. Sie fanden in Günther Grzimek einen kongenialen Landschaftsarchitekten. Grzimek plante eine frei fließende und zu Hügeln aufgipfelnde Landschaft, die nahtlos aus den architektonischen Gebilden hervorzugehen oder in diese über-zugehen scheint. Im Wortsinne entstand dieser moderne Landschaftspark auf dem Trümmerschutt des Zweiten Weltkriegs. Anlässlich der Verlei-hung des Sckell-Rings der Bayerischen Akademie der Schönen Künste 1973 hat Grzimek sich ausführlich zu seinem Olympiapark und zu den zukünftigen Aufgaben öffentlicher Grünplanung geäußert:² Es war mehr als ein willkommener Anknüpfungspunkt an den Patron der Aus-zeichnung, Friedrich Ludwig von Sckell, wenn er sich dabei auch auf den Englischen Garten in München (1789 ff.) und die Idee des »demokratischen Grüns« berief. Er würdigte nicht nur Sckells damals noch vergessene Verdienste um Gartenkunst, Stadt- und Landschafts-planung, sondern knüpfte unmittelbar an die aufklärerische Definition des landschaftlichen Gartenstils als des Gartens der »Freiheit« und an Sckells Umsetzung des Volksparkgedankens an; und dies vor dem Hinter-grund der ersten Olympiade in Deutschland 1936 mit ihren martia-lischen und totalitären ästhetischen Strukturen: »Der Olympiapark München 1972 ist in seiner Zielsetzung Kontrast gegen Geist und Architektur der Olympiaanlagen, die in Berlin für die Olympischen Spiele 1936 in der Ära Hitler geschaffen wurden. Er sollte ein anderes Deutsch-land repräsentieren, ein tolerantes, freiheitliches Land.« Es ist im nach-hinein – wenn man einmal von dem terroristischen Anschlag auf die israelischen Sportler absehen kann – erstaunlich, wie stark Architektur und Landschaft die Stimmung dieser Olympiade prägten, indem sie auf einer neuen Ebene die Revitalisierung der alten Freiheitsmetapher bewirkten: durch Ausschaltung von Symmetrie, Hierarchie und stei-nerner Monumentalität zugunsten von Licht, Leichtigkeit, natürlicher Kurvatur und heiterer Bepflanzung. Erneut schwingen die Uferlinien nach Hogarth' »Line of Beauty«, formt sich das Terrain wie Capability Browns »undulating ground« und staffeln sich »clumps« und »belts« im Sinne Kents und Sckells.³

In zweifacher Hinsicht setzt sich Grzimek, ein Anti-Romantiker, jedoch vom Vorbild des Englischen Gartens ab: Zum einen zieht er die »alar-mierenden Feststellungen« des Club of Rome in seine Planung ein: »Gemeint ist die Gefährdung des Lebens auf der Welt durch Über-forderung eines begrenzten Potentials«. Er berücksichtigt ökologische



Günther Grzimek, Olympiaanlagen München 1972

Gesichtspunkte bereits bei der Gestaltung und Bepflanzung des Olympiaparks, der zwar typische Landschaftsformationen und Landschaftselemente wie Fläche, Gipfel, Hang, Mulde reproduziert, aber für Veränderungen offenbleiben soll. Grzimek sieht in der Berücksichtigung der Ökologie nicht nur unter therapeutischen, sondern auch unter gestaltpsychologischen Kriterien die größte Herausforderung für die Landschaftsplanung der Zukunft: »Die Gestaltung von Landschaften, wie sie sich durch Aufgabe agrarischer Nutzflächen ergeben, stellt eine noch nie gewesene Aufgabe für Kultur dar. Es kommt darauf an, eine Vielfalt von Ökosystemen in mosaikartigem Wechsel zu erhalten oder entstehen zu lassen.«

Zum anderen versteht sich Grzimek als strenger Funktionalist, der die künstliche Landschaft auf Bedürfnisse und Freizeitverhalten der Besucher – ermittelt über sozialemprirische Forschungen – ausrichten will: »Die Benutzbarkeit der Grünflächen ist unter Berücksichtigung der Qualitäten der Betätigung (Arbeit, Spiel, Sport, Gehen, Liegen, Sonnen, Sitzen) oft auf das Mehrfache zu steigern. Dadurch sind ihre therapeutischen Qualitäten (Bodenkontakt, Luft, Licht, Ruhe) einer möglichst großen Wirkung zugeführt.« So unterscheidet sich auch sein moderner Freiheitsbegriff von dem des 18. Jahrhunderts, und das hat seine Rückwirkung auf die Definition des Aufforderungscharakters einer solchen Anlage: »Ist der Englische Garten auf eine vorbestimmte Benutzung wie Gehen,

Schauen, Sitzen auf vorbestimmten Wegen, Plätzen und Bänken mit vorbestimmten Ausblicken komponiert und das in grünen, wohlproportionierten Räumen, so ist der Olympiapark für Nutzungen bestimmt, die weitgehend vom Besucher selbst bestimmt werden. « Hier manifestiert sich eine Vorstellung von Autonomie, die der Überwindung der Nachahmungs- und Abbildtheorie in der abstrakten Kunst entspricht. Sinnsetzungen werden nicht vorgegeben, sondern dem Parkbenutzer abverlangt. Es stimmt nachdenklich, daß der zweihundertjährige Englische Garten mit seinen stimulierenden Kultur- und Naturbildern noch heute als sozialer und kommunikativer Raum besser funktioniert als die gleichsam neutrale Landschaftskomposition Grzimeks.

Le Roys Ökokathedrale

Einen gesteigerten ökologischen Freiheitsbegriff propagierte wenig später der niederländische Gartenarchitekt Louis Guillaume Le Roy in seinem 1973 erschienenen Buch »Natur ausschalten – Natur einschalten«. ⁴ Das allerdings kontrollierte ökologische System steht nun über jeder sozialen, ästhetischen oder semantischen Nutzung, Freiheit ist die Freiheit der Natur selbst. Unkräuter verlieren ihren diskriminierenden Begriff, die Artenvielfalt nimmt zu. In der Wahrnehmung der natürlichen Entwicklungsprozesse soll der Garten zum »Ort ökologischer Erkenntnis« werden. Unschwer ist in der Eliminierung der Kunst das harmonistische Modell der »chain of being« und ihrer natürlichen »balance«, das Leitbild des Garten Eden als unberührte »wilderness« wiederzuerkennen. Die Erfahrung lehrt jedoch, daß es Aggression auch in den natürlichen Prozessen gibt, daß diese ohne den menschlichen Eingriff zu Monokultur, Verödung und Brache führen können. Seit fast dreißig Jahren arbeitet Le Roy an seiner »Ökokathedrale« von Mildam/Heerenveen, einem vier Hektar großen Naturgarten, der ehemals Brache war. Ihm kommt es auf die stetige Steigerung der Komplexität in einem prozessualen Wechselspiel zwischen Selbstreproduktion der Natur und den eher willkürlichen Setzungen seiner »freien Energie« an, etwa des Aufbringens von 6000 Tonnen Trümmerschutt.

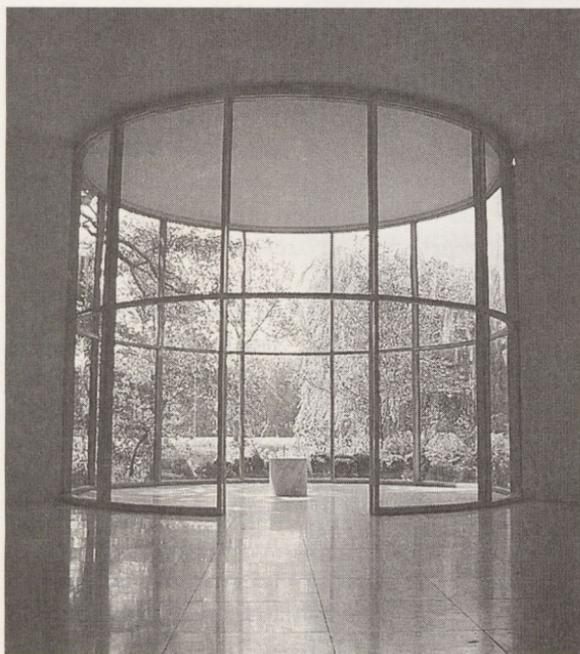
Daß der Garten stets nur ein künstliches Modell von Natur verkörpern kann, hatte schon das 18. Jahrhundert erkannt. Insofern verwundert es nicht, daß der Gedanke des reinen Ökogartens sich nicht recht durchgesetzt hat, sondern sich in der Folgezeit mit neuen Formen der künstlerischen Symbolisierung und Visualisierung, häufig im Rückgriff auf uralte mystische und naturphilosophische Überlieferungen, verbinden sollte.

0. B. WERBUNG

Die Insel Hombroich

Ein überregional bekannter Makler, der auf dem Immobilienmarkt ein Vermögen erworben hatte, investierte in ein beispielloses Projekt nahe Krefeld, die Museumsinsel Hombroich. Sein Konzept hatte zweifache Wurzeln: Zum einen ging es um die Unterbringung umfangreicher und relativ inhomogener Kunstsammlungen – altchinesische und altindische Werke, volkskundliche Objekte sowie Gemälde und Plastiken von Künstlern wie Paul Cézanne bis hin zu Gotthard Graubner. Für ihre Präsentation inmitten der Natur konnte man auf die Vorbilder von Museumslandschaften wie das Ryksmuseum Kröller-Müller bei Otterlo oder Louisiana bei Kopenhagen zurückgreifen. Zum anderen aber stand der Gedanke der Renaturierung einer einmaligen Auenlandschaft in Verbindung mit einem historischen Landschaftsgarten des frühen 19. Jahrhunderts im Vordergrund. Beide Stränge, Kunstpräsentation und biotopische Landschaft, sind in Hombroich zu einer neuen Qualität verbunden, die sich dem Besucher als ein positives, fast sakral überhöhtes Erleben einer untrennbaren Einheit atmosphärisch mitteilt: »Kunst parallel zur Natur« hieß das Motto.⁵

1982 erwarb der Makler Karl Heinrich Müller das Terrain mit dem



*Insel Hombroich,
Blick aus einem
Pavillon von Erwin
Heerich*

Gutshaus, dem Park und die von der Erft umschlossene Aue. Der Landschaftsarchitekt Bernhard Korte stellte den historischen Park mit seinen seltenen Spezies seit 1984 wieder her und arbeitete seine Verbindung mit der historischen Urlandschaft heraus. Die Auenlandschaft wurde durch eine sorgfältige Regulierung des Wassersystems als Ökosystem renaturiert, die ursprüngliche Flora wurde angesiedelt. Das Bild der Natur verdichtete sich bald auch in charakteristischen Gerüchen und Lauten.

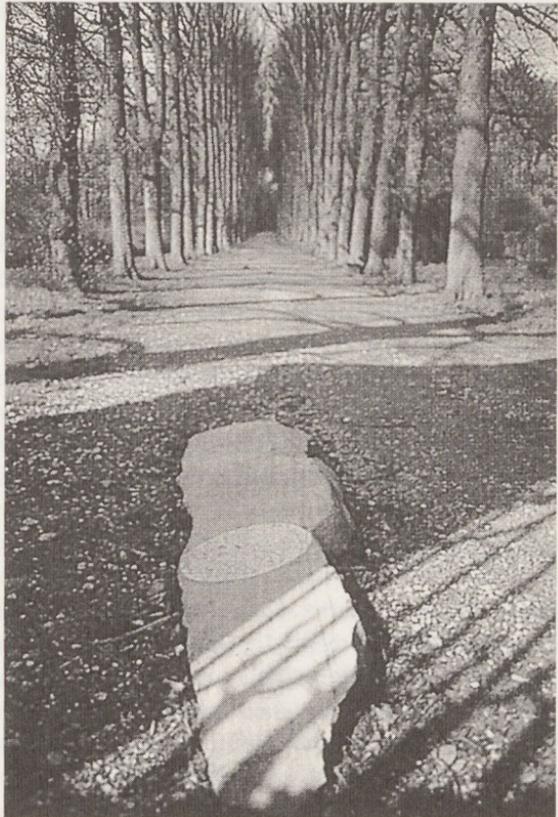
Der Architekt Erwin Heerich fügte in diesen landschaftlichen Rahmen eine Reihe von Pavillonbauten ein, die sich zwar einerseits in ihrer weißen kubischen Gestalt bewußt absetzen, andererseits die Natursphäre einfangen und überhöhen. Im Zentrum steht als größtes Gebäude der große quadratische Ausstellungspavillon, der in seinem Grundriß die Idee des Labyrinths aufgreift. Er dient der sparsamen Ausstellung von Werken der Ming-Zeit und der meditativ-monochromen Farbkissen Graubners. Junge Musiker spielen dort gelegentlich – Bach, Henze und Milhaud, was auch immer. Ein anderer Pavillon wirkt durch langgestreckte Oberlichträume, deren verglaste Pultdächer verschiedenen Himmelsrichtungen zugewandt sind und kontrastierende Lichtwirkungen einfangen. Ein weiterer, kubischer Pavillon ist auf verschiedene Landschaftsausblicke orientiert und völlig leer. Schließlich ist ein Pavillon mit einem verglasten Rundraum ganz auf die Kontemplation des Naturbilds ausgerichtet, Kissen laden zum Lagern ein. Eine völlig veränderte Rezeption von Kunst ist die Folge.

Nur sehr wenige Werke sind ausgestellt, sie stehen für sich und stammen aus unterschiedlichen Kulturkreisen. Durch das Fehlen von Beschriftungen wird jedem klassifizierenden Schubladendenken der Boden entzogen. Schließlich gibt es das Haus des Künstlers Anatol Herzfeld, der die alte Rolle des Parkeremiten neu interpretiert und seine Holzsulpturen in einem schöpferischen Prozeß vor den Augen der Besucher fortproduziert.

Die hinter diesem Gesamtkunstwerk stehende Philosophie übersetzt nicht nur viele Gedanken und Motive des 18. Jahrhunderts in unsere Gegenwart, sondern greift auch die hermetische Idee des sakralen Naturbezirks wieder auf: Hermes, der die Seelen in die elysischen Gefilde geleitet, ist nach Paul Good der Schutzpatron der Insellandschaft Hombroich, die vor allem die unmerklichen Grenzüberschreitungen thematisiert: von der Industrierand-Landschaft zur ästhetisierten Öko-Urlandschaft, vom menschlichen zum kreatürlichen und pflanzlichen Leben, vom Leben zur Kunst, von der Prähistorie zur Moderne der Gegenwart – und nicht zuletzt zwischen gegensätzlichen und doch verwandten Kulturen.

Das »Modell« Schloß Türnich

Das ökologische Modell wurde seit 1986 im Park des westfälischen Wasserschlosses Türnich von dem 1944 geborenen slowenischen Künstler Marko Pogacnik zu einer esoterisch-theosophisch geprägten Sakrallandschaft überhöht.⁶ Godehard Graf Hoensbroich hatte vier Jahre zuvor mit der Sanierung des um 1850 angelegten Landschaftsparks begonnen, als er mit Pogacniks Ideenwelt in Berührung kam. Derzufolge waren Schloßkapelle und Park auf einem sogenannten »Ort der Kraft« angelegt, einem Platz, an dem kosmische Energien miteinander in Resonanz treten – analog zu den Gründungsmythen vieler großer Heiligtümer der Kulturgeschichte. Vergleichbar einer Therapie der Akupunktur hat Pogacnik Quellen, Schnittpunkte und Spannungsfelder kosmischer Strahlungen durch Male und Zeichen markiert, die sie ins Bewußtsein vermitteln und auch die Seele des Menschen von Störungen »heilen« sollen.



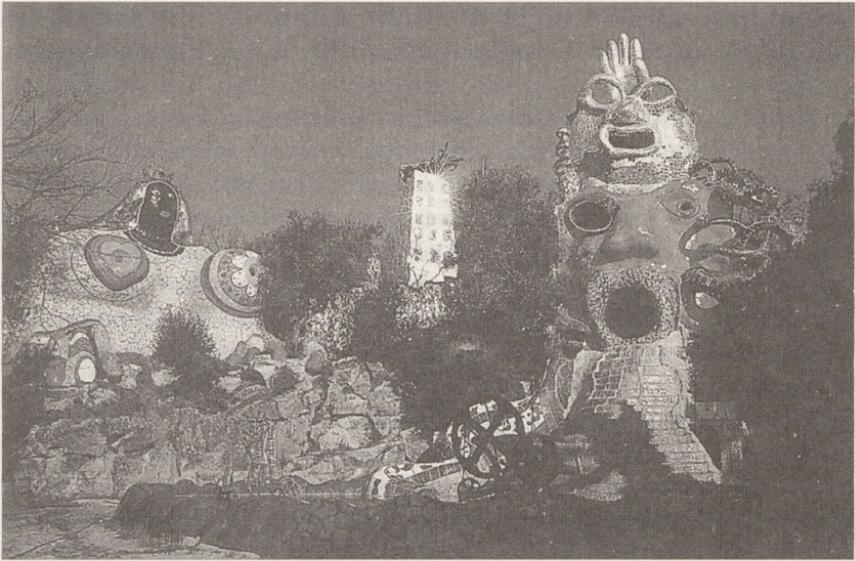
*Schloß Türnich,
Steinsetzung an der
Allee*

Ausgangspunkt des komplizierten Beziehungsgeflechts war das Fußbodenmosaik der Schloßkapelle aus dem 19. Jahrhundert, das in einem Vierpaß das kosmologische System des Sonnen- und Mondzyklus mit den Tierkreiszeichen des Jahreskreislaufs, den Jahreszeiten und zugleich den Lebensaltern des Menschen verbindet und mit Christus als Sonne in Bezug setzt. Pogacnik erkennt in der Kapelle das ganzheitliche Abbild eines im Sinne des Tao auf den Prinzipien von Yin und Yang beruhenden Universums und bekennt bei dieser Auslegung: »Ich vertraue meiner Intuition, ich lausche auf die Zeichen, die mir aus der Umwelt entgegen treten möchten, ich suche durch inneres Betrachten zu erfahren. Dabei leugne ich keineswegs, daß die verstandesmäßige linke Gehirnhälfte mit der Fähigkeit, die Welterscheinungen zu beschreiben, einzuordnen und zu verstehen, auch für mich ein wichtiges Werkzeug darstellt – aber nur, wenn sie in Beziehung zur intuitiven Hälfte steht.«

Auf dieser Basis suchte Pogacnik jahrelang die energetische Gestalt und die Schwingungen der Parklandschaft mit Hilfe von Radiästhesie-Instrumenten wie Pendel, Drehwinkelsonden und Wünschelrute zu entschlüsseln. Einmal als Naturheiligtum gelesen, offenbarten sich ihm schwerlich nachvollziehbare esoterische und zahlenmystische Zusammenhänge der Gestaltungselemente des Parks, der Bäume und Freiflächen, ihrer Wachstumsformen und Kraftfelder. Ein Beispiel: Die 111 Linden der Lindenallee summiert er mit einer als neun gelesenen Form zweier Wiesenmulden zur Zahl 1119, dem Jahr, in dem der Tempelorden entstand, dessen weise und geheime Nachfahren er als Schöpfer des Parks der 1893 fertiggestellten Schloßkapelle vermutet. Wie immer man Pogacniks antirationale Lesart und seine sogenannte »Lithopunktur« durch ergänzende Steinsetzungen mit esoterischen Zeichenkombinationen – sogenannten Kosmogrammen – beurteilen mag, sicher ist, daß sie einen hohen Grad spezifischer Aufmerksamkeit und einfühlender Naturwahrnehmung erzeugen können, die selbst den Skeptiker über die physisch-ästhetische Präsenz der Natur hinausführt.

Niki de Saint Phalles Tarotgarten

Einen völlig anderen Charakter des Rückgriffs in die ältere Gartenkunstgeschichte stellt der Tarotgarten der französischen Bildhauerin Niki de Saint Phalle nördlich von Civitavecchia an der Grenze zwischen Toskana und Latium dar, den Stefan Tischer 1993 in der Zeitschrift »Die Gartenkunst« vorstellte.⁷ Niki de Saint Phalle (geboren 1930 in Paris) wurde durch ihre überdimensionalen, zunächst aus Polyester hergestellten weiblichen Figuren, die sogenannten »Nanas«, berühmt.



Tarotgarten von Niki de Saint Phalle: Hohepriesterin, Fallender Turm, Herrscherin

Formale Einflüsse der Volkskunst, des Surrealismus, südamerikanischer und fernöstlicher Kulturen, aber auch Picassos, Miros und Légers verbinden sich in ihrer bunten Figurenwelt mit dem Stoff der Fabeln und Mythen und den Offenbarungen von Psychoanalyse, Archetypik und Esoterik. Doch verleugnet sie auch ihre Erziehung in einem katholischen Internat des »Sacre Cœur« keineswegs.

Seit 1979 arbeitete sie, zunächst mit ihrem 1991 verstorbenen Lebensgefährten Jean Tinguely, an ihrem künstlerischen Hauptwerk, dem Tarotgarten. Vor allem das Werk Antonio Gaudís, sein Park Güell in Barcelona, beeinflusste diese gigantische Skulpturenanlage. Die zweite wichtige Inspirationsquelle war der »Sacro Bosco«, der Heilige Wald des Fürsten Vicino Orsini im nahen Bomarzo aus dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts.⁸ Nikis Tarotgarten ist nach diesem Vorbild, aus dem sie auch direkt zitiert, in einem natürlichen »Bosco« aus Eichen und Olivenbäumen in der Hügellandschaft plaziert, und er verkörpert in vergleichbarer Weise eine geheimnisvolle, verschiedene Stationen menschlicher Entwicklung und mystischer Erkenntnis darstellende Lebensreise. Name und Programm leiten sich von den 22 Stationen des seit dem Mittelalter bekannten Kartenspiels Tarot ab, über dessen Entstehung und Bedeutung diverse Spekulationen bestehen. Jedenfalls verkörpern die

Karten des Tarots als sogenannte »Große Arkana« Archetypisches, das sich mit Elementen der jüdischen Geheimlehre Kabbala einerseits, aber auch der christlichen Allegorik vergleichen läßt.

Die Hauptszenen des Gartens sind im Sinne eines barocken »teatro« auf engem Raum um den Teich gruppiert, während sich einzelne weitere Monumente im Unteren und Oberen Bosco verstreuen. Mit einem Blick erfassen wir die märchenhaften Gestalten der Hohepriesterin mit der blauen Maske und die darüber angeordnete Gestalt des Magiers, aus dessen verspiegeltem Kopf eine silberne Hand emporragt, die die Sonnenstrahlen weit in die Landschaft reflektiert. Gleichfalls verspiegelt ist der schräg dahinterliegende Turm, dessen vom Blitz getroffene Spitze abgenickt ist. Er ist mit der Figur des Herrschers unmittelbar verbunden. Zur Linken blicken wir auf die monumentale Sphinx mit ihren prallen Brüsten, die die Herrscherin verkörpert und in deren Innerem die Künstlerin ihr Atelier eingerichtet hatte. Im Vordergrund sehen wir den Teich, in dem das Glücksrad (von Jean Tinguely) und die Figur des Narren stehen. Der Narr, durch Stab, Bündel und Schrittstellung als wandernder Pilger interpretiert, ist der Archetyp des Kindes, voller Unwissenheit und Unbekümmertheit. Er ist auch die Identifikationsfigur des Besuchers, der von hier aus seine wundersame Reise antritt.

Die Hohepriesterin entspricht dem Archetypus der jungfräulichen Göttin und erinnert an Isis oder an die Jungfrau Maria. Ihr Wesen ist lunar, ihre Farbe blau. Sie ist ganz Intuition und herrscht über unsere Seele, über unser Unterbewußtes. Sie ist die Quelle des Lebenswassers, das sich aus ihrem Mund in den Teich ergießt. Schlangen bilden ihre Haare und umfassen den Teichrand. Der Kopf der Hohepriesterin lehnt sich an das Höllenmaul des Sacro Bosco von Bomarzo an, in dem Kardinal Orsini mit seinen Freunden zu speisen pflegte. Der Magier als Sinnbild der männlichen Schöpferkraft ist so über der Hohepriesterin angeordnet, daß er sie zu beherrschen scheint, und doch sind beide als ein Doppelwesen aufgefaßt. Darauf verweist auch das Zeichen des chinesischen Yin-Yang. Eine Treppe führt durch ihren Kopf in ein Geheimzimmer in seinem Kopf. Die Idee des Kopfzimmers findet sich schon im »Apennin«, der Monumentalstatue im Renaissancegarten von Pratolino. Zusammen veranschaulichen beide die Spannung zwischen Erde und Himmel, zwischen Weiblichem und Männlichem.

Die Herrscherin, personifiziert durch die Sphinx, entspricht dem Archetypus der Urmutter, fruchtbar, beschützend, aber auch zerstörerisch und rätselhaft. Ihre Haare sind von einem blauen Spiegelnetz umgeben, in dem silberne Sterne und Monde funkeln: eine Königin der Nacht. Ihre Herrschaft drückt sich in den Pranken, ihre Fruchtbarkeit in

den Brüsten aus. An ihrer Flanke sind weibliche Idolbilder eingelassen: die Venus von Milo, Botticellis Venus, die Diana von Ephesos. Ihr Gegenstück bildet das Castell des Herrschers (Archetyp Vater). Nach innen ist die Burg mit einem Säulenhof und Wehrgang ausgestattet, von denen letzterer auf die damit verbundene Bedrohung und Abschottung von der Natur hinweist. Unmittelbar mit dem Herrscherkastell ist das Motiv des Turms verbunden, das wir gleichfalls aus der älteren Gartenkunst kennen, etwa als Refugium einer »Turmgesellschaft«. Hier symbolisiert der Turm männliche Hybris und Macht (Babylon), aber auch Vanitas. Assoziiert wird die Vergeblichkeit des Fortschritts durch menschliche Erfindungskraft: Die abgeknickte Spitze steht dabei in Analogie zum alten Symbol der abgebrochenen Säule.

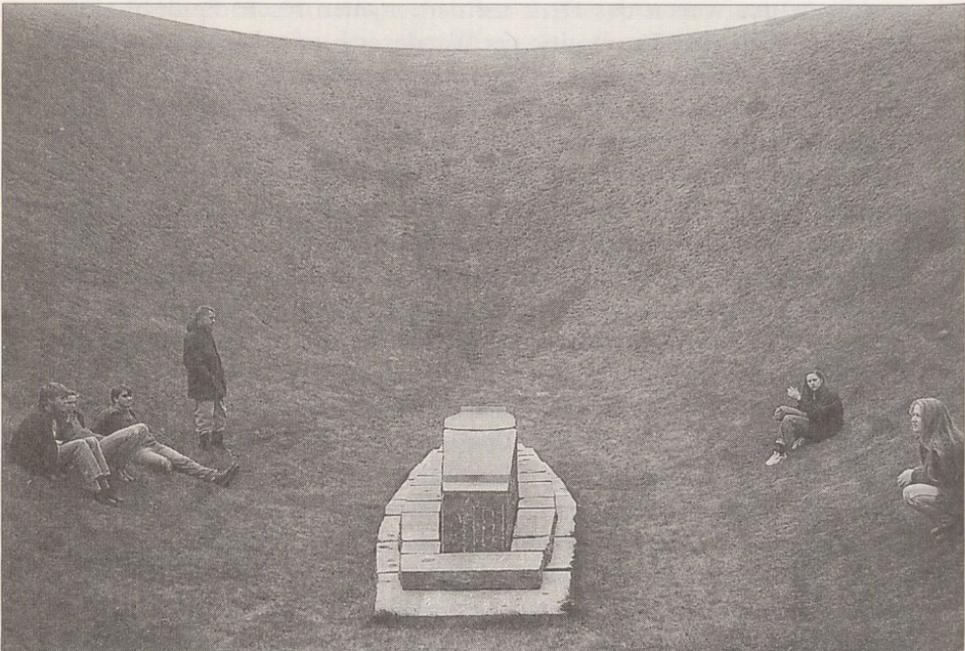
Die Gruppe der Liebenden beim Picknick, von hinten bereits von der Schlange bedroht, repräsentiert die Ursituation des Menschen am Scheideweg: in sinnlicher Lust und Materialität aufgehen oder die Wahrheit suchen und dem tiefer im Walde angesiedelten Eremiten folgen? Die beiden haben einen Apfel aufgeschnitten, aus dem ihnen der Totenkopf entgegenblickt. Der Einsiedler, hinreichend bekannt durch die Eremitageszenen des Landschaftsgartens, verkörpert den Rückzug in die Natur und die Hinwendung zu Gott. Er ist der Weise und hat im wahrsten Sinne des Wortes das Herz auf dem rechten Fleck. Er ist ähnlich gestaltet wie der Narr zu Beginn der Wanderung, oder hat sich der Narr inzwischen zum Einsiedler geläutert? So gesehen gewinnt er Eigenschaften, mit denen er alle Anfechtungen des vor ihm liegenden Prüfungswegs bestehen kann.

Nun kann der Wanderer auch getrost dem Tod begegnen, der als Apokalyptischer Reiter erscheint und alles Lebendige unter seinen Hufen zermalmt, oder dem Teufel als dem großen Versucher, der seine kleinen gesichtslosen Sklaven an unsichtbaren Fäden zu führen scheint. Hat er all die Prüfungen bestanden, so trifft er am Ende auf die letzte Karte des Tarotspiels, die die Antwort auf die Fragen der Sphinx darstellt: auf die Welt oder den Archetyp des wiedergewonnenen Paradieses. Eine von Nikis Nanas im leichten goldenen Gewand tanzt fröhlich auf dem goldenen Ei, dem Sinnbild der Wiedergeburt, das von einer Schlange umwunden ist, der Urschlange Ouroboros. Man kann darin auch die Weltkugel sehen, die stets bedroht ist. Die Grazie nicht zu verlieren, mit der man darauf balanciert und tanzt, darin liegt das Geheimnis! Ob allerdings die recht drastischen Wiederbelebungsversuche solcher Archetypik und ihrer künstlerischen Muster eine überzeugende Antwort auf die aktuelle moralische, ökologische und ästhetische Bewußtseinslage darstellen, mag offenbleiben.

James Turrells Projekt eines »Irish-Sky-Garden«

Im Südwesten Irlands, nahe der Hafenstadt Skibbereen, liegt das Herrenhaus Liss Ard aus dem 19. Jahrhundert, das der Züricher Galerist Veith Turske 1989 mitsamt 75 ha Land als Sommer- und Alterssitz erwarb. Schon im folgenden Jahr brachte er den Großteil des Parks und Weideland in eine Stiftung ein, die sich die Verwirklichung eines modernen Landschaftsgarten-Projekts zum Ziel setzte. Ausschlaggebend war die Freundschaft des Ehepaars Turske mit dem amerikanischen Licht- und Raumkünstler James Turrell, der, begeistert vom irischen Licht, ein Konzept für einen »Himmels-Garten« entwickelte, mit dessen Realisierung 1990 begonnen wurde. Ergänzend trat die Idee eines irischen Ökogartens hinzu. Der Gärtner Hayer begann den pflanzlichen Bestand zu sanieren und ergänzte die Flora der älteren Parkteile um fehlende Spezies mit dem Ziel, ein Mikromodell der altirischen Pflanzenwelt zurückzugewinnen.

James Turrell (geboren 1943 in Los Angeles) war zu diesem Zeitpunkt bereits ein international beachteter Raum- und Lichtkünstler. Turrell geht es nicht um den Raum an sich, sondern um die suggestive Gestaltung von



James Turrell, der Krater im Irish-Sky-Garden im County Cork

Farblichtatmosphären, die sich nur über den Raum entfalten und unmerklich verändern können. Die Wahrnehmung seitens des Betrachters bleibt dabei jedoch in der Regel auf ein zweidimensionales Blickfeld beschränkt, sein leiblicher Raumbezug wird absichtlich völlig abgeschnitten. Mit besonderer Sorgfalt analysiert Turrell die Wirkung der rahmenden Begrenzungen auf die Licht- und Farbraumqualitäten des dahinterliegenden Felds. In experimentellen Reihen hat er rechteckige, quadratische, runde und ovale Durchblicke getestet. Je nach Rahmenform verändert sich die Wölbungsillusion des Ausschnitts.

Im »Irish-Sky-Garden« will Turrell das irische Himmelslicht auf diese Weise zu unterschiedlichen raumplastischen Gebilden formen. Auf einer vorgegebenen Führungslinie im Sinne des klassischen Landschaftsgartens waren drei monumentale Bauwerke vorgesehen, die der Parkbesucher zu durchlaufen hat: der Krater, der Wall und die Pyramide. Sie erinnern, nicht zuletzt durch ihre Ausmaße, an die Projekte der französischen Revolutionsarchitekten, namentlich Etienne-Louis Boullées. Aber Turrell sind nicht so sehr ihre geometrisierte Gestalt und ihr plastisches Volumen in der Unendlichkeit des Landschaftsraums wichtig, denn es geht weniger um das äußere Architekturbild oder gar um eine Staffagewirkung: über die Lichtregie und Lichterfahrung kommt er Boullée um so näher, hatte doch Boullée in seiner Anfang der neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts entstandenen Architekturtheorie »Essai sur l'architecture« das Licht zum eigentlichen Schöpfer jeglicher Architekturform und zugleich zur Quelle des emotionalen Kunsterlebnisses erklärt.¹⁰ Die Qualität des Lichts begründet die sensualistische Architekturästhetik des 18. Jahrhunderts und in starkem Maße auch ihre stimmungsbestimmte Rezeption. Hier knüpft Turrell im Sinne eines abstrakten Sensualismus an.

Man betritt die drei Bauten durch lange, enge und unterirdische Gänge, die kontinuierliche Abdunklung bewirken. Aus dem Dunkel tritt man – den Grottenführungen des Landschaftsgartens vergleichbar – am Ende in den zentralen Lichtraum ein, der sich nach oben öffnet: »Aus diesem Grund bediene ich mich der Allegorie einer Gartenarbeit am Himmel ... In diesem Sinne blicken wir eigentlich nicht so sehr in diesen Garten hinein als vielmehr aus diesem Garten hinaus.«¹¹

Im Bauwerk des sogenannten »Mound«, das sich am Pantheon orientiert, trifft man auf eine kreisrunde Öffnung, über die sich der Himmel wie eine Kuppel zu wölben scheint. Bei jedem Wetter und zu jeder Stunde entstehen verschiedene Himmels- und Wolkenbilder. Der Bezug zur realen Landschaft wird auf diesem Führungsweg strikt eingegrenzt, das Himmelslabor wirkt hermetisch. Nur aus einem Spalt wird

der Blick durch eine schmale Öffnung auf die ferne Bergspitze des wegen seiner fast geometrisch reinen Form schon von den Kelten geheiligten Berges Corrig Fada gelenkt. Die Öffnung ist auf einen steinernen Thron im Inneren ausgerichtet, der Assoziationen an König Artus' Tafelrunde weckt: »Ich glaube an die Notwendigkeit und den Gedanken spiritueller Sensibilitäten oder Dimensionen, die über uns hinausgehen. Das Entscheidende für mich ist jedoch, sie dem Bereich des religiösen Vokabulars zu entreißen«, sagt Turrell.

Aus der Pyramide wird der Blick nach oben auf einen quadratischen Himmelsausschnitt gelenkt. Der Himmel – sei er taghell oder sternenübersät – scheint nun flach wie eine Platte auf der Öffnung aufzuliegen. Über eine kubische Grotte, die ganz mit Moos ausgekleidet werden soll, kann der Besucher von dort zu den Spazierwegen des Ökogartens hinabschreiten.

Verwirklicht wurde aufgrund finanzieller Einschränkungen und persönlicher Probleme zwischen Initiator und Künstler nur der Krater, eine verkleinerte Version von Turrells Roden-Crater-Projekt in Arizona, wo zur Jahrtausendwende ein erloschener Vulkan durch unterirdische Zugänge und durch die Begradigung des Kraterrands in einen Kultraum des Himmelslichts verwandelt werden soll. Der Krater von Liss Ard wurde im Sommer 1995 fertiggestellt. Hier kann sich der Himmel wie ein konzentrisch geblähtes Segel über die ovale Himmelsöffnung spannen, steinerne Liegen weisen dem nur einzeln zugelassenen Betrachter die richtige Wahrnehmungsposition an und erzeugen eine kultische Aura. Bedauerlicherweise ist die künstlerische Bedeutung des Sky-Garden-Projekts mit der Aufgabe der Gesamtkonzeption erheblich reduziert. Der Krater steht nun im Kontext eines konventionelleren Naturparkerlebnisses, für das eine neue Zielgruppe geworben wird: »Ein Fest für die Sinne: Das Auge wandert über Stock, Stein und Farbenpracht, hier hört der Mensch wieder auf die Natur; blühende Düfte und lauschige Wasserspiele sorgen für friedvolles Verweilen. Einige sensibel gesetzte architektonische Akzente schaffen gar magische Momente innerhalb der faszinierenden Tier- und Pflanzenwelt ...«¹²

Ian Hamilton Finlays »Little Sparta«, Schottland

Ian Hamilton Finlay (geboren 1925) zählt zu den bekannten und umstrittenen Künstlern der Gegenwart. Sein Garten »Little Sparta« in der Gemarkung mit dem vielsagenden Namen »Stony Path« etwa vierzig Kilometer westlich von Edinburgh, den er seit 1966 anlegt und seit mehr

als zwanzig Jahren nicht mehr verlassen hat, ist am unmittelbarsten auf Rezepte des klassischen Landschaftsgartens des 18. Jahrhunderts gegründet.¹³ Im Zitieren historischer Szenen, Monumente und Bildungsinhalte entsteht eine Idylle, deren Verfremdung erst auf den zweiten Blick ins Auge fällt und zwiespältige Botschaften vermittelt.

Finlay begann als Vertreter einer »konkreten Poesie«. Ihm geht es um die künstlerischen Möglichkeiten einer neuen Metaphorik in der Reaktualisierung des Verhältnisses von Wort und Bild, wobei er das alte Konzept der Emblematis aufgreift und gedankliche Relationen zwischen Ikon, Motto und erklärendem Epigramm auf neue und oft provokante Weise herstellt. Der künstlerischen Äußerung, die im Kunstbetrieb belanglos geworden scheint, soll damit ihre verletzende Spitze wiedergegeben werden: »Daß er die Bereiche von Tod, Macht, Pathos und Moral für die Kunst zurückgewinnen will, zwingt ihn dazu, die Tabuisierung gewisser Formen und Mittel zu durchbrechen, die wir gedankenlos mit ›antidemokratisch‹ assoziieren«, schreibt Karl Schawelka.

Der Garten, der durch Publikationen und Fernsehfeatures in den letzten Jahren berühmt geworden ist, ist klein (circa 16 000 Quadratmeter) und gliedert sich in mehrere Partien, die sich um das bescheidene Wohnhaus gruppieren. Zusammen mit seiner Frau bepflanzte Finlay seit 1968 das kahle Weideland und schuf so gegensätzliche Szenen mit üppiger Vegetation: den Tempelpool, der zwischen Haus und ehemaligen Wirtschaftsgebäuden gelegen ist, den »Front Garden« und »Julies Garden« nach Rousseaus Roman »Nouvelle Heloise«. Nordöstlich und nordwestlich der Gebäude liegen in freiere Weidellandschaft übergehend der dichte Waldgarten (Woodland Garden), der große See und das Gehölz mit dem kleinen Waldteich.

Zahlreiche Staffagen und Monumente sind in diesen Partien verstreut, wobei sich Finlay auf die »poetischen Gärten« des frühen 18. Jahrhunderts, vor allem auf Alexander Popes Garten in Twickenham und auf William Shenstones Zierfarm »The Leasowes« in Shropshire, beruft. Shenstones 1764 erschienene Gartenmaximen »Unconnected Thoughts on Gardening« paraphrasiert er in seinen »Unconnected sentences on gardening«: »A liberals compost heap is his castle«, oder »Ecology is Nature-Philosophy secularized« und schließlich »Certain gardens are described as retreats when they are really attacks«.

Tatsächlich liegt die Sprengkraft des Finlayschen Gartens, die schon im Namen »Klein Sparta« steckt, in der provokanten Darstellung der Radikalisierung von Werten der Aufklärung, die ihm den Vorwurf einer

Affinität zum Faschismus eingetragen hat. Niemand stört sich am Zitat des Dürerschen »Rasenstücks« mit der zwischen den Bäumen aufgehängten Monogrammtafel (1980). Harmlos erscheinen zunächst auch die Anrufungen Claude Lorrains oder Nicolas Poussins (1980/82), die das arkadische Landschaftsideal der englischen Gartenkunst so maßgeblich beeinflusst haben. Aber schon die Umdeutung des Sarkophags in Poussins Arkadienbild zu einem camouflierten deutschen Kampfpanzer lehrt das Gruseln: »Et ego in Arcadia« besagt ein Relief aus dem Jahre 1977. Ist das Wunschbild Arkadien nicht schon bei Vergil zum Ort der Melancholie geworden und heute erst recht eine Fiktion, hinter der Gewalt und Tod lauern?

Die Aufschmückung eines ehemaligen Stallgebäudes zum Apollo-Tempel durch Pilaster, Giebel und die Inschrift »To Apollo – His Music – His Missiles – His Muses« evoziert den inneren Zusammenhang zwischen der harmonischen Ordnung des Klassizismus und seiner strengen Herrschaftsgebärde, die ihn stets für Diktaturen brauchbar machte: »So wie öffentlicher Sex für die viktorianische Zeit provokant war, so ist es der Klassizismus für uns heute«, sagt Finlay. An anderer Stelle hat er Apolls Leier mit der Kalaschnikoff vertauscht. Apollo stand seit jeher für die Sublimierung und Unterdrückung triebhafter Natur zugunsten einer Kultur, die zumeist auch Macht und Herrschaft legitimieren mußte.

Im Inneren wurde Apolls Gartentempel mit Objekten ausgestattet, deren Bildsprachlichkeit sich auf die Revolution bezieht (1984): Die Gießkanne mit der Kokarde, die den Gedanken an die Egalité (Gießkannenprinzip) persifliert, der Bienenkorb, ein altes Emblem für die Gleichheit und die zugleich unbarmherzige Organisation des Bienenstaats, die aufgerichtete Mauer, die an das Tribunal erinnert und das Beil des Scharfrichters. Finlays Helden, Robespierre und der als »grausamer Engel der Revolution« bekannte Saint-Just, werden in ihrer Paradoxie zitiert: »Terror is the Piety of the Revolution«. Die aufgehängten Sensen verbinden den pastoralen Naturkult der Revolution mit der gängigen Allegorie des Todes. Man hat Finlay eine Rhetorik im Sinne des »Erhabenen« bescheinigt, also jener Ästhetik des 18. Jahrhunderts, die auf der Verbindung von Schauer und heimlichem Wohlgefallen aufbaut und heute keineswegs unaktuell geworden ist. Aber geht es nicht gerade um die Entlarvung der erhabenen Gesten?

Die »klassizistische Aufrüstung« (neoclassical rearmament), von der er als Antwort auf den kulturellen Verfall sprach, wurde als Affirmation abendländischer Traditionen ganz ernst genommen. Günter Metken sieht

darin »ein Netz, das von Platon und Anaximander oder Heraklit bis hin zu Ludwig Wittgenstein geknüpft wurde als Rahmen westlichen Denkens und Argumentierens. Reißt es, so fallen wir heraus ins Bodenlose.« Sollte ein 1978 aufgestellter »Fünf-Jahres-Plan zur Hellenisierung« nicht eher nachdenklich stimmen, wieviel Unerwünschtes in diesem Netz schon hängengeblieben ist?

Finlay lockt auf die Fährte jener klassischen Werte, auf die wir uns heute noch gern berufen und aus denen auch der Landschaftsgarten als »Garten der Freiheit« einst entstanden war: die Landschaftsharmonien



Ian Hamilton Finlay, Nuclear Sail in Little Sparta, 1974

Claude Lorrains und Nicolas Poussins mitsamt ihrer konfliktfreien Hirtengesellschaft, der Freiheitsbegriff Rousseaus und der Aufklärer sowie die Gleichheitsgrundsätze der Revolution. Aber er konterkariert diese Topoi, indem er die historischen Konsequenzen ihrer Durchsetzung zeigt, das Umschlagen der Ideale in Terror und Faschismus inszeniert. Gerade darin liegt die Verunsicherung des Betrachters, der Zündstoff seines »subversiven« Klassizismus (Charles Jencks). Es sollte nicht übersehen werden, daß auch eine typisch britische Variante geistreicher Witzelei mitspielt.

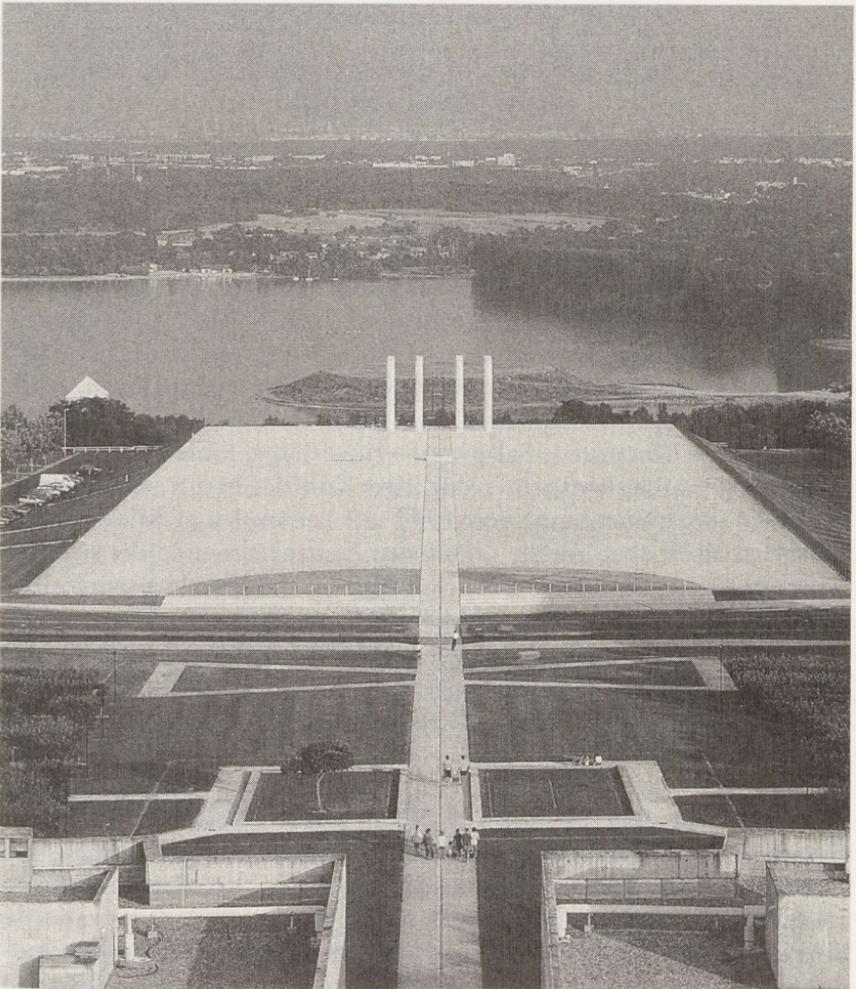
Finlay stellte beispielsweise kleine Flugzeugträger in den Teich, die als Futterplätze der Vögel dienen (1972). Die Flugzeugträger verwandeln die Vögel, wie er sagt, in kleine Bomber, die hier landen und starten: Der Mythos der unschuldigen Natur wird durchbrochen. Oder betrachten wir jene majestätische Stele aus geschliffenem schwarzen Granit, die ästhetisch ansprechend und an einen Menhir erinnernd in die Landschaft ragt, aber zugleich nach Form und Titel – Nuclear Sail (1974) – an die Kommandobrücke eines Atom-Unterseeboots erinnert, das dieses Arkadien durchkreuzt. Finlay gibt damit den kulturellen Symbolen etwas von ihrer Macht zurück, indem er zeigt, welche Zerstörungskräfte schon immer die Kehrseite unserer Utopien waren. Ob dies in jedem Fall gelingt oder ob nicht bisweilen der Eindruck des Kunstgewerblichen aufkommt und unklare Regieanweisungen fatale Mißverständnisse begünstigen, steht auf einem anderen Blatt.

Versuchen wir ein Fazit zu ziehen:

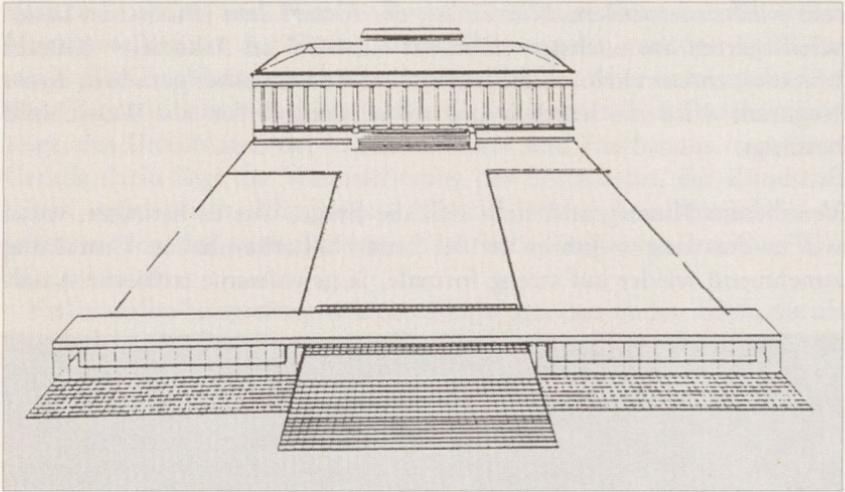
Auf höchst unterschiedliche Weise knüpfen die gezeigten Beispiele an Konzepte historischer Gartenkunst, vor allem des Landschaftsgartens, an. Sie übernehmen Motive, Themen und ästhetische Strategien in einer reflektierten Form und transformieren sie vor dem Hintergrund unseres aktuellen Bewußtseins, weil ihnen in jedem Fall eine intensive Auseinandersetzung mit der apokalyptischen Gefährdung der Natur und des Menschen zugrunde liegt. Grzimek antwortet dialektisch auf die Gestaltformen des Totalitarismus und auf neue soziale Erfahrungen, Le Roy setzt sich mit einer meditativen Rezeption von Kunst als Erkenntnisquelle auseinander, Pogacnik thematisiert Naturwahrnehmung als einen esoterischen Prozeß, Niki de Saint Phalle allegorisiert die menschliche Lebensreise in Anlehnung an archetypisch-mythische Vorbilder, und James Turrell zielt auf eine neue kosmische Lichte Erfahrung als Religion ersetzendes Kunsterlebnis. Gemeinsam ist ihnen – bei allen post-modernen Brechungen – der Wunsch, eine arkadisch-paradiesische oder kosmisch-transzendente Naturidee unter neuen Vorzeichen im Bewußt-

sein wiederzuerwecken. Nur Finlay, der formal dem klassischen Landschaftsgarten am nächsten steht, sät »Zweifel an Arkadien« (Günter Metken), entlarvt kritisch die Dialektik der Idylle. Aber gerade in dieser Negation wird sie letztlich um so wirkungsvoller als Wunschbild bestätigt.

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, was es bedeutet, wenn wir in den letzten Jahren in der landschaftsräumlichen Gestaltung zunehmend wieder auf streng formale, ja gewaltsame steinerne Axial-



Dani Karavan, Axe majeure in Pontoise



Gerhard Merz, Preisgekrönter Entwurf für den Berliner Lustgarten 1994

und Symmetriesetzungen stoßen, die sich als Manifestationen eines post-modernen Neoklassizismus verstehen: Dani Karavan, dem 1930 in Tel Aviv geborenen Raumkünstler, kann man gewiß keine antidemokratischen Sympathien vorwerfen, und doch hinterläßt seine seit 1980 geplante Axe majeure an der Pariser Peripherie einen zwiespältigen, an die Stadtkonzepte des Nationalsozialismus (etwa Herbert Rimpls Hermann-Göring-Stadt Watenstedt-Salzgitter) erinnernden Eindruck. Gerhard Merz, ein politisch ebenso unverdächtiger Künstler, beruft sich in seinem Berliner Lustgartenentwurf von 1994 auf Schinkel und Mies van der Rohe¹⁴, schließt aber mit der granitenen Zentralachse und der strengen Symmetrisierung durch ein Propylon eher an die gewaltsam-heroische Umnutzung des deutschen Klassizismus durch die Architekten des Dritten Reichs an, wie ein Vergleich mit einem Projekt von Kreis für den Adolf-Hitler-Platz in Dresden suggeriert. Damals ging es darum, »dem Stadtgrundriß die neue Ordnung von Volk und Reich aufzuprägen« – so Rudolf Wolters 1942.¹⁵

Karavan zieht sich in einem 1993 mit Udo Weilacher geführten Gespräch¹⁶ auf eine Art künstlerischen Befehlsnotstand zurück, der ebenfalls bekannt klingt: »Den Bau der Axe majeure habe ich niemandem vorgeschlagen, und wenn man mich nicht gebeten hätte, sie zu verwirklichen, hätte ich dieses Projekt nie ausgeführt ... Ich kannte meine Auftraggeber nicht ... mein Auftrag war eine drei Kilometer lange Achse zu bauen, und ich konnte diesen Auftrag nicht ändern. Ich zweifelte, ob ...

ich das Richtige getan habe.« Aber reicht das? Darf man unter dem post-modernen Vorwand, die Sprache der Architektur und Landschaftsgestaltung habe ihre ursprünglichen Konnotationen eingebüßt, einen Paradigmenwechsel vollziehen, der die eingestandene Sehnsucht nach Arkadien durch die heimliche Sehnsucht nach allzu bekannten Ordnungsmustern ersetzt – Ordnungsmuster, die Natur wieder ausblenden, die das Individuum wieder verkleinern und zur Masse anonymisieren, die seinem Gang Haltung einüben und es auf ein einziges erhabenes Ziel ausrichten, das – inhaltlich leer – dennoch schicksalhafte Unterordnung verlangt und nebelhaft Erlösung suggeriert?

Wer heroische Phrasen wiederbelebt, ohne die Anführungsstriche sichtbar zu machen, muß in Kauf nehmen, mißverstanden zu werden.

Adrian von Buttlar

Revival des Landschaftsgartens? Zu aktuellen Tendenzen der Gartenkunst
Seiten 96–117

- 1 Tauber, Cornelius: *Eine Nekropole für Künstler*, in: Daidalos Nr. 38, 1990, S. 90-93; Willhardt, Michael: *Wie verkauft ein Künstler seinen Friedhof?*, in: Ein Frisör aus Lingen – Harry Kramer, Ausstellungskatalog Stuttgart u. a. 1990, S. 167-176; Haßler, Sabine: *Die Kasseler Künstlernekropole am Blauen See (1981-1994). Ein Beitrag zum Thema Tod und Kunst im öffentlichen Raum*, ungedr. Magister-Arbeit Univ. Kiel 1995.
- 2 Grzimek, Günther: *Gedanken zur Stadt- und Landschaftsarchitektur seit Friedrich Ludwig v. Sckell*, Reihe der Bayerischen Akademie der Künste Nr. 11, München 1973.
- 3 Vgl. zusammenfassend Buttlar, Adrian von: *Der Landschaftsgarten – Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*, Köln 1989²
- 4 Vgl. Spitzer, K.: *Stadtgrün als offenes System - die Gärten von Louis Le Roy*, in: Grün in der Stadt, Reinbek 1981, S. 247-254; Wimmer, Clemens Alexander: *Geschichte der Gartentheorie*, Darmstadt 1989, S. 393-400; Le Roy, Louis Guillaume: *Un' eco-cattedrale a Mildam - Die Ökokathedrale: Manifestation von einem ökologischen Lernprozeß*, in: Il governo del paesaggio e del giardino - Garten Landschaft Wahlverwandschaften, Memorie 3 della Fondazione Benetton Studi Ricerche hrsg. von Domenico Luciani, Treviso/Milano 1993, S. 29-35. Vgl. auch: *Zum Naturbegriff der*

- Gegenwart*, Kongreß-Dokumentation zum Projekt »Natur im Kopf« Stuttgart 1993, hrsg. von der Landeshauptstadt Stuttgart, 2 Bde., Stuttgart 1994.
- 5 Good, Paul: *Hermes oder die Philosophie der Insel Hombroich*, Neuss 1987; Korte, Bernhard: *Insel Hombroich*, Düsseldorf 1988; *Insel Hombroich – Analogien zwischen Kunst und Natur*, Düsseldorf 1988; *Insel Hombroich – Spaziergang zu den Bäumen*, Düsseldorf 1989.
 - 6 Pogacnik, Marko: *Die Erde heilen. Das Modell Türnich*, München 1989.
 - 7 Tischer, Stefan: *Der Tarotgarten von Niki de Saint Phalle*, in: *Die Gartenkunst* 2/1993, S. 213-264.
 - 8 Vgl. Bredekamp, Horst: *Vicino Orsini und der Heilige Wald von Bomarzo*, Worms 1985.
 - 9 Wieck, Oliver, u. a.: *The Irish Sky Garden*, in: James Turrell – Long Green, hrsg. von Turske & Turske, Zürich 1990, S. 89-144; Wieck, Oliver, und Günther Metken: *James Turrell. The Irish Sky Garden*, London 1992; zu Turrell: Adcock, Graig: *James Turrell - The Art of Light and Space*, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1990; *James Turrell, Change of State*, Ausstellungskatalog Frankfurt 1991. Dank für vielfache Informationen an Iréne Preiswerk und Veith Turske.
 - 10 Boullée, Étienne-Louis: *Architecture - Essai sur l'art*, hrsg. von J. M. Pérouse de Montclos, Paris 1968.
 - 11 Interview mit Oliver Wieck, in Wieck/Metken (wie Anm. 9), S. 122.
 - 12 Faltblatt: *Liss Ard Experience*, Liss Ard Foundation Skibbereen/Cork 1995.
 - 13 U. a. Abrioux, Yves, und Stephen Bann: *Ian Hamilton Finlay - A visual primer*, Edinburgh 1985; Schawelka, Karl: *Ut hortus poesis: Die Gartenkunst des Ian Hamilton Finlay*, in: *Daidalos* 38, 1990, S. 81-89; Metken, Günther: Die Schlacht von Little Sparta, in: *FAZ* vom 9./10. September 1989, Nr. 207, S. 155; Bann, Stephen: *The Gardens of Ian Hamilton Finlay*, in: Mosser, Monique, und Georges Teyssot (Hrsg.): *Die Gartenkunst des Abendlandes*, London 1993, Stuttgart 1993, S. 522-524; Weilacher, Udo: *Von der Land Art zur Landschaftsarchitektur*, in: *Die Gartenkunst* 1/1993, S. 1-66. Die Münchner Dissertation von Dorothea Eichenauer, *Arkadische Idylle und ästhetischer Terror. Zum zeitgenössischen Neoklassizismus des Landschaftsgartens und der Kriege Ian Hamilton Finlays (1994)*, lag mir noch nicht vor.
 - 14 Vgl. *Der Lustgarten - Computersimulation des Entwurfs von Gerhard Merz*, Berlin 1994, im Auftrag von: Grün Berlin Gesellschaft für Freiraumgestaltung sowie Tagespresse, wie zum Beispiel *Die Welt* vom 15.4.94, *Berliner Zeitung* 6.12.94.
 - 15 Zitiert nach Schneider, Christian: *Stadtgründung im Dritten Reich – Wolfsburg und Salzgitter*, München 1979.
 - 16 Weilacher, Udo: *Dani Karavan - Interview in Paris*, 21. November 1993, in: *Die Gartenkunst* 2/1994, S. 185-200.