



Frank Maier-Solgk

GREEN FIELDS

SKULPTUREN IN NATÜRLICHEN RÄUMEN
SCULPTURES IN NATURAL SPACES

V&G

Frank Maier-Soljk ••● Green Fields

Frank Maier-Solgek

Green Fields

Skulpturen in natürlichen Räumen –
Sculptures in Natural Spaces

V&G



Besuchen Sie uns im Internet:

www.asw-verlage.de

© VDG als Imprint von arts + science weimar GmbH,
Ilmtal-Weinstraße 2023

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise dankbar.

Satz und Gestaltung: Monika Aichinger, arts + science weimar
Druck: AALEX Druck Produktion, Großburgwedel

ISBN 978-3-89739-975-4

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	9
Kunst draußen – ein eigenständiges Thema?	9
Natur-Revival	13
Anknüpfungspunkte – Gartenkunst-Traditionen	15
Inszenierungen – Narrationen – Ortsbezüge	21
Zeitraumen	30
Introduction	32
1 Demokratie und Humanismus im Park	45
1.1 Kunstpolitische Neuanfänge: Middelheim, London, Antwerpen	45
1.2 Humanismus der Natur: Hannover, Hamburg, Kassel	55
1.3 Kunstpolitische Programmatik – London, Paris	63
Abstract: 1 Democracy and humanism in the Park	68
2 Expeditionen – Land Art (1960er/70er Jahre)	73
2.1 Spiral Hill/Broken Circle	73
2.2 Naturgeschichte: das Anti-Ideal	78
2.3 Kreise	83
2.4 Theater-Macher	89
2.5 Sites & Non-Sites	94
2.6 Aftermath	98
Abstract: 2 Excursions of the 1960s – Land Art	102
3 Grüne Felder in der Stadt („Skulptur Projekte Münster“, „documenta“)	105
Abstract: 3 Green fields in town	116

4	Green fields auf dem Land (1980er Jahre)	123
4.1	Refugien	123
	Ganslberg	123
	Bomarzo	126
4.2	Eskapismus oder Avantgarde?	129
4.3	Die Anlagen	134
	Niki de Saint Phalle, Le rêve d'oiseau, Il giardino dei tarocchi	134
	Daniel Spoerri, Il Giardino	138
	La Serpara, Paul Wiedmer	143
	Fattoria di Celle, Pistoia	147
	Im Tal, Hasselbach, Erwin Wortelkamp	152
	Schönthal, Schweiz	161
	Museum Insel Hombroich	167
4.4	Entwicklungslinien	170
	Abstract: 4 Green fields in the countryside	174
5	Nach der Natur (2000er Jahre)	179
5.1	Anthropozän-Kunst	179
	Ökologische Kunst	179
	Revier-Landschaften	191
	Die Gärten von Palermo	204
	Exkurs: Natur ohne Ort	210
	Zwei Positionen – Gerda Steiner und Jörg Lenzlinger / Pierre Huyghe	214
	Abstract: 5.1 Art in the Anthropocene	222
5.2	Private (public) wonders. Neue Skulpturenparks	229
	Castello di Ama	230
	Skulpturenpark Waldfrieden, Wuppertal	233
	Le Muy, Bernar-Venet-Foundation	239
	Château La Coste	244
	Tarasp, Sent, Not Vital	248
	Fondation Carmignac, Ile de Porquerolles	253
	A Sculpture Garden – Pulheim	257
	Schlossgut Schwante	260
	Abstract: 5.2 Private (public) wonders	264

5.3	Neuaufgabe: Naturbilder	267
	Lena Henke – City Lights/Dead Horse Bay	269
	Stefan Sous – Sanssouci	271
	Firelei Báez – Sanssouci 2	274
	Christian Odzuck – Fabriques	276
	Michael Sailstorfer – Aktion Natur	279
	Mercedes Neuß – Träume	283
	Julius von Bismarck – Naturgewalten	285
	Abstract: 5.3 Latest edition: Nature images	289
6	Green fields – Perspektiven	291
	Abstract: 6 Green fields – perspectives	298
	Bibliografie	303
	Bildnachweise	315
	Dank	320



Gavin Turk, L'age d'or (Painted Bronze, 2020, Frieze Sculpture Park, Regents Park, London)

“Why work outside? Isn't nature enough?”¹

Robert Morris

Einleitung

Kunst draußen – ein eigenständiges Thema?

Kunst draußen, unter freiem Himmel, in den Parkanlagen der Städte oder in der offenen Landschaft, in jüngerer Zeit auch auf Industriebrachen oder in den begrünten Zwischenräumen der öffentlichen Infrastruktur – die Gelegenheit, an solchen und ähnlichen Orten auf Kunst zu stoßen, ist eine wenn nicht alltägliche, so doch vertraute Erfahrung. Während der klassische Ort der Verbindung von Kunst und Natur, der Park oder Garten, eine nahezu kontinuierliche, bis in die Antike zurückreichende Tradition besitzt, so haben sich die neueren Verbindungen der beiden Bereiche auch in ihren Zielsetzungen verändert. Dienten Skulpturen in historischen Parkanlagen noch dem Dekor oder beispielsweise der Versinnbildlichung politischer oder religiöser Inhalte, so sind die Motive heute nicht nur heterogener, sondern auch konkreter geworden. Seit den 1980er Jahren entstanden beispielsweise zahlreiche Skulpturenwege, meist auch in der touristischen Absicht, die Attraktivität einer Region zu erhöhen.² Schon zuvor waren in den USA Projekte initiiert worden, die mit Hilfe von Kunst auf die Erneuerung versehrter ehemaliger Industrielandschaften zielten. Als „Land Reclamation Art“ hat dieser Typus von Freiraumkunst eine eigenständige Bedeutung und Entwicklung erlangt. Führte man diesen Motivstrang von „Kunst unter

1 R. Morris: Thoughts on Hegel's Owl, in: N. Tsouti-Schillinger (Hg.): Robert Morris. Have I reasons (2008), S. 163.

2 In Qualität und Zuschnitt decken Skulpturenwege ein breites Spektrum ab. Es reicht von einem eher städtisch geprägten, auf figürliche Arbeiten beschränkten Skulpturenpfad wie in Bietigheim-Bissingen, der zu Beginn der 1980er Jahre als Stadtverschönerung konzipiert wurde, bis zu einem ländlich-abgelegenen Naturwanderweg wie dem 23 km langen Waldskulpturenweg Wittgenstein-Sauerland. Künstlerisch ambitioniertere Ansprüche erheben etwa der Emscherkunstweg im Ruhrgebiet oder in Frankreich der Skulpturenweg „Estuaire“ entlang der Loire zwischen Nantes und Saint-Nazaire; beide zielen darauf, eine ehemalige Industrielandschaft durch Kunst aufzuwerten.



Jean-Luc Courcoult, La Maison dans la Loire (2007), Estuaire Nantes-St- Nazaire

freiem Himmel weiter', so wären heute schließlich auch Phänomene wie „Urban Gardening“ zu berücksichtigen, im Prinzip alle Ansätze, die eine verletzte, gefährdete und zivilisatorisch überformte Umgebung als Ort einer künstlerischen/gestalterischen Auseinandersetzung wählen. Eine Bestandsaufnahme sämtlicher thematisch auf die Natur bezogener und draußen, also vor Ort realisierter Varianten der Kunst – „Soil Art“, „Eco Art“, „Environmental Art“, „Bio Art“, „Urban Green Art“ und andere Richtungen einer aktualisierten „Land Art“ etc. – müsste heute ein breites Feld abdecken.³

Hinzu kam in den letzten Jahren jedoch auch – in gewisser Weise als Kontrast zum Bisherigen – eine auffallend große Zahl neuer privater Skulpturenparks, die sich nach wie vor am Ideal des erneuerten englischen Landschaftsparks orientierten.⁴ Die Schöpfer solcher Anlagen waren entweder Künstler oder private Sammler. Finanzmagnaten und Weingutbesitzer gehörten ebenso dazu wie Anhänger naturnaher Kunstbegegnungen. Fast ließe sich in diesen Fällen von einem neuen, neofeudalen Kunstmäzenatentum

³ Einen ersten Überblick über aktuelle Strömungen vermittelt: Kunstforum. Nr. 259 „Kunstnatur/Naturkunst“ (2018); zum Thema vgl. auch F. Fehrenbach, M. Krüger (Hg.): *Der Achte Tag* (2016).

⁴ Vgl. S. Langen: *Die Kunst liegt in der Natur* (2014).

sprechen, das in der Nachfolge ehemaliger Mächtiger besondere Aufgaben von Museen übernommen hat. Wieder anders einzuordnen wären Auktionshäuser, die im Hinblick auf die Wünsche ihrer Klientel die elegische Weite englischer Landschaftsparks als Ort ihrer Offerten⁵ wählen. Ebenso könnte man eine Initiative wie jene im Park von Versailles anführen, die seit 15 Jahren den Kontrast von barocker Gartenkunst und zeitgenössischer Kunst von jährlich wechselnder Hand inszenieren lässt und einen Anish Kapoor oder Giuseppe Penone in einen „Dialog“ treten lässt mit André Le Nôtre und Antoine Coysevox. Und wie interpretiert man schließlich die von einer Agentur für Kunstvermittlung jüngst angebotenen Übernachtungsmöglichkeiten in Kunstwerken im Park⁶?

In den vielen heutigen Formen der Verbindung der Sphären von Kunst und Natur kommen offenbar ganz unterschiedliche Motive zur Geltung, was zum Teil die Schwierigkeit einer eindeutigen Definition des Gegenstandsbereichs erklärt. Überblickt man die Literatur zum Themenfeld, so existieren auf der einen Seite Studien über die „Kunst im öffentlichen Raum“. Das spätestens seit den 1980er Jahren verbreitete, heute nicht immer nur freundlich bewertete Phänomen bezog sich jedoch fast ausschließlich auf städtische Umfelder, in denen sich historisch in der Tat Öffentlichkeit konstituierte. Eine emanzipatorische, gesellschaftspolitisch engagierte Kunst sah hier, in kritischen Interventionen eines von Konsum und Kapital geprägten urbanen Lebens, ihr Potential. Es war eine Rolle, die die Kunst gern übernahm, die heute jedoch angesichts der Konkurrenzen um Aufmerksamkeit seitens Werbung und sozialer Medien stark eingeschränkt ist. Eine ökonomische Analyse würde heute zudem auch aus inhaltlichen Gründen statt urbaner Kontexte umfassendere territoriale Bezüge (einschließlich landwirtschaftlich genutzter Flächen) ins Auge fassen. – Auf der anderen Seite existiert umfangreiche Literatur über die Institution Museum, über Ausstellungsräume und deren Wahrnehmungsbedingungen. Es ist dies jenes Themengebiet, das sich in einer Analyse des klassischen weißen Raums als des spezifischen Ortes der Kunst der Moderne konkretisierte. Als Prämisse galt hierbei, dass die Kunst der Moderne nur mit oder im Galerieraum, dem sogenannten „white cube“ existierte, in einem einheitlich ausgeleuchteten, klinisch reinen, vom Leben gewissermaßen unbehelligten Raum, in dem sie die adäquate und professionelle Wahrnehmung ihrer selbst erlaubte. „Die weiße Zelle hielt das Philistertum draußen und erlaubte es der Moderne, ihre unablässigen Versuche, sich selbst zu definieren, zu einem Ende zu bringen“⁷, lautete in einem wichtigen Aufsatz das Resümee des New Yorker Kunstkritikers Brian O’Doherty, das den Zusammenhang von Ausstellungsort, Epochendefinition und soziologischer Analyse auf eine Formel brachte.

5 Sotheby’s (Hg.): *Beyond Limits* (2016).

6 Übernachtungsmöglichkeiten in Skulpturen im Park, wie sie zum ersten Mal 2021 im Metzlerpark in Frankfurt angeboten werden, verstehen sich, so die Webseite von tinyBE, als „globale Plattform für künstlerische Visionen zur nachhaltigen Gestaltung des Lebens“, www.tinybe.org/vision/.

7 B. O’Doherty: *In der weißen Zelle* (1999, engl. 1976), S. 89.



Rosemarie Trockel, *L'arc de triomphe* (*Der armselige Baum / Die Zuwenigness*, 2006),
Köln Skulpturenpark

Kunst draußen, in dem breiten, eingangs angedeuteten Sinn, erscheint demgegenüber auf den ersten Blick kategorial vage. Für Formalisten und die Vertreter des autonomen Kunstbegriffs war der Ort von Kunst ohnehin nur ein derivativer Aspekt, der vom Werk selbst ablenkte. Bedeutung mag er für Landschaftsarchitekten haben oder für Kulturpolitiker, denen die Aufwertung der öffentlichen Räume ein Anliegen ist, aber als eigener Gegenstandsbereich? Fasst man die vielen Formen von „Kunst draußen“ jedoch zusammen, so scheint es, als hätte nach einer langen Phase des „white cube“, welcher „schattenlos, weiß, clean und künstlich“⁸ den Standard für die Betrachtung moderner Kunst darstellte, ein neuer Maßstab Einzug in das heutige Kunstangebot gehalten. Nach den Motiven, Gesetzen und Kriterien dieses „green cube“⁹ wäre in Anlehnung an O’Dohertys Analyse im Folgenden zu fragen. Ist er analog zum white cube der Moderne der Ort einer bis heute andauernden Postmoderne?

8 B. O’Doherty: I. c., S. 10.

9 Der Begriff „green cube“ wurde bislang nur im allgemein metaphorischen Sinn aufgegriffen, so bei F. Meschede: *Green Cube*, in: *KölnSkulptur 7* (2011), sowie bei R. L. Reynolds: *The picturesque green cube*, in: S. Malvern, E. Marchand (Hg.): *Sculpture in Arcadia* (2009).

Natur-Revival

Die Tatsache, dass Kunst in grünen Umfeldern heute ein verbreitetes Phänomen ist, wird man bis zu einem gewissen Grad auch damit erklären können, dass unter den gesellschaftspolitischen Themen, die die Gegenwartskunst heute beschäftigen, seit etwa 15 Jahren die Frage der Natur (mit) an erster Stelle steht. Die Zahl der Ausstellungen zum Thema in den letzten Jahren spricht für sich:¹⁰ „Naturgeschichten – Spuren des Politischen“ (Wien, 2017), „Jardins“ (Paris, 2017), „The dreamer of the Forest“ (Paris, 2017), „Broken Nature“ (Mailand, 2019), „And the Forest will echo with laughter“ (München, 2019), „Garten der irdischen Freuden“ (Berlin, 2019), „Inventing Nature“ (Karlsruhe, 2021), „State and Nature“ (Baden-Baden, 2021), um eine Auswahl nur der letzten drei Jahre aufzuzählen. Einige von ihnen verorten die Ausstellung teilweise auch in der Natur selbst, wie die Biennale „THE GARDEN – End of Times, Beginning of Times“ (2017) im dänischen Aarhus. Selten war die Perspektive auf „die Natur“ dabei so eindeutig festgelegt: Die meisten Ausstellungen widmeten sich ihr unter der Prämisse ihrer akuten Bedrohung. Man könnte für diese Annäherung auch einzelne künstlerische Positionen anführen, die appellativ oder suggestiv das Schwinden der Natur anschaulich zu machen suchen, wie die von Olafur Eliasson im öffentlichen Raum platzierten schmelzenden Eisblöcke. Zum Zeitpunkt ihres Verlusts nimmt die Natur eine zentrale Stelle innerhalb einer sich als politisch verstehenden Kunst ein. Es wird zu zeigen sein, wie diese Verlustanzeige der Natur – verschlagwortet im Begriff des „Anthropozäns“ als erdgeschichtlicher Phase, in der sie ihre Position als unabhängiges Gegenüber der Kultur verloren hat – dazu führte, neue künstlerische Darstellungen des Verhältnisses von Natur und Kultur zu erproben. Die Endphase eines Prozesses des „Greening of Art“¹¹ jedenfalls ging in den letzten Jahren von einer Analyse der Naturlosigkeit aus.

Manche der erwähnten Ausstellungen stellten die aktuelle Schwundstufe der Natur jedoch dem kulturhistorischen Reichtum des „Buches der Natur“ gegenüber. In diesem Kontext beschworen sie das Sehnsuchtpotential, das vor allem mit der domestizierten Form der Natur, dem Garten, verbunden wird. Man könnte für letzteren Aspekt Positionen anführen, die die Mensch-Natur-Begegnungen auf individueller Ebene inszenieren: beispielsweise die meditativen „Nature-Exercises“ der Performance-Künstlerin Marina Abramović. Die Idee einer versöhnten Existenz von Menschen und Natur bzw. Gesellschaft und Natur wird allen Untergangsszenarien zum Trotz hierbei immer noch als Utopie erinnert: „*Le jardin, c'est depuis le fond de l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante.*“¹²

¹⁰ Sichtbares Zeichen war für den Trend die „documenta 13“, für die Giuseppe Penones „Idea di Pietra“, der Bronzeabguss eines Baumes mit seinem steinernen Findling im Ast, als bildmächtiges Motto diente, sie widmete sich dem Thema als Schwerpunkt. Vgl. H. Dickel: Natur in der zeitgenössischen Kunst (2016).

¹¹ M. Bijlvoet: The Greening of Art (2016).

¹² M. Foucault: Des espaces autres, in: Dits et écrits (1994), S. 752.



Giacomo da Vignola, Grotta dei Satiri, Palazzo Farnese, Caprarola (ca. 1575)

Anknüpfungspunkte – Gartenkunst-Traditionen



Giuseppe Penone, Giardino delle Sculture Fluide (2003–2007), Turin

In dem utopischen Potential einer mit der Natur versöhnten glücklichen Existenz, die mit der Idee des Gartens historisch stets verknüpft war, liegt einer der Gründe, weshalb auch heute nicht wenige künstlerische Positionen sich mit der Tradition der Gartenkunst auseinandersetzen.¹³ Zu den Künstlern, die sich auf solche ideengeschichtlichen Aspekte beziehen, gehört beispielsweise der Schotte Hamilton Finlay, dessen in Parkanlagen integrierte literarische und philosophische Textfragmente dergleichen anklingen lassen. Wollte man tatsächlich eine cursorische Rückschau

¹³ Vgl. J. Wiener: Orte und Aufgaben. Typen und Themen der Gartenskulptur, in: S. Schweizer, S. Winter (Hg.): Gartenkunst in Deutschland (2012), S. 275–306, sowie Ders.: Natur als Skulpturenrahmen, Skulptur als Naturrahmen, Rahmen als Naturskulptur, in: H. Körner, K. Möseneder (Hg.): Rahmen. Zwischen Innen und Außen (2010), S. 131–168.

dieser Tradition mit Blick auf die Verbindung von Natur und Skulptur wagen, so wäre der Auftakt wohl in den Nymphaen und Grotten zu sehen, von denen antike Autoren wie Hesiod, Properz und andere berichten und in deren Nähe der Quellnymphen und der Göttinnen der Künste teils auch mit figürlichen Darstellungen gedacht wurde.¹⁴ Dieser feucht-dunkle Ursprung europäischer Gartenkunst markiert nicht nur den ersten Fall einer besonderen Form ortsspezifischer Kunst. Hier läge darüber hinaus auch der Beginn eines künstlerischen Motivs, das der ursprünglichen Verwobenheit von Kunst und Natur wegen immer wieder aufgegriffen wurde; in Renaissance und im Manierismus wurde es zum festen Bestandteil der Gartenikonografie.

Zur Aufwertung der Skulptur innerhalb des Gesamtkunstwerks Garten/Park in der Renaissance trug ferner bei, dass dieser Ortstypus grundsätzlich als ein bevorzugter Standort von Skulpturen erkannt wurde. Vergleichbar der Situation auf dem öffentlichen Stadtplatz konnten Skulpturen im Park umschritten werden; hier kam die Skulptur als Vollplastik in ihrer Mehrgesichtigkeit zur Geltung und hier, wo mit der Behandlung des Terrains eine Auseinandersetzung mit den natürlichen Gegebenheiten ohnehin stattfand, konnten durch die Platzierungen der Skulpturen auch verschiedene Formen der Raumbildung erprobt werden. Im Barockgarten französischer Provenienz schließlich werden alle Funktionen des Skulpturalen von Dekor über die Raumbildung bis zur Erzählung komplexer, weltanschaulich-inhaltlicher Programmatik zusammengeführt, um ihren Höhepunkt im Versailler Park Ludwigs XIV. zu feiern. Hier erreichte um das Jahr 1700 die Parksulptur auch in quantitativer Hinsicht einen Höhepunkt; nicht weniger als 800 Skulpturen fanden damals im Park Aufstellung.¹⁵

Nur auf den ersten Blick nahm die Bedeutung der Skulptur im englischen Landschaftspark des 18. Jahrhunderts ab. Neu war hier jedoch, dass nun vielfach Kleinarchitekturen, Tempel, Tempiettos und Glorietten zumal, sowohl als räumliche Gliederungselemente innerhalb des Parks als auch als Träger moralisch-weltanschaulicher Inhalte, die Rolle von Skulpturen übernahmen. Ihr romantisches Ende läge in jenen zahlreichen künstlichen Ruinen, die innerhalb des Naturrahmens als Symbole der Vergänglichkeit inszeniert wurden. Das vormoderne Ende der Tradition der historischen Gartenkunst wäre schließlich in den städtischen Parkanlagen des 19. Jahrhunderts zu sehen, in denen eine von den Ideen von „Besitz und Bildung“ getragene bürgerliche Gesellschaft auf sonntäglichen Spaziergängen ihrem Ideal in Form von Denkmälern von Musikern, Dichtern und Künstlern begegnete.

Zur Vorgeschichte des modernen Skulpturenparks und seiner zeitgenössischen Varianten gehört vor allem jedoch ein Aspekt, der in besonderer Weise ausstel-

¹⁴ Vgl. Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft (1935), Bd. 16, S. 822.

¹⁵ “400 sculptures in lead, more than 380 sculptures in marble and about 50 sculptures in bronze”. Lionel Arzac, Conservateur du château de Versailles: Interview September 2020.

lungsarchitektonische Fragen berührt. Es waren einzelne prominente Bildhauer der Moderne, die aus Gründen der professionellen künstlerischen Selbstdarstellung zu Beginn des 20. Jahrhunderts begannen, über Fragen effektvoller Präsentation ihrer Arbeiten zu reflektieren. Der Aufstellung der Skulpturen zunächst im Galerieraum, sodann auch unter freiem Himmel wurde im Hinblick auf Faktoren wie die Lichtsituation in teilweise systematischer Manier stärkere Beachtung geschenkt. Das Prinzip der „Mise en Scène“, dieses aus der Sphäre des Theaters (und Films) entnommenen Begriffs, kommt bei den Protagonisten der Skulptur der Moderne zum ersten Mal systematisch zur Geltung.¹⁶ Insbesondere ist an dieser Stelle Auguste Rodin zu nennen, der 1908 – zeitgleich mit einer entsprechenden Praxis im Garten seiner Villa in Meudon – damit begann, die eigenen Arbeiten sowie seine Sammlung von Antiken in dem damals noch verwilderten Garten des Hotel Biron in der Pariser Rue de Varenne aufzustellen, dessen Erdgeschossräume er nach der Empfehlung Rainer Maria Rilkes kurz zuvor angemietet hatte.¹⁷ Das Hotel Biron, das Rodin wenige Jahre später dem französischen Staat mit der Auflage der Einrichtung eines Museums vermachte, ist insofern als Vorläufer heutiger privater Skulpturengärten anzusehen.



Hotel Biron (Paris), Jardin (1908)

Schließlich kann Constantin Brâncuși als Beispiel jener modernen Bildhauer angeführt werden, die dem Aufstellungsort im Freien eine interpretatorische Bedeutung zumäßen. Brâncuși, der seine Arbeiten auch fotografisch dokumentierte, stellte seine be-

¹⁶ Vgl. N. Gülicher, „Inszenierte Skulptur“, der an den Protagonisten der Moderne, Rosso, Brâncuși und Rodin die inszenatorischen Mittel im Detail untersucht: „Caractère“, „émotion“, „mouvement“ und „modelé“ lassen sich danach als ästhetische Kriterien bei Rodin, „dominante“, „impression“, „point“, „déterminé“ und „tonalité“ bei Rosso und „essence“, „choc“, „matériel“ und „forme“ bei Brâncuși konstatieren. N. Gülicher: Inszenierte Skulptur (2011), S. 25 ff.

¹⁷ Zur Vorgeschichte des Rodin-Museums vgl. G. Coquiôt: Rodin a l'hôtel de Biron et a Meudon (1917) sowie V. Metuissi/I. Rouge-Ducos: Art et mémoire. La création des musées Rodin et Picasso, in: Picasso-Rodin (Ausstl.kat.) (2021), S. 54–61.



Museum of Modern Art, New York, Sculpture Garden (1939)

rühmte „Colonne sans fin“ 1920 im Garten des befreundeten Fotografen Edward Steichen in Voulangis bei Paris aus.¹⁸ Hier, unter einem freien unendlichen Himmel, wird der Ort der Skulptur in seiner bedeutungskonstitutiven Funktion erkennbar.¹⁹

Die Rolle von Ausstellungen für den Freiraum als Ort der Präsentation von Skulpturen begegnet wieder im New York der 1930er Jahre. Hier war an dem 1939 neu errichteten Gebäude des Museum of Modern Art entlang der 54. Straße ein Skulpturengarten als „roofless gallery“ angelegt worden, der im Rahmen der Ausstellung „Art in Our time“ eingeweiht wurde. Präsentiert wurde – indoor wie outdoor – eine Übersicht über die Entwicklung der modernen Skulptur; vertreten waren unter anderem Gaston Lachaise, Aristide Maillol, Wilhelm Lehmbruck, Henri Matisse und Amedeo Modigliani. Von Direktor Alfred H. Barr und dem Kurator John McAndrew eingerichtet, war die langrechteckige Freifläche durch Grünpflanzen und gebogene Stellwände in naturnahen Formen gestaltet worden – in bewusstem Kontrast zur

18 Die Platzierung der Skulptur im Freiraum des Gartens wäre zu verstehen als das Ergebnis von inszenatorischen Überlegungen, um die „Endlosigkeit“ des offenen Himmels als räumlichen Bezugspunkt der Skulptur spürbar zu machen.

19 N. Gülicher, a. a. O., S. 8 ff.

orthogonalen Struktur der architektonischen Umgebung der Stadt: „Our original plan for the garden was of course just as antimechanistic as possible. We laid it out in free curves inspired by Arp, partly by English garden tradition with screens as background for the sculpture and as much informal planting as we could afford.“²⁰

Der Kontext des Ausstellens/Präsentierens von Skulpturen unter freiem Himmel – ob im Pariser Privatgarten eines berühmten Vertreters der Moderne oder im Garten eines musealen Prototyps der Moderne wie dem MoMa – gehört zur Vorgeschichte der heutigen Kunst im Grünen; freilich nur in der begrenzten Variante des gewissermaßen geschützten musealen Bereichs. Prägender noch für die heutigen Entwicklungen waren jedoch die künstlerischen Avantgardebewegungen der 1960er und 1970er Jahre vor allem in den USA, deren viel diskutierte konzeptionelle Erweiterungen des Skulpturenbegriffs eine neue Sicht auf den Zusammenhang von Werk, Ort und Natur in die Wege leiteten. In einem fast schon systematischen Sinne ist es vor allem die Land Art und unter deren Vertretern der Amerikaner Robert Smithson, dessen stark theoretisch fundiertes Werk erlaubt, historische Brücken zu schlagen. Sein Werk ist vor allem deshalb interessant, weil er seine eigene Position nicht zuletzt aus einer Auseinandersetzung mit der Gartenkunstgeschichte, sprich dem englischen Landschaftspark entwickelte: Bei grundsätzlicher Abgrenzung von jeder idealistischen Interpretation des Natürlichen knüpft Smithson an einen Begriff des Pittoresken (s. u. Kap. 2) an, den er in einem zeitkritischen Sinn radikalisiert, um aus ihm eine Ästhetik des Verfalls zu entwickeln, die bis heute nachwirkt.

Anknüpfungspunkte an die gartenhistorische Tradition dieser oft als radikale Erneuerer gekennzeichneten Avantgardisten gibt es etwa auch bei dem amerikanischen Konzeptkünstler Dan Graham. Seine seit den frühen 1980er Jahren entstandenen, aus Spiegelglas und Stahl bestehenden Gartenpavillons – ohnehin ein traditionelles architektonisches Element der Gartenkunst – verwendet er, um in übertragener Weise zwei Welten gegenüberzustellen bzw. sich spiegeln zu lassen: Das unmittelbare grüne Umfeld eines in der Regel historischen Parks lässt er sich im zeitgenössischen Medium (Glas und Stahl als Ingredienzen der Moderne) spiegeln. Ganz generell sind historische Gärten mit ihren Bezügen zu Philosophie, Literatur, Archäologie und Architektur für Graham „memory theatres“²¹ und als solche Bühnenräume, die einer zeitgenössischen Dramaturgie harren, um die Gegenwart mit dem Potential des historischen Phänomens zu kontrastieren.²²

²⁰ Barr, zit. nach M. Benes: A modern classic. The Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden, in: Ph. Johnson and the Museum of Modern Art (1998), S. 116. 1953 erhielt der Skulpturenpark durch den Architekten Philip Johnson sein bis heute erhaltenes, wiederum von geraden Linien geprägtes Gesicht.

²¹ D. Graham: „The Garden as Theatre as Museum“, in: Ders.: Rock my religion (1993).

²² Die Pavillons Grahams verweisen in dieser Lesart durch die beiden Materialien Glas und Pflanze auf unterschiedliche historische Epochen. Vgl. R. Metzger: Kunst in der Postmoderne. Dan Graham (1994).

Beide, Graham wie Smithson, aktualisieren in ihrem Werk ästhetische Aspekte der Gartenkunsttradition, wobei in beiden Fällen der in den 1960er Jahren räumlich erweiterte Kunstbegriff einem solchen historischen Rückbezug den Boden bereite. Die Ausweitung des Skulpturenbegriffs, die in den 1960er Jahren Land Art und Konzeptkunst wie zuvor die Minimal Art prägte, lenkte gewissermaßen naheliegenderweise die Aufmerksamkeit auf künstlerische Praktiken, die eine eigene Tradition des Umgangs in und mit der Natur aufzuweisen hatten: die Gartenkunst. An diesem Punkt muss als weitere Gewährsfrau die amerikanische Kunstkritikerin Rosalinde Krauss genannt werden. In ihrem in den 1970er Jahren erschienenen Aufsatz „Sculpture in the expanded field“ entwirft sie eine Theorie der nachmodernen Skulptur, welche sie in erster Linie durch Raumbezüge definiert sieht und sich gerade dadurch von der „Ortlosigkeit“ der Kunst der Moderne unterscheidet.²³ Die Verbindung von Kunst und Ort, wie sie exemplarisch die amerikanischen Land-Art-Künstler suchten, erfährt in diesem Aufsatz damit eine theoretische Fundierung.²⁴ In einer selten berücksichtigten Passage ihres Aufsatzes verweist sie denn auch auf Elemente historischer Gartenkunst: *“Labyrinths and mazes are both landscape and architecture; Japanese gardens are both landscape and architecture; the ritual playing fields and processions of ancient civilizations were all in this sense the unquestioned occupants of the complex. They were part of a universe or cultural space in which sculpture was simply another part”*.²⁵ Historische Gartenkunst, so deutet sie an, bildet einen kulturellen Raum („complex“), in dem die Skulptur ein Teil ist; ihre Identität lässt sich nur innerhalb dieses räumlichen Komplexes und in Bezug auf ihn fixieren, der seinerseits einen geistigen, kulturellen Hintergrund als Modell besitzt.

Gegenüber der gartenkünstlerischen Tradition zeichnet sich der moderne, nach dem Krieg etablierte Skulpturengarten durch eine Umschichtung aus. Waren Parkskulpturen in historischen Gärten dem Gesamtsystem des Parks untergeordnet, so gilt im Skulpturenpark der Moderne der einzelnen bildhauerischen Arbeit die Aufmerksamkeit. Der naturhafte Kontext wird Hintergrund und Rahmen für die einzelne, autonome bildhauerische Arbeit. Es wird zu zeigen sein, dass selbst dieses Kennzeichen der modernen Präsentationsform von Kunst im Außenraum sich im Verlauf der Jahre teilweise wieder abschwächt und durch die Annäherung von Werk und Landschaft in Frage gestellt wird. Dennoch lassen sich folgenden Aspekte als grundsätzliche ästhetische Bedingungen von Kunst innerhalb naturhafter Kontexte identifizieren.

²³ Mit der Skulptur der Moderne betritt man, so Krauss, “a space of what could be called its negative condition – a kind of sitelessness, or homelessness, an absolute loss of place”. R. Krauss: *Sculpture in the expanded field*, MIT Press (1979), vol. 8, S. 34.

²⁴ R. Krauss, ebd., S. 38. “[Sculpture] was what was on or in front of a building that was not the building, or what was in the landscape that was not the landscape”.

²⁵ Krauss, ebd.