Zeitschrift: Pamphlet

Herausgeber: Professur für Landschaftsarchitektur, Christophe Girot, ETH Zürich

Band: - (2005)

Heft: 4: Landschaft und Szenografie = Paysage et scénographie = Landscape and scenography

Artikel: Landschaft und Szenografie

Autor: Girot, Christophe

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-965630

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

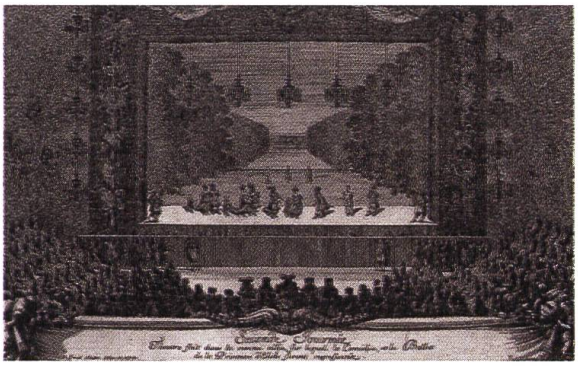
Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LANDSCHAFT UND SZENOGRAFIE

von Christophe Girot

Theater in Delphi

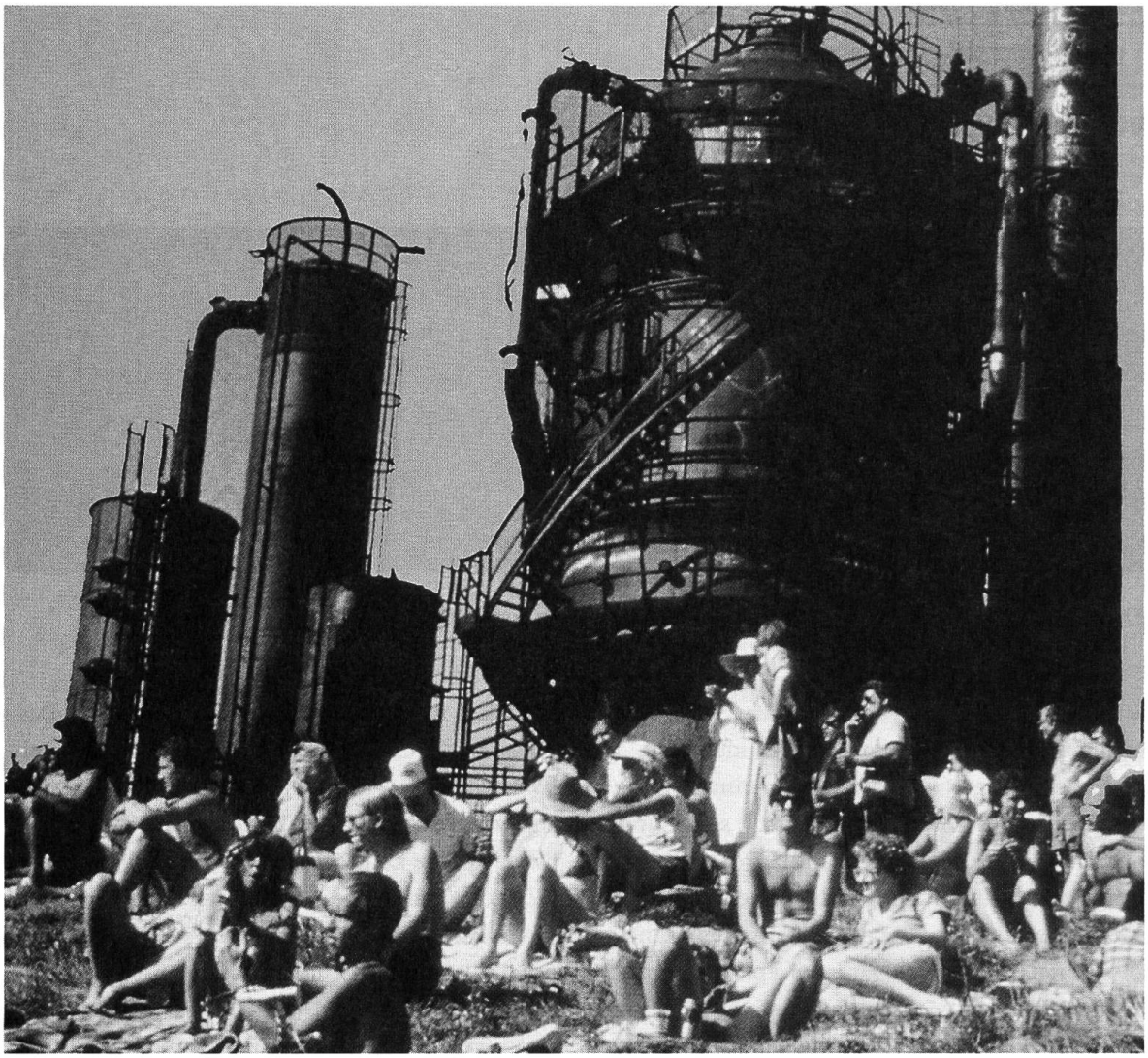


Ballett in den Gärten von Versailles

Mit Blick auf das Zitat von Bruno Marchand verdient die Beziehung zwischen Landschaft und Szenografie eine nähere Betrachtung. Die Geschichte dieser Beziehung ist uralt, sie beginnt dort, wo das Sakrale und das Ritual vor dem Hintergrund einer natürlichen Bühnenlandschaft bereits den Charakter einer Theaterinszenierung annehmen. Seit dem Gilgamesch-Epos, in dem das Schicksal von Mensch und Baum in den ersten Ansätzen einer schriftlich festgehaltenen Tragödie verwoben wird, über die apollinischen Mysterien des Theaters von Delphi, die ganz eng mit der Grossartigkeit dieses Ortes verbunden sind, bis hin zum Wäldchen aus Shakespeares Mittsommernachtstraum – die Beziehung von Mensch und Natur wird durch eine starke und deutliche Symbolik geknüpft, die sich immer mehr aus einem äusseren in einen inneren Rahmen verschiebt. Landschaft und Bühnenbild bilden eine Stütze für Tragödien und Komödien, gleichzeitig spiegeln sie die Veränderung des Naturverständnisses von einer Epoche zur nächsten wider.[2]

In der Theatergeschichte hat sich das natürliche Bühnenbild seit der Renaissance Schritt für Schritt in das Innere des Theaters verlagert und ist nach und nach immer künstlicher geworden. Das Theater ist nicht mehr abhängig von einem festen landschaftlichen Rahmen, um seine Botschaften zu vermitteln; vielmehr übernimmt diese Aufgabe jetzt die künstliche Bühnenlandschaft. Eine Möglichkeit unter vielen, unsere Kulturgeschichte greifbar zu machen, ist es, von der Entwicklung der Codierung der Welt und der menschlichen Gefühle zu sprechen. Diese Codes stellen dann die vielen verschiedenen Stilrichtungen und Epochen in der Kunstgeschichte dar. Die Theatralisierung der Natur ist zusammengeschmolzen auf ein kunstvolles Zusammenspiel von Andeutungen, Abstraktionen und Metaphern, bis hin zu ihrer totalen Umkehr: Die Landschaft, einst verstanden als natürliches Hilfsmittel, wird selbst zum reinen Kunstprodukt.

Welche Konsequenzen bringt nun diese semantische und topologische Verschiebung in der heutigen Landschaftspraxis mit sich? Um diese Frage teilweise zu erläutern, stehen uns drei unterschiedliche Lesarten zur Verfügung, die uns je nach Fall die Vielfältigkeit und die Komplexität des Verhältnisses zwischen einer Landschaft und ihrem szenografischen Modus begreiflich machen.

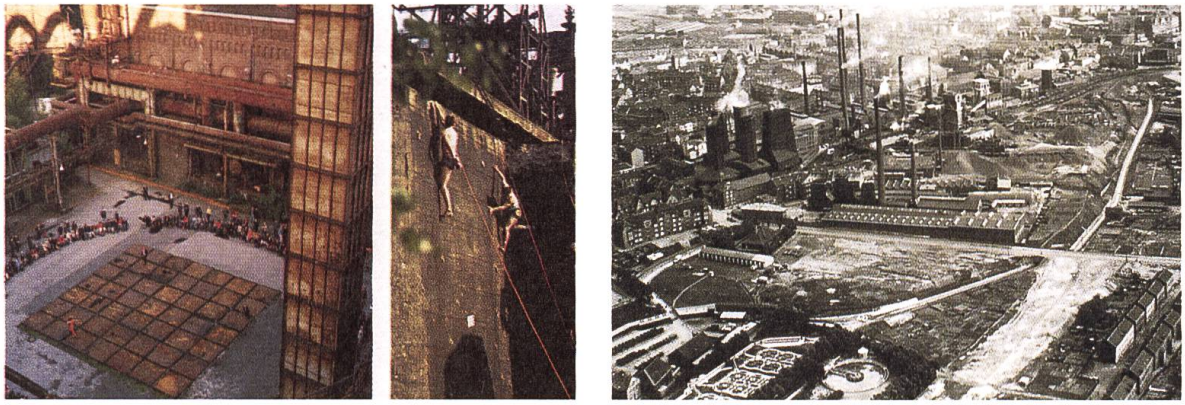


Gas Works Park, Seattle

In den folgenden Beispielen hat die Lanschaft repräsentativen und affirmativen Charakter.
Es handelt sich um emblematische Orte, und zwar sowohl in ihrer aussergewöhnlichen Fähigkeit, unsere Sinne zu berühren und zu wecken, als auch in ihrer Neigung, neue Spielregeln zwischen Landschaft und Szenografie aufzustellen. Die gewählten Beispiele sind bekannte, geschichtsträchtige Orte, die durch bühnenbildnerische Kunstgriffe einen tieferen Sinn erhalten. Die drei verschiedenen Lesarten je nach Lanschaft sind Ironie, Pathos und Komödie.

Ironie

Die erste Lesart einer Landschaftsinszenierung ist also die der Ironie. Das Stilmittel der Ironie ist äusserst komplex und vielschichtig: Man bewegt sich auf mehreren Ebenen, eine Idee wird durch ihr Gegenteil verstärkt. Ironie kommt aus dem Griechischen ‹eironeia›, was wörtlich übersetzt vorgetäuschte Unwissenheit bedeutet. Was nun die Landschaft angeht, besteht die ironische Umkehr darin, aus der Natur eine bestimmte Idee von Natur zu schaffen und zu verstärken, indem man den totalen Kontrast einsetzt. Ein solcher Gegensatz ist

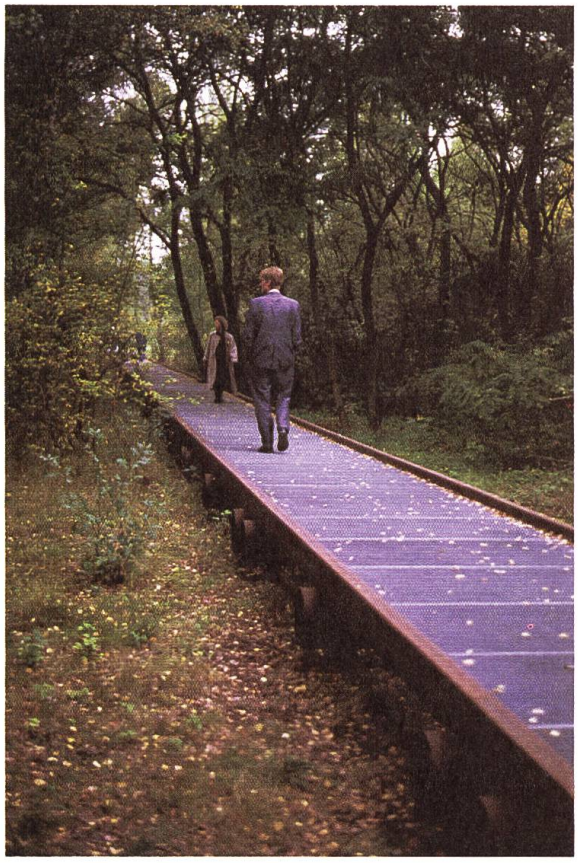


Emscher Park, Duisburg-Nord

ein ziemlich altes landschaftliches und szenografisches Phänomen, das bis ins Zeitalter der Aufklärung zurückgeht, wo die Kunst der dekorativen Fantasiegebäude und falschen Ruinen in den so genannten historischen Landschaften angewandt wurde, um die Gewalt einer widerstandsfähigen ländlichen, scheinbar sich selbst überlassenen, Natur durch Nebeneinanderstellen zu übertreiben. Dennoch existieren starke topologische Unterschiede zwischen diesen berühmten Bauten der so genannten historischen Parks des 18. Jahrhunderts und den folgenden zeitgenössischen Beispielen. Damals handelte es sich um eine Lobeshymne auf die Ruine, und dies geschah in einer festgelegten, pittoresken Sprache. Man ging sogar so weit, echte falsche Ruinen wie zum Beispiel in Stowe, im Desert de Retz und in Wörlitz zu konstruieren, die sowohl Erstaunen als auch Bewunderung bei den Besuchern hervorriefen.
Die modernen Beispiele, die wir untersuchen werden, sind im Gegensatz dazu echte Ruinen – teilweise geschichtlich negativ belastet – die sich plötzlich als total integrierte Elemente der Lanschaft positiv verändert wieder finden.
Ironie schafft also eine radikale Umwandlung, was Sinn und Akzeptanz eines Objektes angeht, das diametral entgegengesetzt zur konventionellen Anschauungsweise in Szene gesetzt wird.
Als der Gas Works Park 1973 auf der kleinen Insel Puget Sound in Seattle angelegt wurde, war dies ein entscheidender Wendepunkt im Bereich des Landschaftsverständnisses und in der Definition des Genres ‹leisure parks›.[3] Der Gas Works Park wirft alle Regeln des guten Geschmacks und des Zeitgeistes der damaligen Epoche über Bord, indem er auf unbegreifliche Weise Gegensätze miteinander vereint.

Gas Works Park

Der Gas Works Park ist der Vorreiter einer neuen Art von Natur. Aus der ironischen Verbindung zwischen der Natur und ihrem ärgsten Feind – der Gasindustrie – entsteht ein Freizeit- und Erholungsgebiet für die Anwohner. Dieses alte verdreckte und verkommene Gaswerk wird gänzlich zu einem emblematischen Landschaftselement. Ohne es gross zu verändern, versteckt oder zerstört Richard Haag es nicht, er überarbeitet lediglich einige Aussenanlagen und gestaltet sie zu einer Hügellandschaft mit Freizeitmöglichkeiten um. Das Projekt wirft allerdings technische und wirtschaftliche Probleme bei der Instandsetzung eines Industriegeländes auf, das voller chemischer Abfälle ist. Anstatt nun das verseuchte Material zu entsorgen, wurde der Boden revitalisiert, indem er mit Klärschlamm und Derivaten aus der Holzindustrie vermischt wurde. Ein paar geschickte Eingriffe reichten aus. Was vorher als eine Hochburg gefährlicher Ausdünstungen und harter Arbeit galt – also völlig unvereinbar mit der



Schöneberger Südgelände, Berlin

Natur war – wurde plötzlich zu einem Zufluchtsort der Erholung, der Freizeit und des Vergnügens. Die Gestaltung des Gas Works Parks ist sehr grob und summarisch, Feinheiten und Details sucht man hier vergebens. Dieser Mangel wird durch regelmässige Wartung der Böden und Oberflächen ausgeglichen.
Aber der Geniestreich dieses Projekts liegt ja auch nicht so sehr in der Verarbeitung, sondern in der tatsächlichen Erfindung eines neuen Genres von Landschaft, das radikal und auf ironische Weise Natur und Industrieruine vermischt. Es ist zumindest die Anerkennung der Echtheit einer Landschaft. Mit dem Gas Works Park wurde das Genre der ironischen Landschaft des 20. Jahrhunderts geboren. Nach 1975 folgten überall auf der Welt weitere Projekte der Rehabilitierung von Industriegeländen, und obwohl sie sich alle in der Auswahl der Materialien und in der Verarbeitung übertreffen, so verdanken sie doch das Wesentliche ihrer Inspiration dem Gas Works Park, der gleichzeitig Referenz und Vorläufer ist.

Emscher Park

Diese synekdotische Verschiebung, wo eine stillgelegte Fabrik ihre negativen Spuren einfach zurücklässt wie der Schmetterling seine Puppe und plötzlich zum positiven Symbol einer wieder gefundenen Landschaft wird, findet man heute oft. Dennoch war diese paradoxe Symbiose nur auf Grund von ziemlich gewagten szenografischen und landschaftlichen Neuerungen möglich. Wie kann man sonst erklären, dass der Deutsche Alpinclub sich gerade am Fusse der stillgelegten Hochöfen im Ruhrgebiet in Duisburg-Nord niedergelassen hat? Dank der Kunst-

griffe einer geschickten Inszenierung bei Tag und bei Nacht, welche Elemente aus der Natur und symbolträchtige Elemente aus der industriellen Revolution nebeneinander stellt, konnte des Projekt IBA Emscher Park, das 1989 begonnen wurde, die beschädigte Industrielandschaft rehabilitieren. Es handelt sich hierbei nicht darum, alte Stahlwerke keusch unter einem Grünschleier zu verstecken, sondern darum, den Sinn und Zweck eines Geländes von 300 Quadratkilometern grundlegend zu verändern. Der stillgelegte Hochofen von Duisburg-Nord wird so zu einer schwierigen Kletterwand, die sich mit den anspruchsvollsten natürlichen Steinwänden messen kann. Mitten in den Kohlebergwerken des Ruhrgebietes wird man Zeuge der kunstvollen Inszenierung eines Sports, der normalerweise nur einer alpinen Elite vorbehalten ist.

Man sieht hier keinen kitschigen Abklatsch einer vorgetäuschten Natur oder falscher Ruinen, sondern ein bedeutsames Ineinanderübergehen von Elementen aus Natur und Industrie. Die Interpretation des Ortes ist authentisch, aber sie bleibt doppeldeutig und ironisch. Das ganze Gewicht der Geschichte des Kohlebergbaus und der Stahlindustrie, Symbol der Identifikation und des Stolzes ganzer Generationen im Ruhrgebiet, wird zum wichtigsten kulturellen Hebel für ein Landschaftsprojekt.

Die Identifikation mit dem Ort und der Stolz der Menschen bleiben bestehen. Und umgekehrt ruft auch das Wunder einer ‹ökologischen› Natur, die an einem der am stärksten verschmutzten Orte der Welt wieder erblüht, Bewunderung hervor und zieht die Menschen an. Die Projekte des IBA Emscher Parks vertreten eine neue Landschaftsgattung, die von ihrem Vorgänger, dem Gas Works Park, inspiriert sind.[4]

Dank der ironischen Sichtweise kann man eine neue Art von Landschaft entstehen sehen, in der Industrie und Natur, anstatt sich zu widersprechen und auszuschliessen, in der neuen überzeugenden Szenografie einer absolut authentischen Freizeitkultur miteinander verschmelzen.

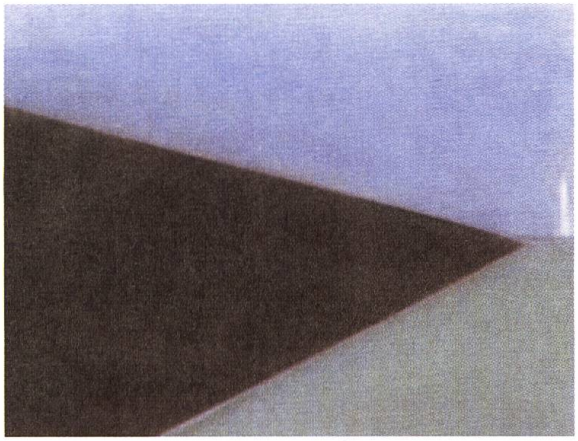
Schöneberger Südgelände

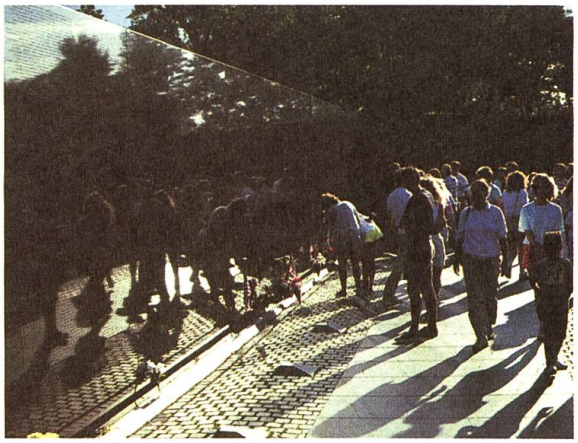
Ein weiteres Beispiel von Ironie, vielleicht weniger spektakulär aber genauso bedeutsam, führt uns nach Berlin auf ein verlassenes Schienennetz der Nachkriegszeit. Auf dem alten Rangierbahnhof Schöneberger Südgelände, der sich wie das berühmte Kreuzberger Gleisdreieck im Herzen der Stadt befindet, bemüht man sich seit mehreren Jahrzehnten, eine Vegetation von Neophyten zu schützen, die wie Unkraut zwischen der Gleisbettung hervor schiessen. Im Gegensatz zu den Praktiken der Vergangenheit, bei denen Tonnen chemischer Unkrautvernichtungsmittel auf die Gleise geschüttet wurden, um die Gleise von allen natürlichen Schädlingen und Störfaktoren freizuhalten, hat ein neuer ökologischer und streng eingehaltener Nichtangriffspakt es einer spontan wachsenden Vegetation erlaubt, sich frei zu entfalten. In einer Zeitspanne von wenigen Jahren haben Unmengen kleiner Pflanzen und Bäume das alte Schienennetz ungehindert bedeckt. Jedes Pflänzchen, das zwischen den Gleisen des Schöneberger Südgeländes hervor spross, wurde für die Erstellung präziser Karten und Statistiken genauestens registriert. Diese besondere Vegetation wurde unter Naturschutz gestellt, und das Gebiet nach und nach völlig unzugänglich. In der Idealisierung dieses Wildwuchses mit sakralem Charakter sah man den Ausdruck einer geistig-moralischen Strenge, die Westdeutschland nach dem Krieg zu Eigen war. Wie soll man sonst diesen zwanghaften Wunsch nach einem einfachen und ursprünglichen Naturschutzgebiet im Herzen von Berlin verstehen, wenn nicht durch die dramatische Einmauerung der Stadt, die zur gleichen Zeit stattfand? Die Ironie setzt voraus, dass zwei Extreme sich verbinden und so ein neues Umfeld bilden. Nach 40 Jahren eines gewissenhaften Sichselbstüberlassens der Natur war das Schienennetz des Schöneberger Südgeländes fast völlig unter einem undurchdringlichen Dickicht verschwunden, das aus unzähligen Birken- und Kiefernsprösslingen und aus einem wild wuchernden Unterholz aus Gräsern, Farnen, Brennnesseln und Dornensträu-

chern besteht und eine unförmige Masse aus Wald und Trockenvegetation bildet. Seit der Stilllegung des Rangierbahnhofs 1952 war das Schöneberger Südgelände für Botaniker, insbesondere für die Spezialisten für urbanes Unkraut, zu einem Lieblingsort geworden, an dem Generationen von Pflanzenarten von Jahr zu Jahr genauestens beobachtet werden konnten. Aber es blieb ein in sich abgeschlossener Ort, der nicht in die Stadt integriert war. Mit dem Fall der Mauer, der den Weg zu sehr viel neuem Brandenburgischem Brachland freimachte, kam die Frage nach dem Nutzen und der Angemessenheit einer solchen Anlage in der Stadt auf.
1995 gab der Entscheid der Stadt Berlin, dem Gelände einen neuen Sinn zu geben, die Gelegenheit zu einer ungeahnten Inszenierung und landschaftlichen Harmonisierung. Auf Holzstegen, die durch eine leichte Metallstruktur etwas vom Boden abgehoben sind, wandert der Besucher von einem Viertel zum nächsten und kann so diesen verwilderten Ort auf eine besondere Weise entdecken, ohne die ihn umgebende Natur zu stören beziehungsweise zu zerstören.[5] Diese erstaunliche Inszenierung schafft ein neues Gleichgewicht zwischen Natur und Technik, beide charakteristisch für diese Landschaft. Auf den Stegen, die über die alten Bahntrassen hinwegführen, bewegen sich die Menschen wie auf einer Bühne; sie können sich so von dem bestehenden natürlichen Dekor des Ortes distanzieren. Das Nebeneinander gegensätzlicher Milieus, wie hier Naturschutzgebiet und bahntechnische Anlagen, wird zum Motor der Sinngebung für dieses Landschaftsprojekt. Hier wird eine eigentlich im Verborgenen wachsende Natur plötzlich beobachtet, und der leicht erhöhte Fussweg auf der alten Bahntrasse ist eine städtische Szenerie. Die Ironie basiert in diesem Fall nicht nur auf dem Nebeneinander von alten Elementen der Eisenbahnindustrie und einer wild wachsenden entfesselten Natur, sie ist auch das Ergebnis einer totalen Umkehr, was die moralische Ordnung der Dinge angeht und der ungewöhnlichen Weise, ein mutierendes Naturphänomen zu würdigen. Der überhöhte Weg schafft eine linienförmige Bühne, welche die verlassenen Industrie- und Naturanlagen, die sonst weiterhin verkommen würden, in gewisser Hinsicht in den Bereich der Kunst erhöht. Die Wege stören das wieder gefundene natürliche Gleichgewicht nicht, sie verändern den Blickwinkel und die Umstände, unter denen die Natur bestaunt werden kann. Das Schöneberger Südgelände ist somit ein Ort, an dem Ökologie ironischerweise Kultur geworden ist. Es ist ein geschichtsträchtiger Ort, der die Widersprüche seiner industriellen und ökologischen Vergangenheit voll akzeptiert, ein Ort, in dem sich jenseits von allem Sektierertum Kultur und Artenreichtum in der Landschaft vermischen.

Pathos

Die zweite Lesart der Landschaft als Bühne, die ich untersuchen möchte, ist die des Pathos. Pathos, griechisch für Leiden, bedeutet in der Rhetorik: alle Mittel, die den Zuhörer bewegen, im Sinne von erschüttern oder ergreifen. Die Landschaft des Pathos hat nichts mit der Landschaft der Ironie gemein. Da sie symbolisch neu aufgeladen wird, verkehrt sich bei der Landschaft der Ironie die Bedeutung eines Ortes auf Dauer in ihr Gegenteil. Das Pathos hingegen versucht, die physische und psychische Resonanz in Besucher und Ort in Einklang zu bringen, und so eine aufgewühlte Landschaft zu schaffen. In der Landschaft des Pathos ruft die Form der Anlage, genauer gesagt die Inszenierung ihrer eigentlichen Substanz, normalerweise ein Gefühl von Unwohlsein oder Traurigkeit hervor. In den meisten Fällen handelt es sich um Orte, in denen das Gewicht der menschlichen Tragödien, die sich dort abgespielt haben oder die dort evoziert werden, eine melancholische Stimmung weckt. Wie soll man nun die Choreographie solcher Gefühle gestalten und gleichzeitig das Abfallen in eine zu pathetische Inszenierung vermeiden? Der Respekt vor der Erinnerung allein garantiert noch lange kein gutes Projekt, denn das Pathos ist wahrscheinlich der Landschaftstyp, der





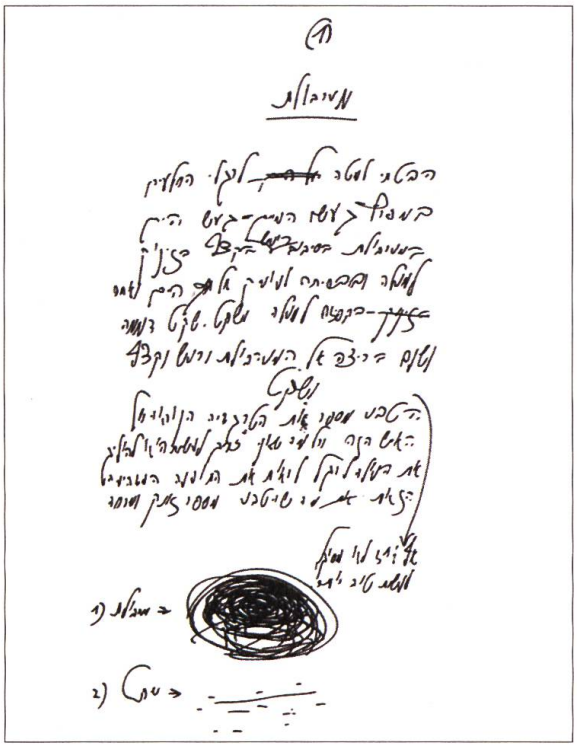
Vietnam War Memorial, Washington D.C.

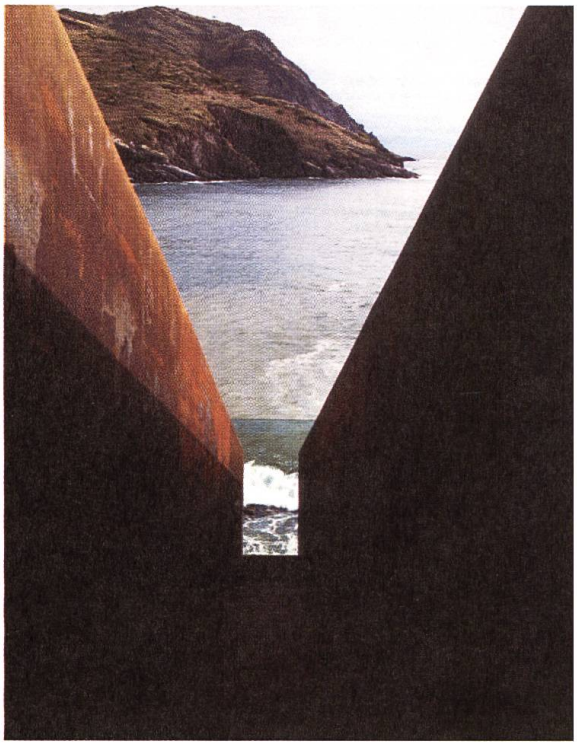
am schwierigsten zu beherrschen und auszudrücken ist. Er beruht ausschliesslich auf einer Inszenierung des Unaussprechlichen, einer Szenerie, die den Besucher bewegt und ihn zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort verklären soll.

Vietnam War Memorial

Als erstes Beispiel für Landschaftspathos muss man sicher das ausgesprochen gelungene Projekt des National Vietnam War Memorial zitieren, das sich auf der grossen Rasenfläche der National Mall in Washington D.C., USA, befindet. Nähert man sich der Gedenkstätte von eben dieser grossen Rasenfläche der Mall her, ist man zunächst völlig ahnungslos, denn nichts lässt auf ein Denkmal schliessen. Die Vietnamgedenkstätte ist eine Landschaft, die mit der Erde verschmilzt und uns auf eine subtile Art in die Metapher des Ein- oder Begrabens hineinzieht. Kein Besucher bleibt davon unberührt, der leicht abschüssige Weg zieht ihn in die Tiefe des V-förmigen Risses in der Grasnarbe. Es handelt sich um ein rituelles und virtuelles Begräbnis, das durch das Gesetz der Schwerkraft erfolgt und ein physisches und psychisches Gefühl von tiefem Pathos hervorruft.

Diese Gedenkstätte ist je nach Annäherung und Perspektive ein sowohl offener als auch geschlossener Ort. Den Blick auf den Himmel freigebend öffnet sich diese monumentale Anlage in Form eines grossen leicht vertieften V-förmigen Abdrucks grosszügig in Richtung Mall und steigt sanft auf das Niveau der Rasenfläche an. Aus dieser Perspektive vermittelt sie ein starkes Gefühl von Ruhe und Freiheit. Im Gegensatz dazu wächst das beklemmende Gefühl, eingeschlossen zu werden, je mehr man sich der vertikalen Wand nähert, die den immer breiter werdenden Riss definiert.[6] Entlang der einen Seite dieses Einschnittes befinden sich Stelen aus poliertem schwarzen Granit, auf denen in chronologischer Reihenfolge alle Namen der 58 175 Männer und Frauen eingraviert sind, die zwischen 1959 und 1975 ihr Leben gelassen haben. Der Weg zieht uns auf den Grund des Werkes, dorthin, wo sich der Blick der Lebenden mit dem dunklen Widerschein des Blicks der Toten kreuzt. Der strikte Minimalismus des Werkes lässt es kraftvoll und einzigartig erscheinen. Es ist eine starke und einfache Landschaft, ein Symbol unserer Zeit. Aber diese abstrakte Inszenierung des Pathos war nicht nach dem Geschmack aller amerikanischen Veteranen, die vehement gegen eine leere und zu wenig konkrete Gedenkstätte protestierten, bis schliesslich eine grosse Soldatengruppe aus Bronze 1984 zusätzlich am Eingang des zu den Stelen führenden Hauptwegs aufgestellt wurde.[7] Der auffällige Kontrast zwischen der radikalen V-Form des Geländes und der ineinander verschlun-



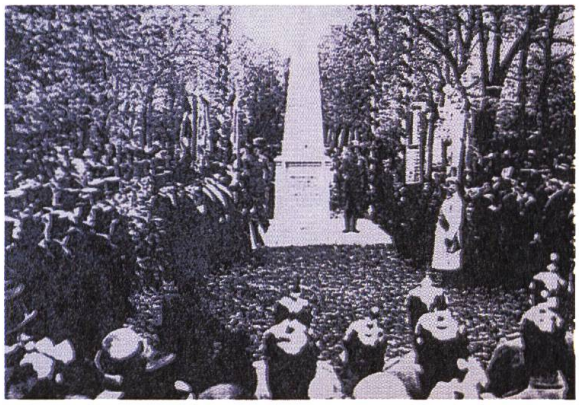


Walter Benjamin Denkmal, Port Bou

genen heroischen Kämpfer des Vietnamkrieges zeigt uns, wie schwer es ist, das Thema Pathos zu handhaben und mit Traditionen zu brechen. Dabei ist es gerade dieses kraftvolle und einfache Zusammenspiel von Relief und Schwerkraft, das es dem Besucher erlaubt, sich mit Leib und Seele hinzugeben, innezuhalten und die längst begrabene Trauer neu zu erfahren. Es geht hier nicht um irgendeinen tapferen Heldenmut sondern um eine physisch präsente Totenwache der Lebenden in dieser V-förmigen Gruft. Die Vietnamgedenkstätte ist ein Ort, an dem das Pathos Erinnerungen wachruft. Ein Pathos, das die physische und zeitliche Distanz wieder einholt, die den Besucher von dem evozierten Ereignis trennt. Die Szenografie des grossen V, das in die Erde Washingtons hinein geschnitten ist, reicht aus, um uns in den Zustand der Meditation und an einen anderen Ort zu versetzen – selbst wenn einige rote Ahornblätter im Herbst in die schwarzen Fugen der Grabsteine fallen und uns unweigerlich daran erinnern, dass wir in Wirklichkeit sehr weit weg sind von den Reisfeldern und den fruchtbaren Böden des Mekong.

Walter Benjamin Denkmal

Das zweite Beispiel von Pathos in einer Landschaftsinszenierung ist das Walter Benjamin gewidmete Denkmal in Port Bou an der katalanischen Küste. Der tragische Tod dieses zur Frankfurter Schule gehörenden Schriftstellers, der nach Frankreich in die Nähe der spanischen Grenze geflohen war und sich 1940 das Leben nahm, steht symbolisch für eine ganze Epoche. Diese Gedenkstätte wurde nicht an dem eigentlichen Ort seines Todes errichtet, sie ist eher ein allgemeines Kunstwerk, das auf eine sehr starke, physisch orientierte Inszenierung setzt, in der eben diese physischen Kräfte der landschaftlichen Umgebung miteinbezogen werden.[8] Es geht hier also nicht darum, den tragischen Selbstmord Walter Benjamins nachzuspielen, wie es etwa der Künst-



Invalidenpark, Berlin

ler Georges Segal getan haben könnte. Durch das auf die Metapher des Falls begründete Werk wird der Besucher hier gezwungen, sein physisch reales Schwindelgefühl in ein Gefühl von Verlust und Tod umzuwandeln. In diesem speziellen Beispiel ist der metonymische Austausch vollkommen, da wir uns nicht am Tatort der Tragödie befinden. Was zählt, sind die natürlichen Komponenten des Ortes: das salzige Meer, der blaue Himmel und die Klippen einer gefährlichen Felsküste. In dieser natürlichen Szenerie ziehen ein verrosteter Stahlportikus und eine Schwindel erregende Treppe unseren Blick in die Tiefe, dorthin, wo sich die Wellen aufwirbelnd an den Felsen brechen und wo das Meer bei ruhigem Wetter unzählige Klippen enthüllt. Man wird physisch in den Abgrund gezogen und dieser unsichere Abstieg, der für den Besucher weder angenehm noch leicht ist, erinnert ein wenig an die enge steile Treppe des Monument des Martyrs de la Deportation der Ile de la Cité in Paris.[9] Dies ist die Szenografie einer pathetischen Reise in das Absurde und in das Grauen, einer Reise, bei der sowohl die physische Gewalt des Ortes und die unausweichliche Anziehungskraft der Tiefe als auch der Abgrund und die Aufruhr der Erinnerungen und des Vergessens beim Besucher Gefühle und Fragen auslösen.
Es ist also die emphatische Inszenierung dieser einfachen Geste, die der Landschaft all ihren Sinn verleiht. Der Wiederaufstieg ist ebenso anstrengend, aber diesmal gegen das gleissende Licht eines unerreichbaren Himmels gerichtet. Weitere Teile des Projekts befinden sich an verschiedenen Stellen rund um den kleinen Gemeindefriedhof. Dieses Werk ruft eine tief greifende Veränderung in den Besuchern hervor, das Projekt sublimiert die umgebende Landschaft durch die hier in einzigartiger Weise beschworene Erinnerung.

Invalidenpark

Das dritte Beispiel von Pathos führt uns in den Invalidenpark von Berlin. Am Anfang handelte es sich hier um einen dieser geschichtsträchtigen Orte in Ostberlin, an dem die Vielzahl der Ereignisse ihn fast banalisiert hat. Die Szenografie des neuen Invalidenparks will diese kritische Dimension der Geschichte nicht etwa leugnen, sondern die Überlastung an angehäuften Ereignissen, die sich in Chronologie und Sinn gegenseitig aufheben, resorbieren.
Das Projekt wurde mit dem ‹genius loci› und auch mit der Schwierigkeit einer selektiven Darstellung all dieser Erinnerungen konfrontiert. Im Gegensatz zu den Orten, an denen die Verankerung der Erinnerung eher metaphorischer Art ist, wie etwa bei der Gedenkstätte des Vietnamkrieges, ist der neue Invalidenpark in Berlin sowohl Subjekt als auch Objekt seiner Erinnerungen.[10] Und welche unter all diesen sind heute am bedeutsamsten?

Um mich aus dem Schutt der Geschichte zu befreien und den nötigen Abstand einzuhalten, habe ich mich der vier Naturelemente Luft, Wasser, Sonne und Erde bedient. Der Besucher wird eingeladen, sich über diese alte Berliner Anlage zu erheben, um sich oben auf einer breiten, schräg stehenden Mauer aus schlesischem grauen Granit wieder zu finden, die auf einem Wasserspiegel errichtet ist. Man hat bei dieser schrägen Mauer das Gefühl, dass sie versinkt, was eine eindeutige Anspielung auf die neuere Geschichte dieses Ortes ist, an dem die Wachen der Berliner Mauer ihre Panzer zu parken pflegten. Der nach Süden ausgerichtete Weg auf dem Grat der Mauer führt den Besucher in den Himmel über Berlin. Die meisten Besucher haben keine Ahnung von der geschichtlichen Dimension, die sich im Boden des Geländes verbirgt; das Wichtigste ist hier, dass eine gewisse Loslösung von diesem so tief in Geschichte und Leiden verstrickten Ort erfolgt.
Im Gegensatz zu dem Schwindelgefühl, das in der Gedenkstätte für Walter Benjamin inszeniert wurde, erzeugt die Mauer hier ein Gefühl von Leichtigkeit. Die Inszenierung des Invalidenparks hat viele Facetten, die miteinander verflochten sind und sich gegenseitig ergänzen. Die Natur ist hier nur minimal vertreten, einige emblematische Pflanzen wie der Ginkgo biloba geben dem Ganzen eine sakrale Dimension. Der Besucher streift einige Überreste der Geschichte, wenn er die Mauer wieder herab läuft und auf eine grosse, von alten Eichen gesäumte Rasenfläche stösst: ein kleiner Graben gibt die Überreste einer preussischen Militärkirche und -kapelle frei – beides greifbares Erbe einer früheren Landschaft. Die Natur dient als Sammelstelle für viele Erinnerungen, die wieder auftauchen, und die sich, teils sichtbar und teils unsichtbar, im Herzen der Stadt auf diesem leeren grünen Platz begegnen. Das Pathos ist bei dieser Berliner Stätte omnipräsent, und deshalb ist es schwierig, der Gefahr einer erstickenden Erzählweise auszuweichen. Die subtile metonymische Inszenierung, die nur einige Anzeichen einer erdrückenden Vergangenheit enthüllt, erlaubt es dem Projekt des Invalidenparks, sich von diesem Erbe zu befreien und dem Ganzen für das heutige Berlin einen neuen Sinn zu geben.

—

Komödie

Das dritte und letzte szenografische Stilmittel der Landschaft ist die Komödie, von ihrem Erscheinungsbild her einfacher und leichter als die vorangegangenen. Aus dem lateinischen ‹comoedia›, Theaterstück, regt uns die Komödie dazu an, die Fähigkeit einer Landschaft zu zeigen, voll in der Gegenwart zu wirken, und zwar unabhängig von ihrem geschichtlichen Hintergrund. Mit der Komödie tauchen wir ein in eine zeitgenössische Natur, wo Inszenierung und Technik es uns erlauben, neue menschliche Begebenheiten in Szene zu setzen, neue Naturen zu erfinden und neue Erinnerungen zu festigen. Mit ihr entfalten und widersprechen sich neue Rituale, eine neue Gesellschaftsidee wird geboren. In diesem Fall wird die Natur in den Dienst des Menschen gestellt, eine Natur voller Spiele und Überraschungen, die es zu entdecken gilt. Dank der Komödie wirkt die Natur als soziales Gleitmittel, sie ist eine Landschaft der unterschiedlichsten Begegnungen und Möglichkeiten, kurz gesagt, ein Ort der Hoffnung in der heutigen Zeit.

Zeppelinfeld

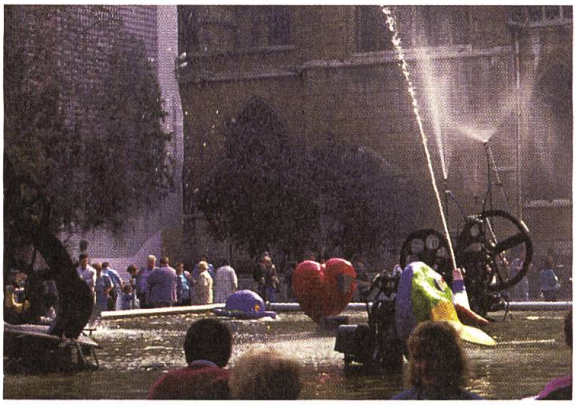
Das Zeppelinfeld in Nürnberg in das Register der Komödie aufzunehmen, dürfte bei vielen sicherlich Erstaunen hervorrufen. Und dennoch, dieses monumentale Landschaftsarchitekturprojekt aus den Jahren der Massenaufmärsche des Dritten Reiches wird nach dem Krieg zum idealen Schauplatz menschlicher Aktivitäten jeglicher Art, vom Autorennen bis hin zum Rockfestival. Es geht hier nicht so sehr darum, die Brandmale eines der symbolträchtigsten Orte der Nazizeit einfach zu beseitigen, sondern eher darum, zu verstehen, wie ein satirischer Blick auf diesen Ort es uns erlaubt, seine Vergangenheit zu überwinden, zu bewältigen und wie in einem Akt von Exorzismus

Zeppelinfeld, Nürnberg

auszutreiben. Gerade dieser Fall einer ‹Menschlichen Komödie› zeigt uns, ob wir wollen oder nicht, dass ein Schauplatz mit der Zeit geht, sich anpasst und verändert. Das Bild, das man sich von einer faschistischen und den Idealen des Tausendjährigen Reiches entsprechenden dauerhaften Landschaftsarchitektur macht, relativiert sich nach und nach und wird trügerisch.[11] Die Landschaft der Komödie lässt widersprüchliche Stimmungen hervortreten, und selbst wenn die Form und die Dimension dieses monumentalen Schauplatzes gleich bleiben, so ändern sich doch die Mentalität, die Regeln und die Möglichkeiten der Nutzung. Den Hippie, der während eines Bob Dylan Konzertes auf dem Zeppelinfeld 1969 seinen Joint raucht, kann man kaum mit dem fanatischen Gruppenführer der Hitlerjugend verwechseln, der 30 Jahre früher an der gleichen Stelle stand. Der ursprüngliche landschaftliche Rahmen, in dem sich das Ereignis abspielt, hat sich nicht sehr verändert, aber die Menschliche Komödie, die jetzt hier abläuft, ist nicht wieder zu erkennen. Dieser Rahmen ist alles andere als neutral, aber er passt sich an die Bräuche und Gewohnheiten der nachfolgenden Zeiten an. Der Fall des Zeppelinfeldes ist somit von zentraler Bedeutung, wenn man die Szenografie der Komödie in einer Landschaft richtig verstehen will. Die Natur ist hier reduziert auf eine Palette von Möglichkeiten. Durch die satirischen Metamorphosen des Zeppelinfeldes, angefangen vom Naziaufmarsch über alle möglichen Messen oder Jahrmärkte bis hin zum Rockfestival, wird die Frage nach dem Sinn von Geschichte und der legitimen Umwandlung unserer Vergangenheit laut, auch wenn diese nur provisorisch ist. Es ist natürlich sehr schwierig, sich eine grosse Menschenmenge von Hippies Auge in Auge mit einem nationalsozialistischen fanatischen Redner vorzustellen, aber das Verschmelzen verschiedener Gattungen trägt auch nicht unbedingt zur Vergangenheitsbewältigung bei. Die Komödie ist nicht immer leicht und unbeschwert, aber sie macht sich über das Pathos der Erinnerungen lustig, und gerade das gibt ihr die Kraft, uns mit ihrer frechen, unverschämten Art zu verführen. Vielleicht genau deswegen müssen wir unserem kulturellen Erbe auf den Grund gehen, um die schöpferische Kraft jeder Menschlichen Komödie zu begreifen.

Igor Stravinsky Springbrunnen

Ein anderes Beispiel von Komödienlandschaft, ein wenig leichter und sorgloser, ist der grosse Igor Stravinsky Springbrunnen von Jean Tinguely und Niki de St. Phalle in Paris. Es handelt sich hier um ein verspieltes Werk, das nicht nur den kleinen Platz, auf dem er sich befindet, in einen Schauplatz der Komödie verwandelt hat, sein komödiantischer Einfluss wirkt sich auch teilweise auf das Lebensgefühl in der französischen Hauptstadt aus. Die unglaubliche Leichtigkeit der witzigen



Igor Stravinsky Springbrunnen, Paris

Skulpturen, die in einem grossen Metallbecken tanzen und sich gegenseitig nass spritzen, steht in scharfem Kontrast zum Ernst der städtischen Umgebung. Nur wenige Schritte trennen uns vom Pariser Hôtel de Ville (Rathaus) und den grossen Strassenachsen des Baron Haussmann, gegenüber befinden sich die berühmten architektonischen Hightechperlen Ircam und Beaubourg. Die ungewöhnliche Inszenierung dieser rudimentären, fast ungeschickt wirkenden mechanischen Wasserfiguren verleiht der gesamten Umgebung etwas lächerlich Erhabenes. Und dann sind da natürlich die Menschen: Der Rand des Brunnens ist einer der wenigen Orte, an denen man sich noch ungestraft niederlassen kann, ohne gleich von einem Kellner heimgesucht zu werden. Allerdings müssen sich Ruhende wie Passanten damit abfinden, von Wassersalven der Skulpturen begossen zu werden: bald kommt das Wasser in hohem Bogen angespritzt, bald geht es nur als feine, vom Wind versprühte Tröpfchen auf die Köpfe nieder. Der Sprühregen des Brunnens wird zur Gischt und entführt die Besucher für einen Augenblick lang weit weg von Paris an exotische Strände voller seltsamer und imaginärer Figuren, wo der gleichmässige Rhythmus der Brandung schliesslich den der Räderwerke ablöst. Ganz plötzlich befinden wir uns am Rande des Stravinsky-Brunnens tausende Kilometer weit weg von Paris. Dieses Werk ist auf Stadtebene eines der wenigen Beispiele gelungener Clownereien, eine Szenerie voll von humorvollen Lächerlichkeiten, im Geiste einer zur Schau gestellten Sorglosigkeit und Verspieltheit einer vergangenen Zeit. Die Komödie zieht den Passanten hinein in eine städtische Traumwelt, in der die Landschaft von weit her zu kommen scheint. Hier ist der Ausdruck der Natur fast übersinnlich und nicht wirklich greifbar, ein subtiles Zusammenspiel von Elementen, die auf ihre eigene Weise dem Dauerhaften der Komödie in einer Szenerie des flüchtigen Ausdrucks verleihen.

Paris Plage

Das letzte Beispiel einer Komödienlandschaft betrifft die Sommerveranstaltung Paris Plage, die seit drei Jahren in der französischen Hauptstadt stattfindet. Die Uferstrassen auf der rechten Seineseite, rive droite, werden für einen Monat lang für den Verkehr geschlossen und verwandeln sich in eine öffentliche Flusslandschaft mit Promenade, Rasenflächen, Stränden und Palmen. Wir befinden uns hier in einer künstlichen und rasch vergänglichen Natur, die mit den ursprünglichen schlammigen Seineufern nichts mehr gemeinsam hat. Paris Plage ist eine Inszenierung von Natur, den verschiedenen Veranstaltungen von und für Menschen gewidmet, die sich Tag und Nacht dort abspielen. In dieser Szenerie wird die Lächerlichkeit eines Südseestrandes in Paris zur greifbaren und konkreten Realität; Dusch- und Wasserspray-

Paris Plage, Paris

anlagen treten an die Stelle des schmutzigen Seinewassers, das zu Füssen der Quais dahin fliesst. Der Asphalt wird mit Sand und Rasen zugedeckt, um den Besuchern die Möglichkeit eines richtigen Sonnenbads zu geben – für alle das Privileg des Sommers schlechthin. Niemand vergisst hier wirklich, dass er sich auf den Pariser Quais gegenüber der Ile St. Louis und der Ile de la Cité befindet, aber alle akzeptieren diese surrealistische Inszenierung und amüsieren sich. Riesige Menschenmengen kommen Tag für Tag aus der Stadt und den Vorstädten hierher, um das Undenkbare zu sehen und das Irreale zu erleben. Paris Plage ist vor allem ein Erfolg in Bezug auf die grosse Anzahl von Menschen, die Tag und Nacht von diesem Ereignis angezogen werden. Es ist eine Menschenlandschaft, in der es zählt, zu sehen und gesehen zu werden, in der der Zuschauer selbst Teil des Schauspiels wird. Es handelt sich in gewisser Hinsicht um Brecht'sches Theater in Lebensgrösse, in der das gesamte rechte Seineufer zum Schauplatz einer Komödie wird, die sich je nach Begegnungen und Ereignissen so oder so abspielt. Die Struktur der Landschaft ist sowohl rudimentär als auch stereotyp, die raffinierte, ausgesuchte Eleganz der grossen und bekannten Badeorte und -strände dieser Welt sucht man hier vergebens. Nichts ist hier von Dauer, und genau das macht den ganzen Charme aus. Die Bühnenlandschaft von Paris Plage hat Modellcharakter, nicht im Sinne eines Projekts, das nachgeahmt oder auch ewig lang an den Ufern der Seine fortgeführt werden sollte, sondern als eine zeitgenössische Anleitung in Bezug auf städtische Landschaft. Die Natur ist hier auf ein striktes Minimum reduziert; einige Quadratmeter ausgelegter Rasen und einige Palmen in Töpfen reichen schon aus. Die Hauptelemente und -akteure sind der Wind, der Himmel, das Wasser und die Menschen. Diese Landschaftskomödie wendet sich gegen die Idee eines starren städtischen Rahmens, sie bedient sich des Menschen, um eine Verwandlung durchzuführen. Die Komödie liefert uns in diesem Fall ein gutes Konzept: Selbst ein sehr kurzes Ereignis kann in der Erinnerung deutliche Spuren hinterlassen und das Bild einer Stadt dauerhaft beeinflussen.

—

Schlusswort

Die drei hier beschriebenen Möglichkeiten einer Szenografie zeigen uns, wie das Gedankengut des Theaters es uns erlaubt, die Rolle der Landschaft in unserer heutigen Gesellschaft etwas klarer zu sehen. Wir sind weit entfernt von der Gartenkunst, in der die gebändigte Natur nur eine einzige Interpretation zulässt. Ganz klar wird heute das Einwirken auf die Natur, der eigentliche Akt der Veränderung, stark zurückgenommen. Und genau das wird durch diese drei verschiedenen

szenografischen Modi verdeutlicht. Jedes Beispiel bringt eine andere, noch nie da gewesene, Landschaft hervor. Da ist die ironische Landschaft der alten Bahngleise, die pathetische Landschaft einer schrägen Rasenfläche und die komische Landschaft einer völlig aus dem natürlichen Rahmen fallenden Veranstaltung. Es würde einem nicht in den Sinn kommen, Ironie mit Pathos oder auch Komödie mit Ironie zu vertauschen – es sind drei völlig verschiedene Spielarten zum Thema Natur. Die zeitgenössische Landschaft ist vor allem das Produkt zweier Vorgehensweisen: Nebeneinanderstellen und Annähern. Die klassische Landschaftstradition hätte bei nebeneinandergestellten Landschaftselementen einfach das dominierende ausgewählt, um für einen Ort eine klare und deutliche Interpretation zu ermöglichen. Ganz im Gegensatz dazu wird bei unseren Beispielen der Wille deutlich, nach unterschiedlichen Schichten zu suchen und sie aufzudecken: die physischen Schichten des Terrains, die Schichten der Vergangenheit und die der Gegenwart. Man bedient sich dieser Vielschichtigkeit, um durch das simultane Miteinander aller Bedeutungen, Interpretationen und Erfahrungen das Potential eines Ortes zu verändern. Ironischerweise ist diese scheinbar zeitgenössische Geste, bei der Zufall und Glück miteinbezogen werden und die Konvergenzen, Fehler und Narben der Zeit sichtbar macht, in der Tat modern und antik zugleich. Es ist, als hörten wir die Worte Paul Klees: «Die Kunst reproduziert nicht das Sichtbare, sondern macht sichtbar [...] weil der Künstler die Dinge, die die Natur ihm vor Augen führt, mit einem durchdringenden Blick betrachtet. Und je tiefer er vordringt, desto leichter ist es für ihn, den Blickwinkel von heute auf gestern zu verlagern, desto mehr ist er in der Lage, vor seinem geistigen Auge anstatt eines festgelegten Bildes der Natur, das einzig wahre, essentielle Bild zu sehen, nämlich das der Schöpfung.»[12] Es ist nun an uns, das Potential eines jeden Ortes zu erkennen, zu entschlüsseln und sichtbar zu machen, denn schliesslich geht es bei unseren Landschaften nicht so sehr darum, Anspielungen auf ein verlorenes Paradies zu machen, als vielmehr darum, sich auf das eigentliche Wesen unserer zeitgenössischen Natur zu konzentrieren.

---

1 Bruno Marchand, **Matière d'Art, Architecture Contemporaine en Suisse,** Basel: Birkhäuser 2001, S. 198.

2 Der französische Philosoph Augustin Berque schlägt eine Interpretation einer solchen Entwicklung mit dem Begriff des Lebensraums vor: «Diese Entfaltung des Raums, ausgehend von einem bestimmten Ort, ist in Wahrheit in jedem menschlichen Werk enthalten, und insbesondere in dem allgemeinsten aller Werke, dem Schaffen von Lebensraum. In der Tat ist es seit den Anfängen der Menschwerdung die menschliche Aktivität (physisch und geistig), die den Lebensraum aus der Biosphäre hat entstehen lassen. Es ist diese Entfaltung oder dieses Schaffen von Raum, das dafür sorgt, dass der Lebensraum nicht mehr zurück auf die Biosphäre zu reduzieren ist. Diese ist nur sein Substrat, sein Rohstoff. Dieser Frage liegt das gleiche Prinzip zugrunde wie das der ‹Heidegger'schen Räumung› . Der Lebensraum fügt der rein materiellen Biosphäre eine nicht materielle Dimension hinzu; diese neue Dimension entfaltet, genau wie der Platz, den ein Kunstwerk einnimmt, den Sinn der Dinge über ihre materiellen Grenzen hinaus.» in: Augustin Berque, **Entre sauvage et Artifice, la Nature dans la Ville,** Lausanne: DA Information EPFL Ed., 1997, S. 8–9.

3 «Richard Haags Park ist demnach ein sehr kritisches Werk in der Entwicklung der Freizeitlandschaft. Es führt die ironische Komponente des Spiels an einem Ort der Arbeit ein, in einer Anlage mit alten giftigen Industrieabfällen, im Schatten archaischer Baustrukturen. Wenn Freizeit das Gegengift für Arbeit ist, dann macht dieser Park auch die Veränderung in unserem Arbeitsumfeld deutlich. Wenn Arbeitsplätze immer mehr zu den spichwörtlichen gartengleichen, sanften, Landschaftsbüroparks werden, dann können Freizeitanlagen umgekehrt auch etwas härtere Konturen bekommen.» in: Susan Nigra Snyder, **Zones of Leisure,** Quaderns, (196) 1992, S. 52–79.

4 Der Landschaftspark Duisburg Nord auf dem Gelände eines früheren Stahlwerks, entstand nach einer Planung des Landschaftsarchitekten Peter Latz in Zusammenarbeit mit Jörg Dettmar.
«Die IBA versucht, eine neue Verwendung für die alten Industrieanlagen zu finden. Das Ruhrgebiet hat eine ganze Menge solcher alten ausrangierten Industriegebäude und Fabriken, einige davon sind sogar jetzt als historische Monumente registriert. Sie werden umgewandelt in Einkaufszentren, Kulturstätten und Freizeitanlagen. Dahinter steht der Anspruch, neue, der heutigen Zeit entsprechende Nutzungsmöglichkeiten zu finden, die es ihnen erlauben, ihre industrielle Identität beizubehalten. Prachtvolle Konstruktionen werden mit nur einem Minimum an Veränderung zu neuen Aufgaben vorbereitet und behalten dabei das Recht auf ihre alte Identität. Ein Gastank wird mit Wasser gefüllt und wird so zum Sitz eines Tauchclubs. Jugendliche benutzen die Betonwände des stillgelegten Gasometers

als Kletterwände. Internationale Firmen haben die alten Industriegebäude in ein Designcenter verwandelt. Spät in der Nacht füllt sich der Landschaftspark Duisburg-Nord mit Stimmen und entferntem Gelächter von Menschen, die bei geheimnisvollen fackelerhellten Touren ihren Führern in die alten Stahlwerke folgen, die nur von Jonathan Parks farbiger Lichtinstallation schwach ausgeleuchtet werden.», in: Ingerid Helsing Almaas, **Regenerating the Ruhr,** Architectural Review, (1999).
Was aber diese beiden Projekte voneinander unterscheidet ist die Ausdehnung des Problems sowie die lokalen Gewohnheiten rund um die Anlagen. Das Gas Works Projekt wurde auf einem ziemlich beschränkten Gelände realisiert, wohingegen der Emscher Park eine riesige Dimension einnimmt. Die Problematik war so allumfassend, von komplexen wirtschaftlichen Fragen bis hin zur ökologischen Herausforderung, dass eine regionale Projektgruppe zur Neuentwicklung, IBA, sich ihrer annahm. Die IBA versucht hier, der starken Umweltverschmutzung, Hinterlassenschaft der Bergbau- und Stahlindustrie, Herr zu werden und arbeitet gleichzeitig an Entwürfen für die städtische Gemeinschaft der Zukunft. Das Gelände des Emscher Parks war der Öffentlichkeit früher nicht zugänglich, es war eine Art Niemandsland. Der Gas Works Park in Seattle hingegen hat einen längeren Küstenstrich und beherbergt mehr Boote als jede andere amerikanische Stadt. Deswegen war es für die Einwohner von Seattle nur natürlich, sich diesem Industriegelände als einer öffentlichen Anlage zu nähern und es als solche zu akzeptieren.

5 Das Grundkonzept des Parks wurde 1995 von der Arbeitsgruppe planland/ÖkoCon entwickelt, der Auftraggeber war die GrünBerlin GmbH. Die Konzeption der erhöhten Wege ist die Arbeit der Künstlergruppe ODIOUS.

6 Dieses Projekt, das in 1982 aus 1421 für die Schlussauswahl zur Verfügung stehenden Projekten ausgewählt wurde, ist die Arbeit von Maya Lin, einer damals 22-jährigen Architekturstudentin an der Universität von Yale. Maya Lin erklärt: «Ich habe daran gedacht, was Tod bedeutet, was ein Verlust bedeutet. Ein scharfer Schmerz, der mit der Zeit nachlässt, aber nie ganz aufhört. Eine Narbe. Die Idee kam mir am Ort selbst. Als ob man ein Messer nehmen und die Erde aufschneiden würde, und mit der Zeit würde das Gras die Wunde wieder heilen. [...] Ich wollte die Namen in chronologischer Reihenfolge, denn um sowohl die Toten als auch die Überlebenden zu ehren, musste es ein zeitlicher Ablauf sein.» in: Robert Campbell, **An Emotive Place Apart,** A.I.A. Journal, Mai (1983), S. 151.

7 Die Bronzeskulptur von Frederique Hart wurde November 1984 eingeweiht.

8 «Dieses Werk mit dem Titel ‹Passages› des israelischen Künstlers Dani Karavan interpretiert die Idee der Erinnerung und des Gedenkens als eine tiefe menschliche und physische Anstrengung, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander verbindet. [...] Für den Künstler war das Schicksal Benjamins ersichtlich aus der Symbolik der elementaren Sprache der umgebenden Naturlandschaft.» in: Ingrid Scheuermann, «Coming Closer», in: Ingrid und Konrad Scheuermann, **Hommage to Walter Benjamin,** Verlag von Zabern, Mainz 1995, S.41f.

9 Die Gedenkstätte der Deportation auf der Ile de la cité in Paris wurde 1961 in Auftrag gegeben. Dieses unterirdische und dennoch monumentale Denkmal ist als eine symbolische Reise, als eine Einführung in die Leidensgeschichte angelegt.
siehe auch: Georges Henri Pingusson, **Le Monument aux Martyrs de la Deportation,** Constr. Mod. 1, 1963.

10 Gewinner eines Wettbewerbs, der 1992 von GrünBerlin lanciert wurde, musste sich Christophe Girot, damals Partner des Ateliers Phusis, mit einer geschichtsträchtigen Anlage auseinandersetzen. Seit 1747 stand dieser Ort unter Militärkommando, zunächst unter dem Kommando Freidrich II, der hier ein Militärkrankenhaus und einen Invalidenfriedhof errichten liess. Joseph Lenné entwirft 1843 den ursprünglichen Plan des Parks. 1854 wird eine Säule zum Andenken an die Toten der 48er Revolution errichtet, und 1869 wird eine Kirche zum Militärkrankenhaus gebaut, die Gnadenkirche. Die Säule, die Kirche und der Park wurden während des Zweiten Weltkriegs zerstört. Der Ort selbst war Schauplatz einer der letzten schweren Kämpfe zwischen Deutschen und Russen. Diese beiden Ereignisse hinterliessen so starke physische Spuren, dass der Säuregehalt des Bodens auf immer verändert bleibt.

11 Diese Anlage birgt eine lange Geschichte der Transformation, die seit Beginn zwischen Erholungsort und Ort des praktischen Nutzens hin- und herpendelt. Von der Landepiste des ersten Zeppelins, woher auch der Name stammt, über die Ausgestaltung zum Sport- und Erholungspark im Jahre 1928, bis hin zur Miteinbeziehung in das gigantische Projekt des Reichsparteitagsgeländes 1933. Von Albert Speer wird das Zeppelinfeld ab 1934 zum riesigen Aufmarschfeld für die Reichsparteitage ausgebaut. Die erste Transformation nach dem Krieg findet sofort nach Kriegsende im April 1945 bei einer ‹victory parade› der amerikanischen Truppen auf dem Feld statt. Als Finale zerstören sie das riesige goldene Hakenkreuz, das über der Haupttribüne thronte mit einem Kanonenschuss.
siehe auch: Centrum IndustrieKultur Nürnberg (Hrsg.), **Kulissen der Gewalt,** Hugendubel Verlag, München 1992, S. 156.

12 Paul Klee, **Das Bildnerische Denken: Schriften zu Form und Gestaltung,** Benno Schwabe, Basel/Stuttgart, 1956.