Zeitschrift: Centrum : Jahrbuch Architektur und Stadt

Herausgeber: Peter Neitzke, Carl Steckeweh, Reinhart Wustlich

Band: - (1999-2000)

Artikel: Die Gärten der Technopolis : Perspektivenwechsel der Landschaftsarchitektur in der reflexiven Moderne

Autor: Wustlich, Reinhart

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1072569

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: 25.11.2025

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

„Stattlich und feist erschien Buck Mulligan am Treppenaustritt, ein Seifenbecken in Händen, auf dem gekreuzt ein Spiegel und ein Rasiermesser lagen. Ein gelber Schlafrock mit offenem Gürtel bauschte sich leicht hinter ihm in der milden Morgenluft. Er hielt das Becken in die Höhe und intonierte:
– *Introibo ad altare Dei*. […] Feierlich schritt er weiter und erstieg das runde Geschützlager. Dort machte er kehrt und segnete würdevoll dreimal den Turm, das umliegende Land und die erwachenden Berge."
Einer der berühmtesten Romane, „das Werk", mit dem die Moderne in der Literatur begründet wird, beginnt in der Küstenlandschaft von Sandy Cove, vis-à-vis Dun Laoghaire (Kingstown), an der Irischen See. Der Turm gehört zu den Festungsanlagen, die im frühen 19. Jahrhundert rund um Irland als Bollwerk gegen die napoleonische Invasion errichtet worden waren. Spontan finden mit den Jahren am Bloomsday im Martello Tower *Ulysses*-Lesungen statt, denn gerade hier beginnt der große Bogen der Erzählung.[1]
„Er stieg wieder auf die Brustwehr und blickte hinaus auf

Reinhart Wustlich

Die Gärten der Technopolis

Perspektivenwechsel der Landschaftsarchitektur in der reflexiven Moderne

die Bai von Dublin, sein helles eichenmattes Haar regte sich leicht. – Mein Gott, sagte er still. Ist die See nicht genau was Algy sie nennt: eine graue liebe Mutter? Die rotzgrüne See. Die skrotumzusammenziehende See. *Epi oinopa ponton*. Ah, Dedalus, die Griechen!
[…] Komm her und sieh. Stephen stand auf und ging hinüber zur Brustwehr. Sich darauf lehnend, blickte er hinab auf das Wasser und auf das Postboot, das sich eben aus der Hafeneinfahrt von Kingstown löste. […] Der Ring aus Bai und Horizont umschloß eine träge trübgrüne Masse Flüssigkeit. […] Sie blieben stehen und blickten zur stumpfen Kuppe des Bray Head hinüber, der auf dem Wasser lag wie die Schnauze eines schlafenden Wals. […] See und Landzunge wurden jetzt blaß."[2]

Die Landschaft – Gegenstand einer Odyssee Über mehrere Seiten bilden die Fragmente von James Joyces berühmter Landschaftsschilderung (1922) den Grundton, die „Baßstimme"[3] der Geschichte, ehe diese in die Stadt überblendet: Dublin. „By lorries along Sir John Rogerson's quay Mr Bloom walked soberly, past Windmill lane […]" – während über der See „Waldschatten" still vorbeifluten: „Landwärts und weiter draußen weißte sich der Wasserspiegel, gespornt von lichtbeschuhten eilenden Füßen. […] Eine Wolke begann langsam die Sonne zu bedecken, die Bucht verschattend in tieferem Grün."
Martello Tower ist der Ort, an dem Joyce Abstraktionen der Landschaft mit poetischen Metaphern konfrontiert. Und es ist der Ort, der an andere Meereslandschaften denken läßt. Über die Irische See im Vogelflug, die Küsten entlang, zum Oosterschelde-Damm, dem Landschaftsbauwerk der Moderne, dessen Saum West 8 dekoriert hat (1990–1992), das jedoch ebenso die – nicht der Landschaftsarchitektur anzulastende – Fiktion des ‚Autofahrens über das Meer' nährt wie die Sicherung des menschengeschaffenen Landes gegen die Naturgewalten. Ausgreifender hat sonst die Moderne, vorbereitet durch das 19. Jahrhundert und dessen martialischen Raumanspruch, nur in den Industrielandschaften der europäischen Reviere gewirkt. Gleichwohl mit gegenteiligen Konsequenzen.
Weiter süd-westlich, an den ferneren Steilküsten der nordfranzösischen Falaises und am Plage du Havre trotzen Jacques Coulons (1990) und Alexandre Chemetoffs (1992–1995) steinerne Gärten dem rauhen Klima. In Rochefort, endgültig im Süden, nahe der Mündung der Charente in den weiten Golf von Biscaya, erinnert die dünne Schicht des *Jardin des Retours*, die Bernard Lassus dort (1982–2000) über die Verlandungszone des ehemaligen Kriegshafens gebreitet hat, daran, daß den zeitübergreifenden Wandlungen der Landschaftskräfte doch nichts Fundamentales, es sei denn: Zerstörung, entgegenzusetzen ist. Querab über den Golf wartet in Bilbao der schwarze Nervión, der zum Industriekanal degradierte Fluß, nach Frank O. Gehrys Installation der Architektur als Landschaft noch auf dieses Wunder der Zeit: daß die zwanzig Kilometer lange Sperrzone zwischen der Kernstadt und den Küstenorten Santurtzi und Las Arenas sich aus einer ‚Hölle' der Ersten Moderne[4] in ein heiteres Landschaftsband zurückverwandeln wird.
Die korrespondierenden Modelle im Raum wollen es, daß bereits in Santiago de Compostela, nicht weit von der Spitze des großen Bogens, Kap Finisterre, Alvaro Siza Vieira mit der literarischen Landschaftsidee der *reflexiven Moderne* aufwartet, die nicht nur das eindrucksvolle Gehäuse des *Centro Galego*, des Galicischen Museums für zeitgenössische Kunst meint, sondern auch und vor allem den geheimnisvollen *Garten von Santo Domingo de Bonaval* (1990–1994), der eigens eine Wallfahrt wert ist. Ist uns bewußt, daß seit der Neubegründung der Grammatik, der Sprache der Landschaften im Barcelona der achtziger Jahre die Küstenorte und Meeresstädte *die neuen Bilder* der Landschaft transformiert haben? Manuel Ruisánchez' und Xavier Vendrells Dünengärten vor Poblenou (1989–1992) gehörten zur Strategie der Rückholung der Landschaft aus der Umklammerung der Ersten Moderne, die diesem Küsten-

Rochefort
Bernard Lassus
(1982–2000),
Le Jardin des
Retours, Seilerei
und baumbesetzte
Rampe des Forts
Foto:
Reinhart Wustlich

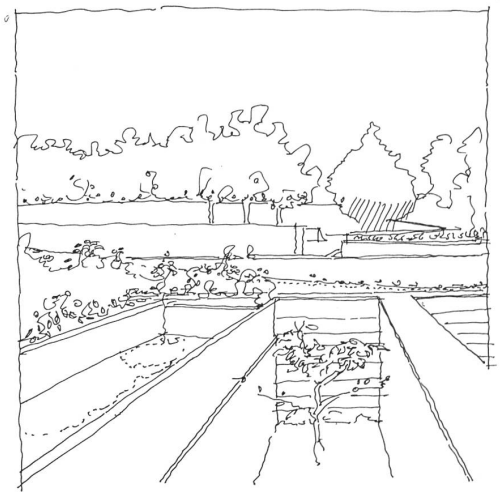
areal des Mare nostrum nichts Besseres zugedacht hatte, denn als Hinterhof und Kloake der Industriegesellschaft zu dienen.[5] Die Passage von Nova Icària, dem Olympischen Dorf, nach Barceloneta gab der Metropole und dem Meer den Streifen geschundener Küste zurück. Und ein Hochpunkt der neuen Landschaftsgestaltung, Beth Galís *Fossar de la Pedrera* (1983–1986) in der Flanke des Montjuïc, wurde nicht von ungefähr zum in die Landschaft eingebetteten Mahnmal gegen Francos Faschismus.

Ein weiterer Steinbruch, so hoch gelegen wie Antoni Gaudís Linie des Parque Güell, aber fern der Touristenwege in den Hügeln, die die Stadt vom Vall d'Hebron trennen, wird, als Auskerbung des Creueta del Coll zum Park gestaltet – von Josep Martorell, Oriol Bohigas und David Mackay (1981–1987): Ausdruck einer harten Poesie, die die Eingriffe und Verwüstungen der Zivilisation in der Landschaft durch Umdeutung und architektonische Kompensation in neue Bilder übersetzt.

Wie die Stationen einer legendären Irrfahrt muten die Gärten über den Meeresküsten an, die nach den Stürmen des Technologiewandels seit dem 19. und frühen 20. Jahrhundert auf einen neuen, abstrakteren Begriff gebracht werden. Nachdem die Protagonisten der Raumnutzung der Moderne, an die Masten der Schiffe gebunden, den Sirenenklängen des technischen Fortschritts lange genug gelauscht hatten, lassen sich die der Reflexion Fähigen nun, ohne vollends auf ihn zu verzichten, von einer neubegründeten Technik- und Naturphilosophie[6] die Fesseln lösen. Was ist es, das bleibt? Was ist es, das die Welt der Objekte und des schnellen Konsums nie einlösen wird? Was ist es, das die Geschichte der Moderne so vordergründig macht, daß selbst die totalitären Systeme, die Grausamkeiten der Kriege immer wieder ihre ‚Chance' bekommen?

Der Garten als bescheidenes Deutungsmuster, das davon absieht, ein Gesamtbild der menschlichen Entwicklung zu zeichnen? Der Garten als Oase, in die man zurückkehrt, als Fluchtort, wenn die Zerstörung der Welt allzu offensichtlich geworden ist? Als Ersatz der unkritisch konsumierten Geschichte? Es gibt Zeiten, in denen Romantik als Verbrechen dargestellt wird, aber sie konnten Bertolt Brecht nicht davon abhalten, Nachdenkliches über die Gärten zu schreiben.

Auf der Suche nach dem verlorenen Raum „Manchmal löst sich ein Stück Landschaft, das ich bis auf den heutigen Tag lebendig erhalten habe, so völlig von allem übrigen ab, daß es ganz für sich und unbestimmbar in meinen Gedanken umherschwimmt wie ein blühendes Delos, ohne daß ich sagen kann, aus welcher Gegend, aus welcher Zeit – vielleicht aus welchem Traum auch einfach nur – es stammt. […] Ob nun der schöpferische Glaube in mir versiegt ist oder die Wirklichkeit sich nur aus der Erinnerung formt, jedenfalls kommen mir die Blumen, die man mir heute zeigt, nicht mehr wie richtige Blumen vor. Die Gegend nach Méséglise zu mit ihren Fliederbüschen, den Weißdornhecken, den Kornblumen und dem Mohn, den Apfelbäumen, die Gegend von Guermantes mit dem Fluß, mit Kaulquappen, Seerosen und dem Hahnenfuß haben für alle Zeiten das Antlitz des Landes geprägt, in dem ich leben, Kahn fahren, Ruinen mittelalterlicher Befestigungen ansehen und mitten im Getreidefeld, so wie in Saint-André-des-Champs, eine wuchtige, ländliche Kirche antreffen möchte, die den goldenen Schimmer von reifen Gar-



Santiago de
Compostela
Alvaro Siza
(1990–1994),
Garten von
Santo Domingo
de Bonaval,
Abstraktion
der Landschaft

ben hat." Auch das zweite der großen „Werke", die im Zusammenhang der Begründung der Literatur der Moderne genannt werden, wenngleich mit ganz anderer Haltung, Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit,*[7] gibt der Landschaft des Marne-Tals östlich von Paris – wie der Stadtlandschaft – eigenes „rhetorisches Territorium", das auf die Gesellschaft übertragen wird: Der Ort „erfüllt sich durch das Wort, durch den andeutungsvollen Austausch einiger Kennworte", schreibt Marc Augé, der französische Ethnologe, dessen Aussage auf die „Kennworte" der Landschaft, auf die Aphorismen

der „Natur" übertragen werden können, wenngleich sie ursprünglich in einen anderen Zusammenhang gestellt sind: „So schreibt Vincent Descombes über Prousts Françoise, sie markiere ein ‚rhetorisches' Territorium, das sie mit all jenen teile, die ihre Denkweise teilen, deren Aphorismen, Wortschatz und Argumentationsweise eine ‚Kosmologie' bilden oder das, was der Erzähler der *Suche nach der verlorenen Zeit* die ‚Philosophie von Combray' nennt. So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen läßt, einen Nicht-Ort."[8]

Das von Proust zwischen 1913 und 1922 geschriebene Epos, dessen melancholische Diktion den Verfall von Adel und Großbürgertum im Nachklang des 19. Jahrhunderts nicht ohne Ironie zeichnet, stützt sich gleichfalls auf eine „Baßstimme" der Landschaftsbeschreibung, deren Impressionen an Claude Monets farbensprühende Bilder aus dem Tal der Epte bei Giverny, westlich von Paris erinnern, nicht zuletzt an dessen eigenen, weithin gerühmten Garten.

Wenige Jahre zuvor wird das „rhetorische" Territorium der Gärten und Landschaftsbilder, werden die *Fluchtutopien* der Impressionisten, die kaum Entsprechungen zu den Industrielandschaften der Ersten Moderne finden, endgültig von der gesellschaftlichen Realität eingeholt. Selbst bei Proust heißt es: „Wir fällen über das Leben ein pessimistisches Urteil, das wir für richtig halten, da wir glauben, auch Glück und Schönheit in Rechnung gestellt zu haben, doch haben wir diese durch Synthesen ersetzt, in denen von beiden keine Spur mehr vorhanden ist."[9]

Der Vertrag über die „Landschaft, die so ganz fin de siècle war", ist längst aufgekündigt. Als Gegenpart zur neo-romantischen ‚Naturbestimmung' Monets und Prousts finden die Metaphern der Macht der Technik unverhüllt Ausdruck auf der Titelseite des *Figaro*. In dem einschlägig bekannten *Manifest des Futurismus* erscheint 1909 „ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen" scheint, „schöner als die Nike von Samothrake". Im *Figaro*, der den Impressionisten wie dem Großbürgertum mit Reserve gegenübersteht, verheißt Marinetti: „Besingen werden wir die nächtliche Glut der Arsenale und Werften, die von grellen elektrischen Monden erleuchtet werden; die gefräßigen Bahnhöfe, die rauchende Schlangen verzehren; die Fabriken, die mit ihren sich hochwindenden Rauchfäden an den Wolken hängen; die Brücken, die wie gigantische Athleten Flüsse überspannen, die in der Sonne wie Messer aufblitzen; die abenteuersuchenden Dampfer, die den Horizont wittern; die breitbrüstigen Lokomotiven, die auf den Schienen wie riesige, mit Rohren gezäumte Stahlrosse einherstampfen, und den gleitenden Flug der Flugzeuge, deren Propeller wie eine Fahne im Wind knattert und Beifall zu klatschen scheint wie eine begeisterte Menge."[10] Die perfekte Propaganda zeichnet nicht nur das Bild gänzlich anderer Landschaften, Landschaften der Technik, der gewalttätigen Ordnung der Technopolis, der „modernen" Hauptstädte – sie besiegelt zugleich die Übergabeerklärung der Landschaftsästhetik der Romantik und das Ende der ersten Aufklärung: besiegelt die Idee des Gartens als „Wunschbild der Welt" und „Rekonstruktion des ersten aller Gärten: des Paradieses", wie Adrian von Buttlar erklärt, wenn er daran erinnert, „daß die Aufklärung ihren Naturbegriff unlösbar mit dem Freiheitsgedanken verband. Wo Freiheit aus dem Naturrecht begründet wurde, konnte umgekehrt Natur selbst zum Freiheitssymbol werden."[11] Es ist offensichtlich, daß das 19. Jahrhundert den Raumgewinn (auch in seiner imperialistischen bzw. kolonialistischen Dimension) dem Freiheitsgewinn überordnete.

Auf der Suche nach dem verlorenen Raum wird deutlich, daß die aggressive Technikorientierung des Futurismus ein Grundproblem der Moderne vorwegnahm. Drei-

Duisburg
Latz & Partner
(1990–1994),
Landschaftspark
Duisburg-Nord,
Obstbäume und
Birken zwischen
den Hochöfen
Fotos:
Reinhart Wustlich

Reinhart Wustlich, Die Gärten der Technopolis

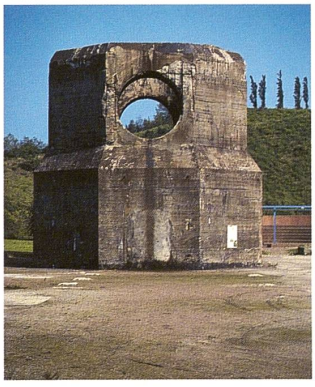
ßig Jahre später, anläßlich eines Blicks ins Archiv der bis dahin gebauten Industrielandschaften, zu einer Zeit, als die Moderne noch „heroisch" genannt wurde, konnte erneut[12] zur Kenntnis genommen werden, daß es seit der Frühgeschichte der Industrialisierung „Bilder der Verwüstung" gegeben hatte, in jener Zeit, „in der sie (noch) eine Dampftechnik war. Diese Bilder überraschen durch ihre ungewöhnliche Häßlichkeit" – und Friedrich Georg Jünger nennt sie beim Namen, die „riesenhafte Macht,

Duisburg
Blauer Gleissteg
und Bunkergärten
im
Landschaftspark
Duisburg-Nord

die ihnen eigentümlich ist. Verwüstend und umgestaltend dringt die Technik in die Landschaft ein, stampft (sie) Fabriken und Fabrikstädte aus dem Boden hervor, Städte von schauerlicher Häßlichkeit".[13]

Der Hochofen als Turm der Ersten Moderne Die Entgegensetzung der neo-romantischen Landschaften Prousts mit „Kriegsszenarien" der Ersten Moderne erfolgt nicht von ungefähr. Das bei Sigfried Giedion beschriebene „unbeobachtete Hervorkommen des Neuen" in der Technik wird spürbar, Hauptmotiv der anonymen Geschichte von *Mechanization Takes Command* (1948): daß der technische Prozeß nicht nur die große Form der ökonomischen Intervention bestimme, sondern auch die vielfältigen, kleinen Dinge der Stadt, daß er die Landschaft überforme, die Lebensformen überhaupt.
Die moderne Ökologiedebatte, die Debatte der „Risikogesellschaft",[14] die als Bewegung der achtziger und als Theorem der neunziger Jahre aufgekommen sind, werden bereits 1939 in „bestürzender Weitsicht"[15] vorweggenommen. Der Schutz der Landschaft vor dem Menschen, der Schutz der „Natur" vor den technischen Prozessen wird eingefordert – dreißig Jahre, nachdem das Manifest des Futurismus als äußerstes Mittel der Technik den Krieg verherrlicht hatte, „diese einzige Hygiene der Welt" (Marinetti), und somit auch: den Krieg gegen die „Natur".

„Das alles führt einen Zustand herbei, in dem die Natur ‚geschützt' werden muß vor Ausbeutung und technischen Eingriffen, indem man große Teile der Landschaft befriedet, eingittert und mit einem musealen Tabu belegt. Die Bedeutung alles Musealen wird erst dort sichtbar, wo die rapide Zerstörung die Vorstellung von Schutzwürdigkeit hervorruft."[16] Jünger, der diese Forderung, die heute von fundamentalistischen Naturschützern vertreten wird, 1939 äußerte, formuliert zu dieser Zeit bereits den Gedanken, daß die technischen Prozesse Ressourcen verbrauchen, statt in der Gesamtbilanz Reichtümer zu begründen: „Die Technik erzeugt keine Reichtümer, durch ihre Vermittlung aber werden uns Reichtümer zugeführt, verarbeitet und dem Verbrauch erschlossen. Es ist ein beständiger, stets wachsender, immer gewaltiger werdender Verzehr, der hier stattfindet. Es ist ein Raubbau, wie ihn die Erde noch nicht gesehen hat. Der rücksichtslose, immer gesteigerte Raubbau ist das Kennzeichen unserer Technik. [...] Zu den Kennzeichen einer geordneten Wirtschaft gehört, daß die bewirtschaftete Substanz erhalten und geschont wird, daß aller Verzehr vor jener Grenze halt macht, deren Überschreiten diese Substanz selbst gefährdet oder vernichtet."[17]
Den Zustand ganzer Regionen, die der Überformung durch die Industrialisierung unterworfen sind – und deren Ergebnisse sich heute in den Montanregionen Europas, in den Infrastrukturbrachen der großen Hafenareale, selbst in den Bahn- und Versorgungssystemen zeigen, beschreibt Jünger im voraus. Die neue Ruinenromantik der zeitgenössischen Umdeutungskampagnen der großen Industriedenkmäler wird zum vagen Ersatz: „Der Verbrauch, den [die Technik] betreibt, erstreckt sich auf ihre eigene Apparatur. Es steckt ein ungeheures Quantum menschlicher Arbeit in den Reparaturen, Instandsetzungen und Säuberungen, welche die Apparatur beständig erfordert. Und schnell geraten die Maschinen in jenen wrackartigen Zustand, in dem sie sich in dieser Zeit überall dem Auge darbieten. Die fortschreitende



Duisburg
Relikt der Sinteranlage und
Pappel-Rondell im
Landschaftspark
Duisburg-Nord

Technik füllt die Erde nicht nur mit ihren Maschinen und Werken, sie füllt sie auch mit dem technischen Gerümpel und Abfall. Dieses rostende Blech und Gestänge, diese zerbrochenen und verbeulten Maschinenteile und Maschinenfabrikate erinnern den nachdenklichen Betrachter an die Vergänglichkeit und Flüchtigkeit des Vorgangs, dessen Zeuge er ist."[18]
Mit einer abschließenden Einschätzung begab sich Jünger zwischen alle Fronten: Die Ausbeutung des technischen Arbeiters, über welche der Sozialismus – solange er Opposition betreibe (was zu lesen war: nur solange er Opposition betreibe) – sich entrüste, sei die Begleiterscheinung der „universalen Ausbeutung". „Nicht nur die Bodenschätze, auch der Mensch gehört zu den Beständen, welche dem technischen Verzehr unterworfen sind."[19]
So geht die Rundumsicht, die Joyces Martello Tower und Prousts Aussicht auf die Flußlandschaft bei Guermantes geboten hatten, in die Rundumsicht auf eine Landschaft der Verzehrung über, die am Ende der Zweiten Moderne an Orten wie dem des Landschaftsparks Duisburg-Nord zu bestaunen ist.
Auch hier ist ein Turm zur paradoxen Attraktion einer Perspektive geworden, die der Philosoph Hans Blumenberg *Schiffbruch mit Zuschauer*[20] nennt, und die dem Zuschauer nicht vermittelt, daß er der Geschichte seines eigenen Schiffbruchs in einer Gesellschaft beiwohnt, deren Konversionsanstrengungen nur mühsam verhüllen, daß bereits weitere Strukturen obsolet geworden sind. In Blumenbergs Erwägungen findet sich ein Gedanke, der dem Vergessen, dem Mangel an Erinnerung des Zuschauers wie der Gesellschaft an den Status der Landschaft vor 200 Jahren entspricht: „Es war eine der mühsamsten Rekonstruktionen der theoretischen Sprache, zu dem überhaupt noch einmal zurückzufinden, was mit dem Ausdruck ‚Landschaft' bezeichnet wird. Die Metapher reklamiert eine Ursprünglichkeit, in der nicht nur die privaten und müßigen Provinzen unserer Erfahrung, die Spaziergänger- oder Dichterwelten verwurzelt sind, sondern auch die fachsprachlich verfremdeten Präparataspekte theoretischer Einstellung."[21]
Was ist das, Industrielandschaft? Und wie weit ist sie von „Ursprünglichkeit" entfernt? „Vom Aussichtsplateau des 70 Meter hohen Hochofens" im Landschaftspark Duisburg-Nord, schreibt Gerhard Ullmann, „scheint sich das Verhältnis der Stadt Duisburg zur Thyssen-Hütte auf Röhren, Kabelstränge, Gleisanlagen und weitgefächerte Zufahrtsstraßen zu beschränken. […] Eine bizarre Skyline aus Hochöfen, Kühltürmen und Gasröhren, aber auch monolithische Baukörper prägen das Gebiet. Mit dem Entzug der Arbeit verschwindet das Leben aus den kraftstrotzenden Produktionsstätten der Kohle- und Stahlindustrie. Die menschenleeren Areale fallen in die Zeitlosigkeit der Geschichte zurück."[22]
Dennoch ist es ein Prozeß, der nicht einfach ganze Landschaften im Namenlosen zurückläßt, sondern einer, der die Metapher des Schiffbruchs auf den Umbau der Landschaft der Zweiten Moderne anwendbar macht: „Wie Schiffer sind wir, die ihr Schiff auf offener See umbauen müssen, ohne es jemals in einem Dock zerlegen und aus den besten Bestandteilen neu errichten zu können. Nur die Metaphysik kann restlos verschwinden."[23]

‚Invention' – ein neues Bild der Landschaft So ist fraglich, ob der Umbau der Industrielandschaft mit dem Ziel erfolgt, wirklich etwas Neues aus den verzehrten Regionen entstehen zu lassen. Zu sehr wird auf überkommene Metaphysik gesetzt, zu sehr haben das ‚Landschaftsideal' der Konversion wie das der Ruinenromantik, welche an die des 18. Jahrhunderts erinnert, etwa an die Koketterie des Parks von Ermenonville, Anleihen gemacht bei einer Haltung der *Communauté désœuvrée*, der Gesellschaft, die keine Werke mehr hervor-

Hombroich
Bernhard Korte
(1984–1996),
Museumspark
Insel Hombroich,
herbstliches
Panorama
Fotos:
Reinhart Wustlich

bringt. Jean François Lyotard erwähnt diese Grundströmung bei der Analyse des *Ulysses*.[24]
Bei der Beschreibung des Parks von Ermenonville schildert Zbigniew Herbert den Eindruck, daß die „sentimentale Landschaft [...] eine Dekoration sentimentaler Ökonomik [ist], und es ist wohl keine grobe Übertreibung zu sagen, daß in Arkadien die Quellen des utopischen Sozialismus sprangen." Der große See des Parks, dessen Insel das Grabmal Jean Jacques Rousseaus trägt,

Hombroich
Anatol Herzfeld, Das Parlament (1991), Museumspark Insel Hombroich

wird als Motiv der Landschaft gelesen, die sich vom Barock befreit. „Die Theorie der Gärten ist weit unentbehrlicher zum Verständnis des Klassizismus und der Präromantik als die Theorie der Dichtung. [...] Übrigens ist der ‚jardin paysager' des 18. Jahrhunderts, auch englischer Garten genannt, eigentlich Poetik, Katalog von Figuren und Pfaden, nur daß diese mit Kaskaden, Stegen, einer Baumgruppe oder künstlichen Ruinen geschmückt sind."[25]
Ein Rückgriff auf die Ruinenromantik nach Art Ermenonvilles würde nicht dem Theorem der ‚neuen Natur', des *Gartens im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, um einen Gedanken Gernot Böhmes zu verwenden, entsprechen. In Frankreich hat eine Bewegung der *Jardins et parcs contemporains* in den vergangenen zwanzig Jahren eine Fülle faszinierender Orte hervorgebracht, welche sowohl die Proustschen Erinnerungen zu wahren scheinen als auch das Bewegende der *invention*, wie Bernard Lassus sagen würde, der die Position der Landschaftsarchitekten kritisiert: „Sie wissen nicht, was eine ‚invention' ist, denn um das Wesen der Erfindung zu begreifen, muß man eine ästhetische Ausbildung haben. Gartenkünstler wie Le Nôtre hatten eine Ausbildung als Maler, William Kent, der große englische Gartenkünstler, war Maler, und Roberto Burle Marx war Maler. Viele gute Landschaftsarchitekten hatten eine hervorragende künstlerische Ausbildung.
Außerdem braucht man natürlich auch theoretische Kenntnisse und ein soziales Bewußtsein. Wenn man nie die Möglichkeit hatte, das Wesen gesellschaftlich relevanter Freiräume zu begreifen, dann kann man kein Landschaftsarchitekt sein, denn der Landschaftsarchitekt entwickelt Freiräume, die die Gesellschaft für ihre Aktivitäten braucht."[26] Für diese neue Freude an der *Erfindung* der Landschaft, an der poetischen Auseinandersetzung mit den historischen Beständen der Gärten stehen in Frankreich Arbeiten wie Pascal Cribiers Garten *Le donjon de Vez* (1995–1998), Kathryn Gustafsons Park in Terrasson-La-Villedieu (*Continent de l'imaginaire*, 1995) oder Michel Desvignes und Christine Dalnokys Stadtpark an den Ufern der Théols in Issoudun (Indre, 1994).
In Deutschland verkörpert die *Insel Hombroich*, unweit der Einmündung des rheinischen Flüßchens Erft in den Rhein gelagert, die Idee eines Raumes, welcher durch die Korrespondenz von Architektur, Kunst und Landschaft gesetzt ist. Die Figur einer der Ersten Moderne entgegengesetzten Landschaftsauffassung ist geeignet, die Wahrnehmung des Landschaftsparks Duisburg-Nord ‚kippen' zu lassen. Vergleicht man beide Landschaftsparks,

verändert sich nicht deren Realität – sondern die jeweilige Wahrnehmung. Insel Hombroich als ‚Kippbild' der Landschaft der Ersten Moderne, dieses Konstrukt von Gegensatzpaaren verdeutlicht, welche Qualitäten die Industrielandschaft auf absehbar lange Zeit verloren hat.
Die um die Mitte der achtziger Jahre begonnene Initiative Karl-Heinrich Müllers, zunächst eine Museums-Insel, später einen idealisierten „Natur"-Raum zu schaffen, hat hier eine einzigartige Landschaft begründet. In ihr ist, Cézannes Diktum „Kunst parallel zur Natur" folgend, ein in mehrfacher Hinsicht besonderer Ort entstanden. Zunächst als Idee eines „Gartens, so schön wie der von Claude Monet in Giverny" skizziert, wandelte sich die Gesamtvorstellung mit dem Prozeß des Werdens zu einem vielfältigen Begriff von Landschaftsplanung.
Architektur in Gestalt der klaren Kuben der Ausstellungspavillons Erwin Heerichs, die in diesen „Kapellen der Landschaft" (Müller) gezeigte Kunstsammlung mit Bildern und Plastiken der Moderne, deren Kern Werke von Schwitters, Arp, Fautrier und Yves Klein bilden, und die alles umfassende Landschaft selbst verbinden sich zu einer staunen machenden Einheit.
Marc Augés Definition der besonderen Orte kommt in den Sinn, die Vorstellung, die Elemente Architektur, Kunst und Landschaft zu einer Ganzheit zu verbinden, sie zu einem Ort von Identität, Relation und Geschichte zu entwickeln. Diese Vorstellung kennzeichnet das herausragende Experiment auf Hombroich, das die Erfahrung vermittelt, „die Bilder der Naturgesetzlichkeit aufzubauen, Analogien zwischen Kunst und Natur zu entdecken und als Besucher schöpferisch zu sein".[27]
Hombroichs Landschaft knüpft an einen um 1820 entstandenen Park an, entwickelt die darin überkommene Naturvorstellung der Romantik weiter, überformt ihr Bild zu einer Landschaft der *reflexiven Moderne*. Bernhard Korte spricht von einem Ort mit drei Landschaften, in jeweils unterschiedlicher Konzeption, in je eigener Sprache: „Die Zuweisung *renaturierte Landschaft, Wiederentdeckung einer alten Landschaft* genügte mir als Konzeption nicht. Ich wollte eine Landschaft von großer Klarheit, großer Rationalität und einem begründeten Nebeneinander von Wiesen, Wasserläufen und Wasserflächen, mit einer begründeten Verteilung der aus Belgien eingeführten Kopfweidenskulpturen. Da war nicht die große Achse (des ursprünglichen Parks), sondern eine Lebensgemeinschaft unter der Himmelskuppel, die Ganzheitlichkeit einer Landschaft, die sich formal nach Gewichtigkeit der aufrecht stehenden Volumina wie Architekturen, Hecken, Bäume und Horizonte in Beziehung zu den Wiesen, Wegen, Wasserflächen herleitete."[28]
Das Gelände der Insel wurde durch Landzukäufe mehrfach erweitert. Aus der Flußaue der Erft dehnte es sich zu den Feldern der Schotterterrasse hinauf aus. Tranchots Karte aus dem Jahre 1807 und die Idee einer „bukolischen Landschaft waren das Vorbild für alle konzeptionellen Überlegungen zur Parkgestaltung" (Korte). Dabei ging der Landschaftsarchitekt davon aus, daß sich Kunst und Naturdarstellung in der Auseinandersetzung gleichen: Rückführung auf grundlegende Erfahrungen, fragende Ansätze und schließlich das bestimmte Handeln.
Die auf Hombroich sinnlich erfahrbare Reaktion auf die Entsinnlichung der Stadtlandschaften der Moderne, auf die Theorieleere der disziplinären Anstrengungen, verweist auf mehr als Defizite des Alltags. Der neubegrün-

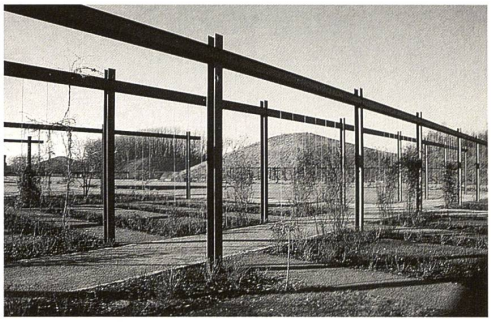
Gelsenkirchen Pridik + Partner, PASD Feldmeier und Wrede (Rahmenplan) et al. (1991–1997), Landschaftspark Zeche Nordstern, herbstliches Panorama
Fotos: Reinhart Wustlich

dete Ort in der Landschaft führt die Wahrnehmung aus dem Gewohnten ins Offene, in ein reflexives Verhältnis zur „Natur". Das durch die unerbittliche Verdinglichung der Stadt beherrschte Reaktionsschema wird aufgebrochen, die Landschaft lädt zu Ausdehnung ein. „Der Genuß, den die Landschaft hervorruft", schreibt Ernesto

Grassi, der italienische Philosoph, „erscheint uns wie ein sicherer Hafen. Wenn wir z. B. die Mühe des Denkens, seine Enttäuschungen, das Erlebnis seiner Ohnmacht nicht mehr aushalten, so flüchten wir in den unmittelbaren Genuß der Landschaft: Ein theoretisches Problem aus ihr zu konstruieren, würde uns normalerweise absurd anmuten. Aber das ist eine Täuschung. Landschaft entsteht nur dort, wo unsere Phantasie am Werk ist, d. h. dort, wo das, was sich unseren Sinnen zeigt, auf eine menschliche Sinndeutung, auf unser momentanes Befinden, auf unsere Fragen und Leidenschaften zurückgeführt wird."[29] Bei der Entfremdung vieler Menschen von der „Natur", welche auch die Landschaftsplanung für die Rezeption Hombroichs voraussetzt, bliebe die geistige Dimension, die Grassi anspricht, unberührt, machte die sinnliche Konzeption des „Gartens" sie nicht unmittelbar einsichtig.

Abfallsiedlungsraum als Landschaft Im Ruhrgebiet bestimmen zu Beginn der Industrialisierung um 1840 in die Feldflur gestreute Siedlungen von Ackerbürgergemeinden die Landschaft. Über diese Basis, die erste Schicht der *transitorischen Landschaft*, über die der Treck der Industrialisierung von Südosten nach Nordwesten zieht, legen sich neue Standorte der Kohle, des Stahls, der Chemie, des Schwermaschinenbaus. Die traditionellen ländlichen Orte der Region lassen sie als quasi-

archäologische Spuren neben sich bestehen. Gegenwärtig, am Ende des Prozesses, sind es nicht diese Spuren, die Karl Ganser als „Abfall-Siedlungsraum"[30] bezeichnet, sondern die brachfallenden Gehäuse und Infrastrukturen des Industrialisierungsprozesses selbst. Abstraktionen von Landschaften wie der Landschaftspark Duisburg-Nord oder der Landschafts- und Gewerbepark Nordstern in Gelsenkirchen sind Orte, die ahnen lassen, daß die Antinomien der Ersten Moderne zur Naturästhetik der Romantik, über die Gräben der Industriezivilisation hinweg, überbrückbar sein könnten: Deren Perspektive ist nicht die der landschaftlichen Unversehrtheit, deren Perspektive ist, daß sie den Relikten des gesellschaftlichen Fortschritts ‚Asyl' bieten könnten. Die Botschaft dieser Industriedenkmale des Verschwindens ist paradox, weil sie 150 Jahre zurückreicht. Sie erinnert



Gelsenkirchen
Stählerne Bänder im Rhythmus des Stahlfachwerks der Zeche, Gartenlinien aus dem Haldenkörper im Landschaftspark Zeche Nordstern

daran, was es bedeutet, die ‚Würde' der Natur und der Landschaft, deren ‚Aura' im Sinne Walter Benjamins, zu verletzen. Wer sie nicht achtet, verletzt sich dabei selbst in seinem inneren Kern.[31]

‚Asyl' für die Relikte des gesellschaftlichen Fortschritts – etwas davon ist in den Erinnerungen zur Entstehung des Nordsternparks zu lesen: daß die Landschaft um die zum Industriekanal degenerierte Emscher mit der Gründung der Zeche Nordstern „in den Sog der Industrialisierung" geriet; daß „das ganze Gebiet so stark umgestaltet" wurde, daß „die Phantasie große Mühe hat, sich die früheren Zustände vorzustellen":[32] das Emschertal als Eiszeitlandschaft, den oft verzweigten Fluß, das Tal, das nur wenige Möglichkeiten der Durchquerung der versumpften Niederung bot. Abstraktion wird zum Zeichen der Landschaft, die die Brüche der Industrialisierung bestehenläßt, über alle Bereiche jedoch eine Monochromie des Grüns breitet, eine Decke der Zeit. Das Bild der Industrialisierung im Zustand ihrer erstarrten Bewegung öffnet sich der Wahrnehmung auf neue Weise: Schiffbruch mit Zuschauer, anrührend, da es die Vergeblichkeit der größten Anstrengungen und damit das Absurde verdeutlicht. Nicht nur die Landmarken prägen sich ein, das stählerne Bockgerüst über Schacht 1, der Förderturm von Schacht 2, die monumentale Schräge der Bandbrücke, der Klotz des Kohlebunkers am entfernten Rhein-Herne-Kanal – all die Zeichen, an die sich hurtig die Images vergangenen Fortschritts hefteten, die die Wahrnehmung so lange leiten. Die Ruhigstellung dieser Landschaft erfolgt vergleichsweise weniger gewaltsam als ihre alle Erscheinungen umpflügende Initiation. Der Prozeß der Bedrohung der Landschaft stellt sich, anders als in den hochfahrenden Bildern des Futurismus verkündet, nicht nur als heroischer Überschwang des Technologiewandels dar, sondern als das Alltägliche, das Unmerkliche der Verwandlung einer natürlichen zu einer natur-nahen, einer natur-nahen zu einer technischen Landschaft, in der die Technik unbeobachtet und auf Gedeih und Verderb zur – „zweiten Natur" wird, zu etwas, was man „natürlicherweise" dort erwartet: eine Degression. Als solche erhält ‚die Technik' nun eine Bleibe in der zurückkehrenden „Natur", die über die Ungeduld der Technik hinweggeht.

Zu den *Gegensatzpaaren*, die mit dem Perspektivenwechsel zur Landschaftsarchitektur der *reflexiven Moderne* gebildet werden, gehört der Landschaftspark des *Musée des Tumulus de Bougon* (Deux-Sèvres), der aus den Relikten einer neolithischen Nekropole, einer archäologischen Grabungskultur des 19. Jahrhunderts, einer umfangreichen Ausgrabungstätigkeit zwischen 1972 und 1986 und der zeitgenössischen Vorstellung eines Landschaftsparks gebildet wird: ein System aus Schichten topografischer Grundlagen, historischer Spuren und landschaftlicher Gegebenheiten – dazu gehört ein ausgeprägter Eichenhain –, überlagert von einer modernen landschaftsarchitektonischen und architektonischen Interpretation.

Obgleich die Landschaft, verglichen mit der Szenerie der stillgelegten, begrünten Zechenanlage von Nordstern, als deren ‚Kippbild' erscheint, als eine Spiegelung all dessen, was „Natur" ausmachen könnte – repräsentiert diese Landschaft im Hügelland Mittelfrankreichs tatsächlich „Natur"? Ihre ausgegrabenen, skulpturalen Monumente, die Tumuli, datieren zwischen 4 500 und 2 000 v. Chr., bezeichnen somit eine 6 000 Jahre alte Kulturlandschaft. Die landschaftsgestalterische Überformung ist, bezogen auf die Ausgrabungen und den Bau des Museums, jüngsten Datums. Die Gesamtsituation deutet auf eine interessante Prämisse hin, auf die Elisabeth Blum in anderem Zusammenhang hingewiesen hat: Welche Spuren bei einem Projekt aus dem Untergrund, aus dem Verborgenen an die Oberfläche kommen, verändert die Aussage des Projekts. Durch die Planung wird darüber entschieden, „wie die Ordnung eines Ortes durch ein Projekt umgebaut wird, was zukünftig neu oder anders gewichtet zur Sprache kommt und in welcher Weise es ausgesprochen werden wird. Wie die Aufmerksamkeit neu geleitet, was überhaupt der bestehenden Ordnung zugerechnet und was im analytischen Umgrabungsversuch ungesehen in tiefere Schichten abrutschen wird."[33] In diesem Fall ergibt sich ein 6 000 Jahre umfassender ‚Zeitschnitt'.

Bougon Jean-François Milou (1991–1993), Museum und Landschaftspark ‚des Tumulus', Panorama neolithischer Gräber Fotos: Reinhart Wustlich

Das Gebiet der Tumuli von Bougon wurde 1840 entdeckt und teilweise ausgegraben. Die Nekropole ist auf dem Höhenrücken zwischen zwei Tälern gelegen, dem von Pamproux und dem der Sèvre Niortaise. Der archäologische Ort bildet den landschaftlichen Höhepunkt eines sechzehn Hektar großen Parks, der aus gesäumten Landschaftszellen besteht, deren Knicks vielgestaltige Räume bilden, Perspektiven und Durchblicke ermöglichen. Die Empfindung einer ‚reichen' Landschaft entsteht, auf deren Eingangsplateau 1992–1993, in 300 Meter Entfernung von der Lage der Tumuli, ein Museum gebaut und Nebenanlagen eingerichtet wurden (Architekt Jean-François Milou, Wettbewerb 1991). Die Lage der Tumuli erweist sich als beeindruckendes Landschaftsarchiv, dessen Artefakte in bemerkenswertem Gegensatz zu den landschaftlichen Relikten der Ersten Moderne stehen. Die Empfindung der ‚Authentizität' entsteht, in der Wahrnehmung durch Wertzuschreibungen geschützt. Sie überträgt sich auf die Wahrnehmung des Landschaftsbildes.

Was wiederkehrt – und was vergeht „Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart, die sie begrenzt und für sich beansprucht – in dieser Versöhnung erblickt

Bougon
Museum der neolithischen Nekropole, Eingangsterrassen und Gebäude 15. Jh.

Jean Starobinski das Wesen der Moderne." [34] Die modernen Autoren der Literatur wie der ‚Texte' der Planungen deuten an, daß Komplexität und Fragmentierung die Kennzeichen bleiben: „Die Moderne löscht sie (alte Orte und Rhythmen) nicht aus, sondern rückt sie in den Hintergrund. Sie zeigen gleichsam die Zeit an, die vergeht und überlebt. Sie überdauern wie die Worte, die ihnen Gestalt verleihen und weiterhin Gestalt verleihen werden. In der Kunst bewahrt die Moderne sämtliche Zeiten des Ortes, wie sie im Raum und im Wort fixiert sind."[35] Diese Definition von Moderne, die komplex genug ist, sich von Vorhergehendem nicht durch Antinomien zu distanzieren, sich damit auszudünnen, beweist den Vorzug der Reflexivität.

Virtuos mit den Schichten des Ortes umzugehen, Einschnitte und Rodungen im Überwucherten zu machen, kann gleichfalls Aufgabe der Landschaftsarchitektur sein. Bernard Lassus fand in Rochefort die Struktur einer traditionellen Hafenstadt des 17. Jahrhunderts vor, der eine natürliche Veränderung der Küstenstruktur und die Verlandung der Mündung der Charente alle Lagevorteile so drastisch genommen hatten, daß die Kernstücke der früheren Existenz widerstandslos der Überwucherung durch die Pioniergehölze des Flußlaufes ausgesetzt waren. Werftenufer, Seilerei, Trockendocks – alle baulichen Insignien vormaliger Bedeutung wurden überwuchert. Die Charente lagerte mit den Bewegungen der Gezeiten mehr und mehr Schlick vor den Ufern ab, dichte Schilfgürtel schlossen sich um die technischen Bastionen, der Vegetationsgürtel verdichtete sich. Aus Anlaß eines Wettbewerbs entstand 1982 Lassus' preisgekröntes Konzept des *Jardin des Retours*, was Rückkehr – wie auch, da es sich um einen ehemaligen Kriegshafen handelt, Gegenstoß bedeuten kann. Als Garten der Wiederkehr ließ das Konzept die Erinnerung an die Vergangenheit des Hafens ideell und im Wortsinne perspektivisch wieder aufkommen. Lassus gönnte nicht der Überwucherung ihren Lauf, sondern ließ Sichtachsen und perspektivische Glacis' in die Ufergehölze schlagen, stellte die historischen Gebäude frei: „Vom Meer bis zur Stadt haben wir den Ort mit ausgewählten Landschaftsereignissen durchkomponiert, um die Beziehungen, welche die Stadt physisch mit den menschlichen Aktivitäten unterhält, ihre horizontale Ausbreitung also (Freizeit, Wirtschaft, Kultur, Infrastruktur), mit ihren vertikalen Ablagerungen, mit ihrer Geschichte, zu verknüpfen."[36]

Bernard Lassus reduziert die natürliche Überformung des Ortes und legt der Landschaft eine Abstraktion nahe, die die Stadt zum Ufer zurückkehren läßt – als Variante der „Retours". Er entscheidet durch Ausgrenzung, welche der Elemente der Erinnerung, welche der Präsenz sich durchsetzen sollen.

Das reflexive Spiegelbild dazu bietet Alvaro Siza Vieiras *Garten von Santo Domingo de Bonaval* in Santiago de Compostela, eine landschaftsarchitektonische Intervention (1990–1994) im Umfeld des *Centro Galego*, des Neubaus des Galicischen Museums für zeitgenössische Kunst. Üblicherweise taucht dieser Garten in der architektur-zentristischen Fotografie nicht auf. Welche Bedeutung der Garten jedoch für das Projekt hat, erschließt sich in einem Gespräch, das Siza mit Luigi Snozzi führte: „Das Museum, das am Rande des Gartens

von Santo Domingo de Bonaval liegt, sollte ursprünglich in der Mitte des Parkes gebaut werden. Oder sogar am anderen Ende, das heißt: noch weiter von der Stadt und dem alten *Convento de Bonaval* entfernt. Aus Angst vor der zeitgenössischen Architektur inmitten dieser barocken Fassaden […] Jedenfalls habe ich das Museum an den Rand dieses Gartens, direkt auf die barocke Fassade des Konvents hin, ausgerichtet."[37]

Zuerst stieß diese Lösung, berichtet Siza, auf Widerstand. Doch mit dem Hinweis, daß an der Stelle des Museums früher eine Mauer den Park des Konvents abschloß, konnte der Standort des Museums fixiert und der Garten gerettet werden.

„Den Garten selbst habe ich so weit wie möglich belassen, sogar alte Strukturen wieder freigelegt. Wir konnten nach einem alten Plan arbeiten, haben alte Mauerreste gefunden und die Mauern entsprechend restauriert. Der Wasserlauf der Quelle wurde freigelegt. Das schönste Kompliment für den Garten machte mir jemand, der sagte, wir hätten ja praktisch nichts an diesem Park verändert. Das stimmt natürlich nicht, im Gegenteil, auch ein paar neue Elemente kamen dazu."[38]

Unterschiedliche, teils nicht mehr bekannte historische Schichten wurden freigelegt, prägende Bedingungen des Ortes, die den ehemaligen Kräuter- und Gemüsegarten, den Park mit Eichenbäumen, das ehemalige Gräberfeld und das ehemalige Urnengrab mit geometrischen Ordnungen und mit Stützmauern übergreifen (Mauern, Wasserläufe, Wege), wurden restrukturiert. Die neue Gesamtkomposition führte die historischen Fragmente zusammen. Topografie und geometrische Frakturen gehen eine spannungsvolle Ordnung ein.

Alvaro Siza erweitert die geometrische Basis des Ortes, setzt nicht auf die natürliche Überformung durch die Vegetation und steigert damit die Abstraktion der Landschaft, die die steinerne Stadt paraphrasiert: die literarische Landschaftsidee der *reflexiven Moderne*.[39] Die Bilder des Konvents und seines Gartens erinnern an

Rochefort
Bernard Lassus (1982–2000), Le Jardin des Retours, Seilerei und Jardin de la Galissonnière
Fotos: Reinhart Wustlich

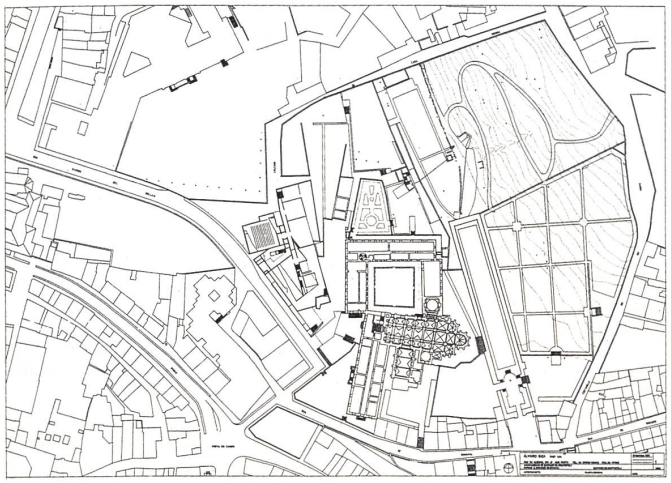
Rochefort
Sichtschneisen mit Raumkanten zum Park an der Charente

Cees Nootebooms Beobachtungen in spanischen Klöstern: „Es ist, als werfe man die Tür der Ebene hinter sich zu und trete in eine andere, kühlere Welt ein. Eichen und Zypressen, leises Wassergluckern, Blättergeraschel, Schatten."[40] Später könnte ein Schwarm Kanoniker hinter den Mauern vorbeisegeln, ein paar Gläubige, die ihnen folgen.

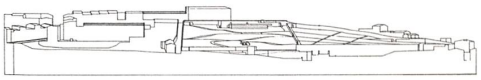
Dublin wäre so weit nicht – und keine Wolke am Himmel. Ein stattlich und feist beschriebener Bruder Buck Mulligans, *Santo d'os croques*, der Heilige der Kopfnüsse, könnte am Treppenaustritt des Konvents erscheinen, einen Spiegel in den Händen. Das weiße Habit mit gerafftem Gürtel in der milden Morgenluft gebauscht, hielte er den Spiegel in die Höhe, intonierte:

– *Introibo ad altare Dei*. Feierlich schritte er weiter, erstiege die Gartenrampe. Dort machte er kehrt und segnete würdevoll dreimal den Konvent, das umliegende Land und die erwachenden Berge. Plötzlich begännen, wie Nooteboom anfügte, mit großem Getöse, Glocken zu läuten.

1 *Dublin. Die Dubliner. Joyce in Dublin lesen,* in: Du, Die Zeitschrift der Kultur Nr. 3, März 1995
2 James Joyce, *Ulysses*, übersetzt von Hans Wollschläger, Frankfurt a. M. 1981, 7 f.
3 Marc Augé verwendet diesen Begriff Jean Starobinskis, um an „alte Orte und Rhythmen zu erinnern", die in der Moderne aufbewahrt werden, in: Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt a. M. 1994, 91
4 Reinhart Wustlich, *Bilbao. Lichtstadt. Schattenstadt. Guggenheims Kulissen – und die industrielle Traurigkeit*, in: CENTRUM. Jahrbuch Architektur und Stadt 1998–1999, Braunschweig/Wiesbaden 1998, 90 f.
5 Xavier Vendrell, Manuel Ruisánchez, *Demolition Rubble. Material de derribo*, in: Dunes. Dunas, Quaderns September-Oktober 1992, 8
6 Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a. M. 1993; Gernot Böhme, *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1992
7 Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Zitate aus Bd. 1: *In Swanns Welt*, Frankfurt a. M. 1997, 244
8 Marc Augé, a. a. O., 92
9 Marcel Proust, *Im Schatten junger Mädchenblüte*, a. a. O., 863
10 Filippo Tommaso Marinetti, *Manifest des Futurismus*, in: Le Figaro v. 20. Februar 1909



Santiago de Compostela Museum, Konvent und Garten von Santo Domingo de Bonaval, Lageplan Alvaro Siza



Santiago de Compostela Alvaro Siza (1990–1994), Garten von Santo Domingo de Bonaval, Abgang vom Kräutergarten zum Museum

11 Adrian von Buttlar, *Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*, Köln 1989, 9
12 *Über die Umwelt der arbeitenden Klassen*. Aus den Schriften von Friedrich Engels ausgewählt von Günter Hillmann, Gütersloh 1970
13 Friedrich Georg Jünger, *Die Perfektion der Technik*, Frankfurt a. M. 1988 (1953), 29
14 Ulrich Beck, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt a. M. 1986
15 Stefan Breuer, *Die Gesellschaft des Verschwindens. Von der Selbstzerstörung der technischen Zivilisation*, Hamburg 1992, 103
16 Friedrich Georg Jünger, a. a. O., 30
17 ders., ebd., 28
18 ders., ebd., 31
19 ders., ebd., 30
20 Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a. M. 1993 (1979)
21 ders., ebd., 79
22 Gerhard Ullmann, *Bruch der Zeitebenen. Der Landschaftspark Duisburg-Nord*, in: das bauzentrum 5/1999, 15
23 Hans Blumenberg mit einem Zitat von Otto Neurath, a. a. O., 73
24 Jean François Lyotard, *Rückkehr: Joyce*, in: ders., *Kindheitslektüren*, Wien 1995
25 Zbigniew Herbert, *Erinnerungen aus dem Valois*, in: ders., *Ein Barbar in einem Garten*, Frankfurt a. M. 1996, 26
26 *Die Erfindung des „espace propre"* – Bernard Lassus, in: Udo Weilacher, *Zwischen Landschaftsarchitektur und Land Art*, Basel, Berlin, Boston 1996, 109
27 Bernhard Korte, *Insel Hombroich. Analogien zwischen Kunst und Natur*, Düsseldorf 1988, 16
28 Bernhard Korte, *Topos*, in: *Stiftung Insel Hombroich. Museum und Raketenstation*, Neuss 1998, 57
29 Zit. nach Hermann Korte
30 *Ein Gespräch mit Karl Ganser, Planwerk Peripherie Ruhr. Planung im Realitätskontrast der alternden Industriegesellschaft*, in: CENTRUM. Jahrbuch Architektur und Stadt 1997–1998, Braunschweig/Wiesbaden 1997, 63
31 Analog zu Ernst Tugendhat, *Asyl: Gnade oder Menschenrecht?* In: ders., *Ethik und Politik*, Frankfurt a. M. 1992, 66 f.
32 Lutz Heidemann, *Der Nordsternpark und seine Umgebung – ein mühsamer Blick zurück*, in: *Dokumentation Bundesgartenschau* Gelsenkirchen 1997, *Gewerbepark Nordstern, Landschaftspark Horst-Heßler*, Gelsenkirchen 1997, 26
33 Elisabeth Blum, *Imprägnierte Orte. Wohin setze ich meinen Kuß?*, in: das bauzentrum spezial 6/1999, 6 f.
34 Marc Augé, a. a. O., 90
35 ders., ebd., 92
36 Bernard Lassus, *Le Jardin des Retours, Rochefort 1982–2000*, in: Werk, Bauen + Wohnen 10/1997, 28 f.
37 Alvaro Siza, *Die Poetik des Raums*, in: Du, Die Zeitschrift der Kultur Nr. 4, April 1997
38 ders., ebd.
39 Ein Nachdenken über Landschaften und Orte, das sich reflexiv nennen dürfte, müßte sich ferner mit verborgenen Spuren an Orten auseinandersetzen, die durch Gewalt gegen Menschen und „Natur" geprägt sind, die jedoch ohne Zeichen der Lesbarkeit bleiben, weil die Oberflächen geglättet wurden. Wie die Relation des Sichtbaren/
Unsichtbaren zu behandeln ist, wie die gesellschaftliche Wirklichkeit bezüglich lebenswelt-zerstörerischer Tendenzen der Moderne, „destruktiver Unterwerfung" (Lash) der gesellschaftlichen „Natur" zu beschreiben wäre, dazu wird bei anderer Gelegenheit ein gesonderter Themenkreis eröffnet
40 Cees Nooteboom, *Der Umweg nach Santiago*, Frankfurt a. M. 1996, 14