

Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München

Textbeitrag Nr. 40, Juli 2021

www.winckelmann-akademie.de

Stadtflucht und Gartenliebe. Die Suche nach der idealen Landschaft von der Antike bis zur Gegenwart

Prof. Dr. Steffen Krämer

Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München

In einer viel zitierten Sequenz seiner berühmten *Epigramme* hat der römische Dichter Martial im ersten nachchristlichen Jahrhundert das urbane Umfeld seiner Wohnung im dritten Stock einer Mietskaserne im engmaschigen Straßen- und Häuserlabyrinth von Rom beschrieben. Darin träumte er davon, ein ruhiges Plätzchen sein Eigen zu nennen, damit man einen Garten rings ums Haus hätte, in dem man atmen könnte und seine Ruhe hätte. "Rus in urbe" – "Land in der Stadt" – war Martials bekanntes Motto für seine Wunschvorstellung. Sein Dichterkollege Juvenal hat in seinen *Satiren* ähnlich argumentiert, als er die krankmachende Schlaflosigkeit in der lärmenden Hauptstadt dem ruhigen Leben in einem Haus der römischen Provinz mit einem kleinen Garten, den man selbst als gepflegten Gemüsegarten bewirten könnte, gegenüberstellte.

Damit haben die beiden antiken Autoren einen Antagonismus formuliert, der sich seit dem Altertum bis in die Gegenwart fortsetzt und bei dem es primär um die Verbindung von Stadtkritik bzw. Stadtflucht und die Sehnsucht nach dem Land geht. Nicht immer, aber erstaunlich häufig steht hinter der Konzeption einer idealen Landschaft, vor allem bei der Anlage von Gärten und Parks, eine zumindest distanzierte, mitunter kritische und manchmal sogar ablehnende Haltung gegenüber der Stadt mit ihrer jeweils unterschiedlichen urbanen Struktur.

Der nun folgende Gang durch die Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart soll diesen Antagonismus dokumentieren. Die hierfür gewählten Beispiele sind verschiedenen Gattungen entnommen und reichen von der Architektur und dem Städtebau über die Malerei bis zur Literatur. Viele von ihnen sind unter dem genannten Blickwinkel noch nicht erörtert worden, was die Argumentation nicht immer einfach macht, zumal der Artikel eine umfassende wissenschaftliche Auseinandersetzung kaum liefern kann. Deshalb sind die einzelnen Beispiele

¹ Martial: Epigramme, 12. Buch, Kap. 57, übersetzt von Rudolf Helm, Zürich/Stuttgart 1957, S. 471f. Zu diesen literarischen Sequenzen von Martial und folgend von Juvenal siehe auch Bernard Andreae: "Am Birnbaum". Gärten und Parks im antiken Rom, in den Vesuvstädten und in Ostia, Mainz 1996, S. of

² Juvenal: Satiren, 3. Satire, übersetzt von Harry C. Schnur, Stuttgart 2013, S. 27-39.

lediglich Streiflichter, die nur einen bestimmten Aspekt in den genannten Kulturen und Epochen beleuchten können.

Der Gedanke, dass sich geplante Landschaften vom urbanen Gefüge abheben sollen, ist nicht erst in der römischen Antike aufgekommen. Schon in altägyptischer Zeit haben sich Pharaonen großflächige Parks in ihren Residenzstädten anlegen lassen, etwa Amenophis IV., der sich zu Ehren des Gottes Aton Echnaton nannte, und seine Ehefrau Nofretete. In ihrer neu gegründeten Sonnenstadt Amarna ließen sie in den architektonischen Komplex ihrer Paläste vornehme Lustgärten als Sinnbild für den außergewöhnlichen Luxus der königlichen Hofhaltung einfügen.³ Auf anschauliche Weise hat Thomas Mann in der Tetralogie seines Josephsromans den von einer Ringmauer eingefassten Garten des Potiphar im altägyptischen Theben geschildert, in dem man "ganz ungestört und von niemandem gesehen" verweilen konnte.⁴ "Paradiesisch" war der Teil des Palmengartens, da in ihm verschiedene Fruchtbarkeiten vereinigt waren.⁵ Dass Mann diesen sprachlichen Verweis gewählt hat, ist nicht weiter erstaunlich, wurde doch der Begriff des "Paradieses" bereits im Altertum für herrliche Gärten verwendet. So bezeichnete der griechische Dichter Xenophon die persischen Gärten in seiner Schrift Oikonomikos aus dem 4. vorchristlichen Jahrhundert als "paradeisoi", wobei er sich hierbei auf das altpersische Wort "pairi-dae'-za" bezog, was nichts anderes als Umzäunung oder Umwallung bedeutet.⁶ Die Abgrenzung vom äußeren Umfeld war also schon vom Anbeginn der Gartenkultur ein wichtiges Merkmal und spielte vor allem als Distanz zum umgebenden städtischen Kontext eine große Rolle.

Kaum deutlicher wird der Gegensatz zwischen Stadt und Garten als im antiken Rom. Auf der einen Seite stand das hochverdichtete urbane Zentrum mit seiner gewaltigen Überbevölkerung und auf der anderen Seite die Villeggiatur mit ihren ausgedehnten Parks meist in der urbanen Peripherie, die seit der späten Republik das Statussymbol bedeutender römischer Persönlichkeiten, wie Lucull, Sallust oder

³ Zu den altägyptischen Gärten siehe Toby Musgrave: Paradise Gardens. Spiritual Inspiration and Earthly Expression, London 2015, S. 17-27; Karin Dzionara: Der Garten im alten Ägypten, in: Hans Sarkowicz (Hg.): Die Geschichte der Gärten und Parks, Frankfurt/M./Leipzig 1998, S. 27-39.

⁴ Thomas Mann: Joseph und seine Brüder, Bd. 2, Joseph in Ägypten, Frankfurt/M. 1975, S. 583, 620, 634f., 639f., 642f., 661. Zum Zitat siehe S. 642.

⁵ Mann, Joseph in Ägypten (wie Anm. 4), S. 661.

⁶ Xenophon: Oikonomikos oder vom Haus-Wesen, übersetzt von Barthold Henrich Brockes, Hamburg 1734, Kap. 4, § 13, S. 39. Zu Xenophons Herleitung aus dem Altpersischen siehe Peter Cornelius Mayer-Tasch: Der Garten Eden, in: Sarkowicz, Geschichte (wie Anm. 3), S. 13-26, hier S. 14; Sandy Alami Hassani: Der islamische Garten. Eine Entwicklung über mehrere Kontinente, Hamburg 2014, S. 2.

Maecenas, war.⁷ Der römische Dichter Lukrez hat das Lebensgefühl an solchen exklusiven Orten in der Stadt, die er als "sedes quietae" bezeichnete, in seiner mehrbändigen Schrift Über die Natur der Dinge beschrieben: "Nichts ist süßer, als in den heiter-ruhigen Bezirken zu wohnen, wohlbefestigt in den Höhen durch die Lehre der Weisen, von wo man hinabschauen kann und sehen, wie die anderen hin und her irren, wie sie unstet den Weg des Lebens aufsuchen."⁸ Konkreter hat es Horaz formuliert, als er in einer *Ode* seinen Blick über die Stadt von einem hohen Aussichtsturm in den Gärten des Maecenas schweifen ließ und dabei das glückliche, verqualmte, reiche und lärmende Rom bewunderte.⁹ Die Tradition großflächiger Parkanlagen aus der späten Republik wurde in der römischen Kaiserzeit fortgesetzt, und mit den Kaiserpalästen des Tiberius und Domitian war der Palatin als einer der sieben Hügel Roms der privilegierte Ort herrschaftlicher Gärten.¹⁰ Von einem ebenso erhöhten wie geschützten Standort konnte man nun das urbane Umfeld mit seinem teilweise chaotischen Treiben auf dem Forum Romanum im Norden und dem Circus Maximus im Süden betrachten.

Keine herrschaftliche Anlage in Rom war allerdings derart groß dimensioniert wie die berühmte *Domus aurea* des Kaisers Nero mitten in der Stadt. 11 "Rus in urbe" wurde nun zum definitiven Maßstab eines architektonischen Großprojektes erklärt, das mit seinem achtzig bis hundert Hektar großen Flächenareal große Teile der Innenstadt überbaute. Mit ihren ausgedehnten Parkanlagen, Hangterrassen und ihrem künstlichen See war die *Domus aurea* im wörtlichen Sinne eine riesige ideale Landschaft im Zentrum Roms. Dass Nero als Auftraggeber den kaum mehr zu steigernden Gegensatz seiner urbanen Villen- und Parkanlage zum städtischen Kontext mit seiner hochverdichteten Bautextur durchaus erkannt hatte, symbolisiert der vom römischen Geschichtsschreiber Sueton überlieferte Ausspruch des Kaisers: "Jetzt fange ich doch endlich an, wie ein Mensch zu wohnen." 12 In der bestehenden

⁷ Zu den genannten Villen- und Gartenanlagen der späten Republik in Rom siehe Andreae, Am Birnbaum (wie Anm. 1), S. 67-89.

⁸ Lukrez: Über die Natur der Dinge, Buch 2, Vorrede, zitiert nach Andreae, Am Birnbaum (wie Anm. 1), S. 76; zum Begriff der "sedes quietae" siehe ebenfalls S. 76.

⁹ Horaz: Oden und Epoden, 3. Buch, 29. Ode, Kap. 10, übersetzt von Bernhard Kytzler, Stuttgart 1990, S. 179.

¹⁰ Zu den Kaiserpalästen auf dem römischen Palatin siehe Adolf Hoffmann und Ulrike Wulf: Die Kaiserpaläste auf dem Palatin in Rom. Das Zentrum der römischen Welt und seine Bauten, Mainz 2006.

¹¹ Zu Neros Domus aurea siehe Filippo Coarelli: Rom. Ein archäologischer Führer, Freiburg 1975, S. 198-204; Harald Mielsch: Die römische Villa. Architektur und Lebensform, München 1987, S. 64-68.

¹² Sueton: Caesarenleben, Nero, Kap. 31, hg. von Rudolf Till, Stuttgart 1941, S. 355.

Stadtgestalt von Rom war es dem Kaiser anscheinend nicht möglich, seine von Pracht und Luxus gekennzeichnete Lebensweise umzusetzen, und so ist es bezeichnend, dass das Freiareal für sein architektonisches und landschaftliches Großprojekt durch eine Stadtverwüstung von bisher kaum gekannten Ausmaßen entstand. Ob Nero für den furchtbaren Flächenbrand Roms, bei dem viele Stadtteile vollständig oder zumindest teilweise vernichtet wurden, selbst verantwortlich gewesen sei, wie einige antike Autoren behaupten, ist historisch nicht nachweisbar.¹³ Jedenfalls ermöglichte die Zerstörung der römischen Innenstadt die Anlage seiner idealen Landschaft. "Rus in urbe" verweist als Leitgedanke nun nicht mehr auf den Gegensatz, sondern vielmehr auf eine rigide Form der Destruktion.

Im verkleinerten Maßstab gab es in der römischen Antike seit der späten Republik eine kaum mehr überschaubare Vielfalt von Gärten, die sich als Bepflanzung des von

Im verkleinerten Maßstab gab es in der römischen Antike seit der späten Republik eine kaum mehr überschaubare Vielfalt von Gärten, die sich als Bepflanzung des von Säulen begrenzten Innenhofes – des sog. *Peristyls* – in den Stadthäusern befanden. Noch heute kann man solche geschlossenen Gärten in Pompeji betrachten, zum Beispiel das Peristyl im sog. *Haus des Menander* (Abb. 1), dessen Säulenstellungen von niedrigen Umfassungswänden eingefasst sind. Auch innerhalb des Hauses war der Garten demnach begrenzt und sollte nicht nur betreten, sondern vor allem aus der Distanz optisch wahrgenommen werden.



Abb. 1 Pompeji, Haus des Menander, Peristyl

¹³ Zu dieser Behauptung siehe Tacitus: Annalen, Buch XV, Kap. 38-42, und Plinius d. Ä.: Naturgeschichte, Buch 17, Kap. 5.

¹⁴ Zu den Gärten in den römischen Stadthäusern siehe Christian Meier: Der römische Garten, in: Sarkowicz, Geschichte (wie Anm. 3), S. 93-107.

Mit diesen eher kleinflächigen Hausbepflanzungen wollte man nicht nur die großen Villengärten und Parks imitieren.¹⁵ Auch sollte sich zumindest ein kleines Stück der idealen Landschaft als Kontrast zum städtischen Leben auf den Straßen und offentlichen Plätzen innerhalb des Wohnhauses befinden. Der von Säulen umgrenzte Hausgarten war demnach Ausdruck einer Privatisierung der römisch-antiken Lebensweise.

Dieser Rückzug ins Private wurde aber noch durch eine andere Form der künstlichen Natur im römischen Villen- oder Wohnbau symbolisiert. Sowohl in Pompeji als auch in Rom haben sich antike Wandmalereien erhalten, die über den gesamten Wandverlauf eines Raumes eine üppig blühende Landschaft mit Blumen, Früchten und Tieren ausbreiten. Ein berühmtes Beispiel ist der ergrabene Gartensaal aus der Villa der Livia bei Primaporta im Norden Roms aus der frühen Kaiserzeit, der heute zum Bestand des Römischen Nationalmuseums gehört (Abb. 2).



Abb. 2 Wandmalerei aus dem Gartensaal der Villa der Livia bei Primaporta, Rom Römisches Nationalmuseum

¹⁵ Darauf hat bereits Paul Zanker: Pompeji. Stadtbild und Wohngeschmack, Mainz 1995, S. 174-181, verwiesen.

¹⁶ Zu diesen römischen Gartenmalereien siehe Andreae, Am Birnbaum (wie Anm. 1), S. 64-66; Zanker, Pompeji (wie Anm. 15), S. 190-210. Diese antiken Wandbilder sind ein frühes Beispiel für die Tradition der Gartenbilder, wie sie vor allem im 19. und 20. Jahrhundert die privaten Innenräume dekorierten; siehe dazu Sabine Schulze (Hg.): Gärten. Ordnung, Inspiration, Glück, Ausst. Kat., Ostfildern 2006.

Diese Form einer wandübergreifenden Bildausstattung sollte den Bewohnern ein gesteigertes Lebensgefühl vermitteln, und zwar in dem Sinne, dass im Inneren des Wohnhauses nun eine imaginäre Welt mit Landschaftsmalereien suggeriert wurde, die weit angenehmer als die urbane Alltagsrealität außerhalb des Hauses war. Man brauchte noch nicht einmal mehr in den bepflanzten Innenhof seines Wohnhauses oder seiner Villa zu gehen. Nun reichte ein an die Wand gemalter Garten als perfekte Illusion einer idealen Landschaft.

Die Abgrenzung von der Außenwelt ist auch ein Hauptkennzeichen des islamischen Gartens. ¹⁷ In mehreren Geschichten aus den Märchen von *Tausendundeiner Nacht*, deren älteste erhaltene arabische Fassung um 1450 datiert wird, sind Gärten die Schauplätze der jeweiligen Handlung. ¹⁸ So wird in der 213. Nacht eine prachtvolle Parkanlage des Kalifen in Bagdad geschildert, die als *Lustgarten* bekannt war: "Entlang des Weges verlief ein Gitterzaun, und am Ende des Weges war ein Gartentor zu sehen, das aber verschlossen war." So reizvoll diese Gartenanlage in der Geschichte dargestellt wird, so abgeschieden war sie aber auch vom urbanen Umfeld, obwohl sich Bagdad für die beiden Protagonisten im Märchen als "Paradies" offenbart, "geschmückt für seine Menschen, das seine Wunder offen zeigt zu jeder Zeit". ¹⁹

Was für Bagdad galt, das war auch für die osmanische Hauptstadt prägend. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts hat der deutsche Maler und Graphiker Melchior Lorck mit seinen Stadtansichten ein anschauliches Bild von Konstantinopel, dem späteren Istanbul, geliefert (Abb. 3).



Abb. 3 Melchior Lorck, Stadtansicht von Konstantinopel, Mitte 16. Jh.

¹⁷ Siehe dazu Hassani, Garten (wie Anm. 6), S. 4; Rainer W. Kuhnke: Byzanz und die Islamischen Gärten, in: Sarkowicz, Geschichte (wie Anm. 3), S. 108-123, hier S. 114f.

¹⁸ Siehe dazu Tausendundeine Nacht, übersetzt von Claudia Ott, München 2004, S. 188f., 317, 389f., 509, 522-533.

¹⁹ Zu den beiden Zitaten siehe Tausendundeine Nacht (wie Anm. 18), S. 522f.

Auf ihnen ist deutlich zu erkennen, dass die Metropole am Bosporus – wie viele andere islamische Städte – von teilweise großflächigen Parkanlagen durchzogen war, die aber in der Regel von hohen Mauern begrenzt wurden.

Diese verfeinerte Gartenkultur hatte sich schon etwa hundert Jahre nach der islamischen Eroberungswelle im Verlauf des 8. Jahrhundert etabliert, wie man es über eine Fülle historischer Quellen belegen kann. ²⁰ Von diesen frühislamischen Gärten sind heute nur mehr Fragmente erhalten, und so muss man sich ein Bild von deren ursprünglichen Gestalt über Nachfolger aus späteren Epochen oder moderne Rekonstruktionen machen. In der mittelalterlichen Medina – der Altstadt – von Marrakesch mit ihren labyrinthartigen Gassen und Basarmärkten wurde Mitte des 19. Jahrhunderts ein Garten rekonstruiert, dessen Ursprünge in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts zurückgehen und der erst 2016 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Sowohl die Gesamtstruktur als auch die verschiedenen Details des sog. *Jardin secret* (Abb. 4) verweisen auf die Tradition islamischer Gärten seit ihrer Frühzeit. Das Anlageschema des rechtwinkligen Achsenkreuzes, das das gesamte bepflanzte Areal in vier gleichgroße Teilflächen untergliedert, stammt noch von den vorislamischen Gärten Persiens und wird als *tschārbāgh – Vierergarten –* bezeichnet.²¹



Abb. 4 Marrakesch, Le Jardin secret

²⁰ Zur Frühgeschichte der islamischen Gärten siehe etwa Thomas Leisten: Der Garten im Vorderen Orient. Das vorislamische Erbe islamischer Gartenanlagen, in: Die Gärten des Islam, Ausst. Kat., hg. von Hermann Forkl u.a., Stuttgart 1993, S. 56-59.

²¹ Zur Geschichte und Struktur des *tschārbāgh*, auch *charbagh* oder *tschahār bāgh* geschrieben, siehe Annemarie Schimmel: Kleine Paradiese. Blumen und Gärten im Islam, Freiburg 2001, S. 10f., 20; Kuhnke, Byzanz (wie. Anm. 17), S. 117.

In der Forschung wurde häufig auf die formale Ähnlichkeit des islamischen Gartens mit der religiösen Vorstellung des Paradieses verwiesen, wie es in der Gestalt eines Gartens an vielen Stellen im Koran beschrieben wird.²² So ist in Sure 47 von vier Paradiesströmen die Rede, auf die die Gläubigen treffen, nachdem ihnen Gott den Einlass gewährt hat: "Das Paradies, das den Gottesfürchtigen versprochen ist, ist so beschaffen: In ihm sind Bäche mit Wasser, das nicht faul ist, andere mit Milch, die (noch) unverändert (frisch) schmeckt, andere mit Wein, den zu trinken ein Genuß ist, und (wieder) andere mit geläutertem Honig. "23 Das Achsenkreuz, die Gliederung in vier Teilbereiche und das in Kanälen fließende oder in Becken gesammelte Wasser waren Symbole, die den islamischen Garten zu einem Abbild des göttlichen Paradieses machten, gewissermaßen zu einem Paradies auf Erden. Seine auf Symmetrie und Harmonie basierende Ordnung hatte somit eine religiöse Konnotation und verwies bereits auf einen Jenseitsgedanken. Und so erstaunt es auch nicht, dass der geschlossene islamische Garten stets im Gegensatz zum profanen Diesseits des umgebenden Stadtgewebes stand. In Marrakesch lässt sich dieser Kontrast auch heute noch erleben, wenn man aus den lärmenden und teilweise chaotischen Souks der Altstadt in die von Ruhe und Klarheit geprägte Gartenwelt des Jardin secret (Abb. 4) eintritt.

Derart kontrastreiche Übergänge existieren auch im europäischen Mittelalter, indem sich bepflanzte Innenhöfe der Kreuzgänge oder geschlossene Gärten in den innerstädtischen Klosteranlagen vom umgebenden urbanen Kontext absetzen. Seit der karolingischen Epoche gibt es nicht nur eine Fülle von monastischen Beispielen in den europäischen Städten, sondern auch Idealbilder solcher Gärten, die sich in literarischer Form – Walahfrid Strabos *hortulus*²⁴ – oder in Form eines Idealplanes – St. Galler Klosterplan (Abb. 5)²⁵ – erhalten haben.

²² Siehe dazu Thomas Leisten: Die Gärten des Islam. Das islamische Paradies als Idealbild des Gartens, in: Gärten des Islam (wie Anm. 20), S. 47-55; Kuhnke, Byzanz (wie. Anm. 17), S. 113-116; Schimmel, Paradiese (wie Anm. 21), S. 16-27; Hassani, Garten (wie Anm. 6), S. 5-7.

 ²³ Der Koran, übersetzt von Rudi Paret, Stuttgart u.a. 1979, Sure 47/15, S. 358. Weitere Suren, in denen der Paradiesgarten oder Gärten allgemein thematisiert werden: Suren 13, 55, 56.
 ²⁴ Walahfrid Strabo: De cultura hortorum. Über den Gartenbau, hg. von Otto Schönberger, Stuttgart 2015. Zu Strabos ca. 840 n. Chr. verfassten Lehrgedicht, kurz *hortulus* genannt, siehe Michaela Kalusok: Gartenkunst, Köln 2003, S. 41f.; Herbert Heckmann: Walahfrid Strabos Hortulus – der ideale Klostergarten, in: Sarkowicz, Geschichte (wie Anm. 3), S. 124-135.

²⁵ Zum ca. 820-30 n. Chr. datierten St. Galler Klosterplan siehe Bruno Reudenbach (Hg.): Karolingische und Ottonische Kunst, Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 1, München u.a. 2009, S. 408 mit weiterführender Literatur.

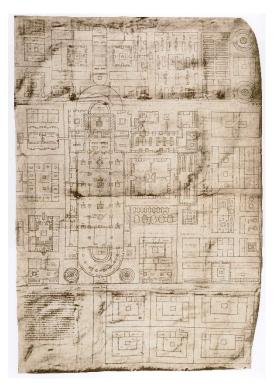


Abb. 5 St. Galler Klosterplan Dat. ca. 825/830, St. Gallen, Stiftsbibliothek

Der im 13. Jahrhundert verfasste *Rosenroman* gilt als erfolgreichstes Werk der mittelalterlichen französischen Literatur. Schon im ersten Kapitel nennt der anonyme Ich-Erzähler den Anlass für seine Frühlingswanderung, die ihn zunächst in die umgebende Landschaft führt: "Da treibt's mich aus der Stadt, im Frei'n". ²⁶ Im zweiten Kapitel wird dann das Ziel seiner Wanderung geschildert: "Ich war gegangen noch nicht weit, sah einen Hain ich, groß und breit, rings um ging einer Mauer Lauf."²⁷ Der liebliche, von einer Mauer umschlossene Garten, dessen Gestalt Thema des dritten Kapitels ist, hat als Besitzer den Spaß oder das Vergnügen (im Französischen *déduit*): "Denn dieser Hain wird sein genannt, und aus dem Sarazenenland', hat die Gewächs' er holen la'n, und sie im Hain' gepflanzet an."²⁸ Nach wenigen Sequenzen folgt noch der Vergleich mit dem Paradiesgarten: "Der Ort, so trefflich fand ich ihn, daß er mir himmlisch gar erschien; denn so viel jetzt ich Kunde hab: In keinem Himmelgarten gab es solche Lust, als im Gewühl' des Haines, der mir so gefiel".²⁹ Wie schon so häufig geht es auch im *Rosenroman* um das *Paradies auf Erden* in Form eines geschlossenen Gartens, zu dem der Ich-Erzähler nur gelangen kann,

²⁶ Heinrich Fährmann: Das Gedicht von der Rose, Berlin 1839, S. 7.

²⁷ Fährmann, Gedicht (wie. Anm. 26), S. 9.

²⁸ Fährmann, Gedicht (wie. Anm. 26), S. 28.

²⁹ Fährmann, Gedicht (wie. Anm. 26), S. 30.

indem er aus der Stadt flüchtet. Mit den Gewächsen aus dem "Sarazenenland" kommt noch ein exotischer Bestandteil hinzu, der auf die damals bekannte Tradition arabischer oder islamischer Gärten verweist. Im Grunde entspricht der liebliche Hain im *Rosenroman* der mittelalterlichen Vorstellung vom *hortus conclusus* (Abb. 6), der aber insofern mythologisiert ist, als in ihm die von Venus und Amor getragene Liebe ihren Platz findet.³⁰



Abb. 6 Oberrheinischer Meister, Paradiesgärtlein Dat. ca. 1410, Frankfurt/M., Städel Museum

In Giovanni di Boccaccios *Decamerone* aus der Mitte des 14. Jahrhunderts wird die Verbindung von Stadtflucht und Landliebe regelrecht dramatisiert. Historischer Auslöser, dass eine Gruppe junger Frauen und Männer Florenz überstürzt verlässt, ist die Pest von 1348. In der "verheerenden Not unserer Stadt" schmieden sie den Plan, auf ihre Landgüter zu fliehen, um dem vermeintlichen Tod zu entgehen: "Dort hört man die Vöglein singen, dort sieht man die Hügel und die Ebenen grünen und die vollen Kornfelder nicht anders wogen als das Meer und sieht tausenderlei Bäume und sieht den Himmel offener, der, wenn er auch ergrimmt ist, doch seine ewige Schönheit nicht verleugnet, was alles viel schöner ist als der Anblick der leeren Mauern unserer Stadt."³¹ Ziel der dramatischen Reise ist eine herrschaftliche Villa

³⁰ Zur christlichen Interpretation des Rosenromans siehe Karl August Ott: Der Rosenroman, Darmstadt 1980. S. 124-127.

³¹ Giovanni di Boccaccio: Das Dekameron, übersetzt von Albert Wesselski, 1. Bd., Frankfurt/M. 1989, S. 13, 23.

auf einem abseits gelegenen Hügel, die "mit Wiesen rundherum und mit wundersamen Gärten" ausgestattet ist.³² Nun beginnt das ausgelassene Leben der wieder "fröhlichen Gesellschaft", zunächst im Garten, "um schöne Kränze aus mancherlei Laub zu winden und Liebeslieder zu singen".³³ Lebensfreude und Genuss – so die Grundaussage des *Decamerone* – können in Zeiten der Pest nur dann wiedererlangt werden, wenn man aus der Stadt in einen abseits gelegenen Garten flüchtet.



Abb. 7 Hieronymus Bosch, Garten der Lüste Dat. Ende des 15. oder Anfang des 16. Jh., Madrid, Museo Nacional del Prado

Die außergewöhnlichste Gegenüberstellung von Stadt und Garten in der spätmittelalterlichen Kunst Europas findet sich in den Gemälden von Hieronymus Bosch. Sein größtes erhaltenes Werk ist der sog. *Garten der Lüste*, ein gewaltiges Triptychon vom Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts, das auf der linken Seitentafel die Schöpfungsgeschichte aus der Genesis, auf der rechten Seitentafel dagegen eine Höllendarstellung zeigt (Abb. 7). Was der Maler auf der Mitteltafel inhaltlich wiedergeben wollte, wird in der Forschung bis heute kontrovers diskutiert.³⁴ Die für Bosch typische paradiesische Landschaft entspricht weniger dem Erscheinungsbild der Natur, als vielmehr einem eigentümlich belebten Landschaftspanorama, in dem die Fülle unterschiedlicher Tierarten eine Einheit mit

³² Giovanni di Boccaccio, Dekameron (wie Anm. 31), S. 27.

³³ Giovanni di Boccaccio, Dekameron (wie Anm. 31), S. 29f.

³⁴ Die Ikonographie der Mitteltafel ist nicht Thema des Artikels, siehe dazu vor allem Hans Belting: Hieronymus Bosch. Garten der Lüste, München u.a. 2002; Nils Büttner: Hieronymus Bosch, München 2012, S. 99-106; Stefan Fischer: Jheronimus Bosch, Köln 2016, S. 101-120.

Gott und dem ersten Menschenpaar bildet. Hans Belting spricht in dem Zusammenhang von einer "imaginären" oder "idealisierten Natur". ³⁵ Das Negativbild ist die finstere Welt der Hölle mit ihren zahllosen dämonischen Mischwesen, von denen die Menschen in allen nur erdenklichen Facetten des Leidens für ihre Sünden bestraft werden.



Abb. 8 Hieronymus Bosch, Garten der Lüste, rechte Seitentafel, oberes Bildfeld

Bekrönt wird dieses bizarre Pandämonium von der gespenstischen Szenerie brennender Städte, die den Menschen des Mittelalters durchaus bekannt war, wurden sie doch von Kriegen und Verwüstungen stets heimgesucht (Abb. 8). In den beiden Seitentafeln steht damit das harmonische Wunschbild eines Paradiesgartens der tragischen Realität urbaner Katastrophen unvermittelt gegenüber.

Weniger dramatisch, aber ebenso ausgeprägt ist der Antagonismus von ländlicher Idylle und städtischer Krise noch im späten 18. Jahrhundert. Im elften Band seines *Tableau de Paris* bezeichnete Louis-Sébastien Mercier die französische Hauptstadt als ein "Amphitheater von Latrinen" – "amphithéâtre de latrines" –, "die […] allseitig den schlimmsten Gestank verbreiten".³⁶ Auf die entsetzliche Verpestung des öffentlichen Raumes, die auch andere Zeitgenossen Merciers angewidert wahrgenommen haben, reagierten die städtischen Bewohner im Gegenzug mit der

³⁶ Louis-Sébastien Mercier: Tableau de Paris, Tome XI, Amsterdam 1788, S. 54.

³⁵ Belting, Hieronymus Bosch (wie Anm. 34), S. 54.

Anlage privater Gärten.³⁷ "Die Parks des Adels verschönern die Landschaft, und die Gärten der Bürger die Nachbarschaft der Städte." So hat es der berühmte Gartentheoretiker Christian C. L. Hirschfeld im fünften Band seiner *Theorie der Gartenkunst* 1785 prägnant zum Ausdruck gebracht.³⁸ Dass auch er mit der Errichtung städtischer Privatgärten an den Geruchssinn appellierte, belegt folgender Satz: "Die Bestimmung der Blumengärten ist Belustigung des Auges durch Mannichfaltigkeit und Schönheit der Farben, vereinigt mit der Ergötzung des Geruchs."³⁹

Nur wenige Jahre später etablierte sich eine Sonderform der idealen Landschaft, die mit den technischen Innovationen der frühen Industrialisierung einherging und sich auch auf die Gestalt der Städte auswirkte. Durch die serielle Produktion von Eisen und Glas war es im 19. Jahrhundert möglich, großformatige Gewächshäuser zu entwickeln, die nicht nur in den Parks der europäischen Landsitze, sondern auch in der unmittelbaren Umgebung der städtischen Wohnbereiche errichtet wurden. 40 Die filigranen und transparenten Eisen-Glas-Konstruktionen wurden als Wintergärten, Palmenhäuser oder Treibhäuser für witterungssensible und exotische Pflanzen verwendet und wiesen häufig ein artifizielles Mikroklima auf, das den geschützten Innenraum von der Außenwelt deutlich abgrenzte. Schon 1845 hat Alexander von Humboldt im ersten Band seines Kosmos die eigentümliche Atmosphäre eines Palmenhauses beschrieben: "Man glaubt unter dem Tropenklima selbst, von dem Gipfel eines Hügels herab, ein kleines Palmengebüsch zu sehen. Man entbehrt freilich den Anblick der tiefen Himmelsbläue, den Eindruck einer größeren Intensität des Lichtes; dennoch ist die Einbildungskraft hier noch tätiger, die Illusion größer als bei dem vollkommensten Gemälde."41

Die Wirkung dieser *künstlichen Paradiese* war umso intensiver, je stärker sie sich vom umgebenden Außenraum abgrenzten.⁴² In der Stadt entwickelten sie sich zu

³⁷ Pierre Chauvet hat in seinem *Essai sur la propreté de Paris*, Paris 1797, S. 18, von der französischen Hauptstadt als dem "Zentrum des Gestanks" – "centre de la puanteur" – gesprochen. Zur Verpestung des öffentlichen Raumes in Paris während des 18. Jahrhunderts siehe auch Alain Corbin: Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs, Berlin 1984, S. 40-52.

³⁸ Christian C. L. Hirschfeld: Theorie der Gartenkunst, 5. Bd., Leipzig 1785, S. 48.

³⁹ Hirschfeld, Theorie (wie Anm. 38), S. 60.

⁴⁰ Zur engen Verbindung von Wohnbereich und Gewächshaus siehe Corbin, Pesthauch (wie Anm. 37), S. 250f.

⁴¹ Alexander von Humboldt: Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung, Bd. 1, Stuttgart/Tübingen 1845, S. 97.

⁴² Zum Begriff der *künstlichen Paradiese* siehe Stefan Koppelkamm: Künstliche Paradiese. Gewächshäuser und Wintergärten des 19. Jahrhunderts, Berlin 1988, S. 47-50.

einer Art gebauter Traumwelt, die dem Besitzer oder Besucher ein eigenes Refugium zum Lustwandeln oder Imaginieren bereitstellte. Damit boten die exotischen Innenräume der privaten Gewächshäuser eine gewisse Freiheit von den ansonsten verpflichtenden gesellschaftlichen Konventionen des 19. Jahrhunderts.



Abb. 9 München, Residenz, Wintergarten Ludwigs II., historische Aufnahme

Ein illustres Beispiel ist der Wintergarten, den König Ludwig II. oberhalb der Münchner Residenz ab 1867 errichten ließ und der sich über den nördlichen Dächern in unmittelbarer Nähe zum Hofgarten erstreckte (Abb. 9).⁴³ Von seinem Arbeitszimmer aus direkt betretbar, zog sich der König in diese künstliche Landschaft zurück, die mit einem maurischen Kiosk, einem indischen Königszelt und einem Landschaftsprospekt des Himalaya ausgestattet war. Gelegentlich wurden in den Wintergarten der Residenz auch Künstler zu "Privatauditionen" eingeladen, was die Suggestion einer theatralischen Gegenwelt des Königs über den Dächern von München perfekt machte.

Die reduzierte Version dieser künstlichen Landschaften war die Ausstattung der eigenen Wohnbereiche mit exotischen Pflanzen und Blumen. In Joris-Karl Huysmans' 1884 veröffentlichten Roman *Gegen den Strich* ließ sich der exzentrische

⁴³ Zum Wintergarten Ludwigs II. in der Münchner Residenz siehe Michael Petzet: Gebaute Träume. Die Schlösser Ludwigs II. von Bayern, München 1995, S. 38f; Jean Louis Schlim: Ludwig II. Traum und Technik, München 2010, S. 34-53.

Hauptdarsteller, der französische Adlige Jean Floressas Des Esseintes, in seinem eigenwillig ausgestatteten Privathaus eine "wundervolle Sammlung tropischer Pflanzen" aufstellen.44 Bei dieser floralen Präsentation ging es ihm aber weniger um die Nachahmung der Natur, als vielmehr um eine Illusion, die sich als perfekt arrangierte Kunstform über die Natur erheben sollte: "Diese Pflanzen sind doch höchst bestürzend, sagte er sich: dann trat er zurück und überblickte das Ganze: sein Zweck war erreicht; keine Blume erschien wirklich; Stoff, Papier, Porzellan und Metall schienen der Natur vom Menschen geliehen, um ihr die Möglichkeit zu geben, ihre Ungeheuer zu schaffen."⁴⁵ Nachdem diese filigrane Pflanzenkomposition vollendet war, verlor Des Esseintes aber sein Interesse daran, die Blumen verwelkten, und er ließ sie aus seinen Zimmern entfernen. Seine eigene Dekadenz hatte ihn gegen ihre exotischen Formen und Farben abstumpfen lassen. Am Ende des 19. Jahrhunderts wurde die Lebenssituation in den europäischen Städten, vor allem für die ärmeren Bevölkerungsschichten, immer prekärer. Bereits um die Mitte des Jahrhunderts war eine große Anzahl von engagierten Beschreibungen veröffentlicht worden, die das soziale Elend und die desolaten Wohnverhältnisse in den Innenstädten mit ihrer kaum mehr zu steigernden Verdichtung anprangerten.⁴⁶ Nun wurde die ideale Landschaft nicht mehr als ein Gegensatz zur komplexen Gestalt der Stadt angesehen, sondern als ihre grundsätzliche Alternative. Mit dem Konzept der Gartenstadt lieferte der englische Sozialreformer Ebenezer Howard kurz vor der Jahrhundertwende eine ernstzunehmende urbanistische Vision, die einen Weg aus dem tiefen Dilemma versprach, in dem sich die europäischen Groß- und Industriestädte damals befanden. Sein 1898 erstmals veröffentlichtes Buch To-Morrow. A Peaceful Way to real Reform, das vier Jahre später unter dem prägnanteren Titel Garden Cities of To-Morrow neu aufgelegt wurde, enthielt seine umfassende Reformtheorie und wurde mit erklärenden Schemazeichnungen bebildert (Abb. 10-12).⁴⁷

⁴⁴ Joris-Karl Huysmans, Gegen den Strich, Zürich 1981, S. 177-194, hier S. 177.

⁴⁵ Huysmans, Gegen den Strich (wie Anm. 44), S. 184.

⁴⁶ Zu dieser urbanen Thematik siehe Steffen Krämer: Entartung und Urbanität. Krankheits- und Verfallsmetaphorik als Grossstadtkritik im 19. und 20. Jahrhundert, in: Forum Stadt, 39. Jg., 3/2012, S. 225-254, hier S. 233-236 mit weiterführender Literatur.

⁴⁷ Ebenezer Howard: Garden Cities of To-Morrow, London 1902; siehe auch Ebenezer Howard: Gartenstädte von morgen. Das Buch und seine Geschichte, hg. von Julius Posener, Frankfurt/M./Berlin 1968.

Konkret handelt es sich bei der Gartenstadt um eine frühe Form der Trabantenstadt, die aber nur eine begrenzte Anzahl an Bewohnern aufnehmen sollte. War die maximale Bewohnerzahl erreicht, dann musste eine neue Stadtgründung erfolgen, wodurch allmählich ein Ring von Gartenstädten entstand, der sich konzentrisch um die bereits bestehende Kernstadt entwickelte und sie entlasten sollte (Abb. 11).

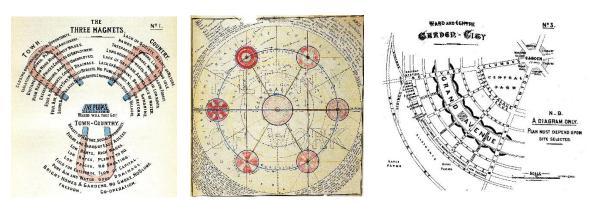


Abb. 10-12 Ebenezer Howard, Garden Cities of To-Morrow, London 1902 Schemazeichnungen

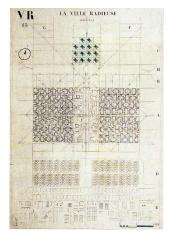
Im Grunde propagierte Howard ein kleinstädtisches Prinzip, das auf der Basis einer deutlichen Auflockerung der Wohnbebauung einen großen Anteil von Grünzonen im Kernbereich und eine großflächige Durchgrünung der Peripherie garantierte. Dem chaotischen Wildwuchs der Großstadt wurde in der Gartenstadt die geordnete Natur in Fom von Privatgärten und öffentlichen Parks als Alternative entgegengesetzt. Nun hatte jeder Bewohner seine eigene ideale Landschaft im Kleinformat, die er selbst bepflanzen konnte. Jene Sehnsucht nach ländlicher Ruhe, die schon die antiken römischen Schriftsteller, wie Martial oder Juvenal, beschrieben hatten, wurde in der Gartenstadt somit Realität.

Die Gleichsetzung von idealer Landschaft und urbaner Struktur erfolgte aber erst in der modernen Stadtplanung nach dem Ersten Weltkrieg. Im Zusammenhang mit seiner Stadtutopie der sog. *Ville Radieuse*, die ab 1930 geplant wurde, hat Le Corbusier von der "grünen Stadt" – "ville-verte" – gesprochen.⁴⁸ Wie neuartig diese urbane Idee war, hat er in einem vom März 1930 datierten Brief zum Ausdruck gebracht: "Ich war der erste, der verkündete, daß die moderne Stadt ein riesiger

-

⁴⁸ Le Corbusier & Pierre Jeanneret: Œuvre complète, 1934-1938, Zürich 1986, S. 33.

Park, eine grüne Stadt, sein muß."⁴⁹ 1935 brachte es der Architekt dann auf eine sprachliche Kurzformel: "Die grüne Stadt = die strahlende Stadt."⁵⁰



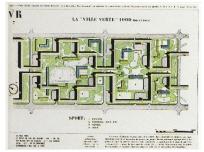




Abb. 13-15 Le Corbusier, La Ville Radieuse, 1930, Gesamtplan und Zeichnungen

Wie Le Corbusiers Pläne und Zeichnungen zur *Ville Radieuse* dokumentieren, lag der Stadtutopie die zentrale Gestaltungsidee zugrunde, die Bebauungsdichte zugunsten großflächiger Parkanlagen zu reduzieren (Abb. 13-15). Punkthochhäuser und bandförmige Wohnzeilen wurden auf einem durchgrünten Areal locker verteilt, während sich der hohe Baumbewuchs in den vielgeschossigen Hochbauten optisch fortsetzte. Die Bewohner dieser *strahlenden Stadt* sollten eine parkähnliche Umgebung vorfinden, die sich vom urbanen Chaos der bestehenden Städte programmatisch distanzierte (Abb. 15).

Für die berühmte *Charta von Athen*, die von den Deligierten des vierten CIAM-Kongresses 1933 als offizielle Resolution verabschiedet wurde, war Le Corbusiers *Ville Radieuse* von entscheidender Bedeutung, da sie den insgesamt 95 Paragraphen im Dokument als städtebauliches Leitbild zugrundelag. Dies ist nicht weiter erstaunlich, wurde doch die gesamte Resolution unter der Ägide Le Corbusiers verfasst. Paragraph 35 bestimmt die urbane Struktur der neuen Stadt: "Auf jeden Fall wird das Gewebe der Stadt [d. h. der historischen Stadt, Anm. d. Verf.] sein Webmuster ändern müssen; die Steinhaufen werden danach streben, grüne Städte zu werden."⁵² Die in den Paragraphen festgelegten Inhalte der *Charta von Athen*

⁴⁹ Le Corbusier aus einem Brief an M. J. Ghinsbourg, Moskau, 17. März 1930, zitiert nach Thilo Hilpert: Die Funktionelle Stadt. Le Corbusiers Stadtvision – Bedingungen, Motive, Hintergründe, Braunschweig 1978, S. 163.

⁵⁰ Le Corbusier: La Ville Radieuse, 1935, zitiert nach Hilpert, Stadt (wie Anm. 49), S. 163.

⁵¹ Zur *Charta von Athen* siehe Thilo Hilpert (Hg.): Le Corbusiers »Charta von Athen«. Texte und Dokumente. Kritische Neuausgabe, Braunschweig 1988.

⁵² Hilpert, Le Corbusier (wie Anm. 51), S. 138.

wurden für den Städtebau nach dem Zweiten Weltkrieg zur wichtigsten theoretischen Grundlage. Le Corbusiers Vorstellung der "grünen Stadt" hatte sich nach 1945 somit international konsolidiert.

Wie die zahllosen Wohn- und Trabantensiedlungen von der Nachkriegszeit bis in die frühen siebziger Jahre dokumentieren, hatte die Gleichsetzung von Stadt und Park allerdings fatale Konsequenzen. Den teilweise riesigen Siedlungsarealen fehlten offenkundig urbane Qualitäten, und sowohl die Grünanlagen als auch die teilweise gewaltig dimensionierten Baukomplexe waren in der Regel völlig indifferent und bedeutungslos (Abb. 16, 17).





Abb. 16 und 17 Berlin, Märkisches Viertel, 1963-74

Fast scheint es, als habe man mit dem Versuch einer Gleichsetzung von Stadt und Park deren jeweiligen Eigenwert nivelliert, der gerade dann am stärksten ist, wenn beide Phänomene im Gegensatz zueinander stehen.

In den letzten Jahrzehnten kann man diesen Antagonismus wieder beobachten, der sich bis in die Gegenwart in allen möglichen Variationen weltweit manifestiert. So wurde die bereits von den antik-römischen Autoren formulierte Sehnsucht nach dem privaten Garten direkt beim eigenen Haus oder in unmittelbarer Nähe zur Wohnung zu einem Leitmotiv des sog. *New Urbanism*, der sich seit dem Ende der achtziger Jahre in den Vereinigten Staaten entwickelte (Abb. 18-20).⁵³







Abb. 18-20 Peter Katz, The New Urbanism, Toward an Architecture of Community, 1994

⁵³ Peter Katz: The New Urbanism. Toward an Architecture of Community, Portland/Oregon 1994.

Die Abgrenzung von der Außenwelt, die ein Hauptkennzeichen des islamischen Gartens ist, zeigt sich auch in der heutigen arabischen Welt. Wie damals ist es auch gegenwärtig ein Zeichen von Wohlstand und Privileg, sich in den üppigen Gartenanlagen der privaten Villen, exklusiven Hotelresorts oder Gated Communities aufzuhalten (Abb. 21).



Abb. 21 Kairo, Werbeschild an der Autobahn für eine Gated Community in der nördlichen Stadtperipherie

Künstliche Paradiese mit ihren idealen Landschaften entstehen überall auf der Welt. Häufig sind sie vom urbanen Außenraum abgeriegelt, und erst durch diese Grenze entfalten sie ihre illusionistische Energie. Ein Refugium zum Lustwandeln oder Imaginieren sind sie allerdings nur noch bedingt, da sich die Traumwelten der verglasten Gärten perfekt für den Konsum vermarkten lassen. Neue Shopping Malls werden dementsprechend mit kunstvoll arrangierten Grünzonen unter den transparenten Glasdächern und -kuppeln ausgestattet, wo die Besucher in Cafés oder Restaurants verweilen können (Abb. 22). Damit werden diese geschützten künstlichen Gärten zum Bestandteil einer geschickt inszenierten Verkaufsstrategie, denn unter exotischen Bäumen oder Palmen sich auszuruhen, steigert das individuelle Lebensgefühl und damit auch die Lust am Konsum. Allerdings können sie mit jener prachtvollen Exotik der Gewächshäuser oder Wintergärten im

19. Jahrhundert (Abb. 9) kaum konkurrieren, da sie lediglich eine gestaltete Reduktionsform – gewissermaßen ein vereinfachtes Plagiat – darstellen.



Abb. 22 Abu Dhabi, Yas Mall, Grünzone im überglasten Aufenthaltsbereich

"Rus in urbe" – "Land in der Stadt" – war nicht nur eine Wunschvorstellung der Antike, sondern hat sich durch alle Epochen der Kulturgeschichte in verschiedener Form und Intensität fortgesetzt. Dabei ging es in der Regel um einen Antagonismus, in dem sich die Kritik an der Stadt mit der Sehnsucht nach dem Land verbunden hat. Erst die moderne Stadtplanung hat diesen ausgeprägten Gegensatz beseitigen wollen, allerdings mit eher zweifelhaften Resultaten, wenn man die gestaltete Monotonie der zahlreichen Trabantenstädte und Parksiedlungen in den fünfziger und sechziger Jahren betrachtet.

Heute werden großflächige Parkanlagen gerade in jenen Städten wieder angelegt, die aufgrund ihrer extremen baulichen Verdichtung begrünte Freiflächen dringend benötigen. 2005 wurde im Zentrum Kairos der dreißig Hektar große Al-Azhar-Park

eröffnet, der von einer hohen Mauer umsäumt ist und sich neben dem Stadtteil Darb al-Ahmar befindet, einem der ärmsten Viertel in Kairo ohne Müllabfuhr und sanitäre Einrichtungen (Abb. 23, 24). Auch wenn der Eintrittspreis in den Park extrem gering ist, so können sich die Bewohner im benachbarten Armenviertel einen Besuch kaum leisten.





Abb. 23 und 24 Kairo, Al-Azhar-Park

Ähnlich ist es auch mit dem Montazah-Park in Alexandria, der aus einer älteren herrschaftlichen Anlage entstand und heute für die Öffentlichkeit zugänglich ist (Abb. 25). Nur ist er wie eine Gated Community streng bewacht, so dass den ärmeren Bevölkerungsschichten der Zugang nicht erlaubt wird, weil sich auf dem Gelände die teuren Luxushotels befinden. Seine Randbebauung besteht aus dicht gedrängten und teilweise schon verfallenen Wohntürmen, die das größtenteils trostlose Bild der modernen Innenstadt von Alexandria prägen. Kaum deutlicher könnte der Kontrast von weiträumiger Parkanlage und verdichteter Stadtextur sein.



Abb. 25 Alexandria, Montazah-Park

Mit diesen aktuellen ägyptischen Beispielen endet eine über Jahrtausende andauernde Traditionslinie, die mit den altägyptischen Gärten der Pharaonen begann. Schon Thomas Mann hat deren Gestalt als "paradiesisch" bezeichnet, und die Vorstellung vom Paradies auf Erden scheint die Grundlage für viele der genannten Park- und Gartenkonzeptionen gewesen zu sein.⁵⁴ Auch ist der alternative Weg möglich, und all diese geschlossenen Gärten sind noch ein entfernter Reflex auf jenes verlorene Paradies, wie es John Milton 1667 in seiner gleichnamigen Schrift beschrieben hat.⁵⁵ Für Michel Foucault war der Garten hingegen das älteste Musterbeispiel einer Heterotopie. 56 Die "vollkommen anderen Räume", wie er die Heterotopien bezeichnete, sind häufig "von der Umgebung isoliert" oder "gegen die Außenwelt vollkommen abgeschlossen".⁵⁷ Diese zwei Grundeigenschaften von Andersartigkeit und Abgrenzung werden bei einem Garten aber nur dann im vollen Umfang verständlich, wenn man seine ideale Landschaft von der urbanen Struktur der Stadt absetzt. In den "angenehmen Gefilden der Utopien", in denen Foucault seine Heterotopien verortet, ist dieser nun schon hinlänglich bekannte Antagonismus demnach ebenso präsent.58

Ξ

⁵⁴ Mann, Joseph in Ägypten (wie Anm. 4), S. 661.

⁵⁵ John Milton: Das Verlorene Paradies, 4. Buch, Verse 179-212.

⁵⁶ Michel Foucault: Die Heterotopien. Der utopische Körper, Berlin 2017, S. 10f., 14f.

⁵⁷ Foucault, Heterotopien (wie Anm. 56), S. 11, 18.

⁵⁸ Foucault, Heterotopien (wie Anm. 56), S. 9.

Bildnachweis

Bildnachweis	
Abb. 1-4, 9, 16, 17	München, Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte
21-25	Bildarchiv
Abb. 5	Bruno Reudenbach (Hg.): Karolingische und Ottonische Kunst,
	München u. a. 2009, Taf. 122 (Geschichte der bildenden Kunst in
	Deutschland, Bd. 1)
Abb. 6	Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie: Verzeichnis
	der Gemälde, Frankfurt/M. 1987, Abb. 27
Abb. 7	Hans Belting: Hieronymus Bosch. Garten der Lüste, München
	u.a. 2002, S. 10-12
Abb. 8	Wilhelm Fraenger: Hieronymus Bosch, Dresden/Basel 1991,
	Abb. 11
Abb. 10, 11, 13-15	Vittorio Magnago Lampugnani: Die Stadt im 20. Jahrhundert.
	Visionen, Entwürfe, Gebautes, Bd. 1, Berlin 2010, S. 27f., 397f.
Abb. 12	Ebenezer Howard: Garden Cities of To-Morrow, London 1902,
	Abb. No. 3.
Abb. 18-20	Peter Katz: The New Urbanism. Toward an Architecture of
	Community, Portland/Oregon 1994, S. 8, 29, 44