



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Natur – Kunst – Konzepte

Lois und Franziska Weinberger und der Garten
in der zeitgenössischen Kunst

Verfasserin

Andrea Überbacher-Kloiber

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Ao. Prof. Dr. Patrick Werkner

INHALTSVERZEICHNIS

1. Vorwort.....	3
2. Einleitung	6
3. Der Garten	9
3.1. Facetten des Gartens – Versuch einer Definition	9
3.2. Paradies, Utopie, Heterotopie, Nicht-Orte und gewöhnliche Orte.....	13
3.3. Zum zeitgenössischen Naturbegriff	16
3.4. Künstlergärten – Quellen und zeitgenössische Beispiele	18
4. Der Künstler und die Künstlerin.....	31
4.1. Biografisches	31
4.2. Der Gartenbegriff bei Lois Weinberger	33
4.3. Exkurs in die botanische Terminologie	35
4.4. Die frühen Arbeiten.....	38
5. Ausgewählte Werke mit Gartenbezug.....	41
5.1. Gebiet und Gartenarchiv, 1988-99.....	41
5.2. Documenta X, Kassel 1997	50
5.3. Garten, eine poetische Feldarbeit, Innsbruck 1998/99	58
5.4. Wortgärten und Kartografien	62
5.5. Tragbare Gärten, Bewegliche Landschaft, Gärten in Plastikschalen.....	68
5.6. Auftragsgärten	70
5.7. Internet-Garten, 2003	72
6. Poesie, Dauer, Ironie, Kunst und Antikunst – die Besonderheiten der Arbeiten Weinbergers	74
6.1. Zeit und Raum	75
6.2. Aspekte der östlichen Philosophien	77
6.3. Witz und Ironie.....	79
6.4. Kunst und Antikunst.....	80
6.5. Sammeln und Archive.....	81
6.6. Umgang mit Sprache, Text und Poesie	83
6.7. Über das Verlassen der Gärten	85
7. Schlussbemerkung.....	89
Literaturverzeichnis.....	93
Künstlerbiografie / Bibliografie	99
Abbildungsverzeichnis	111
Kurzzusammenfassung	115
Kurzbiografie.....	116
Anhang: Abbildungen	117

1. Vorwort

In meiner fast zehnjährigen Tätigkeit für die Generali Foundation war für mich die Auseinandersetzung mit österreichischen und internationalen Vertretern der Konzeptkunst allgegenwärtig. Die künstlerischen Ansätze der dort in Ausstellung und Sammlung schwerpunktmäßig und vorrangig vertretenen Künstler wie VALIE EXPORT, Bruno Gironcoli, Franz West, Heimo Zobernig sowie internationale Positionen wie Andrea Fraser, Dan Graham, Gordon Matta-Clark und viele andere waren mir durch meine Aufgabenstellung als Leiterin der Bibliothek und des Archivs im Studienraum sowie in der Sammlungsbetreuung und -verwaltung gut vertraut und inhaltlich nahe. Die oftmals als sperrig, nüchtern und trocken angesehene Konzeptkunst erschien mir nie unverständlich oder hermetisch. Trotz dieser spannenden und unterschiedlichen Positionen der Gegenwartskunst hatte für mich in der Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst immer ein Aspekt gefehlt.

Lange Zeit erschien mir die Beschäftigung mit der Natur *der* Gegenpol zur Kunst schlechthin zu sein. Sich in künstlerischen Praktiken mit und in der Natur zu beschäftigen oder über Natur zu reflektieren stand in meiner Sichtweise absolut in Widerspruch zu einer kritischen zeitgenössischen Auseinandersetzung mit Kunst. Natur und Garten galten als romantisch und nicht geeignet, im Rahmen elitärer Gegenwartskunst thematisiert zu werden. All dies erwies sich jedoch bei näherer Betrachtung als nicht haltbar. Im Gegenteil, die Auseinandersetzung mit Natur zieht sich wie ein *grüner* Faden durch die Konzeptkunst seit ihren Anfängen in den 1960er Jahren und scheint gerade in den letzten Jahren einen Höhepunkt zu erreichen. Zahlreiche, vor allem junge Künstler beschäftigen sich in vielfältiger Art und Weise mit dem Thema. In den Ausstellungen der letzten beiden Jahrzehnte ist ein wahrer Natur-Boom zu beobachten, wie die Wiener Festwochenausstellung 1990 „Von der Natur in der Kunst“ zeigte. Die von Peter Weiermair kuratierte Ausstellung fand regen Zulauf und wurde vom Publikum sehr gut rezipiert.

Das Kennenlernen der Arbeiten von Lois Weinberger war für mich in diesem Zusammenhang eine wertvolle Erfahrung. Ich fand in seinen Werken eine künstlerische Position, die dieses für mich wichtige Element der Auseinandersetzung

mit Natur in die Kunst als zentralen, essentiellen Anteil einfließen lässt. Sein Beitrag für die Documenta X in Kassel 1997 beschäftigte mich lange Zeit. Auf einer stillgelegten Gleisstrecke des Kulturbahnhofs, der einen Teil des Ausstellungsareales bildete, legte er auf 100 Metern einen seiner wilden Gärten an, den er mit *Neophyten*¹ aus seinem Wiener Gartenarchiv bepflanzte und der sich im Lauf der 100 Tage der Ausstellung (und darüber hinaus) wild und ohne Zutun des Künstlers zwischen den dort immer schon befindlichen einheimischen Pflanzen entwickeln, etablieren, verändern und ausbreiten sollte. Weinberger betitelte die Arbeit mit „Das über Pflanzen / ist eins mit ihnen“. Vor allem bei der Eröffnung, als die Pflanzen noch relativ klein und unscheinbar waren und sich von anderem Wildwuchs auf den stillgelegten Bahngleisen nicht wesentlich abhoben, waren Besucher- und BetrachterInnen regelrecht irritiert, denn im ersten Moment war nicht klar ersichtlich, worin sich der Ausstellungsbeitrag manifestierte. Wo ist da die Kunst? Es ist ja nichts zu sehen! Kein Schild, keine Umzäunung, keine Hinweistafel – immanente Bestandteile des Ausstellungsbetriebes – deutete auf die künstlerische Installation hin. Trotzdem oder gerade deshalb war dieser Beitrag einer der meist diskutierten und rezipierten der gesamten Documenta X und wurde auf dem Titelblatt des Kunstforum International² abgebildet (Abb. 1).

Der Beitrag, der sich im Innenraum der Ausstellung mit einer Art Künstler-Zelle sowie zwei weiteren Beiträgen mit Naturbezug im Außenraum fortsetzte, wurde viel diskutiert. Weinbergers Herangehensweise brachte mich in meiner Kunstbetrachtung zu einigen Überlegungen, denen ich nachgehen wollte. Ich empfand und empfinde Weinbergers künstlerische Haltung als wohltuend unprätentiös, unaufdringlich und dennoch von einer gewissen sinnlichen und emotionalen Qualität. Seine Arbeiten sind prozesshaft, erdverbunden und geerdet. Sie vermögen eine innere Brücke zum Betrachter/zur Betrachterin, zu sozialen Netzen und politischen Positionen zu schlagen. Darüber hinaus ist die Zeitqualität seiner Werke eine besondere, die den Entwicklungsprozess der Arbeit oft essentiell mit einbezieht, was in unserer schnelllebigen Zeit einen eigenen Reiz hat. Sein künstlerischer Ansatz, durch das Pflanzen einen Prozess zu initiieren, der sich ohne Zutun des Künstlers, ohne

¹ Neophyt, gr.-lat.: „neu gepflanzt“; Pflanze, die sich in historischer Zeit in bestimmten, ihr ursprünglich fremden Gebieten eingebürgert hat, „Zuwanderer“. Neophyten wachsen schnell, verbreiten sich großflächig und verdrängen die heimische Flora.

² Kunstforum International, Bd. 138, 1997, Cover.

fremdes Eingreifen *von selbst* fortsetzt, faszinierte mich. Der Impuls des Gestaltens, des Werdens macht sich selbstständig. Dieser Prozess wird vom Künstler initiiert, der Raum und die Möglichkeit dafür bereitgestellt, er soll jedoch keineswegs gesteuert, sondern sich selbst überlassen werden. Bestenfalls mit „*präziser Achtlosigkeit*“, wie es Weinberger selbst nennt (ein Ausdruck, den ich als „unaufdringliche Achtsamkeit“ umschreiben möchte), soll beob-*achtet*, das bedeutet auch *geachtet* und dokumentiert werden, wertfrei – wie auch immer sich die Dinge entwickeln. Lois und Franziska Weinbergers Arbeiten transportieren für mich eine kontinuierliche, ernsthafte, wenn auch oft mit Humor versehene Auseinandersetzung mit einem Kunstbegriff, den es für mich in und mit dieser vorliegenden Arbeit zu definieren gilt. Die Konzentration und Reduktion auf Elementares und Essentielles, das sich für mich in feinen Nuancen ihrer Arbeit darstellt, möchte ich beschreiben und erfassen und mit anderen künstlerischen Positionen der Zeit vergleichen.

Ich bin froh und dankbar, mit Prof. Patrick Werkner einen Diplomarbeitsbetreuer gefunden zu haben, der als Experte auf dem Gebiet der Land Art *naturgemäß* dem Zusammenspiel von Natur und Kunst großes Interesse entgegenbringt und von Anfang an Interesse an meiner Themenstellung gezeigt hat. Danken möchte ich auch Lois und Franziska Weinberger, die mich mit zahlreichen und wertvollen Gesprächen, Informationen und Bildmaterial zu ihren Projekten unterstützt haben.

2. Einleitung

Lois Weinberger, geboren 1947 in Stams in Tirol, zählt zur ersten Generation der Konzept-Künstler innerhalb der österreichischen Kunstszene³. Bekannt wurde er vor allem als einer der Vertreter Österreichs auf der von Catherine David zusammengestellten Documenta X, 1997 in Kassel.

Lois Weinbergers immer wiederkehrendes Thema seiner künstlerischen Arbeiten und Projekte ist der Umgang mit Natur, sein – immer wieder abgewandeltes – Hauptthema ist der Garten. Weinbergers Arbeiten werden der Konzeptkunst zugezählt, auch wenn sich seine Werke generell nur schwer in herkömmliche Kategorien einordnen lassen. Seit den frühen 1980er Jahren war Weinberger in renommierten Ausstellungen und Galerien präsent, hatte aber dennoch einen gewissen Außenseiter- und Geheimtipp-Status. Durch seinen vieldiskutierten Beitrag für die Documenta X 1997 in Kassel wurde er einem breiteren Publikum bekannt. Im Jahr 2000 folgte eine erste retrospektiv angelegte Ausstellung „Verlauf / Drift“ im 20er Haus, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland bis nach Japan folgten. Seit vielen Jahren arbeitet Weinberger intensiv mit seiner Frau Franziska zusammen, seit 1999 firmieren ihre gemeinsamen künstlerischen Arbeiten unter gemeinsamem Namen.⁴ Ich werde mich in der vorliegenden Arbeit daher auf beide Künstler als Paar beziehen, wobei ich bei frühen Werken sinngemäß nur auf Lois Weinberger eingehen werde, der den Ausgangspunkt meiner Überlegungen anregte.

Die vorliegende Arbeit gibt anhand von exemplarisch ausgewählten Werken, die rund um das Thema „Garten“ kreisen, einen Einblick in das Schaffen des Künstlers, beginnend mit seinen frühen Arbeiten ab Mitte der 1970er Jahre bis zu den heutigen Gemeinschaftsproduktionen mit seiner Frau und künstlerischen Partnerin. Weinbergers Schaffen bewegt sich in den verschiedensten Medien und in Grenzbereichen zwischen Architektur, Biologie, Soziologie und Poesie. Er arbeitet

³ In den 1940ern geborene KünstlerkollegInnen sind zum Beispiel VALIE EXPORT, Peter Weibel, Franz West, Richard Kriesche, Gottfried Bechtold. 1967/68 zur Zeit der ersten Land Art-Ausstellung in den USA ist Weinberger zwanzig Jahre alt, erst zehn Jahre später wird er als Künstler tätig sein.

⁴ Franziska Weinberger, geb. Lettner, war bis 1996 als Galeristin tätig (Galerie König Lettner, Wien 1, später Wien 4). Sie ist Kunsthistorikerin, war und ist selbst künstlerisch tätig und hat bereits in früheren Jahren wichtige Beiträge zu Weinbergers Arbeiten geleistet. Mehr dazu siehe Kapitel 4.1.

mit den Möglichkeiten der Installation, Intervention, der Zeichnung, teilweise Malerei, Film und Video. Einen essentiellen Beitrag bilden auch seine Texte und Textpassagen, die oftmals Projekte begleiten und ergänzen. Kern, Quelle und Ausgangspunkt fast aller seiner Arbeiten bildet sein Pflanzen- und Samenarchiv, das er in seinem Atelier sowie in einem von 1988 bis 1999 bewohnten Atelier und Garten in der Nähe der Alten Donau über Jahre kultivierte.

Seiner eigenen Ansicht nach liegt sein künstlerischer Ansatz zwischen Kunst und Nicht-Kunst. RezipientInnen sind ob seiner Arbeiten in verschiedenste Lager gespalten, für einen Teil der Kritiker und des Kunstpublikums scheinen sie unverständlich zu bleiben. Doch all das kümmert den Künstler selbst kaum. Er verfolgt seit den 1970er Jahren kontinuierlich seine Ideen und versucht sich von Tendenzen und Moden der Kunstszene weitgehendst fernzuhalten. Trotz seiner Popularität seit der Documenta X schafft er sich in der österreichischen Kunstszene eine zurückgezogene und zurückhaltende Position, die trotzdem auf viele jüngere KünstlerInnen nachhaltigen Einfluss ausübt.

Die inhaltliche Klammer der vorliegenden Arbeit soll das Thema des Gartens bilden. Die Tradition des Gartens nachzuzeichnen würde den Umfang dieser Arbeit sprengen. Die Affinität von Malern und Bildhauern zu Gärten in der Geschichte ist vielfältig, als Beispiele seien erwähnt Claude Monets Garten in Giverny, Niki de Saint Phalles Tarotgarten in Garavicchino, Daniel Spoerri in Seggiano, beide in der Toskana, Prospect Cottage Garden des Filmemachers Derek Jarman in Dungeness, Kent, André Hellers botanischer Garten in Gardone Riviera, Lombardei oder Little Sparta von Ian Hamilton Finlay, in Stonypath, Schottland. Sie alle können jedoch kaum in direkter Verbindung zu Weinbergers unorthodoxen Gärten aus Ruderalpflanzen⁵, die in der Umgangssprache als lästiges Unkraut bezeichnet werden, gesehen werden. In der zeitgenössischen Kunst tritt das Thema des Gartens in unterschiedlichsten Aspekten und mit gänzlich divergierenden Ansätzen seit den 1970er Jahren vermehrt auf. Beispiele von international vergleichbaren Projekten in der Natur oder mit der Natur seit den 1960/70er Jahren bis heute werden erwähnt. Ein Blick zurück zu den Anfängen der Konzeptkunst soll zeigen, seit wann

⁵ Rudera, lat.: (veraltet) Schutthaufen, Trümmer; Ruderalpflanze: Pflanze, die auf Schuttplätzen und an Wegrändern gedeiht.

Landschaft und Natur bzw. Gartenthemen im weitesten Sinn in der Konzeptkunst erstmals zu finden sind.

Wie eingangs erwähnt, ist das Thema *Natur* seit Anfang der 1990er Jahre vermehrt in der Kunst- und Ausstellungslandschaft zu beobachten, wobei das Bekanntwerden der Arbeiten Weinbergers zu diesem Boom sicherlich wesentlich beigetragen hat. Naturbezug wird in zahlreiche künstlerische Arbeiten und Projekte eingebaut. Obwohl Natur Weinbergers vorrangiges Thema ist, schloss er sich dieser Kunst- bzw. Modeströmung nie an, er verfolgte immer kontinuierlich seinen eigenen Arbeits- und Gedankenweg.

Beginnend mit einer allgemeinen Definition des Themas Garten und Natur und verwandter Begriffe wie Paradies, Utopie, Heterotopie, Nicht-Ort usw. soll ein Zusammenhang zu Lois und Franziska Weinbergers spezifischer künstlerischer Arbeits-, Darstellungs- und Denkweise zum Thema Garten hergestellt werden. Die Arbeit stellt einen Versuch dar, sich der Kunst von Lois und Franziska Weinberger anzunähern, sie zu beschreiben, zu analysieren und zu vermitteln. Wie sieht der Garten bei Weinberger aus? In welcher unterschiedlicher, abstrakter und aufgelöster Form wird das Thema des Gartens verwendet? Mit welchen Mitteln arbeiten die beiden Künstler, aus welchen Quellen schöpfen sie?

Und abschließend: Was versteht Lois Weinberger, der kein „Gartenkünstler“ sein oder als solcher verstanden werden will, vom schlussendlich notwendigen, essentiellen und endgültigen Schritt und seiner philosophischen Aufforderung zur Auflösung des Gartens, wenn er sagt „*Der gute Gärtner verlässt seinen Garten!*“⁶

⁶ Siehe Stella Rollig, Lois Weinberger, Der gute Gärtner verlässt seinen Garten, in: Camera Austria, Nr. 65, April 1999, S. 18-32.

3. Der Garten

Narren hasten, Kluge warten, Weise gehen in den Garten.

Rabindranath Tagore⁷

Plötzlich war da dieses Interesse von KünstlerInnen für Gärten! – Haben denn Gärten überhaupt eine Bedeutung? – Und wenn ja, was bedeuten Gärten?

Lucius Burckhardt⁸

3.1. Facetten des Gartens – Versuch einer Definition

„Garten“ beschreibt ein besonderes Stück Land oder Landschaft. Der Begriff steht für ein meist eingegrenztes Areal von Menschenhand gezähmter, ursprünglich wilder Natur (*hortus conclusus*). Garten ist ein Ort, der im Kreislauf der Jahreszeiten, also der unbeeinflussbaren Natur schlechthin, ständigen Veränderungen unterworfen ist und sich permanent in neuen Bildern präsentiert. Garten ist zugleich ein Ort, der sich durch das Eingreifen oder Nicht-Eingreifen des Menschen in unterschiedlichsten Stufen der Verwilderung, Zähmung und Kultivierung zeigt. Garten im herkömmlichen Sinn bedeutet ein Territorium, in dem Pflanzen (in zoologischen Gärten auch Lebewesen) kultiviert und domestiziert werden, zumeist mit dem besonderen Ziel und Zweck, BetrachterInnen und BesucherInnen in einer bestimmten Art zu erfreuen (*locus amoenus*) oder zu dienen (Nutzgarten).

Die Entwicklung und Geschichte des Gartens im Lauf der Jahrhunderte geht Hand in Hand mit den Veränderungen und Entwicklungen der einzelnen Kulturen, Länder und Epochen. Garten steht also für Raum und Zeit, für Leben, Lieben und Sterben, für Geburt und Tod, für Kommen und Gehen, für Wachstum und Verfall, für das Keimen, Entstehen, Blühen, Verwelken und Verwesen. Die unterschiedlichen Nutzungen und Ortungen des Bedeutungsbegriffes Garten sind bunt und vielfältig, wie die vielfältigen Möglichkeiten der synästhetischen Wahrnehmung, ausgelöst durch Bilder, Farben, Töne, Gerüche und Eindrücke, die das Spiel der Natur in die Gärten zaubert.

⁷ Bengalischer Philosoph und Gelehrter, 1861-1941.

⁸ Lucius Burckhardt, Künstlergärten, in: Aquaplaning, Garten-Kunst im Kurpark Bad Oeynhausen, Bad Oeynhausen 2000, S. 7.

Abgesehen von realer Gartengestaltung spielt der Garten auch in den anderen Künsten eine wesentliche Rolle. Der Garten als Metapher wird verwendet in der Literatur, der Malerei oder der Fotografie.

Laut Wörterbuch der Symbolik⁹ galt der Garten oder „umgürtetes Land“ bei den alten Völkern als ein Geschenk Gottes, als das Paradies, Symbol der Ordnung, der Fruchtbarkeit und des Lebens. Adam und Eva wurden, da sie dem göttlichen Gebot zuwiderhandelten, aus dem Garten Eden vertrieben. Nach der griechischen Mythologie steht im Garten der Hesperiden der Baum mit den goldenen Früchten. Indische Gartenanlagen ähneln einem Mandala, sie werden von einem Achsenkreuz durchzogen und auf zwölf Terrassen, entsprechend den zwölf Tierkreiszeichen angelegt, z.B. der Garten beim Tadj Mahal. Der japanische Garten erhielt unter dem Einfluss des Zen-Geistes metaphysischen Charakter, er dient weniger der Erholung als vielmehr der Meditation, die Felsen- und Steinanordnung symbolisiert den bei allem Wandel unwandelbaren Wesenskern der Welt. In der christlichen Kunst des Mittelalters kann der Garten in Anlehnung an das Hohelied ein Mariensymbol sein, so das *Paradiesgärtlein* des Oberrheinischen Meisters um 1410. In der abendländischen Dichtung (bei Geoffrey Chaucer, John Milton oder dem Rosenroman, 1230, Fortsetzung 1269-78) erscheint der Garten als Ort der körperlichen und seelischen Erquickung, der Lust und der Liebe.¹⁰

Garten steht meist in unmittelbarer Nähe zu Architektur oder architektonischer Gestaltung. Im Mittelalter befand sich der Garten innerhalb der Burg oder innerhalb der Klostermauern, in späteren Zeiten in unmittelbarer Nähe des Schlosses. Die Gärten der Renaissance waren geprägt von langgestreckten Alleen und Terrassen, Grotten und Labyrinth ergänzten die Anlage. Sichtachsen mit Pavillons, Lusthäusern und großen Wasserbecken durchsetzten die großzügigen Gartenanlagen des Barock. Mit dem Klassizismus wandelte sich das strenge Bild der starren Formen. Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts war der Landschaftspark nach englischem Vorbild vorherrschend, spielerisch inszeniert mit künstlichen Ruinen, Tempeln und inszenierten Wasserfällen.

⁹ Manfred Lurker, Wörterbuch der Symbolik, 5. Aufl., Stuttgart 1991, S. 227f.

¹⁰ Ebenda, S. 228.

Die Anfänge der öffentlich zugänglichen Parks liegen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. 1766 wurde der Wiener Prater von Joseph II. zur allgemeinen Benutzung freigegeben, der Augarten folgte 1775. Der Englische Garten in München ist seit 1789 öffentlich zugänglich. In den 1860er Jahren kam die Idee der selbstverwalteten Spiel- und Sportplätze auf. Benannt nach dem deutschen Arzt Daniel Gottlob Moritz Schreber gelten die sogenannten *Schrebergärten* heute als zentrumsnahe, intime Natur-Idylle, die die ungetrübte Sehnsucht des Städters nach Naturnähe in Verbindung mit Blumen-, Obst- und Gemüsegarten im privaten Rahmen, meist noch innerhalb der Stadtgrenze, stillt.

Erst im Industriezeitalter also wurden die Parks für die Öffentlichkeit zugänglich, davor blieb der Garten je nach Epoche dem Hochadel und der Hohen Geistlichkeit vorbehalten. Die Gartengeschichte im Westen unterscheidet zwei in ihrer Gestaltung unterschiedliche Typen. Der klassische Garten war streng architektonisch mit Fluchten und Symmetrieachsen gestaltet und beinhaltete geometrische und barocke ornamentale Elemente, während der englische Landschaftsgarten der natürlichen Auenlandschaft nachempfunden war und sich durch gewellte Linienführungen auszeichnete. Der japanische Garten hingegen ist laut Wiese weniger als Stilform begreifbar. Er wird aus dem Bedürfnis heraus gestaltet, die Natur in höchster Vollendung so intensiv wie möglich zu erleben und die Natur zu „*humanisieren*“.¹¹

In der Garten-Entwicklung des 20. Jahrhunderts steht der „*Eigengarten*“ des Bürgers in krassem Gegensatz zu öffentlichen Gärten und Parks, die – meist verbunden mit der besonderen Nutzung als großzügiges Freizeitareal, Sport- oder Recreation-Area, Rummelplatz und Kinderspielfläche – von öffentlicher Hand bereitgestellt werden. Simon Schama schreibt: „*Die Bestimmung des Vorstadtgartens als Heilmittel für die Leiden städtischen Lebens kennzeichnet den Rasen als Überbleibsel eines alten pastoralen Traums, selbst wenn an die Stelle der Ziegenherde und Sensen Kanister mit Schädlingsbekämpfungsmitteln und Mähmaschinen industriellen Zuschnitts getreten sind.*“¹²

Das „*Landleben*“ in seinen verschiedenen Facetten steht für den Ort der körperlichen ebenso wie für den der geistigen Ertüchtigung, den Ort der Beschaulichkeit, der

¹¹ Karl Wiese, Gartenkunst und Landschaftsgestaltung in Japan, Wien 1983, S. 30.

Schöpfung und der göttlichen Ordnung. Simon Schama benennt „*Die heilende Wildnis als Produkt der Sehnsucht und des kulturellen Sinnsystems wie jeder andere imaginäre Garten*“. Das Anliegen seiner Publikation „Der Traum von der Wildnis“ beschreibt er als „*eine Art des Sehens – der Wiederentdeckung dessen, was wir schon haben, was sich aber irgendwie unserer Wahrnehmung und unserer Würdigung entzieht. Es ist keine weitere Würdigung dessen, was wir verloren haben, sondern eine Erkundung, was wir noch finden können. Es ist als Ausgrabung angelegt, die die konventionelle, sichtbare Oberfläche durchdringt und die verborgenen Adern von Mythos und Erinnerung aufspüren soll.*“¹³

Der Begriff Garten steht heute in gleicher Weise für Natur und Kultur wie auch für deren Gegenpole – (zu Tode) kultivierte Natur (Industrieparks) bis hin zu artifizieller Natur (Netzgärten, Kunstrasen usw.). Garten wird sozial, politisch, gesellschaftlich und sexuell konnotiert. Generell wird der Garten als ein „Stück paradiesische Natur, durch künstlerische Gestaltung humanisiert“ beschrieben. Die heutigen Aufgaben der Gartengestalter finden sich nicht nur im Freiraum sondern auch in den großen Malls, im Eingangsbereich von Shopping-Centern, Bürogebäuden und Hotels, auf Dachterrassen von Hochhäusern oder en miniature als kleine Garten-Biotope mit Zimmerpflanzen und Brunnen im Innenraum. Erwähnt seien auch die Friedhöfe als stille Gärten, der Toten-Hain als letzte Ruhestätte des Menschen.

Udo Weilacher fasst zusammen:

- *Der Garten ist das Sinnbild der Beziehung zwischen Natur und Kultur.*
- *Der Garten ist das komprimierte Wunschbild der Welt.*
- *Der Garten ist die Sehnsucht nach dem Paradies.*
- *Der Garten ist der Ort ökologischer Erkenntnis.*
- *Der Garten ist der Luxus unserer Tage.*
- *Der Garten ist der Ort der Erfindungen.*
- *und der Garten ist nichts, wenn er uns nicht verführt.*¹⁴

¹² Simon Schama, Der Traum der Wildnis, München 1996, S. 25.

¹³ Ebenda.

¹⁴ Udo Weilacher, Kunst_Garten_Kunst, Sprengel Museum Hannover, 2003, S. 29. Weilacher zitiert Statements international renommierter Gartentheoretiker unserer Zeit, wie Bernard Lassus, Frankreich, John Dixon Hunt, USA, Peter Latz, Deutschland, Dieter Kienast, Schweiz und Eric de Jong, Niederlande, mit ihren Antworten auf die Frage, was der Garten heute sei.

3.2. Paradies, Utopie, Heterotopie, Nicht-Orte und gewöhnliche Orte

In diesem Kapitel geht es darum, den Garten als speziellen Ort, als prozessualen Ort zu definieren. Im Sinne von Lois Weinberger können Gärten überall sein, alles kann Garten sein, für ihn ist Garten und Gartenarbeit ein Denkprozess.

Paradies

Das Wort *Paradies* ist abgeleitet vom altpersischen *pairidaeza*, eine ringsum-, rundumgehende, sich zusammenschließende Umwallung, Ummauerung. Im Alten Testament galt das Paradies als die „*Stätte des Friedens, der Ruhe, des immerwährenden Glücks*“ (des ersten Menschenpaares), nach neutestamentarischer Vorstellung hat es die Bedeutung, „*das Jenseits, der himmlische Aufenthaltsort der Seligen, im übertragenen Sinn ,Ort, Zustand ungetrübten Glücks*“.¹⁵

Die Geschichte des Gartens lehrt, dass Gärten zu allen Zeiten und in allen Kulturen mehr waren als gestaltete oder durch Kunst gebildete Natur. Fast immer verwies der von Menschenhand gestaltete Garten auf etwas anderes, war Abbild von etwas anderem. Das Paradies als die heile Welt des Friedens und der Eintracht vor dem Sündenfall bildete so etwas wie die Bedeutungsachse in der Geschichte der abendländischen Gärten.¹⁶ Das Paradies mit dem Baum des Lebens und dem Erkenntnis und dem Lebensbrunnen wurde nicht nur im Mittelalter als Garten gedacht, wie das bekannte Paradiesgärtlein des oberrheinischen Meisters von ca. 1420 (Städel-Museum Frankfurt) belegt. Auch das Thema des Liebesgartens ist aus dem Bereich des Paradiesischen genommen.¹⁷

„Jeder Garten repräsentiert im Grunde das Wunschbild vom Garten Eden. Solange sich der Mensch den Naturmächten hilflos ausgesetzt fühlte, zog er sich gerne hinter schützende Mauern in sein irdisches Paradies zurück. In den Gartenoasen ägyptischer Gottkönige entfaltete sich ebenso wie im mittelalterlichen hortus conclusus die kultivierte, die gute Natur, während draußen die wilde, böse Natur ihr

¹⁵ Siehe Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, 5. Auflage, München 2000, S. 969f.

¹⁶ Hermann Bauer, Idee und Entstehung des Landschaftsgartens in England, in: Inszenierte Natur. Landschaftskunst im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von B. Baumüller u.a., Stuttgart 1997, S. 18ff.

¹⁷ Siehe Dieter Hennebo, Gärten des Mittelalters, München 1987, S. 68.

*Unwesen trieb. Der Quell des Lebens, das Wasser, stand dabei immer als Teich oder Brunnen im Mittelpunkt schattiger Baum- und Blütenpracht.*¹⁸

Utopie

Utopie wird übersetzt als *Nichtort* (*u*: griech. nicht; *topos*: griech. Ort), also ein *Nirgendwo* oder *Nirgendland*. Utopien stellen das Idealbild einer vollkommenen Gesellschaft dar, eine phantastische Vorstellung ohne reale Grundlage, ein Wunschtraum oder Hirngespinnst. Als literarische Beispiele seien angeführt *Utopia* von Thomas Morus (1516), *Nova Atlantis* von Francis Bacon (1624) oder Campanellas *Sonnenstaat* (1602). Utopien beschreiben meist Inseln, in denen es sich um ein ideal begünstigtes Land handelt, ein Paradies an Ordnung, Überfluss und Schönheit. *„Utopien sind Entwürfe, die anzugeben versuchen, wie man gemeinsam besser leben kann, von denen sich aber zum Zeitpunkt ihrer Formulierung nicht sagen lässt, ob sie überhaupt und wenn ja, wann sie sich realisieren lassen“*.¹⁹

Heterotopie – andere Räume

Michel Foucault meint, *„dass es in allen Gesellschaften Utopien gibt, die einen genau bestimmbaren, realen, auf der Karte zu findenden Ort besitzen und auch eine genau bestimmbare Zeit“*.²⁰ Diese anderen Räume oder Gegenräume benennt er als Heterotopien, reale Orte jenseits aller Orte. Dazu zählen für ihn *„Gärten, Friedhöfe, Irrenanstalten, Bordelle, Gefängnisse, die Dörfer des Club Méditerranée und viele andere mehr“*.²¹ Die Heterotopien können in den Gesellschaften unterschiedlichste Formen annehmen. Als ein Beispiel führt er die sogenannten primitiven Gesellschaften an, die privilegierte, heilige oder verbotene Orte pflegen, die in der Regel Menschen in biologischen Krisensituationen vorbehalten sind, wie spezielle Plätze für Pubertierende, für Frauen während der Regelblutung oder Gebärende. Als *„Orte, welche die Gesellschaft an ihren Rändern unterhält“*, die eher *„für Menschen gedacht [sind], die sich im Hinblick auf den Durchschnitt oder die geforderte Norm*

¹⁸ Udo Weilacher, Vom Luxus des Verzichts in der Gartenkunst, in: Die Gartenkunst, 12. Jg., Heft 2, Worms 2000, S. 249.

¹⁹ Jürgen Mittelstraß, Neuzeit und Aufklärung, Berlin 1970, S. 365.

²⁰ Michel Foucault, Die Heterotopien, (Radiovortrag France Culture, 7.12.1966), Frankfurt 2005, S. 9. Siehe auch Vortrag „Andere Räume“, Paris 1967, dtsh. abgedruckt in: Aisthesis, Reclam, Leipzig 1990, S. 34-46.

²¹ Ebenda, S. 11f.

abweichend verhalten“ führt er die Sanatorien, psychiatrischen Anstalten, Gefängnisse oder auch Altersheime an.

Der Garten ist für Foucault eines der ältesten Beispiele einer Heterotopie, eine jahrtausendealte Schöpfung, die im Orient wohl magische Bedeutung besaß. Er denkt an die persischen Gärten, geteilt in vier Rechtecke als Sinnbild für die vier Elemente, aus denen die Welt bestand. In der Mitte, am Kreuzungspunkt, befand sich ein heiliger Raum in Form eines Springbrunnens oder Tempels, rundherum waren Pflanzen angeordnet. Die Orientteppiche waren als Abbilder dieses vollkommenen Gartens zu sehen. Als „Wintergärten“ machen sie die Bedeutung des legendären fliegenden Teppichs verständlich. *„Der Garten ist ein Teppich, auf dem die ganze Welt zu symbolischer Vollkommenheit gelangt, und zugleich ist er ein Garten, der sich durch den Raum bewegen kann.“*²² Bei Foucault ist der Garten seit der frühesten Antike ein Ort der Utopie, auch das Schreiben von Romanen beschreibt er als gärtnerische Tätigkeit.

Nicht-Orte

Der französische Ethnologe Marc Augé entwickelt Anfang der 1990er Jahre seine Überlegungen zum Begriff der *Nicht-Orte (Non-lieux)*. *„Wir leben in einer ‚Weltgesellschaft‘, die überall ist und in der keiner von uns seinen Ort hat.“* Er beschreibt *„eine Welt, die zu erkunden wir noch nicht gelernt haben.“*²³ Sein Ausgangspunkt ist der *anthropologische Ort*, definiert als *„Boden = Gesellschaft = Nation = Kultur = Religion“*, der das *Heimische* oder die *heimische Identität* benennt.²⁴ Zu seinen *Nicht-Orten der Übermoderne* zählen *„die für den beschleunigten Verkehr von Personen und Gütern erforderlichen Einrichtungen (Schnellstraßen, Autobahnkreuze, Flughäfen) ebenso wie die Verkehrsmittel selbst oder große Einkaufszentren oder Durchgangslager, in denen man die Flüchtlinge kaserniert.“*²⁵ Für ihn ist ein Ort gekennzeichnet durch *Identität, Relation und Geschichte*. Dem gegenüber definiert sich ein *Nicht-Ort*, der Einsamkeit und Ähnlichkeiten erzeugt, als *„ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als*

²² Ebenda, S. 15.

²³ Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt, 1994, Cover.

²⁴ Ebenda, S. 137.

²⁵ Ebenda, S. 44.

*relational noch als historisch bezeichnen lässt.*²⁶ Der Raum des Reisenden wäre also der Archetypus des Nicht-Ortes, der eine Passage, einen Durchgang darstellt, aber nie *als Heimat* gesehen werden kann.²⁷

Gewöhnliche Orte

Für den Soziologen Peter Arlt sind Michel Foucaults *Andere Räume* und Marc Augés *Nicht-Orte* die Ausgangspunkte für seine Überlegungen zu seinen *Gewöhnlichen Orten*. In seinem Projekt beginnt er die Stadt (Berlin) phänomenologisch zu beschreiben, über Monate besucht er ausgewählte Plätze in der Peripherie, um ihren Qualitäten nachzuspüren und ihre gesellschaftliche Relevanz in Bild und Text zu hinterfragen. Für ihn äußert sich das Spezifische der Großstadt an alltäglichen, scheinbar trivialen Orten. Brachen sind für ihn *prophetische Räume*.²⁸

Für ihn haben immer mehr Orte durch *Privatisierung-Simulation-Geschwindigkeit-Virtualisierung* ihren gewöhnlichen Charakter verloren. Gewöhnliche Orte gewinnen ihre Konturen als Negativ zu den Nicht-Orten. Und gerade Nicht-Orte rufen eine Sehnsucht nach den realen, gewöhnlichen Orten hervor. So führe der virtuelle Raum nicht zur Ersetzung, sondern zur Blickschärfung für den realen Ort.²⁹

3.3. Zum zeitgenössischen Naturbegriff

Der Begriff *Natur* war in den letzten Jahrzehnten einem großen Wandel unterzogen. Der Naturphilosoph Gernot Böhme ging bereits 1989 der Frage nach „*Was ist Natur?*“, und sah sie vor allem durch das Umweltproblem motiviert, „*d.h. dadurch, dass der Mensch sich wieder dessen bewusst geworden ist, dass er unausweichlich selbst Natur ist und in und mit der Natur leben muss.*“³⁰ Der Mensch steht also im Zentrum der Natur, gleich ob „gezügelt“ oder „wild“. Die Verantwortung über Gestaltung, Veränderung, Missbrauch usw. liegt seit Jahrhunderten ganz allein bei ihm. Von Menschenhand initiierte Umweltkatastrophen beeinflussen Klima und Wetter, vergiften die Atmosphäre, das ökologische Gleichgewicht ist ins Wanken geraten. Mit den Gefahren der fortschreitenden Industrialisierung Hand in Hand

²⁶ Ebenda, S. 92.

²⁷ Ebenda, S. 103.

²⁸ Peter Arlt, Lästige Zonen – Gewöhnliche Orte. Berliner Orte, an denen sich die Stadt selbst besichtigt, in: Kunstforum International, Bd. 145, Mai-Juni 1999, S. 213-221.

²⁹ Peter Arlt, Was ist ein Ort, in: Kunstforum International, Bd. 145, Mai-Juni 1999, S. 222-223.

gehen weltweite ökologische Bewegungen, die das „Zurück zur Natur“ proklamieren und zu nötigen Umdenkprozessen in Bevölkerung und Industrie aufrufen.

Der Landschaftsarchitekt Udo Weilacher sieht darin die Chance: *„Im gleichen Maß, wie sich der Mensch als sinnlich wahrnehmendes Wesen wieder entdeckt, werden Landschaft und Garten immer mehr zum Sinnbild aktueller Bedürfnisse, Hoffnungen und Sehnsüchte. Der Garten ist das komprimierte Wunschbild der Welt und deshalb ein zentrales Medium zur Schärfung des Bewusstseins und zur Schulung der Sinne.“*³¹ In seinem Essay *„Vom Luxus des Verzichts in der Gartenkunst“* zitiert er den Gedanken des deutschen Gartenkünstler Dieter Kienast *„Der Garten ist der letzte Luxus unserer Tage, denn er fordert das, was in unserer Gesellschaft am seltensten und kostbarsten geworden ist“*.³² So zählt Weilacher zu den zukünftigen Luxusgütern die elementaren Lebensvoraussetzungen, darunter die frei verfügbare Zeit, die bewusst selbstbestimmte Aufmerksamkeit, der Raum für freie Bewegung, die Ruhe, die intakte Umwelt und die Sicherheit. Gedanken, die bei der Wiener Künstlergruppe *Trinidad* um Mario Terzic und ihrem internationalen Gartenprojekt von 2001 *„Tau – Inseln der Langsamkeit. Projekt für 12 Gärten, ein globales Netz“* aufgegriffen werden. *„Acceleration is taking hold of almost all areas of society, culture and business in a way that never existed before. It is becoming the conditio qua non, the condition and objective of our thoughts and behaviour. Deceleration and a new use of space are becoming necessary moves towards equalization and orientation in a world that [...] is radically condensing time and dissolving places. The garden is the new medium. It makes democratic luxury available within dromocratic societies; it is a place of unhurriedness, of a cooling of the spirit. Innumerable historic gardens all over the world have paled to the point of becoming cultural waste land, not so much apparently dead as seemingly alive.“*³³

Das, was Platon dem *Demiurgen* zuschrieb – dass dieser im Blick auf das Gute die Welt geordnet und sie aus dem Zustand des Chaos in den der Ordnung übergeführt habe –, wird in der Neuzeit vom Subjekt beansprucht. Das Subjekt versteht und

³⁰ Gernot Böhme, *Für eine ökologischen Naturästhetik*, Frankfurt 1989, S. 8.

³¹ Udo Weilacher, *Vom Luxus des Verzichts in der Gartenkunst*, in: *Die Gartenkunst*, 12. Jg., Heft 2, Worms 2000, S. 249.

³² Ebenda.

³³ *Sacred to Venus. New Interpretation and Mediation of Historic Gardens*, hrsg. The Trinidad Group, Wien 2001, S. 69.

verändert die Natur gemäß seinen Zielvorstellungen. Natur ist der Ort menschlicher Projektionen und gigantischer Projekte. Die Neuzeit beginnt nicht nur mit der Entdeckung der „*neuen Welt*“, sie macht sich eine neue Welt. Das Machen genießt seine eigene Freiheit und streift den Zwang der Mimesis, der Nachahmung der Natur, ab. Der Techniker (*Homo Faber*) ist der moderne Demiurg, der in der Natur nur noch die Materialien sieht, aus denen er seine neue Welt baut.³⁴

In der Gegenwart muss daher das Naturthema erneut umgedacht werden. Die sogenannte ökologische Krise zeigt uns, dass unsere Daseinsbedingungen als leibliche Menschen in hohem Maße von einer intakten Umwelt abhängig sind. Die langfristige Existenz menschlichen Lebens auf der Erde wird sich also nur sichern lassen, wenn wir eine angemessenere Einstellung zur Natur entwickeln können als die einer destruktiven Ausbeutung. Natur, die wir einst in Begriffen wie unerschöpflich, unzerstörbar, sich selbst erneuernd und heilend, als große Nährmutter umschrieben haben, wird nun als verletzlich und zerstörbar erfahren, als ein kostbares Gut, das die Menschen hüten und bewahren müssen. Der Mensch soll, so wird verlangt, Verantwortung für die Natur übernehmen.³⁵

3.4. Künstlergärten – Quellen und zeitgenössische Beispiele

Seit circa 20 Jahren ist ein verstärktes Interesse von zeitgenössischen Künstlern und Künstlerinnen zu beobachten, sich mit lebenden Pflanzen oder Vegetation auseinanderzusetzen und das Thema des Gartens künstlerisch zu bearbeiten. Der Begriff *Künstlergarten* fand Aufnahme in DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, wo Brigitte Franzen drei verschiedene Arten von Gärten klassifiziert:

- „*erstens Gärten, die nur als theoretisches Konzept in Bild und/oder Textform oder als bewegte, möglicherweise vertonte Bilderfolge existieren;*
- *zweitens Projekte, die als dreidimensionale Denkmodelle zum Beispiel in Form von Installationen realisiert werden.*

³⁴ Lothar Schäfer: Zur Geschichte des Naturbegriffs, in: Inszenierte Natur. Landschaftskunst im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von B. Baumüller u.a., Stuttgart 1997, S. 11ff.

³⁵ Ebenda, S. 15.

- Die dritte Art des Künstlergartens wird durch Landschafts- und Naturfragmente gebildet, die als gestaltet und angelegt erkennbar sind und deren Material natürlich oder zumindest an der Natur orientiert ist.³⁶

Als bemerkenswert sieht Franzen dabei die Unterschiedlichkeit der Projekte und ihre Unabhängigkeit von und vom Pflanzen als Material und Handlung. *„Gärten sind heute oftmals multimediale Ereignisse – zum Teil simulierte Naturabbildungen, quasi-rhetorische Konzepte, auch das Gegenüber eines städtischen/zivilisatorischen Systems –, die über die Medien Film und Video in eine neue computergenerierte Bildwelt Eingang gefunden haben. Sie stehen als Kunstorte den traditionellen Kunst vermittelnden Institutionen, den Museen und Ausstellungsräumen, gegenüber. Ein Garten ist sowohl dreidimensionales Kunstobjekt als auch der nicht institutionalisierte Ort seiner eigenen Vermittlung. Er wird so zu einem Alternativmodell der künstlerischen Selbstvermittlung ästhetischer und auch gesellschaftspolitischer Inhalte.“*³⁷

1999 thematisiert die deutsche Kunstzeitschrift *Kunstforum International* in zwei umfangreichen Bänden das Thema Künstlergarten und stellt zahlreiche verschiedene Positionen vor. *„Die spektakuläre Land Art wird vom gewöhnlichen Gärtnern abgelöst“*, schreibt Paolo Bianchi in seiner Einleitung zum ersten Band *Künstler als Gärtner*.³⁸ Das Gärtnern sieht Bianchi als eine Schnittstelle zwischen privater und öffentlicher Sphäre, es etabliere eine neue Kunst des Öffentlichen³⁹ und schaffe es damit, eine *„kleine Kulturrevolution“* auszulösen. *„Die neue Gartenkunst hat mit Lebenslust zu tun, mit Dingen zwischen Leben, Kunst & Werk und mit Lebenskunstwerken (LKW) und gebiert sich selbst als fortlaufenden Prozess künstlerischer Emanzipation, als dauerhafte Öffnung ästhetischer Grenzen, als freies Feld künstlerischer Erprobung.“*⁴⁰

³⁶ Brigitte Franzen, *Künstlergärten*, in: DuMonts Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst, hrsg. von Hubertus Butin, Köln 2002, S. 196.

³⁷ Ebenda, S. 194. Siehe auch die umfangreiche Dissertation von Brigitte Franzen, *Die vierte Natur, Gärten in der zeitgenössischen Kunst*, Köln 2000. Hier wird Lois Weinberger nicht erwähnt.

³⁸ Paolo Bianchi, *Künstler als Gärtner*. Das Gartenarchiv, in: *Kunstforum International*, Bd. 145 (*Künstler als Gärtner*), Mai-Juni 1999, S. 40. Siehe auch Folgebänd *Kunstforum International*, Bd. 146 (*Das Gartenarchiv*), Juli-August 1999, beide Bände herausgegeben von Paolo Bianchi.

³⁹ Ebenda, S. 43.

⁴⁰ Ebenda, S. 49-50.

Bereits 1993 begann Barbara Nemitz mit Unterstützung der Bauhaus-Universität Weimar das Projekt *KünstlerGärten Weimar*. Sie bot zahlreichen Künstlern und Künstlerinnen, die mit lebenden Pflanzen arbeiten, die Möglichkeit, ihre Projekte in Weimar an verschiedenen Orten im Außen- und Innenraum zu realisieren und auszustellen. Nemitz' Ziel war und ist es, eine Plattform für Künstler und KünstlerInnen zu bilden, die mit dem *nicht-intellektuellen Medium Vegetation* arbeiten. Dazu zählen ein Archiv mit Dokumentation von über 100 internationalen zeitgenössischen KünstlerInnen, eine Präsentations- und Vortragsreihe, die Zeitschrift *wachsen*, die Publikation *Trans plant* (erschienen im Jahr 2000), eine Grafikedition sowie ein Lehrprojekt an der Bauhaus-Universität.⁴¹ Barbara Nemitz formuliert ihr Bestreben folgendermaßen: „*Ich bin an einer Arbeit interessiert, bei der nicht die Fertigstellung oder Ausführung eines Werkes das Ziel ist, sondern die in Lebensformen sichtbar wird. Die Arbeit an den KünstlerGärten ist das Experiment der Seinsweise als Erkenntnisprozess. Der Titel KünstlerGärten ist als ein Arbeitstitel gewählt worden, der ein offenes Handlungsfeld bezeichnet.*“⁴²

Vorläufer, Wegbereiter und Wegbegleiter

Die 1960/70er Jahre – die Zeit, als alles möglich wurde

It all started with the so-called Earth- or Land-art ...

Rolf Wedewer über den Beginn der Konzeptkunst

Als Vorläufer und Impulsgeber für die heutige Gartenkunst können sicherlich die KünstlerInnen der amerikanischen Land Art herangezogen werden, wie Robert Smithson, Walter de Maria, Nancy Holt u.v.a., die seit den 1960er Jahren mit meist großräumigen Arbeiten in und mit der Landschaft auf sich aufmerksam machten. Zu den Gärten in der Kunst äußert sich Robert Smithson sehr skeptisch: „*Could one say, that art degenerates as it approaches gardening?*“, fragt Smithson Ende der 1960er Jahre. Er war der Überzeugung, dass es zwischen Kunst und Garten aus künstlerischer Sicht zu keiner Symbiose kommen kann.⁴³

⁴¹ Barbara Nemitz, Der Garten ist der Ort der Handlung, in: Kunstforum International, Bd. 145, S. 207-212.

Siehe auch Barbara Nemitz, Hrsg., *Trans plant. Living Vegetation in Contemporary Art*, Ostfildern-Ruit 2000.

⁴² Barbara Nemitz, Nähe, in: *Trans plant, Living Vegetation in Contemporary Art*, Ostfildern-Ruit 2000, S. 161.

⁴³ Robert Smithson, *The Sedimentation of the Mind. Earth Projects (1968)*, in: Nancy Holt, Hrsg., *The Writings of Robert Smithson. Essays with Illustrations*, New York 1979, S. 82-91.

Art Yard

Schon im Mai 1960 denkt Walter De Maria ironisch über einen „Art Yard“, einen Kunst-Garten nach: *„I have been thinking about an art yard I would like to build. It would be sort of a big hole in the ground. Actually it wouldn't be a hole to begin with. That would have to be dug. The digging of the hole would be part of the art. Luxurious stands would be made for the art lovers and spectators to sit in. They would come to the making of the yard dressed in tuxedos and clothes which would make them aware of the significance of the event they would see. Then in front of the stand of people a wonderful parade of steamshovels and bulldozers will pass. Pretty soon the steamshovels would start to dig. A small explosion would go off. What wonderful art would be produced. Inexperienced people like La Monte Young will run the steamshovels. From here on out what goes in can't easily be said. (It is hard to explain art.) As the yard gets deeper and its significance grows, people will run into the yard, grab shovels, do their part, dodge explosions. This might be considered the first meaningful dance. People will yell 'Get that bulldozer away from my child.' Bulldozers will be making wonderful pushes of dirt all around the yard. Sounds, words, music, poetry...“*⁴⁴

Einen Erd-Kunst-Garten zu graben war also seine Vision. Ein elitäres Publikum im Smoking, und zwar Kunstliebhaber sollen es sein, die am Projekt partizipieren und zur Schaufel greifen. Ein Event für die ganze Familie, auch die Kinder sind anwesend, jedoch in ständiger Gefahr durch die Bulldozer und die inszenierten Explosionen. Das Graben des Lochs soll Teil der Kunst sein, die Explosionen symbolisieren die Urgewalten. Seine Idee wurde nicht ausgeführt; eine reduzierte Variante wurde im Oktober 1968 in der Ausstellung „Earthworks“ in der New Yorker Galerie von Virginia Dawn umgesetzt, jedoch ohne jegliche Beteiligungsmöglichkeit des Publikums.

Earth Room

Ein weiteres Projekt von Walter De Maria brachte ebenfalls Natur unmittelbar in den Ausstellungsraum und zu den BesucherInnen. Im September 1968 installierte er in der Münchner Galerie Heiner Friedrich seinen ersten Earth Room und benannte die Ausstellung „50 m³ Level Dirt / The Land Show: Pure Dirt / Pure Earth / Pure Land“.

Er häuft fast 50 m³ schwarze frische Erde in den Ausstellungsraum, der mit einer ein Meter hohen Glasscheibe von den BesucherInnen getrennt wird. 1977 wurde der Erdraum in New York installiert und seit 1980 ist der „New York Earthroom“ als permanente Einrichtung der Dia Art Foundation zu sehen.⁴⁵

Bei der „Earth Art“-Ausstellung von Willoughby Sharp, organisiert 1969 an der Cornell University im Bundesstaat New York, installierte **Hans Haacke** ein Biotop mit drei Metern Durchmesser im Ausstellungsraum, das er mit schnell wachsendem Gras besäte. 1963 baute er seinen ersten „Wetterkasten“, einen Kubus, in dem durch Licht- und Temperaturschwankungen destilliertes Wasser kondensierte, später folgten seine Wind and Water Sculptures.

1965 proklamierte Haacke seine künstlerischen Anliegen:

„... make something which experiences, reacts to its environment, changes, is nonstable ...

... make something indeterminate, which always looks different, the shape of which cannot be predicted precisely ...

... make something which cannot ‘perform’ without assistance of its environment ...

... make something which reacts to light and temperatur, changes is subject to air currents and depends, in its functioning, on the forces of gravity ...

... make something which the ‘spectator’ handles, with which he plays, and thus animates it ...

... make something which lives in time and makes the ‘spectator’ experience time ...

... articulate something Natural.“⁴⁶

In der Howard Wise Gallery 1968 formulierte Haacke sein systemisches Kunstverständnis noch präziser: *„A ‘sculpture’ that physically reacts to its environment is no longer to be regarded as an object. The range of outside factors affecting it, as well as its own radius of action, reaches beyond the space it materially occupies. It thus merges with the environment in a relationship that is better understood as ‘system’ of interdependent processes. These processes evolve*

⁴⁴ Zit. in: Lucy R. Lippard, Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972, New York, London, 1973, S. 54f. Der Text von Walter de Maria wurde erstmals 1963 publiziert.

⁴⁵ Siehe Patrick Werkner, Land Art USA, München 1992, S. 49.

without the viewer's empathy. He becomes a witness. A system is not imagined, it is real".⁴⁷

Über 30 Jahre später plant Hans Haacke auf Einladung des deutschen Bundestages seine Installation „Der Bevölkerung“, 1999/2000, für das Reichstagsgebäude in Berlin. In der Halle wurde ein Areal mit Erde angeschüttet, auf dem Wildpflanzen wachsen und das mit dem Neon-Schriftzug „Der Bevölkerung“ ausgelegt ist. Erde und Pflanzen werden von den Bundestagsabgeordneten aus ihren jeweiligen Wahlkreisen beigebracht.⁴⁸

Unter den ersten Künstlern, die mit wilden Pflanzen experimentierten, können Alan Sonfist und Lois Le Roy genannt werden. **Alan Sonfist** gründete 1965 sein Projekt „Time Landscape“ als ein „*monument to nature within the urban context*“.⁴⁹ Er erforschte intensiv die Botanik, Geologie und Geschichte von New York und pflanzte gemeinsam mit Anrainern heimische Bäume, Sträucher, wilde Gräser und Blumen an mehreren Stellen der Stadt, an denen New Yorks erster urbaner Wald entstehen sollte. Er versuchte die Vegetation des 16. und frühen 17. Jahrhunderts wieder herzustellen, wie sie die dänischen Siedler seinerzeit vorgefunden hatten. Von 1978 bis heute hat sich einer dieser kleinen, wilden Parks an der Nordost-Ecke von Houston Street und La Guardia Place im Greenwich Village in New York erhalten.⁵⁰ *„In Sonfist's landscapes, vast seas are compacted into tiny spaces. These projects are often re-creations of the environment as it existed before man's interferences. For example with his Time Landscapes in downtown Manhattan, Sonfist replanted the kind of forest which once blanketed all of New York City. Man had long since obliterated nature in favor of skyscrapers and concrete. Sonfist claimed a section of land and returned it to its primal state.”*⁵¹

Lois Le Roy begann seine gesellschaftlich-ökologischen Theorien und Recherchen in den 1970er Jahren in den Niederlanden, wo er eine Parzelle Grasland in

⁴⁶ Zit. in: Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York, London, 1973, S. 37.

⁴⁷ Ebenda, S. 38.

⁴⁸ Hans Haacke, *Mir san mia*, Generali Foundation, Wien 2001, S. 98.

⁴⁹ John K. Grande, *Alan Sonfist's Time Landscape*, in: Robert Rosenblum, *Nature: the End of Art. Environmental Landscapes by Alan Sonfist*, London 2004, S. 239.

⁵⁰ Siehe *Kunstforum International*, Bd. 146, Juli-August 1999, S. 103.

⁵¹ Ebenda, S. 233.

Heerenveen erwarb. Sein programmatischer Ansatz lautete *„Man soll wachsen lassen, was wächst, und menschliche Eingriffe auf das Allernotwendigste beschränken – die Natur ordnet sich schon selbst.“* Auf seinem Areal, auf dem er anfangs nur Bauschutt aufbringen ließ, richtete er ein Atelierhaus ein, *„ausschließlich aus Abbruchmaterial (Bausteinen, Balken, Dachziegeln) gebaut. Das Übergangsgebiet zwischen dem Atelier und der umliegenden Bepflanzung bekam seine endgültige Form, indem man hier alles restliche Material verarbeitete, das für den Bau des Ateliers weniger geeignet war. Wenn der Mensch viel mehr Möglichkeiten bekommen würde, seine freie Zeit auf diese Weise produktiv zu machen, dann könnte der Energieverlust aus dem Ökosystem verringert werden, dann würden die Kreativität stimuliert, die Vielfalt vergrößert und das Lebensklima verbessert werden.“*⁵² Nach wenigen Jahren hatte sich ein Paradies an Spontanvegetation gebildet, wobei der Ausgang des Experimentes völlig im Unklaren lag. Sonfist befürwortet den vollkommen offenen Charakter seiner Arbeiten. Sein Haus, seine Gärten sowie seine Ideen bleiben bewusst unfertig und befinden sich in permanenter Veränderung. Wie Sonfist ist es auch Le Roy ein Anliegen, gemeinsam mit der Bevölkerung an den Ideen der weiteren grünen Verwilderung der persönlichen Umgebung zu arbeiten.⁵³

Europäische Land Art

Auf gänzlich andere Weise beschäftigten sich **Richard Long** und **Hamish Fulton** seit den 1970er Jahren mit der Natur. Sie erkundeten die Wildnis in ausgedehnten „Walks“ und vermieden irreversible Zeichensetzungen in der Landschaft.⁵⁴ Von ihren Spaziergängen brachten sie Material oder Fotografien zur Repräsentation mit in den Ausstellungsraum. **Richard Long sagt:** *„Die Quelle meiner Arbeit ist die Natur. Ich bediene mich ihrer mit Achtung und Freiheit. Ich verwende Materialien, Ideen, Bewegung und Zeit, um eine Gesamtsicht meiner Kunst in der Welt auszudrücken. Ich möchte Bilder machen und Ideen formen können, die in der Vorstellung mitschwingen, die auf der Erde und dem Geist Spuren hinterlassen.“*⁵⁵ **Hamish Fulton** beschreibt seine Projekte: *„My artform is the short journey – made by walking in the landscape.“*⁵⁶

⁵² Lois Le Roy, *Natur ausschalten – Natur einschalten*, Stuttgart 1983, S. 155.

⁵³ Siehe Lucius Burckhardt, *Natura Maestra*, in: *Kunstforum International*, Bd. 145, S. 191.

⁵⁴ Siehe Patrick Werkner, *Land Art USA*, München 1992, S. 56.

⁵⁵ Zit. in: *Von der Natur in der Kunst*, Wien 1990, S. 110.

⁵⁶ Zit. in: *Von der Natur in der Kunst*, Wien 1990, S. 85.

Zu den europäischen Land Art-Künstlern können neben Long und Fulton weiters Andy Goldsworthy, Nils Udo, David Nash und Gary Rieveschl gezählt werden.

Eine Sonderstellung der Gartenkunst in Großbritannien nimmt **Jan Hamilton Finlay** ein, der von 1966/67 bis zu seinem Tod 2006 an seinem eigenwilligen, mit Symbolen und Metaphern gefüllten Park „Little Sparta, Stony Path“ in der Nähe von Edinburgh baute. Der Garten enthält plastische und schriftliche Anklänge an die römische Antike und an Kunst und Literatur des 17. und 19. Jahrhunderts.

In Italien brachte die Arte Povera-Bewegung vor allem mit **Janis Kounellis** und **Giuseppe Penone** Elemente der Natur wie Holz und Stein mit in den Ausstellungsraum.

Als *der* Naturkünstler in Deutschland muss **Joseph Beuys** genannt werden. Mit der Aktion „7000 Eichen“, begonnen anlässlich der Documenta 7, 1982 auf dem Friedrichsplatz vor dem Friedericianum, initiierte Beuys die Pflanzung von 7000 Eichen im gesamten Stadtzentrum, denen je eine Basaltstele beige stellt wurde. Joseph Beuys verstand seine Idee als einen *„ersten Schritt, die gegenwärtige Notlage der (Um)welt anzugehen. Denn die Kunst ist die einzige Form, in der Umweltprobleme gelöst werden können.“*⁵⁷ Und an anderer Stelle: *„7000 Eichen ist eine Plastik, die sich auf das Leben der Menschen bezieht, auf ihre alltägliche Arbeit. Das ist mein Kunstbegriff, den ich den erweiterten Kunstbegriff oder die soziale Skulptur nenne.“*⁵⁸

Im selben Jahr 1982 beschriftet **Paul-Armand Gette** in seiner Documenta-Arbeit „Kassel ist ein botanischer Garten“ die Unkräuter im Kasseler Stadtraum mit botanischen Namensschildern.⁵⁹

Lothar Baumgarten erstellt 1993-94 sein „Theatrum Botanicum“, einen Garten für die Foundation Cartier pour l'Art in Paris.

⁵⁷ Zit. in: Heiner Bastian, 7000 Eichen, Kunsthalle Tübingen 1985, o. S.

⁵⁸ Ebenda.

⁵⁹ Siehe Kunstforum International, Bd. 145, Mai-Juni 1999, S. 183.

Als ein aktueller Künstlergarten in Deutschland ist der „Black Garden“ in Nordhorn, 1994 von **Jenny Holzer** anzuführen. Die amerikanische Künstlerin wurde zur Neugestaltung eines vorhandenen Gartens eingeladen, dessen Kernstück ein Kriegerdenkmal bildete. Sie hat die klassische Denkmalidee beibehalten, jedoch ganz ungewöhnlich weitergeführt. Rund um das Denkmal legte sie einen in dunklen Farben gehaltenen Garten mit schwarzen Tulpen und als Gegenpol weißen Pflanzen an.⁶⁰

Peter Fischli und **David Weiss** initiierten im Rahmen der Ausstellung „Skulptur Projekte Münster“ 1997 einen „Nutzgarten“, den sie – ohne ihr Zutun – anlegen ließen. Der Garten, ähnlich einem Bauerngarten, bestand aus Beeten mit ortsüblichem Gemüse, Früchten, Blumen und Beeren und beinhaltete einen Schuppen für Gerätschaft so wie einen Sitzplatz. Der Garten war an Ertrag orientiert und sollte in der Lage sein, eine zwölköpfige Familie zu ernähren. *„Gerade indem F/W weder ‚romantisch‘ noch ‚chinesisch‘ vorgehen, also nicht die Regellosigkeit und Unordnung einer ‚wilden Natur‘ nachzuahmen versuchen, sondern durch eine ausdrückliche Betonung der Nützlichkeit ein prosaisches Equilibre zwischen Anmut und Ertrag anstreben, entsteht – nicht zuletzt durch die fiktionale Anwesenheit des ‚imaginierten Bestellers‘ – jene Evokation des Modellhaften und zugleich Fiktiven, die viele wichtige Werke der beiden Künstler charakterisiert.“*⁶¹

Österreich

In Österreich gibt es keine direkten Vorläufer für Naturkunst, auch wenn sich einzelne KünstlerInnen in ihrem Werk intensiv mit Natur auseinandersetzten. So kann bei den Aktionisten wie **Hermann Nitsch**, **Rudolf Schwarzkogler**, **Günther Brus** und **Heinz Cibulka** bei zahlreichen Werken durchaus eine intensive Nähe zu den sinnlichen Qualitäten der Natur festgestellt werden. Auch bei den Architekten wie **Hans Hollein** oder **Haus-Rucker & Co** spielt in ihren architektur-utopischen Überlegungen in den 1970er Jahren die Landschaft und Umwelt eine große Rolle.⁶² Künstler wie **Walter Pichler** mit seinen „Behausungen für Skulpturen“ in St. Martin/Burgenland oder **Cornelius Kolig** mit seinem „Paradies“-Projekt⁶³ im Gailtal/Kärnten verwirklichten

⁶⁰ Siehe Barbara Nemitz, *Trans plant, Living Vegetation in Contemporary Art*, Ostfildern-Ruit 2000, S. 76; sowie Brigitte Franzen, *Die vierte Natur, Gärten in der zeitgenössischen Kunst*, Köln 2000, S. 148.

⁶¹ *Kunstforum International*, Bd. 146, S. 76.

⁶² Siehe Zeitschrift „Bau“, *Schrift für Architektur und Umwelt*, Wien seit 1965.

⁶³ Siehe Arno Ritter, *Das Paradies*, Kunsthaus Bregenz, Bregenz 1994.

ihre großen und längerfristig angelegten Werkgruppen bewusst am Land.⁶⁴

Österreichische Vertreter bei der Biennale in Venedig 1978 zum Thema „From Natur to Art, from Art to Nature“ war **Arnulf Rainer**, der im österreichischen Pavillon seine Übermalungen „Face Farces“, „Body Poses“, „Foot and Finger Paintings“, „Distorsions“, „Ecstasis“ sowie „Death masks“ präsentierte.⁶⁵

Zu erwähnen sind auch die Landschaftsbilder von **Max Weiler**, der ein intensives, nicht wertendes Naturbild beschreibt: *„Die Welt in meinen Bildern ist weder heil noch unheil, sie ist Natur, wie sie ist. Sie lebt aus dem Tod und der Vernichtung, aus dem Gefressenwerden und ist überaus schön. Der Gestank der Verwesung verwandelt sich in den überirdischen Duft der blühenden Linde. Es ist kein Gut und kein Böse, kein Schön und Hässlich. Es ist Schwarz und Weiß, Gelb, Rot und Blau, und alles ist gleich (5.5.1974).“*⁶⁶ Auch bei den Malern der nächste Generation wie **Herbert Brandl** oder **Alois Mosbacher**, die sich auf ganz andere Art und Weise der Natur nähern, lässt sich – zum Beispiel in Brandls zum Teil riesigen Gemälden zu Gebirgen und Bergen – die Faszination und das Interesse an den gewaltigen Naturkräften zwischen Figuration und Abstraktion ablesen.

In diesem österreichischen Zusammenhang erscheint die Gartenposition von Lois Weinberger sehr singulär. Es finden sich jedoch zahlreiche Nachfolger in der jüngeren Generation, die den Garten auf vielfältigste Weise einsetzen, z.B. auch als künstlerisches Mittel für soziale Handlungsstrategien. So initiierten **Hubert Lobnig und Iris Andraschek** 1998 ihr Projekt „Tigerpark“. Mit zahlreichen Aktionen belebten sie gemeinsam mit den Einwohnern aus der Nachbarschaft einen kleinen öffentlichen Park in der Tigergasse, in unmittelbarer Nähe an ihre angrenzende Wohnung und ihr Atelier im 8. Bezirk in Wien. 2003 präsentierte das Künstlerpaar das Projekt „Cement Gardens“ mit dem Untertitel „über das Leben in Häusern und Gärten“. Lobnig und Andraschek agieren mit einem offenen Kunstbegriff, der Kommunikation, wissenschaftliches Arbeiten, das Einbeziehen der eigenen Lebenspraxis und die Vermittlung mit einschließt.

⁶⁴ Dieter Ronte, Der Aufbruch in die Moderne: Eine nekrophile Utopie?, in: Kunstforum International, Bd. 89, Mai-Juni 1987, S. 216.

⁶⁵ Der österreichische Beitrag wurde kuratiert von Werner Hofmann und Hans Hollein.

⁶⁶ Max Weiler in: Max Weiler, Salzburg 1975, S. 25, zit. in: Von der Natur in der Kunst, Wien 1990, S. 200.

Die Schwestern **Christine & Irene Hohenbüchler**, die ihre Kunst als „*soziale Dienstleistung*“ und ihre Arbeit unter dem Prinzip der Multiplen Autorenschaft sehen, erarbeiten 2003 gemeinsam mit zehn betreuten MitarbeiterInnen der Kartause Ittingen das Projekt „Wilde Gärten“ im Kunstmuseum Thurgau und in der Kartause. Je nach den Vorstellungen und Bedürfnissen der Behinderten entstanden acht verschiedene Gärten, die phantasievolle Namen trugen wie „Panther auf rotem Teppich“, „Ente liegend“ oder „Friedensgarten von außerirdischen, höher entwickelten Lebewesen“. Die Gärten wurden von den TeilnehmerInnen über zwei Jahre betreut. Im Jahr 2006 initiierten die beiden Künstlerinnen einen „Therapie.Kunst.Garten“ im Psychosozialen Zentrum in Schiltern im Rahmen des Festivals der Gärten im Kamptal.

Ines Doujak präsentierte ihre kritische Arbeit „Siegessäden“ bei der Documenta 12, 2007 in Kassel. Hohe tischartige, grün bewachsene Pflanzkästen wurden mit Samentütchen bestückt. Die Samentüten waren gestaltet im traditionellen Stil und beschriftet mit verschiedenen Aspekten zum Thema Biopiraterie, mit denen die Künstlerin Kritikpunkte der neokolonialen Ausbeutung der natürlichen Ressourcen von Entwicklungsländern, die Probleme der genetisch veränderten Pflanzen sowie des Missbrauchs von Patentschutz exemplarisch darstellte.⁶⁷

„Ein Garten (zum Beispiel)“ lautet **Ingeborg Strobis** Kunst am Bau-Projekt, das sie im Frühjahr 2008 für die neue U-Bahn Station Obere Augartenstraße/Novaragasse im 2. Bezirk in Wien verwirklichte. Die großflächige schwarzweiße Emailarbeit an der Fassade neben dem Ausgang Novaragasse zeigt verschiedene gängige Pflanzen, Früchte und Kräuter, deren Vorlagen Holzschnitte aus dem 19. Jahrhundert sind. Der Titel bezieht sich auf die früheren Namen der Novaragasse, Gartengasse bzw. Gärtnergasse. *„Ingeborg Strobl transponiert mit ihrer konzeptuellen Vorgangsweise vorgefundene Elemente der Kunst- und Naturgeschichte in eine reduzierte und reflektierte Sprache des scheinbar Bekannten und Alltäglichen. Die Frage nach Kunstkontext und künstlerischer Handschrift bleibt im Hintergrund – der für eine interessierte Öffentlichkeit ansprechende Inhalt ihrer Arbeit steht im Vordergrund [...] vielleicht eine Anregung für den eigenen kleinen Garten.“*⁶⁸

⁶⁷ Siehe Ines Doujak, Siegessäden / Victory Gardens, Wien 2008.

Ein weiteres nennenswertes Gartenprojekt in Österreich ist „Die Neue Welt“ des deutschen Künstlers **Christian Philipp Müller**, das anlässlich des Mozartjahres 2006 für das Kloster Melk entstand. In das Wasserbecken des Stiftparks baute Müller eine Art Garteninsel, die er mit Produkten aus der ehemals „Neuen Welt“ wie Kartoffeln, Indianermais, Tabak, Sonnenblumen, Paprika und verschiedensten Tomatenarten bepflanzte. Diese im 18. Jahrhundert aus Übersee importierten und seinerzeit unbekanntes Gewächse wurden bald zu beliebten heimischen Kulturpflanzen. Müllers konzeptionelle Bezüge und Querverweise zum Stift Melk sind vielfältig, einerseits verweist er auf die Klostergärten, die im 18. Jahrhundert oft Sammlungen von exotischen Pflanzenarten enthielten. Andererseits nimmt er Bezug zu den Malereien von Johann Bergl im Pavillon des Stifts.⁶⁹

Auch für Christian Philipp Müller ist der Garten ein immer wiederkehrendes Thema. Sein Nutz- und Ziergarten inmitten des Klosterteichs in Melk erinnert an die Zeichnungen der schwimmenden Gärten in New York von **Gordon Matta-Clark** „Floating Island: To travel around Manhattan Island“, 1970 und **Robert Smithsons** „Parked Islands barges on the Hudson“, 1970-71, deren Idee es war, die auf dem Hudson verankerten Boote zu bepflanzen und den New Yorkern zusätzlichen Lebensraum zur Verfügung zu stellen.

Seit einigen Jahrzehnten setzt sich eine weitere Strömung in der sozialen Kunst des Gärtnerns im städtischen Umfeld durch: **Guerilla Gardening**, eine Protestbewegung, ausgehend von London und New York, ruft auf zur anonymen wilden Bepflanzung des öffentlichen Raums. Die AktivistInnen sehen das Gärtnern als subtiles Mittel politischen Protests und zivilen Ungehorsams und streben die Verschönerung trister Innenstädte durch Begrünung brachliegender Flächen an. Innerstädtische ungenutzte Flächen, Grünstreifen und Hinterhöfe werden bepflanzte und gemeinschaftlich Biotop und Beete zum Anbau von Kartoffeln und Tomaten angelegt. Bei politisch motivierten Aktionen werden z.B. Friedenssymbole mit schnellwachsenden Samen, Reis oder Getreide in öffentlichen Grünanlagen oder Dornbüsche in Golfanlagen gepflanzt. Die Guerilla Gardeners rufen auch auf zur Störung von Gentechnikversuchen auf Feldern durch heimliches Zwischensäen von natürlichen Pflanzen.

⁶⁸ Siehe Presstext, Kunst im öffentlichen Raum Wien, www.koer.or.at, Mai 2008.

Zwischen all diesen vollkommen unterschiedlichen Positionen und singulären Beispielen der Natur- und Gartenkunst der Zeit seit den 1960/70er Jahren, die ohne jeglichen Anspruch auf Vollständigkeit aufgezählt wurden, können die Arbeiten Lois Weinbergers kaum eingebettet werden. Sie zeigen jedoch die Vielfalt und Andersartigkeit der künstlerischen Werke zum herkömmlichen Kunst- und Ausstellungsbetrieb.

⁶⁹ Siehe Christian Philipp Müller, *Die Neue Welt, eine Art Locus amoenus*, Köln 2007.

4. Der Künstler und die Künstlerin

4.1. Biografisches

Lois Weinberger, geboren 1947, wächst am elterlichen Bauernhof in Stams in Tirol auf. Dieser ländliche, arbeitsame Hintergrund ist prägend für Weinberger und bildet die Basis für seine künstlerischen Arbeiten. Er erhält eine Ausbildung als Kunst- und Stahlbauschlosser. In früheren Biografien findet sich der Eintrag „1963-78 *Stahlbauschlosser, ab 77 als Bildhauer tätig*“, was als Beginn seiner autodidaktischen künstlerischen Tätigkeit gesehen werden kann. *„Mit Bildhauerei und Zeichnen mich intensiv zu befassen habe ich 1976 angefangen. Vorher arbeitete ich 14 Jahre lang in Metallfirmen als Kunstschmied und Schlosser. Das hat mich stark geprägt. Lange Zeit hatte ich ein schlechtes Gewissen so ‚nutzlose Sachen‘ herzustellen.“*⁷⁰

Bereits neben der beruflichen Tätigkeit entstehen Texte, Zeichnungen, Fotografien, Malereien und erste Skulpturen. Weinberger spielt Theater und kommt dann zum Film. Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre arbeitet er beim Tiroler Rundfunk als Aufnahmeleiter und Requisiteur. 1983 entsteht der Spielfilm „Raffl“ (Regie: Christian Berger), in dem Weinberger sowohl an den Archiv-Recherchen mitarbeitet, als auch die Ausstattung und die Hauptrolle des legendären Tiroler Bauern übernimmt, der Andreas Hofer verraten hat.

Ebenfalls 1983 widmet ihm die Galerie Krinzinger in Innsbruck die erste Einzelausstellung. Von 1983-1992 vertritt ihn die Galeristin in Innsbruck, später auch in Wien. Die 1980er Jahre, geprägt durch die Malerei der populären und den Kunstmarkt beherrschenden „Neuen Wilden“, beschreibt Weinberger im Nachhinein als eine für ihn schwierige Zeit.⁷¹ Seine künstlerische Position war wenig gefragt. Die neue Malerei und der Kunstmarkt boomten, doch Weinbergers Arbeiten waren für Sammler weitgehend unverständlich und somit unverkäuflich.

⁷⁰ Lois Weinberger, Präsentation Tiroler Künstler, Heft 5, Kammer für Arbeiter und Angestellte für Tirol, Innsbruck 1980, o. S.

⁷¹ Lois Weinberger in einem persönlichen Gespräch 2002.

Bis 1988, also bis zu seinem 41. Lebensjahr, lebt Weinberger in Tirol, danach übersiedelt er nach Wien. Franziska Lettner, geboren 1953 ebenfalls in Tirol, wird seine Gefährtin und Partnerin auch in künstlerischen Dingen (Abb. 2). 2001 heiraten die beiden. Franziska ist Kunsthistorikerin und Künstlerin. Bis 1996 war sie als Galeristin in der *Galerie König* in Wien 1 bzw. in der *Galerie Lettner & König* in Wien 4 tätig. In der Zeit der Vorbereitung zur Documenta X gibt sie auf Betreiben von Lois ihre Galerietätigkeit auf und widmet sich ausschließlich der Mitarbeit an seinen Projekten. Bereits im Vorfeld leistet sie wichtige Beiträge zu Weinbergers Arbeiten, sie ist ihm sowohl in künstlerisch inhaltlicher, praktischer wie auch organisatorischer Hinsicht eine Unterstützung. Seit 1999 entstehen gemeinsame Arbeiten, und in der Folge zeichnen sie mit gemeinsamen Namen. Zur Zusammenarbeit der beiden sagt Lois: *„Irgendwie greifen die Dinge, Vorstellungen ineinander und wirken – wie ein Reißverschluss, aber wir arbeiten nicht zu zweit. Es findet ein intellektueller Prozess statt, der nicht immer in Einigkeit ausgetragen wird. Die Arbeiten mache ja ich, das ‚Zusammen‘ hat nicht unmittelbar mit dem Machen selbst zu tun, sondern findet vor und nach dem Machen statt, weil wir über die Dinge sprechen.“*⁷²

1991 ist Weinberger Österreichs Vertreter auf der Biennale Sao Paolo, kuratiert von Gitti Huck. In den Jahren 1993 bis 94 erhält er eine Professur an der Akademie Karlsruhe, von 1994 bis 95 folgt er einer Einladung nach Berlin im Rahmen des internationalen Atelierprogrammes des Künstlerhaus Bethanien. Von Dezember 1995 bis Jänner 1996 findet in der Wiener Secession die erste Einzelpräsentation in Wien statt.

Erfolg und Bekanntheit stellt sich ein mit der Einladung durch Catherine David zur Documenta X 1997 in Kassel, die den Untertitel *Politics – Poetics* trägt. Weinbergers Arbeiten gelten als *die* Vorzeigewerke für das Programm der Kuratorin. David, die Weinbergers Arbeiten bei seinem Aufenthalt in Berlin kennengelernt hat und seine stille, unprätentiöse Arbeit sehr schätzt, setzt sich intensiv mit seinen Werken und Ideen auseinander. Der Erfolg bei der Documenta X bringt ihm Folgeaufträge und Einladungen zu internationalen Ausstellungen bis nach Japan. Ab diesem Zeitpunkt ist es ihm möglich, vom Verkauf seiner Arbeiten seinen Lebensunterhalt zu

⁷² Lois und Franziska Weinberger in einem privaten Text (Interview für Die Presse, 2006). Zu Lois und Franziska Weinberger als Künstlerpaar siehe auch: Nina Kirsch, Künstlerpaare, Diplomarbeit, Universität Innsbruck 2006.

bestreiten. Im Jahr 2000 folgt die erste große retrospektive Schau „Verlauf/Drift“ im 20er Haus, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, kuratiert von Rainer Fuchs und begleitet von einem umfangreichen und ausführlichen Katalog.

Es folgen zahlreiche Einladungen zu internationalen Ausstellungen und Aufträge für Projekte, Kunst am Bau und im öffentlichen Raum in Österreich und im Ausland, vor allem auch in Japan. Von 1995 bis 1999 wird er durch die Wiener Galerie Lettner & König vertreten, seit 2000 durch Martin Janda, Raum aktueller Kunst, Wien 4, der in regelmäßigen Abständen eine Werkschau in seinen Galerieräumlichkeiten zeigt.

„Ich habe sicher nie Dinge gesucht, sondern immer Dinge gefunden.“⁷³

Diese Aussage Weinbergers kann nicht nur auf seine Fundstücke und Objekte bezogen werden, sondern auch auf seine Einstellung zur Kunst. Sein Weg zur Kunst erscheint wie zufällig, nicht beabsichtigt. Sein Umgang mit der Kunstszene hat zum einen etwas Leichtes, Unbeschwertes, Unaufdringliches und Lockeres, zum anderen lässt sich Lois Weinberger schwer in den gängigen Kunstbetrieb eingliedern. Auch wenn er sich oft distanziert, ist dies nie als ein Rückzug zu verstehen. Vielmehr geschieht dies, um sich von der Szene und vom lauten Rummel fernzuhalten und um sich auf Wichtigeres zu konzentrieren. Auch den Weg in die Kunstwelt, zu großen und wichtigen Ausstellungen hat er nie krampfhaft gesucht oder forciert, sondern er „wurde gefunden“ und entdeckt. Nun sieht er die Möglichkeiten, dort auszustellen als eine Plattform, seine Arbeiten verwirklichen und zeigen zu können. *„Die Kunst ist für mich eine Nische, die mir erlaubt, von meinen Arbeiten zu leben.“*⁷⁴

4.2. Der Gartenbegriff bei Lois Weinberger

*„Der Beginn des Sprechens liegt in den Lücken der Erinnerung / in Gärten nachgezeichnet / der Natur die Passion verwehrt“*⁷⁵

⁷³ Wolfgang Kos, Solidarität mit den Dingen, Interview mit Lois Weinberger, in: Alpenblick, Basel 1997, S. 230.

⁷⁴ Lois Weinberger in einem persönlichen Gespräch 2002.

⁷⁵ Lois Weinberger, Notizen aus dem Hortus, Ostfildern 1997, S. 82.

Lois Weinbergers Gartenvorstellungen sind unromantisch und geprägt von den Erfahrungen in seiner Kindheit und dem Aufwachsen am elterlichen Bauernhof in Stams: *„Der Garten als Begriff hatte damals, am elterlichen Bauernhof in Tirol, nichts mit Blumen zu tun. Der Garten war jener Ort, wo Kohlrabi, gelbe Rüben und anderes Gemüse wuchs, er war also ein Versorgungsraum. Diese Fläche war stark verbunden mit Dingen wie Missernte oder guter Ernte, und somit bekamen für mich Pflanzen bereits damals einen ernsten Zusammenhang mit Ökonomie und dadurch im weitesten Sinne auch mit Politik. Die belassenen Gärten der Vielfalt – Lücken im Urbanen – entsprechen heutigen Dringlichkeiten, dem Registrieren von Vibrationen und Zäsuren – austauschbar mit allen flexiblen Systemen, welche uns umgeben [...] Diese Gärten auf dem Lande hatten nichts mit Lustwandeln durch einen historischen Park zu tun – sie verlangten dem Menschen viel körperliche Arbeit ab. Dies ist der Grund, warum ich mir mit der Bezeichnung immer schwer getan habe, der konventionelle Gartenbegriff war immer einer anderen gesellschaftlichen Schicht vorbehalten, deshalb nannte ich meine Pflanzenwelt meistens ‚Gebiet‘.“*⁷⁶

Maik Hausenblas fasst zusammen: *„Der Garten sei halt oft ein Ort, an dem viel gearbeitet wird und von dem man glaubt, je mehr einem der Rücken vom Jäten weh tut, desto schöner wird er.“* Der Künstler stellt sich unter dem Garten ein „Nichteingreifen“, ein „Beobachten“ und ein „Dinge-geschehen-Lassen“ vor. Er untersucht die Bedeutung von Veränderungen, die weder mit Profanem wie dem Garten Eden zusammenhängen, noch auf ästhetische oder örtliche Kriterien festzulegen sind. Die „nachvollziehbaren Entwicklungen“ seien ebenso in winzigen Blumenschalen wie auf großem, brach liegendem Gelände möglich. Der Umgang einer Gesellschaft mit Pflanzen, meint Weinberger, sei ein Spiegelbild ihrer selbst. Und er versteht seine Beschäftigung mit Pflanzen als ein Sich-Auseinandersetzen mit *„uns und unserem Handeln. Die Ruderalgesellschaft von Weinberger ignoriert gängige Vorstellungen von Garten und Idylle. Sie widerspricht ihr, nicht ohne dabei selbst zu einer ungewohnten Romantik zu gelangen.“*⁷⁷

Weinberger sammelt seltene Pflanzen an Stellen, die durch Bebauung und Industrialisierung gefährdet sind, übernimmt sie in seinen Garten, sein *Gebiet*,

⁷⁶Maik Hausenblas, Der Frühling... Drei Garten-Experten sprechen über Konzepte und persönliche Zugänge, Maria Auböck, Mario Terzic, Lois Weinberger, in: Der Standard, 17.3.2000.

⁷⁷ Ebenda.

kultiviert sie dort und setzt sie an anderer Stelle wieder aus. Sein Interesse gilt sogenannten Ruderalpflanzen, die vor allem an Bahngleisen, am Straßenrand, auf Trümmer- und Schuttplätzen wachsen und sich dort spontan vermehren. Tannert meint, Weinberger *„folgt seiner Neigung zum Beiläufigen, das sich augenscheinlich unangestrengt unter schwierigen Bedingungen durchsetzt. [...] Die Einwanderer und Nischenbesetzer haben in ihm einen Helfer gefunden, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, das Wilde, Kunstlose und Naturwüchsige in seiner Eigenart zu pflegen, um deutlich werden zu lassen, dass Flora und Fauna Repräsentanten eines eigenen Wertesystems und keinesfalls nur leblose Verschiebemassen zur Befriedigung konsumistischer Bedürfnisse in der Amüsiergesellschaft sind. [...] Mit dem missionarischen Eifer des Hl. Franz von Assisi hat all das nichts zu tun, mit einer nachhaltigen Bezweiflung der politischen und wirtschaftlichen Basis der westeuropäischen Demokratien angesichts des allgemeinen Wertewandels in der Telegesellschaft unter den Bedingungen weltweiter Migrationsprozesse schon.“*⁷⁸

In einem Interview mit Rita Vitorelli erklärt Weinberger seinen Gartenbegriff: *„Wir [Lois und Franziska, Anm. d. V.] haben ein sehr gestörtes Verhältnis zu Gärten. Zu dem, was man so als Garten bezeichnet. Darum haben wir unsere Gärten oder Räume einfach immer ‚Gebiete‘ genannt, um von dem Begriff Garten loszukommen. Wobei ich finde, dass der Garten etwas ist, was unterhalb stattfindet, wo man hinuntersteigen muss. Das was man oben sieht, sind ja nur Reste, Marginalien.“*⁷⁹

4.3. Exkurs in die botanische Terminologie

Auf Grund der überraschenden Parallelen zwischen der Terminologie in der Botanik und in der Soziologie soll hier kurz näher auf die Fachbegriffe und Beschreibungen eingegangen werden, mit denen Weinberger in seinen Arbeiten und Gedanken operiert, wobei die sprachliche Nähe zu soziologischen Beschreibungen von Gesellschaft, Staat und den Problemen der Immigration evident wird.

⁷⁸ Christoph Tannert, Unkraut im Freizeitpark. Über die Bemühungen des Gärtner-Künstlers Lois Weinberger, in: Neue bildende Kunst, 6/1997, S. 45.

⁷⁹ Rita Vitorelli: Die Ursprünge, die gibt es wirklich nicht. Portrait Lois & Franziska Weinberger, in: Spike. Art quarterly, 08, Sommer 2006, S. 43.

In der floristischen Geobotanik⁸⁰ wird das *Areal* als Verbreitungsgebiet (Wohngebiet) einer *Sippe* mit allen ihren *Populationen* beschrieben, wobei zwischen *geschlossenen* und *disjunktiven* (aus zwei oder mehr bestehende Teilarealen) unterschieden wird. *Exklaven* bilden ein vom Hauptareal isoliertes Areal mit geringerer räumlicher Ausdehnung, *Vorposten* (*Außenposten*) eine oder wenige vom Hauptareal oder Teilarealen isolierte Population. „*Arealzerstückelung*“ entsteht durch großräumige Änderungen der Umweltbedingungen. Nur sehr wenige Arten von Samenpflanzen sind *Kosmopoliten* (*Weltenbürger*), mehr gibt es unter den Sporenpflanzen wie Pilze, Moose und Farne. Eine Anzahl von Samenpflanzen (kulturfolgende „Unkräuter“) wurde mehr oder weniger kosmopolitisch ausgebreitet. „*Arten erobern Areale indem sie wandern*“⁸¹: die meisten Ausbreitungseinheiten, Diasporen (Samen, Früchte usw.) von Pflanzen werden entweder durch Luftbewegung (anemochor), oder durch Tiere oder im bzw. auf dem Wasser ausgebreitet. Während die Arten wandern, differenzieren sie sich in immer weitere Arten, z.B. durch *Mutation*, *Kreuzung*, *Selektion* und *Isolation*.

Zur einheimischen Flora werden ausschließlich Pflanzenarten gezählt, die ohne Zutun des Menschen hier eingewandert sind. Arten, die den derzeitigen Bedingungen nicht entsprechen, werden als „Relikte“ zusammengefasst, die auf die Erhaltung durch den Menschen angewiesen sind. Interessant erscheint auch die Unterscheidung der *Adventivflora*, zu der alle vom Menschen absichtlich oder unabsichtlich eingeführten Pflanzen gehören. Sie lässt sich nach verschiedenen Kriterien einteilen, nach dem *Grad der Einbürgerung*, dem *Zeitpunkt der Ankunft* oder der *Art der Einschleppung* (absichtlich oder unabsichtlich). *Ergasiophyten* (*Kulturpflanzen*) sind absichtlich eingeführte Pflanzen, die ohne Einflussnahme des Menschen keine Überlebenschancen hätten, sie werden gezüchtet, ausgelesen oder sind Wildformen aus Weltgegenden mit abweichendem Klima. *Ergasiolipophyten* (*Kulturrelikte*, „*Kulturflüchtlinge*“) konnten ohne Zutun des Menschen überleben, sich fortpflanzen, aber nicht sehr erfolgreich ausbreiten und sind in der Nähe ihres ehemaligen Anbauggebietes zu finden, ähnlich den *Ergasiophytophyten*, die der jeweiligen Kultur entkamen und sich weiter ausbreiteten. Dabei handelt es sich z.T. um alte Arznei-, Zauber oder andere

⁸⁰ Ich beziehe mich hier auf das Skriptum zur Vorlesung „Pflanzenverbreitung, Klima und Erdgeschichte“ von Christian Scheuer, <http://www-ang.kfunigraz.ac.at/~scheuer/Skript99.html>, April 2002.

⁸¹ Ebenda, Kapitel 1.6.

Nutzpflanzen wie Kalmus, Stechapfel, Nachtkerze oder Zierpflanzen wie Märzveilchen, Springkraut, Riesen-Bärenklau, Sonnenhut, Goldrute oder Staudenknöterich. Zu den *Archaeophyten* zählen die schon früh unabsichtlich eingeführten „Unkräuter“, welche in keiner unserer natürlichen Pflanzengemeinschaften wild wachsen könnten. Dazu zählen die klassischen Acker-Unkräuter, die man heute eher auf Schuttplätzen, an Straßenböschungen und Bahndämmen findet, als in Äckern, wo sie mit Herbiziden bekämpft werden, z.B. Klatschmohn, Kornblume, Kornrade, Echte Kamille usw.

Unter den *Neophyten* werden die erst in der Neuzeit (ab etwa 1500) eingeschleppten Pflanzen verstanden. Der Ausdruck bezieht sich also eher auf den Zeitpunkt der Einschleppung, nicht so sehr auf die Absicht- oder Unabsichtlichkeit der Einschleppung. Viele Ergasiophyten können daher auch als Neophyten betrachtet werden. Unter *Ephemerophyten (Passanten)* werden Pflanzenarten verstanden, deren Samen eingeschleppt werden, aber in den seltensten Fällen eine Vegetationsperiode überstehen und meist mit Beginn der kalten Jahreszeit absterben.

Im Gegensatz zu den aufgelisteten Pflanzenarten bezeichnet der Begriff *Apophyten* einheimische Pflanzenarten, die *synanthrop*⁸² wachsen und an entsprechenden Standorten mit den eingeführten *Adventivpflanzen* in Konkurrenz treten können. Dazu zählen Giersch, Brennessel, Ampfer u.a. Nur in Pflanzengemeinschaften, wo offener Boden verfügbar ist (z.B. an Flussufern, in Auwäldern oder an Küsten), konnten sich verschiedene Neophyten rasch eingliedern und ausbreiten. In Gebieten mit einer weniger konkurrenzkräftigen oder extrem lückigen heimischen Vegetation, wie z.B. im Mittelmeergebiet, etablieren sich Neophyten wesentlich rascher als bei uns.⁸³

⁸² Synanthropie bezeichnet die Anpassung einer Tier- oder Pflanzenart an den menschlichen Siedlungsbereich, so dass sie nicht auf Ergänzung einer Population von außen angewiesen ist.

⁸³ Skriptum zur Vorlesung „Pflanzenverbreitung, Klima und Erdgeschichte“ von Christian Scheuer, <http://www-ang.kfunigraz.ac.at/~scheuer/Skript99.html>, April 2002, Kapitel 1.6.

4.4. Die frühen Arbeiten

Die ersten künstlerischen Arbeiten Lois Weinbergers entstehen sozusagen „im heimatlichen Garten“, in der Umgebung des elterlichen Bauernhofes. Sie zeigen Weinbergers *Naturnähe* im weitesten Sinn, seine Naturstudien mit dem Interesse an natürlichen und kulturellen Prozessen. Zugleich studiert und beobachtet Weinberger die festgefahrenen Verhaltens- und Denkmuster im Umgang mit Natur und Tier, wie sie sowohl für ländlichen als auch städtische BewohnerInnen oft typisch sind. Bereits die frühen Arbeiten weisen auf Lois Weinbergers Sammel- und Archivgedanken, der später noch stärker zum Ausdruck kommen wird. Und bereits in den 1970er Jahren ist Weinbergers Arbeit von konzeptuellen Ansätzen durchzogen, die durch sprachliche, literarische Aspekte geprägt sind.

Eine seiner ersten Arbeiten ist das „Baumfest“ von 1977 (Abb. 3). Weinberger schmückte einen Kirschbaum mit bunten Plastikbändern, einzelne Äste wurden mit Plastikplanen oder Teilen von bunten Plastiksäcken eingebunden. Weinberger erläutert seine Impulse dazu: *„Wenn der Inn Hochwasser geführt hat, blieben in den Sträuchern bunte Fähnchen hängen. Da habe ich an die Gebetsfahnen in Tibet gedacht. Heimat ist ohnehin immer außerhalb oder nur über das Außerhalb zu begreifen. [...] Heute kann ich diesen Ort, dieses Bauerndorf Stams, als Projektor sehen, der mir viel belichtet hat. Ich sage bewusst nicht Heimat, ich sage Ort.“*⁸⁴

Sabine Vogel assoziiert die unterschiedlichen bäuerlichen Gebräuche des Schmückens von Tier (und Mensch) bei den verschiedensten Anlässen und Festlichkeiten, wie Almauf- und abtrieb, Erntedankfeste und Bändertänze, wo mit bunten Papier- oder Stoffbändern geschmückt wird.⁸⁵ Weinberger hole sich nicht die Welt – über Vorstellung oder Objekte – in ein Atelier, sondern arbeite vor Ort und greife auf ein breites, vorgefundenes Formen- und Materialrepertoire zurück. *„Seine Auswahl zielt auf Vorhandenes, das er mit naheliegenden Mitteln erforscht, um den Dingen innewohnende Qualitäten oder Ereignisse sichtbar werden zu lassen.“*⁸⁶

⁸⁴ Wolfgang Kos, Solidarität mit den Dingen, Interview in: Alpenblick, Basel 1997, S. 230.

⁸⁵ Sabine B. Vogel, Dynamische Qualitäten, in: Lois Weinberger, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2000, S. 15.

⁸⁶ Ebenda.

Die Arbeiten aus der Zeit der 1970er und 1980er Jahre bestehen aus Objekten, Fundstücken, Installationen und sind Experimente inhaltlicher und formaler Art. Weinberger betont, dass die Arbeiten aus dieser Zeit für ihn keinen Kunstanspruch hatten. Sein Arbeiten kann als ein „Erarbeiten“ oder Aneignen von Möglichkeiten und „Techniken“ gesehen werden. In der 15-teiligen Arbeit „Bestandsaufnahme“, 1978 oder „Groerwald, eine Kriegsrecherche“, 1979/80 untersucht Weinberger vorgefundene historische Fakten, Geschichten, Traditionen, Gegebenheiten und konserviert gleichsam Bild- und Textliches, dem im herkömmlichen Sinn keine Aufmerksamkeit geschenkt wird.

„Bestandsaufnahme“ besteht aus verschiedenen Elementen, die anhand einer Dokumentationsmappe, präsentiert an einem Lesepult, näher erläutert werden. Element Nr. 10 ist das Gebilde eines zerschnittenen Autoreifens, mit Bronzefarbe bemalt (Abb. 4 a, b). In den 1970er Jahren fand man zahlreiche ähnliche als Schmuck zu Blumenkästen recycelte Autorreifen in den Vorgärten. Für Weinberger war dies seine erste Skulptur: *„sie war nicht nur Kommentar, sie war für mich auch Beleg für eine Schnittstelle von Kunst und Kultur, von Natur und Kunst“*.⁸⁷

Weinberger sieht sich bei diesen frühen Arbeiten und Recherchen des Umfeldes von Claude Lévi-Strauss beeinflusst und bezeichnet sie als *„ethnologische Untersuchungen [...] Ich habe mich sehr intensiv mit dem engen Kreis, in dem ich gelebt und gewohnt habe, auseinandergesetzt. Damals habe ich mir auch systematisch die Gärten des Ortes angeschaut, auch die der neuen Einfamilienhäuser. Wir Bauernkinder haben diese Leute immer abschätzig als ‚Siedler‘ bezeichnet.“*⁸⁸

1978 entstand die grün gefärbte Reliefplatte „Sumpf“ (Abb. 5), ein aus Alabastergips hergestellter Abguss eines Stückes Holz. Weinberger faszinierten die verästelten Fressgänge der Borkenkäfer, die diese im Holz hinterlassen haben. 1980 verwendete er wurmzerfressene Baumrinde als Druckstöcke für eine Serie von Monotypien.⁸⁹ Die Negativform der Gänge und das davon abgeleitete Raum- und

⁸⁷ Wolfgang Kos, Solidarität mit den Dingen, Interview in: Alpenblick, Wien 1997, S. 230.

⁸⁸ Ebenda, S. 228.

⁸⁹ Siehe Lois Weinberger, Präsentation Tiroler Künstler, Heft 5/1980, Kammer für Arbeiter und Angestellte für Tirol, Innsbruck 1980.

Formkonzept inspirierte ihn Jahre später zu zahlreichen, auch raumgreifenden, architektonischen Arbeiten (siehe Architekturmodell „Durchlässiges Dorf“, Abb. 63, oder Dach der Stadt- und Landesbibliothek Wien, Abb. 61).

Ende der 1970er und Anfang der 1980er Jahre entstanden Metallskulpturen, bei denen Weinberger bewusst seine Ausbildung als Metallschlosser verleugnete. Er kombinierte Metall mit anderen Materialien wie Holz, Maschendraht oder Fundstücken und bemalte sie mit Farbe, z.B. „Ort IV“, 1980 (Abb. 6).

In den Jahren 1985/86 entstanden figurale und abstrakte Steinskulpturen wie „Mauer mit 19 Steinen“, 1986, 300 x 120 x 60 cm. Die an ländliche Steinmauern erinnernde Skulptur wurde 1994 bei Krems/Stein an der Donau im öffentlichen Raum installiert (Abb. 7). Skreiner sagt über die Stein-Skulpturen, sie beschreiben *„das Kultische und Rituelle in einer mythischen Dimension“* und meint weiters: *„Es ist eher ein mythisches, gestalthaftes Sehen, ein entschlüsselnder Blick, der durch die Betrachtung im Gegenstand die in ihm bereits angelegte Form erschaut [...] Wie vorzeitliche Grabfunde, archaische Zeichen, Fetische, Opfergaben und Bestattungen wirken sie auf uns und sind uns doch eigentümlich vertraut, gegenwärtig und ansprechend.“*⁹⁰

⁹⁰ Wilfried Skreiner, Lois Weinbergers skulpturales Sehen, in: Lois Weinberger, Galerie Krinzinger und Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1985, o. S.

5. Ausgewählte Werke mit Gartenbezug

5.1. Gebiet und Gartenarchiv, 1988-99

Gebiet

Ein Ort / an dem sich das Lebendige

Sichtbar

über das Ordnende zeigt

Wo die Unmöglichkeit einer Vernichtung

Immer wieder aus ihrem Gegenteil

Aus denkbaren Folgen des Nichtsterilen

In die gewagt Zukunft erblüht.⁹¹

1988 in Wien angekommen, bezieht Lois Weinberger ein Atelier- und Schrebergartenhaus in Wien 22 und richtet sein „Gebiet“ ein (Abb. 8). Über elf Jahre, von 1988-99 beschäftigte er sich mit seinem *Neophyten-Garten*, einem Areal von 500 m², in dem er kontinuierlich oft acht Stunden am Tag arbeitet. Eine „*Gstätten*“ mitten in Wien, ein „*Unkrautgarten*“, der vom Künstler gepflegt wird mit Liebe, Aufmerksamkeit und einer „*präzisen Achtlosigkeit*“, wie er selbst es nennt. Der Garten ist sein „*Studio*“ und bildet den Ausgangspunkt und die Basis für viele seiner Arbeiten. Er ist in dieser Zeit aber zugleich auch *das Werk*, sein künstlerisches Hauptwerk und seine Hauptbeschäftigung. „*Gartenarbeit im Zeichen von Distel und nomadischer Vegetation*“⁹², Pflanzen und Samen werden von eigenen Reisen, Erkundungen in der Umgebung oder von Freunden aus anderen Kulturkreisen mitgebracht. In diesem Archiv kultiviert er Pflanzen und Samen, die dann in anderen Arbeiten, an anderen Plätzen weiter verwendet werden. Die Auseinandersetzung mit diesem *Feld*, *Gebiet* oder *Areal* wie Weinberger es nennt, der sich – nochmals sei es betont – nicht als Gärtner im herkömmlichen Sinn sieht, mündet in zahlreiche Arbeiten der unterschiedlichsten Medien.

⁹¹ Lois Weinberger, Notizen aus dem Hortus, Ostfildern 1997, S. 44.

⁹² Wolfgang Kos, in: Kunstforum, Das Gartenarchiv, Bd. 146, Juli-August, 1999, S. 110.

Die Arbeit im Garten wird von Anfang an begleitet von Nebenprodukten: Es entstehen Texte, Fotografien und Zeichnungen, die Weinbergers Themen gedanklich umkreisen und konkretisieren. Ausgewählte tagebuchartige Texte und Fotos werden anlässlich der Documenta X in einem kleinen Buch „Notizen aus dem Hortus“⁹³ publiziert, die Texte werden auch handschriftlich im Ausstellungsraum an die Wand appliziert.

„’Alles Kraut / das bei uns den Winter überlebt / ist heimisch / das heißt aber nicht / dass es gut für uns sein muß – es ist bloß da.’ An diese Feststellung meines Vaters über die im Saatgut eingeschleppten Fremdpflanzen / Unkräuter / die er seit Jahrzehnten erfolgreich als Bauer im Oberinntal bekämpft / erinnerte ich mich als ich 1993 die ersten aus Samen gezogenen griechischen Disteln / Picnomon acam und Ptilostemon afer als Freigabe des Ortes / in den ich hineingeboren wurde gedacht / in meinen Garten heimischer Wildpflanzen einbrachte. Mittlerweile / zwölf Meter südöstlich weitergewandert / überlebten die Neophyten den dritten Winter / ich bin zuversichtlich.“⁹⁴

Weinberger entwickelt sich zum Spezialisten für Botanik, er führt Listen über die gepflanzten Arten und deren Fundorte sowie die weiteren Auspendungsorte. Das Gebiet ist ein Reservoir an Pflanzen, Samen und Ideen. Von besonderem Interesse sind für Weinberger die verschiedenen Arten von Disteln und der Stechapfel, des weiteren kultiviert er Pflanzen wie Mauerpfeffer, pontischen Wermut, Salomonsiegel, österreichischen Salbei, Kugelblumen, ruthenische Flockenblume, Zungendistel, Königskerzen, ungarischen Thymian, Hainburger Federnelke, Linum und unzählige andere mehr.

Disteln

Zu seinen Lieblingspflanzen zählt die besonders widerstandsfähige *Krebsdistel* (*Onoropordon acanthium*), deren Samen im Boden angeblich eine Überlebensdauer von 550 Jahren haben. Diese Pflanze hält Weinberger in zahlreichen, akribisch hergestellten, blattfüllenden Bleistift-Zeichnungen fest (Abb. 9). Franziska Weinberger schreibt über die Distelzeichnungen: *„Die bewusst in dilettantischer, abgelegter Manier gezeichneten ‚Disteln‘ – immer dieselbe Art der Krebsdistel*

⁹³ Lois Weinberger, Notizen aus dem Hortus, Ostfildern, 1997.

(Onoropordon acanthium), ermöglicht einen Freiraum, abseits des ‚guten Geschmacks‘. Durch das Festhalten am Bleistift, wird die Arbeit vorangetrieben, ist determiniert, was die nächsten Tage und Monate zu geschehen hat, um den formalen Abschluss zu finden, um eine Distel – kein Ornament – entstehen zu lassen, deren dornige Zweige an den Rändern abknicken und dem Papierende entlang laufen wie auf einem Monitor und die den leichten Titel ‚Play Back‘ tragen. ‚Kann ich so tun, als ob ich Kunst machen würde.‘ Die Ambivalenz zur eigenen Stellung als Künstler ist Werkzeug für die Strategie der Kunstform.“⁹⁵

Stechapfel

Auch mit dem *Stechapfel (Datura stramonium)* beschäftigt sich Weinberger in besonderer Form. 1996 entsteht das Video „Datura stramonium“ (s/w, 7 min, Abb. 10). Die Kamera bewegt sich unruhig im krachenden und zerbrechenden Unterholz einer trockenen Stechapfelstaude. Die raschen, kleinen, eckigen, fast aggressiven Bewegungen der Kamera ähnelnd denen eines kleinen Tieres, eines Vogels, der sich im Staudengewirr auf der Suche nach Samen befindet, ständig auf der Hut vor drohender Gefahr. Der Stechapfel, auch Engelstropfete genannt, ist eine giftige Pflanze aus der Familie der Nachtschattengewächse. Aus seinen Samenkörnern wurden die „Hexensalben“ hergestellt, die bei Verwendung das Gefühl hervorrufen, zu schweben, zu fliegen oder ein Tier zu sein. Die giftigen Inhaltsstoffe der Pflanze erzeugen eine halluzinatorische Wirkung mit starken sexuellen Träumen und Visionen. Die Heimat des Stechapfels ist das Gebiet um das Schwarze und Kaspische Meer, wie und wann er nach Europa gelangte, ist unklar. Bei den heilkundigen Zigeunerinnen wurde er als „Orakelpflanze“ benutzt. Es wird vermutet, dass sie die Pflanze im 15. Jahrhundert nach Europa brachten.⁹⁶

Franziska Weinberger schreibt zum Video: *„Der Film zeigt eine mit der Videokamera zerstörte Pflanze: Auf Brachen und Abfallplätzen in der Nähe der menschlichen Behausung wächst die Datura – ein Lebewesen (bleibt unsichtbar = Kamera) kommt vorbei im November und stößt in die trockenen, gefleckten Stiele, die keinen Halt mehr haben, es kracht – dehnt sich aus – wechselt – schiebt – zerstört – bricht – überstürzt – hält inne – zertritt, bis die Samen aus der Kapsel springen und auf den*

⁹⁴ Ebenda, S. 74.

⁹⁵ Franziska Lettner, in: Lois Weinberger, Galerie Krinzinger Wien o. J. (1993), S. 24.

⁹⁶ Manfred Broksch, Das praktische Buch der Heilpflanzen, München 1998, S. 82.

Boden rollen. Fluchtlinie – eine Verkettung von zerbrochenen Affekten – gelenkte Willkür und Geschwindigkeit – ständiger Richtungswechsel – Trennung – lautstark und aus nächster Nähe – elementar und komplex – ohne Mythos – ist doch das Wissen um die Geschichte der Pflanze Mythos genug. Dramaturgie einer Alltäglichkeit – die Pflanze wird benützt als Medium für biomorphe kulturell motivierende Lebensprozesse – dem Durchdringen zweier Kategorien, die wir uns ‚Kultur‘ und ‚Natur‘ zu nennen gewöhnt haben. Der Stechapfel [...] hat nun doch und eigentlich schon immer mit dem sich Auflösen und der Durchlässigkeit von Grenzen zu tun. Einsammeln – verwenden – liegen lassen.“⁹⁷

Video

Einen Eindruck des Gartens vermittelt das Video „Gebiet / Area“ (32 min), das im Oktober 1996 entstand. Der Klappentext erläutert: *„Die Idee eines Gartens entstand in der Wüste / seit 1988 lässt Weinberger auf einem 500 m² großen / vor dem Atelierhaus im Stadtgebiet in Wien gelegenen Areal / die auf sogenannten schlechten Böden / außerhalb der Stadt gesammelten Samen von pannonischen Wildpflanzen und Neophyten – Einwanderer / die sich anzusiedeln vermögen – zu einem perfekten Provisorium erwachsen von der Unsicherheit in eine scheinbare Sicherheit zur Unsicherheit der Garten entwickelt sich zur sensitiven Zelle / aus der die vermehrten und zur Auslichtung entnommenen / teils seltenen Pflanzen wiederum in mögliche Gebiete des Urbanen sowie der freien Landschaft – einer veränderten Perspektive entgegen – ausgesetzt werden.“⁹⁸*

Langsam und regelmäßig bewegt sich die Kamera halbkreisförmig von links nach rechts. Ausschnitthaft wird der mit verschiedenen Pflanzen zum Teil dicht – teilweise spärlich oder kaum bewachsene Boden von einem ruhig stehenden Kameramann mit ständigem Blick nach unten gefilmt. Verschiedenste Pflanzen kommen ins Bild, teilweise unbewachsener Boden, vereinzelt Steine. Nie hebt sich der Kamerablick,

⁹⁷ Franziska Lettner, 8 Stills aus *Datura stramonium* (Stechapfel), Wien 1996, in: Fenster, Tiroler Kulturzeitschrift, Nr. 70, 2000.

⁹⁸ Klappentext des Videos.

die Horizontlinie ist nicht zu sehen. Es werden keine besonderen Bildausschnitte inszeniert, die Auswahl erscheint wahllos und doch dokumentarisch. Keine weiteren Motive kommen ins Blickfeld, auch die Füße oder andere Körperteile des Künstlers/Kameramanns werden nicht sichtbar, seine Bewegungen und Schritte, der nötige Schwenk zur nächsten Einstellung ist nicht zu sehen. Das Bildmaterial des Videos wurde nachträglich nicht geschnitten.

Über den Film wird eine Textzeile ähnlich der Einblendung eines Untertitels geführt. Der poetische Text läuft in einer Zeile durch, eine Interpunktion fehlt. Bild und Text stehen – wie es scheint – in keinem direkten Zusammenhang. Der Hinter- bzw. Untergrund dient einerseits als Kulisse für den Textstreifen, jedoch bleiben Bild und Text gleichbedeutend. Weinberger „zeichnet“ mit der Textlinie formal und inhaltlich in das bewegte Bild, wobei die Kameraführung als das malerische Motiv, der Text als das zeichnerische Element gelesen werden kann. In den letzten Minuten erfolgt kein Textband, das Bild läuft homogen aus.

Videotext

Sehr lyrisch formuliert Weinberger seinen Text, er beginnt mit „*Isolierten Momenten*“ und mit der gespannten Haltung „*Aus der Erwartung*“, die sich später „*An die Neugier*“ wandeln wird. Der Text beginnt sehr malerisch, beschreibt „*vom Licht vermengt in gefleckter Unruhe gelöst*“ Eindrücke und Reflexionen, die sich in Bezug auf Pflanzen wie auch im übertragenen Sinn lesen lassen. Es geht ihm um das Immaterielle – das Sehen „*was ich zu sehen vermag*“ und um das Materielle – „*dem Boden auf dem ich stehe*“. „*Das Vormir*“, das Zukünftige zeitlich und örtlich auszudrücken vermag, als der nächste Schritt oder die natürliche Entwicklung im Jahreszyklus „*der zerbrechlichen Trockenheit*“ entgegen, der Blick auf den Spätsommer, den Herbst oder Winter. (Gedacht sei hier auch wieder an sein zeitgleiches Video „*Datura stramonium*“, wo die Kamera in das zerberstende Unterholz der Stechapfelstaude fährt und sich der labile Moment der Zerbrechlichkeit zum Ende als Vergänglichkeit präsentiert.) Die Eindrücke von isolierten Momenten, die er auch mit der Kamera scheinbar wahllos einfängt, beschreibt er in Text und Bild als Splitter, als einen Teil von Teilen. „*In der Bewegung eines großen Kreises / Im Wiedererkennen unter anderen Gesichtspunkten / Dies würde vom Glück erzählen [...]*.“ Auch der Blick könnte sich in der Bewegung eines Kreises schließen, ein

„Wiedererkennen unter anderen Gesichtspunkten“ möglich machen, doch die Kamera filmt gleichmäßig halbkreisförmig; kein eingefangenes Detail wiederholt sich, kein Blickwinkel ist wiederzuerkennen oder gewährt einen Blick auf das gesamte Areal. In der zum Kreis geschlossenen Kamerabewegung könnte sich das Bild schließen, der Eindruck des Betrachters vervollkommen, *„dies würde vom Glück erzählen, Nichts erfinden zu müssen – Kunst entstehen zu lassen“*. Nicht die krampfhaftige Suche nach der Kunst oder dem Kunstprodukt, nach dem Garten, nach der Erfüllung, sondern die Kunst liegt darin, Dinge entstehen zu lassen.

Er spricht vom *„Ort der absichtslosen Vermehrung“*, das Absichtslose – ein Schlüsselbegriff der fernöstlichen Philosophie – das zugleich mit Wachstum und Vermehrung in Verbindung gebracht wird, der Ort als sein Garten, wo der Künstler absichtslos, also ohne Erwartung, ohne Hintergedanken des Wollens seine Pflanzen kultiviert, mit ähnlicher Haltung seinen Gedanken nachhängt, ein Ort, der sich von selbst vermehrt, Pflanzen, die sich verselbstständigen und sich eigendynamisch fortpflanzen. Ein ganz natürlicher Prozess, *„Nichts Besonderes eben“*. Doch es ist *„kein Refugium des Aufhaltens der Lust“*, der Künstler/der Gärtner greift gestaltend ein und baut *„mit den Händen geformte Hügel und Vertiefungen“*.

Einige Momente später zeichnet er im Text ein Bild der Vergänglichkeit und des Todes: *„Wer kann schon die letzte Ruhe miterleben / wenn alles Fleisch Gras wird / So unverblümt meine Damen und Herren durchs Gestrüpp / Vom Grün und der dunklen Erde her ist das Grellfarbene einer Blüte nicht erklärbar / Sie ist Eigentliches / Losgerissenes Schwemmgut so wie mit dem Widerstand die Einsamkeit einhergeht / stoisch Pflanzenhaftes sich von Tierhaften entfernt / zum Ruhevollen hin“*. Der Text schließt mit Worten an den Adressaten/den Betrachter: *„Sie sehen der Garten hat mit Himmelsrichtungen zu tun / schön und auch ein politischer Garten / Aus dem Osten erwachsend / vom pontischen Wermut am schwarzen Meer / Aus dem Osten erblühend / zur Iris pumila der Welser Heidi / Nomaden / denen dies gilt“*.⁹⁹

Fotografische Arbeiten

Auf verschiedene Art und Weise präsentiert Weinberger seine Fotoarbeiten, die über die Jahre aus der Beobachtung der Gegebenheiten des Gebietes und auf seinen

Ausflügen entstanden. Das Hauptwerk „Gartenarchiv“, 1988-1999 umfasst 624 gerahmte Kleinbilddias, die wahllos, ohne strenge logische Reihenfolge auf schlichten Leuchttischen gruppiert werden (Abb. 11 a, b). Jedes einzelne Dia fixiert einen zeitlichen Moment, in Nahaufnahme oder aus der Ferne, blühende Pflanzen, Gräser, Disteln in verschiedensten Farben, Formen und Größen. Details erscheinen wesentlich oder unwesentlich, die Anordnung und Reihenfolge der Bilder ist unhierarchisch, wie die Serie auch nicht als botanische Dokumentation gelesen werden kann, da sämtliche Beschriftungen oder Erklärungen fehlen.

Eine andere Präsentationsform sind die Serien von großformatigen Farb- oder Schwarzweißfotografien aus dem Gebiet (Abb. 8, 12). Auch hier konzentrieren sich die Bildausschnitte rein auf die Pflanzen im Detail oder die Gewächse auf dem Boden als Gesamtansicht. Die Bilder enthalten keinerlei darüber hinausgehende Informationen, weder Arbeitssituationen oder -materialien werden dargestellt, noch sind Umgebung, Gebäude oder Personen zu sehen.

Gänzlich andere Bildausschnitte zeigt die Fotoarbeit „Ruderal Elternhaus“, 1995 (Abb. 13). In 66 Farbfotografien würdigt Weinberger neben Pflanzen auch Szenen am und rund um den elterlichen Bauernhof in Stams. Die Bilder werden streng nebeneinander in neun Reihen angeordnet, ein bewegtes Puzzle aus Hoch- und Querformat, und zeigen neben Details von Disteln, Brennnessel, blühenden Blumen und Pflanzen auch Hofgebäude, Einblicke in den Stall, Tiere, den Fuhrpark, im Schatten ruhende Katzen unter einem Lastwagen mit Tiroler Kennzeichen, ein ausrangiertes, im Garten abgestelltes Auto, daneben eine grasende Kuh oder einen roten Heuwender. Auch hier fehlen Menschen, niemand ist auf den Bildausschnitten zu sehen, doch trotz der Abwesenheit von Personen wird die Arbeitswelt am Hof bildlich eindrucksvoll dargestellt. Die Fotocollage ist den Eltern gewidmet und kann als Weinbergers Porträt des heimatlichen Hofes und seiner Herkunft gesehen werden. Im Interview mit Wolfgang Kos sagt er dazu: *„Da ging es mir um unscheinbare Dinge, um Nachlässigkeiten, um Stellen, die nicht unter Kontrolle zu kriegen sind. Dort, wo sich Dinge noch entwickeln können. Dort, wo man sich bilden kann.“*¹⁰⁰

⁹⁹ Der Text des Videos wurde nicht veröffentlicht, einzelne Passagen sind in „Notizen aus dem Hortus“, 1997 abgedruckt.

¹⁰⁰ Wolfgang Kos, Solidarität mit den Dingen, Interview, in: Alpenblick, Basel 1997, S. 230.

Ähnliche Bildausschnitte zeigt der aus dem Umkreis der Wiener Aktionisten bekannt gewordene Fotograf **Heinz Cibulka** mit seinen ruralen Fotos aus den späten 1970er und 1980er Jahren, die er zu seinen „fotografischen Bildgedichten“ zusammenstellt (Abb. 14). Bild und Text bedingen einander, auch wenn sie nicht direkt aufeinander Bezug nehmen:

*„Ein Misthaufen in feuchter Verbindung mit dem Erdboden
Kirschblüten von dunklen Ästen gegen ein Himmelblau gehalten
Eingekochte Früchte in Gläser geschlossen
Tageslicht fällt durch den Türspalt
Und liegt weich in dem sonst dunklen, kühlen Raum
Das Kalb im Stall
Gestern aus dem Mutterleib gedrängt
Eingeweideweich Atmosphäre tragend am Boden“¹⁰¹*

Zu seinen fotografischen Arbeiten vermerkt Cibulka: *„Die Fotografie als Zeigeform ist geeignet, den Status des Begriffes ‚Natur‘ von einer romantischen Sicht zu erlösen. Unterschiedliche Wirklichkeitsausschnitte, allesamt Natur im universalen Sinn, wenn auch mit unterschiedlichen Qualitätsmerkmalen, in einer Ebene gezeigt, im gleichen Material ausgedrückt, aus gleichem Sucher gesehen – ergibt den Schluss: Alles ist Natur [...] In der Anlage meiner Arbeiten mit Fotografie, in meinen fotografischen Bildgedichten wird zwar auf unterschiedliche Formen weltanschaulicher Prägungen angespielt, mit diesen Zu- und Gegeneinanderstellungen von qualitativ unterschiedlichen Bildinhalten wird aber keine bestimmte Wertung nahegelegt. Ich strebe offene Kompositionen an, die sich in der schöpferischen Leseleistung des Rezipienten erfüllt.“¹⁰²*

Ähnliches gelingt auch dem Literaten und Hobbyfotografen **Gerhard Roth**, der in Obergreith in der Südweststeiermark seit den 1970er Jahren das ländliche Leben mit seiner Kamera festhält und die untergehende dörfliche Welt als einen Art Erinnerungsspeicher dokumentiert. Auch ihn interessiert nicht die „schöne“, „gute“ Fotografie, sondern alles was nebensächlich und selbstverständlich scheint. Als

¹⁰¹ Heinz Cibulka, Brdo Berda 1976, Innsbruck o. J. (1976), o. S.

seine Motive wählt er das Alltäglichsste vor seiner Haustüre. In seinem „Atlas der Stille“¹⁰³ finden sich an die 700 Fotografien, geordnet nach den Kategorien *Dorfleben, Arbeit, Jagd – Fischzucht – Imkerei, Landschaft – Himmel* und *Einzelheiten* (Abb. 15).

Sowohl Weinberger wie auch Cibulka und Roth verfolgen – wenn auch in gänzlich anderen Zusammenhängen und unterschiedlichen Herangehensweisen – ähnliche Interessen der akribischen Beobachtung des Lebens und Treibens auf dem Lande, auf dem Bauernhof, der Tiere, Pflanzen und Felder. Sie porträtieren die Härte und das karge Leben, trotzdem durchsät mit Sinnlichkeit und Farbe. Tod und Leben liegen hier sehr nahe beieinander. Die Verwandtschaft zeigt sich nicht nur in der Präsentationsform der Fotos in einer wie wahllos oder zufällig erscheinenden Zusammenstellung und Präsentation in Serie, sondern auch in den thematisch ähnlichen Bildausschnitten, der wertfreien Beobachtung, der Liebe am Detail gepaart mit Langsamkeit und dem Innehalten für den Moment. Sie zeigen das Erfassen von spontanen Bildeindrücken, die weit über eine Dokumentation des bäuerlichen Lebens hinausgehen, und Bildausschnitte, die das Leben auf dem Land ungefiltert, ungeschönt, unromantisch wiedergeben, die der bäuerlichen Umgebung entsprechen, in sehr direkter Weise.

Verlassen des Gartens und Neuanfang im Kamptal

1999 verkaufte Weinberger den Garten, danach ebneten Bagger den Grund und neutralisierten und beseitigten Weinbergers Spuren. Ohne jegliche Wehmut gab er seinen Garten auf. Geblieben ist ein Archiv von mehreren Hundert Fotografien und ein Archiv der Samen. Franziska beschrieb die Situation vor Lois Weinbergers Popularität: *„Zehn Jahre hat Lois den Garten gehabt. Als wir ihn aufgegeben hatten, wollten alle den Garten sehen, vorher hat sich niemand darum gekümmert“*. Dieses Aufgeben und Verlassen des Gartens ist für Weinberger ein essentieller Punkt, der später noch näher beleuchtet werden soll. Jahre später – im Sommer 2007 – ergibt sich in Gars im Kamptal wieder die Möglichkeit für Lois und Franziska Weinberger, ein neues *Gebiet* zu beziehen. Eine ehemalige Spiegelfabrik dient ihnen als Atelier und ringsum in einer ehemaligen Überschwemmungszone entsteht der neue Garten, wobei eine Herausforderung auf die beiden zukommt: Das neue Gebiet wird nicht

¹⁰² Heinz Cibulka, Natur – Fotografie in: Von der Natur in der Kunst, Wien 1990, S. 58.

angelegt, ein neuer Garten installiert, sondern der umgekehrte Prozess, eine Art „archäologisches Freilegen“ findet statt: Pflanzen und Samen aus dem Überschwemmungsgebiet werden gesichtet, gehoben, geborgen und neu gepflanzt (Abb. 16).

5.2. Documenta X, Kassel 1997

Auf der Documenta X war Lois Weinberger mit vier Arbeiten in und rund um den Kulturbahnhof vertreten. Seine Arbeit galt als *das* Paradebeispiel für das Programm *Politics – Poetics* von Catherine David.¹⁰⁴

Das Konzept anhand einer Skizze

Die Skizze „Entwurf 2 Dokumenta X“ von 1996 gibt Aufschluss über Weinbergers ursprüngliche Überlegungen für Kassel (Abb. 17). Der Weg der Annäherung an das Zentrum, das Kernstück, die „Zelle“, lässt sich in Form einer Spirale nachvollziehen: Erste Stationen bilden die beiden Außenarbeiten „Wegwarte 1“ und „Wegwarte 2“ am oberen Bildrand. Dann gelangt man über den „Garten“ am Bahnkörper, vorbei am „aufgebrochenen Boden“, in das Zentrum der Spirale, zur „Zelle“, installiert im Innenraum des Ausstellungsareals. Der hier als markante Spirale markierte Weg konnte von den Ausstellungsbesuchern nicht in dieser Abfolge wahrgenommen werden, doch die Reihenfolge der einzelnen Orte war für die Rezeption nicht ausschlaggebend, der Weg nicht zwingend vorgegeben. Nur die Skizze zeigt das nach innen hin Konzentrieren zum quadratischen Kern, der „Zelle“, mit der Bemerkung *„ein Punkt als solcher gemacht um nicht die undurchlässige Wendung des Gegenteils zu verfallen“* (sic). Diese Installation lag als einzige im Innenraum des Ausstellungs-Parcours und beinhaltete mehrere Arbeiten im ersten Stockwerk des für die Ausstellung adaptierten Kulturbahnhofs. Die Ausdehnung des „Gartens“ entlang des auf der Skizze gebogenen Bahngleises ist mit Pfeilen markiert. Hier befindet sich die Bemerkung *„Ich weiß nicht woher / an die Neugier die zuerst im Unvollendeten zu verbinden vermag“*. Über die gebogene Kurve des Bahngleises schleuste Weinberger die Documenta-Besucher in den städtischen Raum, den „Naturraum“ im Gegensatz zum „Kunstraum“. In den beiden Wegwarte-Häuschen befanden sich

¹⁰³ Gerhard Roth, Atlas der Stille, Fotografien aus der Südsteiermark von 1976-2006, Wien-München 2007.

Aufforderungen an die BesucherInnen, mit Hilfe von präparierten Straßenkarten den vegetativen Bewuchs der Umgebung zu erkunden.

Neophyten-Garten „Das mit den Pflanzen ist eins mit ihnen“

Auf dem Gleiskörper direkt vor den Ausstellungsräumen im Kulturbahnhof pflanzte Weinberger in der Länge von cirka 100 Metern einen Neophyten-Garten unter dem Titel „Das mit den Pflanzen ist eins mit ihnen“ (Abb. 18). Das bepflanzte Stück der Gleisanlage war weder eingegrenzt noch besonders markiert. Zur Zeit der Eröffnung war kaum ersichtlich, wie weit sich die Intervention erstreckt, beziehungsweise wo die Bepflanzung in den herkömmlichen Gleisbewuchs mit „*einheimischen*“ Pflanzen übergeht, der Übergang war fließend.

*„Bedeutend würde ich den Aspekt bewerten, der mich bewogen hat dieses Bahngleis als Handlungsort auszuwählen. Es waren die überwucherten Bahngleise, die heute in Auschwitz oder Mauthausen zu sehen sind. Das war meine erste Idee, ohne diesen Beweggrund anzusprechen [...] Ich dachte sofort an stillgelegte Transportwege.“*¹⁰⁵ Für die Bepflanzung verwendete Weinberger bewusst ausgewählte Ruderalpflanzen aus Ost- und Südosteuropa. In einer Arbeitsskizze hält er die geplanten Pflanzen und ihre Herkunftsgebiete fest: Ruthenische Kugeldistel und Flockenblume *Centaurea ruthenica* aus Ruthenien-Ukraine, Illyrien, Jugoslawien, Dalmatien, Zwergkiefer aus Syrien, *Savia austriaca*, *Melika transsylvanica*, Siebenbürger Perlgras aus Transsylvanien Rumänien, Akama Distel aus Griechenland und Kanadische Goldrute (Abb. 19).

Dieter Buchhart schrieb über den Garten in Kassel: *„Die Arbeit fand große internationale Beachtung, die Pflanzen wurden als ‚Immigrationspflanzen‘ als Anspielung auf die europäische Einwanderungspolitik und als Metapher für gesellschaftliche Konstruktion verstanden“*.¹⁰⁶ Neophyten, also „Zuwanderer“ von anderen Kontinenten und Ruderalpflanzen, die an Schutthalden, Bahngleisen und Wegrändern wuchern, werden im herkömmlichen Sinn und auf grund ihrer Anspruchslosigkeit als Unkraut gesehen und mit allen Mitteln bekämpft. Lois

¹⁰⁴ Politics – Poetics. Das Buch zur documenta X, Ostfildern 1997.

¹⁰⁵ Dieter Buchhart: Lois Weinberger, In der Zeit liegt die Natur, in: Kunstforum International, Bd. 158, Januar-März, 2002, S. 237.

¹⁰⁶ Ebenda, S. 229.

Weinberger sieht die Sache anders: „*Einwanderungen geschehen so und so / es geht darum mit dem Fremden den Umgang zu üben*“. Stella Rollig beschreibt Weinbergers Bestreben folgendermaßen: „*Die Beschäftigung mit der Pflanze ist eine politische Metapher, geleitet von der heute in der avancierten Botanik bereits durchgesetzten Erkenntnis, dass Kategorien von heimisch und nicht-heimisch problematisch und zur Distinktion wenig brauchbar sind.*“¹⁰⁷ Weiters führt sie aus: „*Während realpolitisch diese Konfrontation mit dem Fremden ihrer möglichen Konflikte wegen so weit wie möglich auszuschließen gesucht wird, während Multi-Kultur nur als Konsumangebot boomt, wird Weinbergers Botschaft im Kunstbereich mit Sympathie aufgenommen.*“¹⁰⁸

Christian Kravagna kritisiert in seiner Rezension diese metaphorische Lesart und angedeutete Gleichsetzung von heimischen und fremden Pflanzen mit der Gesellschaft von „heimischen“ Völkern und Immigranten, die nebeneinander und miteinander bestehen können. Die daraus resultierende problematische Ideologie des „survival of the fittest“ kann nicht auf die menschliche Gesellschaft übertragen werden. Kravagna zitiert Weinbergers Aussage seines Vaters, der meinte „alle Pflanzen, die den Winter bei uns überstehen sind heimisch“ und führt fort „That Weinberger managed to get plants from Eastern and Southeastern Europe to endure the winter in his garden would appear to give them the right to existence, but if this right is conferred only to those that are able to survive, his becomes a very Darwinian perspective.“¹⁰⁹ Und er schließt mit den Worten: „One should be aware of over-interpretation.“¹¹⁰

Nach der Documenta X blieb der Garten bestehen. Mit der Zeit wucherten die Sträucher und Pflanzen, die Pappeln wurden bis zu zwei Meter hoch (Abb. 20). Es gab Bestrebungen und Pläne, das Projekt als „Kunst im öffentlichen Raum“ in das Eigentum des Kulturamts der Stadt Kassel zu übertragen, dies scheiterte jedoch. Weinberger plädierte hingegen, auch diesen Garten bewusst aufzulassen und zu schleifen, was in der Folge geschah. In der Zwischenzeit wurde die Gleisfläche überbaut.

¹⁰⁷ Stella Rollig, Lois Weinberger. Der gute Gärtner verlässt seinen Garten, Camera Austria, Nr. 65, April 1999, S. 19.

¹⁰⁸ Ebenda, S. 18.

¹⁰⁹ Christian Kravagna, Lois Weinberger, in: Artforum International, März 1998, S. 110.

¹¹⁰ Ebenda.

Aufgebrochener Boden

In unmittelbarer Nähe – auf einem Parkplatz direkt vor dem Kulturbahnhof – war eine weitere bepflanzte Außenarbeit von Weinberger zu sehen (Abb. 21). Die aufgebrochenen, sich wölbenden Asphaltchollen mit der wild darauf wuchernden Vegetation ließen den Eindruck entstehen, dass durch die Kraft der Pflanzen und deren unterirdische Wurzeln der Asphalt auf einer Fläche von einigen Quadratmetern aufgebrochen wurde. Der aufgebrochene Straßenboden ließ weniger an menschliches Eingreifen denken, eher an die Kraft der Tektonik oder Naturgewalten wie Erdbeben oder andere Naturkatastrophen.

Bereits 1993 verwirklichte Weinberger für das Festival „Szene Salzburg“ in Salzburg eine ähnliche Arbeit mit dem Titel „Brennen und Gehen“ (Abb. 22). Auch hier brach er ein ca. 4 x 4 Meter-Stück Straßenasphalt auf, das von einem gitterartigen Bauzaun eingefasst war, und pflanzte darin Brennessel, Ackermelde und andere Pflanzen. Der weitere Bewuchs ergab sich durch natürliche Sukzession, die Verbreitung erfolgte durch Wind und Vögel.

Wegrandhäuschen

Die beiden „Wegwarten“ (Abb. 23 a, b) „*abgestellt am Rande des Weiterführenden*“ waren zwei schlichte, blau bemalte Metallhäuschen mit je zwei Türen, im Inneren bestückt mit Stadtplan, Fotoarbeiten, Texten und einem Herbarium mit Samen von in Kassels Stadtgebiet heimischen Pflanzen. Eine Karte der Fußwege Kassels listete die Bezeichnungen der Pflanzen, die entlang der Wege wachsen. Die Wegwarten waren versperrt, der Schlüssel im Büro der Documenta erhältlich. Der Titel der Stationen ist vielschichtig, „*am Weg wartend*“ oder „*den Weg wartend*“ benennt er auch eine Blume: „Wegwarte“ (*Cichorium intybus*) ist der Name eines in unseren Breiten gängigen Korbblütlers, eine Pflanze, die am Weges- und Ackerrand, an Böschungen und Schutthalden vorkommt und von Juni bis September in einem auffälligen Hellblau blüht. Ihre Blüten öffnen sich am frühen Morgen und schließen sich bereits zur Mittagszeit.

Der Name stammt der Legende nach von einer mittelalterlichen Sage: Die Blütenblätter stellen die blauen Augen eines verwandelten Burgfräuleins dar, die am Wegesrand vergeblich auf die Rückkehr ihres Geliebten vom Kreuzzug aus dem

Heiligen Land wartet. Die Wurzeln wurden in Notzeiten als Gemüse oder Zichorien-Kaffee genutzt.¹¹¹ Erste schriftliche Erwähnungen der Wegwarte sind auf einem ägyptischen Papyrus aus dem 4. Jh. v. Chr. bekannt. In der Pflanzenheilkunde gehen Zauberei und Verwendung zu Heilzwecken dieser Pflanze ineinander über, so konnte die Wegwarte angeblich Unsichtbarkeit verleihen. Die blauen Blumen wurden zur Heilung von Schwermut und Melancholie verwendet. Weiters wird Wegwartentee als Heilmittel für die Augen angewandt, sowie bei Gallenleiden, die in der Volksheilkunde in Beziehung zur Melancholie stehen.¹¹²

Auch diese Arbeit hatte einen Vorläufer: Das „Wegrandhäuschen“ entwickelte Weinberger bereits 1995. Auch hier beinhaltete das Metallhäuschen ein Herbarium mit Pflanzen und Samen, in diesem Fall aus dem Wildwuchsgebiet entlang der ehemaligen Berliner Mauer, dem „*Todesstreifen*“, den Weinberger im Zuge seiner Erkundungsgänge während seines Berlin-Aufenthaltes 1994 oftmals besuchte und von wo er regelmäßig Pflanzen mitbrachte. Wolfgang Kos beschreibt hier das Wegrandhäuschen als „*sehr einfach, klar und funktional*.“ Er bringt es mit ähnlichen Einrichtungen im ländlichen Griechenland in Erinnerung: „*[sie] dienen dort als ‚Servicestellen‘ für Bauern und Wanderer, um notwendige Dinge zu hinterlegen. Diese Funktion können sie nur erfüllen, wenn die ländliche Gemeinschaft die Depots pflegt und wenn sich die Menschen aufeinander verlassen können*“.¹¹³

Die Zelle

Das Kernstück von Weinbergers mehrteiliger Documenta-Arbeit fand in den Räumlichkeiten des adaptierten Kulturbahnhofes statt und zeigte eine Zusammenstellung von bisherigen Arbeiten, Projekten und Ideen des Künstlers (Abb. 24). Die Wände des Treppenaufgangs waren mit Texten, den „Notizen aus dem Hortus“ beschriftet¹¹⁴. Die Texte, mit Bleistift direkt an die Wand geschrieben, führten die Besucher in Weinbergers Ausstellungsraum im ersten Stock, die „Zelle“, die den Kern von Weinbergers „*Gedankengebäude*“ darstellte. Der Raum war ausgestattet mit einer Matratze als Atelierbett, darauf ein altes Pflanzenbestimmungsbuch, ein Anrufbeantworter, daneben eine leere Bierflasche

¹¹¹ Wilfried Stichmann, Ursula Stichmann-Marny, Der neue Kosmos Pflanzenführer, Stuttgart 1999, S. 288.

¹¹² Manfred Bocksch, Das praktische Buch der Heilpflanzen, München 1998, S. 101.

¹¹³ Wolfgang Kos, Lois Weinberger, in: EVN-Sammlung, Ankäufe 95-96, Köln 1997, S. 38-39.

¹¹⁴ Siehe Lois Weinberger, Notizen aus dem Hortus, Ostfildern 1997.

und eine Telefonzelle aus der ehemaligen DDR. An der Wand sowie am Boden installierte er, lose befestigt, zahlreiche Fotoarbeiten, Skizzen und Details einzelner Projekte. Darunter unter anderem eine gerahmte Zeichnung der bereits erwähnten Distel „Datura Stramonium“, zwei großformatige Schwarzweißfotos aus dem „Gebiet“, die Zeichnung einer Mandragora-Wurzel, der kleine Garten „Skyline“ in einer Plastiktasse am Boden (siehe Abb. 55) sowie ein Mini-Biotop – ebenfalls in einer Plastikschaale – mit Fußabdrücken in Ton, die von grünen Wasserlinsen überwuchert werden. Jeweils beige gestellt zu den beiden Pflanzenarbeiten waren Bewässerungsdepots in Form einer Plastikflasche und eines Achtelglases Wasser. Weiters waren zwei gefüllte bunte Plastiksäcke zu sehen (siehe Abb. 47). Auf der Fensterbank – scheinbar achtlos platziert – lag eine kleine Skulptur, eine Art Fundstück, ein kreisförmig gruppiertes Stück Plastik eines aufgeschnittenen grün gemusterten Gartenschlauches (Abb. 25). Der Blick durch das Fenster nach draußen ermöglichte einen Blick auf die Arbeit „Brennen und Gehen“ vor dem Kulturbahnhof (siehe Abb. 21).

Eine reduzierte Form der Installation „Zelle“ gruppierte Weinberger bereits für seine Ausstellung in der Wiener Secession im Jahr 1996 (Abb. 26). Auch hier bildeten den Kern der Arbeit die Telefonzelle, die Matratze auf dem Boden und ein Porträt des Künstlers, gezeichnet 1994 von einem russischen Straßenkünstler während seiner Zeit in Berlin. Die Telefonzelle hatte in der früheren DDR eine ganz andere Bedeutung als im Westen. Telefonieren war äußerst schwierig, Telefonate wurden meist abgehört und dennoch als Transportmittel für geheime politische Nachrichten eingesetzt. Der Telefonapparat – also „Sprecher“ und „Hörer“ – war jedoch bei Weinbergers Zelle entfernt, stattdessen montierte er das Schild „Licht Sparen“, das er in einem ehemaligen Luftschutzkeller in Wien gefunden hatte. Die leere Zelle wurde so zu einem Ort der Kommunikationslosigkeit und sinnentfremdeten Leere.

Die Zelle kommt bei Weinbergers Überlegungen für die Documenta auch als kleine autonome Zell-Zeichnung vor (Abb. 27). „Zelle“ als Titel der gesamten Installation sowie von Einzelarbeiten verweist auf die Keimzelle oder Eizelle als Grundbaustein jedes pflanzlichen oder menschlichen Lebens und Wachstums. Die Zelle erfährt auch eine starke räumliche und zeitliche Ausdehnung, ihre Präsenz ist meist nicht statisch, ihr Wachstum kann enorm sein. Räumlich bzw. architektonisch sei an die Gefängnis-

oder an die Mönchszellen gedacht, die durch stark ein- bzw. ausschließenden Charakter geprägt sind. Die Zelle bedeutet immer den innersten Kern, der durch Ummantelung als Schutz oder Absperrung umgeben ist.

Weinbergers Installation auf der Documenta bildete einerseits die intime und karge Situation in seinem Atelier nach, das ihm oft zugleich als Arbeits- und Lebensraum diente. Es machte seine Arbeitssituation, das prozesshafte Entstehen und Entwickeln seiner künstlerischen Arbeiten bildhaft und räumlich für den Betrachter spür- und nachvollziehbar. Die Situation in der „Zelle“ war einerseits eine kühle, unzugängliche, die durchströmenden BesucherInnen wurden fast zu Störfaktoren, die die Ruhe und Kontemplation des „*Denkraumes*“ störten. Andererseits strahlte der Raum auch etwas Melancholisches und Privates aus und inszenierte vor allem den „*Raum des Künstlers als Genie*“. Man fühlte sich erinnert an Performances von Künstlern, die sich für Tage in ihrem Atelier oder im Ausstellungsraum zurückziehen, zwar physisch und psychisch anwesend, den Kontakt zur Außenwelt jedoch meidend und wie Eremiten lebend, die in dieser Situation aber von den AusstellungsbesucherInnen beobachtet werden können. Die Künstler leben den kreativen „*Schaffensprozess*“ sozusagen vor. (Ich denke z.B. an Joseph Beuys' Aktion „I love America and America loves me“, 1974, bei der sich der Künstler mehrere Tage mit einem Kojoten in der Galerie René Block, New York einsperren ließ; oder an den deutschen Aktionskünstler John Bock, der 2005 auf der Biennale in Venedig mehrere Tage in seiner selbst gezimmerten Installation zubrachte).

Der Raum von Weinberger ließ in ironischer Weise auch an die stilisierten Künstler- und Prominentenzimmer „*im Originalzustand*“ von Dichtern, Komponisten usw. denken, die in zahlreichen Museen oder Gedenkstätten nachgebildet werden, deren Kernstücke des Individuellen und Originalen meist Bett oder Schreibtisch darstellen. Die „*Zelle der Inspiration*“ war bei Weinberger auf einer Seite geschützt vor den eindringenden Besuchern, nicht durch eine samtene Kordel, sondern durch einen groben Strick, aufgerollt auf ein abgegriffenes Holzstück, wie es traditionell zur Festlegung der Beetgrenzen im Garten eingesetzt wird. Die Zelle war inszeniert als aktiver Denkraum, als passiver Archiv-, Museums-, Erinnerungs- und Depotraum von bisherigen und zukünftigen Arbeiten, zugleich ein zeitloser Raum, der versucht, das Hier-und-Jetzt, den Status-quo der sich zum Großteil ständig verändernden, vitalen

pflanzlichen und konzeptuellen Arbeiten für einen Moment zu konservieren. Er zeigte ein Labor für Experimente in und mit natürlichen und gedanklichen Prozessen, in deren Zentrum nicht sein Schreibtisch stand, sondern ein Bett und eine zweckentfremdete Kommunikationszelle, mit den beigegestellten klassischen Accessoires – die Inspiration aus dem aufgeschlagenen Nachschlagewerk des Pflanzenbuchs und der (geleerten) Bierflasche, die Wände gespickt mit Notizen und Skizzen – die Lebens- und Arbeitswelt des Künstlers.

Zusammenschau

Obwohl sich die Reflexionen von BesucherInnen und KritikerInnen der Documenta hauptsächlich auf den Garten am Bahngleis als singuläres Werk Weinbergers bezogen, erscheint es mir wichtig, nochmals zu betonen und festzuhalten, dass die Arbeit von Weinberger in ihrer Gesamtheit der vier unterschiedlichen Stationen im Außen- und Innenraum gesehen werden soll: die Zelle als Kern, der Garten und der aufgebrochene Boden in der Folge als sich selbst überlassene Biotope im städtischen Umraum sowie die beiden Wegwarten als Stationen, die den Besucher mit ihren Anleitungen zur Erkundung der Umgebung und zur Pflanzen-Exkursion aufforderten. Ich sehe die Deutung des Gartens als Metapher für politische Arbeit nur als einen Aspekt in Weinbergers Werk, das in der Gesamtsicht des komplexen Ausstellungsbeitrages in Kassel – wie oben dargestellt – an zahlreichen weiteren Facetten gewinnt.

Die Installation Zelle, die mit Materialien und handschriftlichen Texten an der Wand in Kassel als sehr lockere, temporäre Installation präsentiert wurde, wird nun nach fast zwölf Jahren durch Lois und Franziska Weinberger in ihrem Atelier in Wien nochmals rekonstruiert. Die Texte werden auf *Schaubords* montiert, die anderen Teile entsprechend konserviert. Die Arbeit wird für einen Ankauf des Landes Tirol sozusagen museal aufbereitet und in komplexer Form für eine permanente Präsentation präpariert.

5.3. Garten, eine poetische Feldarbeit, Innsbruck 1998/99

Im Stadtzentrum von Innsbruck, in unmittelbarer Nähe zu den städtischen Touristenattraktionen Hofburg, Hofgarten und Jesuitenkolleg, entstand ein durch mehrere Neubauten umgebenes Areal, das eingegrenzt wird von der Sozial- und Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät der Universität Innsbruck, dem Gebäude des Management Centrums Innsbruck und einem weiteren Wohn- und Geschäftsgebäude. Vor der transparenten Architektur des von Dieter Henke und Martha Schreieck neu errichteten Universitätsgebäudes wurde Weinberger von Kurator Georg Schöllhammer zur Verwirklichung eines Kunst am Bau-Projektes eingeladen, das er „Garten, eine poetische Feldarbeit“ (Abb. 28 a, b) benannte. Er ließ eine schlichte, aber monumentale Einfriedung, einen käfigartigen Gitterbau aus Baustahl errichten. Die Maße ergaben sich aus den zulässigen Dimensionen, die sich aus Auflagen von Baupolizei und Feuerwehr ableiten ließen. Der Kubus wurde 37 Meter lang, 4 Meter breit, 3,7 Meter hoch und ist von allen umgebenden Seiten und oben geschlossen.¹¹⁵ Diese Grundfläche von 148 Quadratmetern war anfangs vollkommen leer bzw. unbepflanzt. Was zuerst nach einem kargen Bauzaunareal aussah, entwickelte sich über Monate zu einem wilden Dschungel – ganz von alleine gediehen Pflanzen, Sträucher und Bäume, die sich nur durch Flugsamen oder Vögel angesiedelt hatten, und begannen ohne jegliches Zutun von Außen zu wuchern. Doch nicht nur Vegetation siedelte sich an, auch Unrat verfrachtete sich laufend hinter den Gitterstäben. „Kulturgut“, bunte Plastiksäcke, Papierfetzen, sonstiger Müll, durch die Luft gewirbelt, wird zum Mitbewohner des Pflanzenkäfigs und ergibt ein buntes Bild des Ensembles. Der wilde Garten gleicht einem geschützten Pflanzenhaus der anderen Art, der Käfig sperrt aus (nicht ein) und ist zugleich vollkommen durchlässig. Ein *hortus conclusus* im wahrsten Sinne.

Auf einer Skizze beschreibt Lois Weinberger das Projekt: *„Das Sichtbare – die Vergitterung – ist als Einfriedung gedacht / Für einen Raum / entstanden aus einer präzisen Achtlosigkeit dem gegenüber / was allgemein als Natur bezeichnet wird, im*

¹¹⁵ Auch die Höhe war limitiert durch den zu erwartenden Bewuchs mit Sträuchern und Bäumen, denn hochaufragende Tiefwurzler würden die darunter liegende Garage beeinträchtigen. Aus baupolizeilichen Gründen musste der Käfig begehbar gemacht werden, der Gesamteindruck ist aber eine vollkommen hermetische Gitterstruktur.

Weiteren und Eigentlichen eine Arbeit über das Werden und Vergehen – hin zu unserer unsichtbaren Natur. Eine Einfriedung als Rahmenhandlung / gleichzeitig Eingrenzung und Ausgrenzung / eine Lücke im städtischen Raum / Lücken / die gleichzeitig mit unseren Urbanisierungsanstrengungen entstehen. Brachen Peripherien als Orte – Gärten / in denen sich die Grenzen als Weiterführendes – Bewegtes – Unsicheres zeigen. Die Natur hat die Zeit / im Wiederholten / im Wiederholen als Maxime des Entstehens und der Vergänglichkeit. Belassene Gärten entsprechen heutigen Dringlichkeiten / dem Bemerkten von Zäsuren / Verbindungen und Vibrationen / den Garten als Zeichen des freiwilligen Verzichts / der Gelassenheit / des Nichteingreifens zu sehen. [...] es gibt ein Außen und ein Innen / dessen Schnittstelle jedoch durch die Wahl von Gitterstäben durchlässig ist – ein grenzenloses Haus für Lebewesen – so wird die Aufforstung dem Wind / den Vögeln / den ohnehin in der Erde befindlichen Samen überlassen bleiben – und doch eine Second-Hand Natur – in dem Ausmaß unserer Annäherung an die Natur entschwindet sie. Die Form des Bauwerks / welche ich nicht als Skulptur bezeichne / ergab sich aus festen Bedingungen / Umstände / wie die unterhalb des Gartens gelegene Tiefgarage ermöglichte eine nur geringe Erdschicht / welche wiederum einen Bewuchs von nur wenigen Metern zulässt und somit die Höhe der Vergitterung festlegte / die Länge ergab sich aus dem vorhandenen Raum und den Feuerschutz-zonen – eine poetische Feldarbeit.“¹¹⁶

Bei den Anrainern bedurfte es einer Weile, bis dieses Projekt angenommen wurde. Es gab Proteste gegen den Käfig zugunsten einer Ausweitung von Parkplätzen für die Studenten. Auch die Verschmutzung und Verwilderung des Käfigs wurde zum Problem. Der Raum ist zwar zu begehen, es ist jedoch nicht daran gedacht, den Innenraum auf irgendeine Weise zu kultivieren, zu pflegen oder zu säubern. Das heißt, auch der Müll, der sich verfängt, darf so bleiben und bildet mit dem Wildwuchs der Pflanzen, die sich unterschiedlich entwickeln und gedeihen, eine bunte, sich täglich verändernde Kulisse für die vorbeistrebenden Passanten. Die ersten Pionierpflanzen wurden bald von den mehrjährigen Pflanzen verdrängt. Birken und Weiden schossen in die Höhe, überwucherten die anderen Pflanzen und entzogen ihnen die nötigen Nährstoffe. Nach einiger Zeit stellte sich heraus, dass die Vegetation doch einen Rückschnitt und eine Auslichtung benötigt, was nun in

¹¹⁶ Abgedruckt als Faksimile in: Lois Weinberger, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2000,

regelmäßigen Abständen von Lois und Franziska bewerkstelligt wird. Ebenso untersucht und „kartografiert Weinberger die aktuelle Besiedlungsstruktur und macht sozusagen Volkszählung“.¹¹⁷ (Abb. 29)

Weinberger gelang es also, einen bunten modernen Zivilisations-Garten zu initiieren. Wie auch bei seinen Vorgängerprojekten stellte er einen genau definierten Ort zur Verfügung. Er gab den Raum vor, eingegrenzt und zugleich durchlässig, Innen und Außen durchdringen einander, dazwischen beginnt die Poetik, die Natur frei und absichtslos zu spielen und zu fließen. Dieser Prozess passiert vollkommen eigenständig und soll – bis auf geringe notwendige Interventionen – nicht steuerbar sein. Und auch dieser Garten mitsamt seiner Einfriedung wird sich wieder auflösen, denn die Korrosion des Baustahls ist von Weinberger mitbedacht. In 80 Jahren sind die Gitterstäbe verrostet und nach einigen Jahrzehnten wird es diese Gartenanlage nicht mehr geben.

Für die Touristenstadt Innsbruck galt der Garten anfangs als Provokation, die Unruhe auslöste: *„Die Vegetation, die sich dort durchsetzen wird, weckt Angst. Sie weist alle Attribute des Bösen auf: Sie ist spontan, sie ist absichts-, interesse- und bewusstlos, unauffällig. Und sie setzt sich durch und sie verlangt nach keinem Engagement, das aus dem Gärtner einen Helden macht“*.¹¹⁸

Silvia Eiblmayr, die in der Heimatstadt des Künstlers wenige Jahre nach der Aufstellung der „Poetischen Feldarbeit“ eine große Schau von und mit Lois und Franziska Weinberger in der Galerie im Taxispalais zeigte, nimmt in ihrer Stellungnahme auch auf den speziellen Ort Bezug: *„In der Arbeit von Lois Weinberger sehe ich eine kritische und interessante Metapher für das wissenschaftliche Feld und die Funktion der Sozialwissenschaftlichen Universität selbst. Es hat einen starken symbolischen Ausdruckswert, der von einer großen Allgemeinheit insofern verstanden wird, als sie anfangs dessen ‚Aussage‘ abgewehrt*

S. 124.

¹¹⁷ Vitus Weh, Wolken ziehen vorüber, in: Quart Heft für Kultur Tirol Nr.1, 2003, S. 85.

¹¹⁸ Markus Mittringer, Ein Pionier ohne Pathos. Umfassende Lois Weinberger Schau im Museum des 20. Jahrhunderts, in: Der Standard, 13.3.2000.

und das Objekt selbst bekämpft hat. Die Mittel, die dabei zum Einsatz kamen, waren naiv bis böse und vandalistisch.“¹¹⁹

Einfriedungen

Dem Thema der Einfriedung, dem Charakteristikum des Gartens im strengen Sinn, brachte Weinberger vielfältiges Interesse entgegen. Auch bei der bereits erwähnten Arbeit „Brennen und Gehen“ (siehe Abb. 22) für die Szene Salzburg, findet sich ein Bauzaun zur Eingrenzung der Arbeit bzw. Abschirmung zum städtischen Umfeld.

Eine modellartige Einfriedung aus Kupfergitter „ohne Titel“ in den Maßen 66,5 x 90 x 90 cm entsteht bereits 1991 (Abb. 30). Eine Vermischung der Ideen von „Brennen und Gehen“ mit dem aufgebrochenen Boden in Salzburg und Kassel und der Ausführung des Gartens in Innsbruck ohne Aufbereitung des Erdboden zeigt die mit 1992 datierte knappe Strichskizze „Ruderaeinfriedung“ (Abb. 31), die einen 4 x 4 x 4 Meter großen Stahlkäfig beschreibt: *„Als Standort der Arbeit ist ein asphaltierter oder bepflasterter Freiraum gedacht, dessen Boden 4 x 4 m aufgerissen wird. Über diesem 16m² großem Trümmerfeld befindet sich der Stahlkäfig. Eine Bepflanzung wird nicht vorgenommen, da diese ohnehin über Flugsamen stattfindet. Ein Raum für Ruderae, ein Objekt, dessen ‚Inhalt‘ sich in ständig wechselndem Zustand befindet. Von Passanten durch die Gitterstäbe geworfene Abfälle, Verpackungsmaterialien, etc. – was geschehen wird – müssen nicht entfernt, sondern als integrierter Bestandteil der Arbeit – der Zeit – gesehen werden. Innerhalb des Aspektes dieser Skulptur bildet die Arbeit einen Raum für heimische Pflanzen, welche sich anzusiedeln vermögen. Eine Arbeit gegen die Ästhetik des Reinen und Wahren, gegen ordnende Kräfte.“¹²⁰*

Die Idee der Einfriedung beschäftigt Weinberger über die Jahre. In Berlin stößt er 1994/95 auf seinen Wanderungen und Spaziergängen gegen Osten auf das Naturschutzgebiet Ahrensfelde in der Nähe der Satellitenstadt Marzahn, ein Außenbezirk im Nordosten Berlins, der die Stadtgrenze zum Land Brandenburg bestimmt. Der schmale Eingang zu diesem Erholungsgebiet läuft S-förmig, formt eine Engstelle, einen Engpass, eine Passage, die an die Grenzübergänge und -kontrollen

¹¹⁹ Susanne Neuburger, Interview mit Silvia Eiblmayr, „Zur allgemeinen Situation in Österreich in den letzten zehn Jahren“, März 2001, in: Susanne Neuburger, Kunstviertel Niederösterreich, Wien 2001, S. 136-137.

¹²⁰ Lois Weinberger, Galerie Krinzinger, Wien o. J. (1993), S. 5.

an der Mauer denken lässt, eine Schleuse, durch die man in diesem Fall aber nicht in ein anderes bewachtes oder freies Land kommt, sondern in eine Freifläche, ein Naturschutzgebiet. Mit den Schwarzweißfotos „Marzahn“, 1995, hält Weinberger diesen ihn faszinierenden Ort fest (Abb. 32).

Dieselbe räumliche Situation eines eingezäunten Areals mit markanter Eingangssituation zeigt auch das „Modell Einfriedung“, 1994 (Abb. 33). Der beigelegte Text erklärt: *„Die ‚unberührte Natur‘ innerhalb der Einfriedung zeigt einerseits die Basis der uns umgebenden Kulturentwicklung – bis hin zur Kultursteppe – andererseits stellt die Arbeit ein Paradigma des Verzichts / des Nichteingreifens durch den Menschen dar. Nicht so sehr das Thema ‚Kunst – Natur‘ oder die Verwirklichung eines Biotops liegen der Arbeit zugrunde / vielmehr ist sie Ausdruck einer Handlung – eines Vorgehens im Sinne botanischer Bezeichnungen wie ‚vulgare und communis‘ – wobei die Kunst / die Skulptur als Einfriedung des SoSeins zu sehen ist.“*¹²¹ Die Seitenlänge der Umzäunung durch Industriedrahtgeflecht wurde mit zehn Meter angegeben, die Säulenhöhe (Beton) beträgt 2,30 Meter und die Durchgangslichte für die Passage einen halben Meter. Der Eingang kann mit einem Drahtgeflecht geschlossen werden.

5.4. Wortgärten und Kartografien

Garten Linz, 1998

Als die Kuratorin Stella Rollig Lois Weinberger zu einem Kunst am Bau-Projekt für das neue Seniorenheim Dornach-Auhof, Sombartstraße, in Linz einlud, merkte sie, dass auch sie in der Folge des Erfolgs des Documenta-Gartens dem nun bekannten Gartenkünstler aufgesessen war. Sie hegte die Hoffnung, er würde für das Seniorenheim in Linz einen seiner Ruderal- und Wildpflanzen-Gärten entwerfen. Dies scheiterte jedoch am vehementen Widerstand des Stadtgartenamtes, das einen „Unkrautgarten“ zu verhindern wusste.¹²²

¹²¹ Siehe Lois & Franziska Weinberger, Home Voodoo, Bristol 2007, S. 88.

¹²² Stella Rollig, Möglichkeiten von Differenz, in: Lois Weinberger, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2000, S. 40.

Lois Weinbergers ursprüngliche Idee für Linz war sehr einfach und entsprach einer simplen Intervention. Sein Vorschlag lautete, den Bauaushub neben dem in Bau befindlichen neuen Altersheim als Hügel aufzuschütten: „*und was wächst, das wächst. Irgendwann wären da Bäume gewachsen, und es hätte einen schönen Hügel mit Bäumen gegeben. In zwanzig Jahren hätte man Stauden und Sträucher gehabt. Die ganze Sukzession hätte man absehen und ablesen können. Wir haben keine Chance gehabt, das zu machen.*“¹²³

Die tatsächliche Ausführung sah gänzlich anders aus. Sie beinhaltete keinen Garten im herkömmlichen Sinn sowie keine lebendige Vegetation. Statt dessen entstanden 30 verschiedenfarbige, aneinandergereihte Aluminiumtafeln mit den Maßen 120 x 80 cm, die hinter dem Gebäude an der Straße aufgereiht wurden, die den Übergang zum Stadtrand markiert (Abb. 34). Die Tafeln erinnern in ihrer Buntheit auf den ersten Blick an Plakatwände. Weinberger selbst verbindet ihren Eindruck mit bunten Bienenstöcken. Die einzelnen Tafeln sind bedruckt mit Texten zu Pflanzen, Blumen und Gräsern aus dem Raum von Linz, wie z.B. *Taglilie, Stachelhäutchen, Stechapfel, Efeu, Königskerze, Pelargonie, Bibernelle-Rose, Bilsenkraut, Mannstreu, Tollkirsche, Wolfsmilch, Distel, Margerite, Veilchen, Passionsblume, Kamille, Wilder Wermut, Wegwarte, Mohn, Schneerose und Ringelblume* sowie verschiedene *Grasarten* und *Heu*. Die Texte benennen die einzelnen Pflanzen, ihre Eigenschaften und beschreiben in poetischer Weise ihre Besonderheiten aus der persönlichen und subjektiven Sicht des Künstlers. Die Farbgebung ergibt sich aus dem Farbton der Blütenfarbe oder ist neutral weiß (Entwurf Abb. 35).

Ein tiefes Blau ist der *Wegwarte* zugewiesen, die Tafel trägt folgenden Text:

Cichorium intybus
Wegwarte
Warte der Dorfsteppe
in der Pflanzen und Probleme
sich leichter überschaubar zeigen
eigen
und doch scheinbar

¹²³ Rita Vitorelli: Die Ursprünge, die gibt es wirklich nicht. Portrait Lois & Franziska Weinberger, in: Spike. Art

*das Blau der Blüte
ident mit dem Blau
eines Fahrrades in Peru
Bindungsenergien
formiert sich in Zellen
zu Kreisen
Reihungen – Gedächtnis
nicht nur Mechanik
schließt der Pflanze
die Blüte zur Nähe
der Mittagszeit*

Vier der Tafeln sind nicht mit Pflanzentexten beschriftet, sondern beinhalten neutrale Texte, diese Tafeln sind in ihrer Farbgebung weiß: „*Eine Blume blüht / wenn ich sie sehe / Eine Blume blüht nicht / wenn ich sie sehe / Eine Blume blüht / wenn ich sie nicht sehe*“ oder „*Von der Unsicherheit / in die scheinbare Sicherheit / Zur Unsicherheit*“. Ein weiterer Text in Dialogform: „*Was tun Sie im Garten? / Ich verliere keine Gedanken / Wer sich selbst nicht kennenlernen will / bleibt allein...*“. Der vierte Text ist eine Art Tagebucheintragung: „*Heute Josephshecke geschnitten / mit der Schnur / dass es nur so pfeift / und plötzlich dann / das Wetter sich wendet...*“ Vor den Tafeln wurden Bänke für die BetrachterInnen aufgestellt, die zum Verweilen einladen und zur Möglichkeit, sich in die Texte zu vertiefen. Vermutlich gelingt vielen SeniorInnen beim Eintauchen in die kurzen Texte ihre Erinnerung, auch an die Kindheit, an bunte Wiesen und Felder und die damit verbundenen Erlebnisse.

Vorläufer

Auch zu diesem Projekt entstanden Weinbergers Überlegungen modellhaft bereits einige Zeit früher, zu sehen auf sieben verschiedenfarbigen Texttafeln auf Karton, 1996/97 im Format 80 x 60 cm (Abb. 36). Hier beschränkt sich Weinberger auf die fünf Farben blau, weiß, rot, grün und gelb, wie sie bei den tibetischen Gebetsfahnen üblich sind, die dort für die fünf Elemente Raum, Luft, Feuer, Wasser und Erde stehen und symbolisch als im Wind wehende Fahnen Segen über alle Wesen bringen sollen.

Die Idee der Verbindung von Farbe und Text für Pflanzentafeln lässt sich auf weiteren frühen Papierarbeiten schlüssig nachvollziehen. Auf vorgefundenen Abbildungen von Pflanzen aus alten schwarzweißen Kalenderblättern abstrahiert Weinberger die (farbigen) Blütenköpfe und übermalt sie mit unterschiedlich großen Rechtecken in der jeweiligen Blütenfarbe. So entwickelt er ein kräftiges Blau für die *Kornblume* (*Centaurea cyans* L., Abb. 37) oder ein klares Gelb für das echte *Leinenkraut* oder *Frauenflachs* (*Linaria vulgaris* Mill.).

Andere Buchseiten mit schwarzweißen Abbildungen von Pflanzen collagiert er mit eigenen Texten, die er unter dem Titel „Schön ist es heute ...“, 1980/94 zusammenstellt. Die Texte sind „mitgeschriebene“ Fundstücke, einfache, gängige Unterhaltungen der Leute auf dem Land aus seiner Zeit in Stams, die sich durch eine ganz eigene Rhythmik und Melodik auszeichnen: „*Schön ist es heute / ja schön ist es / es war ja auch Zeit / höchste Zeit war es.*“ Eine Detailaufnahme einer blühenden Distel unterlegt er mit den Zeilen „*Es muss immer etwas sein / obwohl es auch so bleiben könnte / das ist so / so ist das*“ (Abb. 38).

Kartografien

Seit 1999 arbeitet Weinberger an Zeichnungen von Plänen mit eingefügten Begriffen als Ortsbezeichnungen, die an fiktive oder reale Land- oder Straßenkarten angelehnt sind. Die Arbeiten dieser Serie firmieren unter dem Begriff „Verlauf/Drift“ und sind eine Mischung aus Darstellungen von Grundrissen, Straßenläufen und Geländedarstellungen mit Höhenschichtlinien, wie sie in der Kartografie verwendet werden. Die Benennung der Linien entsteht aus Bearbeitungen seiner Pflanzenlisten, aus Zeitungstexten oder anderen thematischen Textdokumenten.

„Verlauf/Drift“, 1999, Öl auf Molino, 250 x 630 cm (Abb. 39) zeigt die Landkarte einer fiktiven städtischen Landschaft, links und rechts sind Erhebungen durch Höhenschichtenlinien gekennzeichnet, in der Mitte überwiegen gerade Straßenverläufe mit Durchzugslinien, die in eine schleifenförmige Schnellstraßenkreuzung münden, rechts steigt das Terrain wieder steil an. Folgt man einem fiktiven Ausgangspunkt, angenommen links oben am Hügel, führen die Straßenverläufe Namen wie *Allgemein, Strand, Stein, Stern, Kahl, Kartäuser, Wurm, Hut, Himmel, Blut, Feuer, Haar, Faul, Katze, Veronika*, rechts geht eine Abzweigung

zu *Geis*, der Weg des breiten Straßenverlaufs folgt *Ente, Hufeisen, Glocke, Lunge, Löffel*. Die Straßen auf dem Plan bahnen sich ihren Weg über skurril anmutende Namen, die Weinberger über seine Auflistungen von Pflanzennamen findet, indem er die botanische Bezeichnung streicht und den restlichen Wortteil verwendet (Abb. 40). In der Folge entwickelt er Wortfindungen durch Vorlesen eines Textes, aus dem er sich wahllos und intuitiv Worte notiert, die er in seine Pläne und Landkarten einsetzt. Für Lois Weinberger ist die Benennung von Straßennamen, Stadtteilen und Hügelzügen auf seinen Plänen eine rein intuitive Arbeit. Sie geschieht rasch und ohne die Begriffe zu hinterfragen. So ergibt sich ein runder Gesamteindruck einer unbekanntenen, fiktiven Landschaft.

Auf der mit „Jän. Feb. 2000“ (Abb. 41) betitelten Landkarte aus Höhenschichtenlinien agiert Weinberger mit Begriffen aus Zeitungen aus den beiden ersten Monaten des neuen Jahrtausends, die vom Regierungswechsel und der schwarz-blauen Koalition geprägt waren. Berichte über die angespannte politische Situation in Österreich waren damals in allen nationalen wie internationalen Medien zu beobachten. Unter Verwendung dieser Fundstellen erstellte Weinberger einen Grundriss des aktuellen politischen Klimas und der „*politischen Landschaft*“ in Österreich (Abb. 42).

Freud Museum

Anlässlich des 100. Jahrestages von Sigmund Freuds „Traumdeutung“ machte Lois Weinberger im Rahmen seiner Ausstellung im Freud Museum in London 2000 mehrere Interventionen.¹²⁴ Im Arbeitszimmer Freuds bedeckte er den fast raumfüllenden Perserteppich mit einer – hier begehbaren – *Landschaft*. Das weiße Leintuch, wieder überzogen mit kartografischen Höhenlinien und beschriftet mit Ölstift, beinhaltet zufällig assoziativ ausgewählte Begriffe aus „Mythos und Bedeutung“ von Claude Lévi-Strauss, einem vehementen Kritiker Freuds (Abb. 43). Im ersten Stock des historischen Museums zeigte Weinberger zwei weitere Pläne, Grundrisse des Gebäudes auf Leinwand, die er diesmal mit Begriffen aus der Botanik beschriftete, die in Bezug zu Freuds Beschäftigung mit Pflanzen standen, sowie auf Korrelationen zwischen botanischen und psychoanalytischen Begriffen hinwiesen. Der Grundriss wurde beschriftet mit wissenschaftlichen Begriffen aus dem Lexikon wie *Vorfrucht, Stempel, Vollreife, Reizschwelle, Lippenblütler* (Abb. 44).

Ähnliches gestalteten zwei niederländische Grafikdesigner für ein Kunstprojekt in Buchform: Der „Atlas der Erlebniswelten“ von Louise von Swaaij und Jean Klare lädt ebenfalls ein zu einer Reise an fiktive Orte. Laut Programm *„entführen [sie] in die faszinierendste aller Welten: die Welt im Kopf. Die klassische Landkarte wird zu einer unerschöpflichen Spielwiese der eigenen Phantasie. Namen von Orten, Flüssen, Bergen und Tälern werden ersetzt durch vertraute Begriffe aus unserem Denken, Handeln und Erleben.“*¹²⁵ So liegt hier zum Beispiel im „Meer der Möglichkeiten“ die Insel *Geheimnis*, umgeben von den beiden Meertiefen *Tiefe Rätsel* und *Tarnung*. Auf der Insel befinden sich die Orte genannt *Vertrauen, Versteck, Top Secret, Komplott, Undichte Stelle, Peinliche Wahrheit, Code, Archiv* und *Verrat*. Die kleine Nachbarinsel östlich heißt *Heimlichkeit*, mit den beiden kleinen Ortschaften *Liebe* und *Phantasie* (Abb. 45).

Garten Eden

Der halbkreisförmige Theaterplan „Garten Eden“, 2000 (Abb. 46), mit der Darstellung von Besucherplätzen vom Parkett bis zu den Logen wurde von Weinberger nicht im Sinne seiner Straßenpläne neu beschriftet oder umbenannt, sondern hier färbte er den Plan bzw. die Sitze entsprechend der vorgestellten Färbung des Garten Eden symbolisch grün ein.

Gewagt erscheint der Interpretationsversuch: *„Die nummerierten und kategorisierten Plätze lassen sich auf eine Anspielung auf das offenbar nicht ganz so sichere Versprechen, dass wir vor Gott alle gleich sind, deuten. [...] Der urzeitliche Garten, aber auch der Garten im Allgemeinen, erfährt bei Weinberger eine völlig neue Interpretation, eine Translokation und Denotation. Nicht nur der Begriff Garten, sondern auch Natur wird in Frage gestellt und seiner üblichen Konnotation beraubt.“*¹²⁶

Wie bei seinen Kartografien versucht Weinberger auch hier einen Raum neu zu definieren, im wahrsten Sinne des Wortes neu zu *beschreiben*. Die abstrakte, nicht

¹²⁴ Siehe Silvia Eiblmayr, Primrose Hill, St. John's Wood... Das Unbehagen in der Kultur und Lois Weinberger, in: Lois & Franziska Weinberger, Bonn, Dublin, Salzburg 2002, S. 81-85.

¹²⁵ Siehe Jean Klare, Louise van Swaaij, Atlas der Erlebniswelten, mit Texten von Ilja Maso und Saskia Sombeek, dtsh. Ausgabe, Frankfurt 2000 (1999 erschienen im holländischen Original).

¹²⁶ Marianne Faustmann, Der Garten als Metapher des Paradieses, Diplomarbeit, Universität Salzburg 2004, S. 91.

vordefinierte Natur, symbolisiert durch die grüne Farbe, wird eingebracht in einen streng definierten Raum, einen Theaterraum, dessen Bedeutungsebenen durch Bühne und Zuschauerraum bestimmt sind. Weinberger zeigt nicht die Bühne, sondern den Raum der BetrachterInnen, den er in seiner Vorstellung grün färbt bzw. in abstrakte Natur wandelt. Natur wird nicht in Frage gestellt, sondern erobert neue Räume. Es geht Weinberger keineswegs um die unheilvolle Suche nach dem verlorenen Paradies, sondern um eine Erweiterung des gegenwärtig als Natur oder Garten definierten Raumes, wobei dieser Raum auch in den Köpfen der Menschen stattfinden kann. So meint Weinberger: *„Die Farbe ‚grün‘, die dem Klischee von Natur entspricht / weist auf die unsichtbare Natur hin / die Natur unserer Hirne / die keiner Farbe zugeordnet ist.“*

5.5. Tragbare Gärten, Bewegliche Landschaft, Gärten in Plastikschaalen

Bereits Mitte der 1980er Jahre füllte Weinberger Plastiksäcke – Symbole der Konsumgesellschaft – mit verschiedenen Füllmaterialien wie Sägespänen oder Beton (Abb. 47) und machte diese Alltagsgegenstände und Wegwerfprodukte in ihrer Beiläufigkeit zum Thema. Seine Faszination von Einkaufstragtaschen, die sich durch eine besondere Warenästhetik und durch markante Schriftbilder auszeichnen, lässt ihn auch die darauf abgebildeten Sujets kopieren, indem er detailgetreue Nachzeichnungen anfertigt. Ebenso stellen sich die Tragtaschen tatsächlich als praktisch für den Transport und Ortswechsel heraus, mit ihnen kann Weinberger Pflanzen von oder zu den Aussiedlungsgebieten transportieren.

1994 entstanden die ersten „tragbaren Gärten“, es sind Plastiktragtaschen, wie etwa eine gelb-rote Billa-Einkaufstüte (Abb. 48), die mit Erde gefüllt und mit Neophyten bepflanzt wurde. Für die Ausstellung „La Ville, le Jardin, la Mémoire“ 1998 in der Villa Medici in Rom bringt er Pflanzen aus seinem Wiener Gebiet und aus Tirol nach Rom und pflanzt sie im Freien in bunten Kübeln und einfachen Plastiksäcken an. Auch dort haben sich die Pflanzen durch Samenflug oder durch Übertragung von Vögeln selbstständig gemacht, und die österreichischen Samen hatten sich bald am Tiber eingemischt, wie Weinberger bei späteren Besuchen mit Freude feststellte.

Für eine Ausstellung in der Klosteranlage Leuven in Belgien 2000 verwendete er größere, billige Einkaufs- und Transporttaschen, die vor allem als Ausländer- oder Immigrantentaschen, also Low-Budget-Taschen, meist verwendet von sozial niederen Schichten, bekannt sind und nennt sie „Portable Garden“, 1994/2000 (Abb. 49). *„In Heverlee vorgefunden habe ich einen seit Jahren nicht mehr betreuten Garten im Innenhof eines sich in Auflösung – Veränderung – befindlichen Klosters. In die Mitte dieses Innenhofs platzierte ich bunte Allerwelts-Polyester-Tragtaschen bepflanzt mit Heil- Gift- Nutz- und Zierpflanzen welche in mittelalterlichen Klostergärten üblich waren – Kulturfolger und Kulturflüchter – ein transportabler Garten.“*¹²⁷

Für eine Ausstellung in Bretigny 2004 gruppierte Weinberger mehrere „Transportable Gardens“ in Säcken im Freiraum des Ausstellungsareals. Wie es dem Wunsch von Lois und Franziska Weinberger entsprach, blieben die Säcke auch nach der Ausstellung bestehen, die Pflanzen entwickelten sich, die Plastiksäcke begannen sich aufzulösen und zu verrotten. Nach einiger Zeit blieb nur eine Art Grabhügel über, die Pflanzen hatten sich verselbstständigt und waren bereits weitergezogen. (Abb. 50 a, b, c). Auch an öffentlichen Plätzen in der Stadt versuchte Weinberger während der Ausstellung seine Einkaufstaschen, gefüllt mit Erde und Pflanzen abzulagern, doch in Unkenntnis des Projektes wurden sie von der Müllabfuhr bald entsorgt (Abb. 50 d).

Bewegliche Landschaft

Für die Ausstellung im Kunstverein Hannover 2003 entwickelte Weinberger seine transportablen Gärten weiter und machte sie mobil. Als Behälter verwendete er stapelbare Aluminium-Boxen mit vier Rollen, wie sie für den Transport von Schnittblumen in Gebrauch sind. Die Boxen wurden mit europäischen Orts- und Städtenamen vornehmlich östlicher Länder beschriftet, *„welche nur jemandem mit persönlichem Bezug vertraut sind“*. Die Boxen wurden zum Teil mit Trockenrasen und Waldsaumbepflanzung ausgelegt. Weinberger nennt diese nun mobilen, fahrbaren Gärten, die im Innen- wie im Außenbereich aufgestellt werden können, „bewegliche Landschaft“ (Abb. 51).

¹²⁷ Siehe Lois & Franziska Weinberger, Bonn, Dublin, Salzburg 2002, S. 72.

Gärten in Plastikschaalen

Neben den Tragtaschen wurde jede Art von Plastikgefäßen für skulpturale, kleinteilige Gartengebilde verwendet (Abb. 52). Der „Garten“ von 1989 in einem türkisen, feucht gehaltenen Plastikgefäß bestand aus einem Stück Kalksinter, auf dem ein Mikrokosmos von Sukkulenten wuchert (Abb. 53). Der „Garten“ von 1991 beinhaltet Buchstaben aus gebranntem Lehm, die mit Pflanzen und Moosen bewachsen sind (Abb. 54). Dies war eine Überlegung für ein unausgeführtes Großprojekt für eine Gartengestaltung im öffentlichen Raum. Auch der Garten „Skyline“, 1994/95, bildete ein Modell für Hochhäuser, die mit Moosen bewachsen waren und wie aus dem Sumpf erstanden (Abb. 55). Der „Garten“ von 1997 auf Zeitungspapier entstand, indem ein Papierstapel mit Feuchtigkeit getränkt und mit Samen besät wurde (Abb. 56). Binnen kurzer Zeit bildeten sich zarte Gewächse daraus und wucherten aus dem Papier. Oft beinhalten diese biotopartigen Minigärten ihr eigenes Bewässerungssystem aus zerschnittenen Plastikflaschen und anderen Drainagemöglichkeiten (Abb. 57).

Ein „Modellhaftes Gebiet“ (Abb. 58) installierte Weinberger in Dornbirn 2004. Auf einem acht Meter langen und zwei Meter breiten Tisch im Ausstellungsraum wurde Erde aufgebracht, dazwischen wie wahllos angeordnet Plastikflaschen und andere mit Wasser gefüllte Gefäße, zahlreiche Plastikpflanztassen mit austreibenden Gräsern und Pflanzen aus dem ehemaligen Gebiet an der Alten Donau. Am Ende des Tisches steht ein Monitor, der 650 Abbildungen des digitalisierten Bildarchivs aus dem ehemaligen Gebiet zeigt. Wie die kleinen Gärten in Plastikschaalen ist das „Modellhafte Gebiet“ eine Art Versuchslabor mit Anschauungsmaterial aus der Praxis des Gärtners, das sich – im Ausstellungsraum installiert – über die Dauer der Ausstellung permanent verändert, gedeiht oder verrottet. Für Weinberger sind die Gärten im Großen wie im Kleinen, als Mikrokosmos mit der Lupe zu beobachten.

5.6. Auftragsgärten

Garten für Ursula Blicke, Wien 2001

Auf Einladung der Kunstsammlerin Ursula Blicke gestaltete Weinberger den Dachgarten ihrer Wiener Innenstadtwohnung (Abb. 59). „*Die eigentlichen ‚Handlungen zur Kunst‘ liegen in minimalen Eingriffen*“ beschreibt Weinberger sein

Konzept.¹²⁸ Wieder sind es verschieden große, verschiedenfarbige Kübel und Plastikgefäße mit karger Erde und Sukkulente-Gewächsen. Weinberger beschreibt sie als „Hauswurz“ aus der Nähe seines Dorfes in Stams, die im alpinen Bereich in ausgedienten Küchenbehältern auf das Dach gestellt werden, um Böses abzuwenden. *„In der Natur kann ich nichts Erhebendes sehen – so leuchten die Pflanzencontainer im Rot wie Mohn und im Blau einer Wegwarte gleich.“* Dazwischen steht ein schwarz bemaltes Ölfass mit der Aufschrift *„Alles muss weg“*. Als Sitzgelegenheit dienen schlichte Heurigsitzbänke, *„die weder Kunst- noch Designansprüche erheben, die für nichts als eine Alltäglichkeit – dem Sitzen – hier sind.“* Als verbindendes Element der Installation fungiert eine monochrom grüne hölzerne Rückwand: *„Für den trennenden Hintergrund habe ich monochromes Grün vorgesehen / Grün welches dem Klischee von Natur entspricht und das den Augen so wohl tut.“*

Garten St. Pölten, 2002

Für das Neue Niederösterreichische Landesmuseum im Regierungsviertel St. Pölten entwirft Lois Weinberger 2002 einen Garten, bestehend aus dreihundert eng aneinander gereihten Plastikkübeln in den Farben weiß, rot, grün, gelb und blau, die mit magerer Erde gefüllt sind (Abb. 60). Das Projekt geht auf eine Idee aus dem Jahr 1994 zurück. *„Der Raum, welcher als Garten gedacht ist, soll mit farbigen Plastikkübeln – Leergebinde dicht an dicht – vollgestellt werden. Die Behälter werden mit Erde / dem pannonischen Raum entsprechend / gefüllt und mit Gewächsen aus diesem Gebiet bepflanzt. ‚Mit der Zeit‘ – als integraler Bestandteil der Zeit gesehen – werden sich die Kübel als Behälter auflösen und sich nur mehr als bunte Farbsplitter auf der geschlossenen – verwachsenen – Fläche zeigen. Die geringe Erdschicht über Beton reguliert von sich aus die Höhe und bis zu gewissem Grad auch die Art des Bewuchses – eine Arbeit / welche keine Idylle aufkommen lässt und sich in stetigem Wandel befindet.“*¹²⁹ Für Weinberger leuchten die Kübel *„mindestens so schön wie die Blumen: das Rot, das Blau, das Grün“*.

Dachgarten für die Wiener Stadt- und Landesbibliothek, 2003-2005

Für das Dach des Tiefspeichers der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, das nur von den darüber liegenden Gängen des Rathauses eingesehen werden kann,

¹²⁸ Ebenda, S. 102.

entwickelten Lois und Franziska Weinberger eine 13 x 13 Meter große poetische Zeichnung aus Beton und Grünwuchs aus Sukkulente (Abb. 61 a, b). Die Zeichnung wurde inspiriert durch die Muster der verzweigten Gänge, die Käfer im Holz hinterlassen. Bereits in früheren Projekten lehnte sich Weinberger an die Gänge des Borkenkäfers an, hier ist es passenderweise der *Buchdruckerkäfer (Ips typographus)*, der die Vorlage bildete und ein teppichartiges Netz von Grün auf dem schlichten Beton vorgibt. *„Die in den Dichtbeton eingebrachte ikonografische Darstellung Lois & Franziska Weinbergers kann als thematische Fortsetzung wie als ästhetischer Kontrast zu einem kulturellen Speichergebäude gesehen werden, wie es ebenfalls wenig Aufsehen erregend in einem Hof drei Tiefgeschosse nach unten reicht, anstatt als strahlende Kubatur im freien Gefüge des Stadtraums Blicke auf sich zu ziehen.“*¹³⁰

In den 2000er Jahren entstanden zahlreiche weitere öffentliche Projekte für private AuftraggeberInnen. Hauptsächlich handelt es sich um soziale Einrichtungen wie den Glashausanbau für das psychiatrische Krankenhaus in Hall in Tirol 2003/04, einen Garten für das Neue Justizzentrum Leoben 2003/04 sowie einen „Stillen Raum“, ein vollkommen grün gestalteter meditativer Innenraum für die Jugendpsychiatrie Graz.

5.7. Internet-Garten, 2003

Gemeinsam mit Wilhelm Gockner entwickelte Weinberger 2003 ein partizipatorisches Projekt für das Internet (Abb. 62).¹³¹ Die TeilnehmerInnen wurden aufgefordert, eine digitales Foto einer Pflanze aus ihrem jeweiligen Umfeld sowie eine Nahaufnahme einzusenden und die Fragen zu beantworten: *„Was wissen Sie über diese Pflanze? A) Ihre Kulturgeschichte B) Welche persönliche /assoziative Verbindung haben Sie zu dieser Pflanze / Welche Überlegungen werden beim Betrachten dieser frei? C) Wenn möglich ihre botanische und / oder umgangssprachliche Bezeichnung!“* Weinbergers Ziel war es, einen weltweiten Garten zu initiieren für jeden, der mitmachen will. Es sollte ein grenzenloser Garten entstehen, ein *„globales Ruderal-*

¹²⁹ Lois & Franziska Weinberger, Kunstverein Hannover, Villa Merkel Esslingen 2003, S. 26f.

¹³⁰ Roland Schöny, Lois & Franziska Weinberger, Dachgarten für den Tiefspeicher der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Projekt Kunst im öffentlichen Raum Wien, Informationsfolder 2005.

¹³¹ Siehe Projektentwurf in: Lois & Franziska Weinberger, Kunstverein Hannover, Villa Merkel Esslingen 2003, S. 55.

Gebiet“, wobei die Pflanzen je nach ihren Klima- und Bodenbedürfnissen in Gegenden wie „*Sekundäre Naturgebiete – Ruderalflächen / Städtische Ruderalgesellschaften / Ländliche Ruderalgesellschaften / Straßen- und Wegböschung / Bahndämme / Großparkplätze / Industriebrachen / Schotter- und Sandgruben / Müllhalden / Bahnstationen / U-Bahnstationen / Busstationen / Raststationen und ähnliche ...*“ gepflanzt werden konnten. Das Projekt wurde jedoch nicht umgesetzt.

6. Poesie, Dauer, Ironie, Kunst und Antikunst – die Besonderheiten der Arbeiten Weinbergers

Lorand Hegyi beschreibt im Vorwort des Katalogs der Ausstellung „Verlauf/Drift“¹³² Lois Weinbergers Arbeiten, bestehend aus textuellen, literarischen, soziologischen und ökologischen Elementen. Er schätzt die emotionelle Inhaltsebene des Künstlers, welche in einer zugleich zarten und robusten, poetischen und spröden intellektuellen Ausdrucksform zur Geltung komme. Weinbergers künstlerisches Schaffen beinhaltet ein breites Spektrum von Objekten, Zeichnungen, Gemälden, Installationen, fotografische Arbeiten, Videos, Modellen, Gärten und Naturinterventionen. Als Mensch und Künstler sei er still, unauffällig, schlicht und bescheiden. Weinberger entspricht also auch in dieser knappen Vorstellung so gar nicht einem extrovertierten Künstlertyp, wie er in den 1980er oder 1990er Jahren gängig war. Er lässt sich nicht einordnen, vielleicht wird auch daher immer wieder seine Person mit zum Thema gemacht.

Markus Mittringer meint in der Rezension zur Ausstellung: *„Weinbergers Beobachtungen mischen sich permanent mit Persönlichem. Emotion fließt selbstverständlich ein wie Vorgefundenes. Emotion wird aber nie zur vordergründigen Stilistik des ‚Künstlers als Genie‘. Das alles ist Weinberger, das hat er entdeckt, das hat ihn geprägt, damit prägt er seine Umgebung. Das macht er, das kann er, dafür wendet er Zeit auf. Das Selbstbildnis ist radikal uneitel. Er hat jetzt Erfolg. Und Anerkennung bedeutet die Möglichkeit, Weiteres, Aufwendigeres zu realisieren.“*¹³³ Und an anderer Stelle: *„Großtaten sind Weinberger fremd. Beide Geschosse des 20er Hauses sind voll mit Belegen seiner Unaufgeregtheit. Zwei Stockwerke ohne Pathos [...] Lauter Angebote, keines dem anderen überlegen, keines im Mittelpunkt einer Inszenierung [...] Ein labyrinthischer Garten, in den man eintauchen und sich selbst orientieren muss.“*¹³⁴

¹³² Lorand Hegyi, Lois Weinberger als Gastgeber – Interpretation als Integration, in: Lois Weinberger, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2000, S. 6-14.

¹³³ Markus Mittringer, Ein Pionier ohne Pathos. Umfassende Lois Weinberger Schau im Museum des 20. Jahrhunderts, in: Der Standard, 13.3.2000.

6.1. Zeit und Raum

„Time is fast, space is slow. Space is an attempt to place time, and to understand time.“ Vito Acconci, 2001¹³⁵

Lois Weinbergers künstlerische Arbeiten sind gekennzeichnet durch eine – in sich ruhende – Beharrlichkeit und Ausdauer, mit der er seine künstlerischen Projekte und Werke oft über mehrere Jahre und Jahrzehnte verfolgt. Die Beschäftigung mit seinem ersten Gartengebiet an der Alten Donau erstreckte sich über mehr als zehn Jahre. Immer wieder greift er auch auf frühe Arbeiten und Ideen zurück. Dieses Weiterentwickeln, Weiterdenken ist ein essentieller Bestandteil seines künstlerischen Prozesses.

Gepaart mit der langfristigen Auseinandersetzung einzelner Themen steht *Zeit* als ein wichtiges Faktum seiner Arbeit. *Langsamkeit, Bedachtsamkeit* und *Achtsamkeit* sind ihm wichtige Elemente, die nicht nur in der Beschäftigung mit den Dingen sondern auch in den Werken selbst zum Ausdruck kommt. Die Ruhe an der oder bei der künstlerischen Arbeit zeigt sich auch in den Arbeiten, beispielsweise bei seinem Video „Turning into Night“ von 1996, das nichts weiter als den Übergang von der Nachmittags- in die Abenddämmerung bis zum Einbruch der Dunkelheit in seinem Garten dokumentiert. Wobei diese „ruhige“ Herangehensweise Kraft, Stärke und auch Aggression – bis hin zur Zerstörung der Kamera – ausdrücken kann, bzw. dies keineswegs ausschließt.

Raum

Weinberger zieht es in die Randgebiete, an die Peripherien der Städte, „*dorthin wo der Wind weht*“. Der Wind ist auch Bestandteil seiner Arbeit, denn Wind, das Verwehen von Pflanzensamen dient – neben der Arbeit der Vögel – der hauptsächlichen Verbreitung von Wildpflanzen. Sein besonderes Interesse gilt den brachliegenden, unbesiedelten Gebieten am Rande der Zivilisation: „*Brachen / Peripherien sind Gärten und Orte in denen sich die Grenzen als Weiterführendes – Bewegtes – Unsicheres zeigen. Die Natur hat die Zeit / im Wiederholten / im*

¹³⁴ Ebenda.

¹³⁵ Vito Acconci, Leaving Home. Notes on Insertions into the Public, in: Public Art – Kunst im öffentlichen Raum, hrsg. von Florian Matzner, Ostfildern 2001, S. 46.

*Wiederholen als Maxime des Entstehens und der Vergänglichkeit. [...] Ein Raum / entstanden aus einer präzisen Achtlosigkeit dem gegenüber / was allgemein als Natur bezeichnet wird. Im Weiteren und Eigentlichen eine Arbeit über das Werden und Vergehen – hin zu unserer unsichtbaren Natur.*¹³⁶

Das Zentrum, den Kern, thematisiert Weinberger in der Arbeit „Zelle“ (siehe Abb. 24, 26, 27). Auf dem Klappentext seines Videos „Gebiet“ findet sich folgende Passage: *„...der Garten entwickelt sich zur sensitiven Zelle / aus der die vermehrten und zur Auslichtung entnommenen / teils seltenen Pflanzen wiederum in mögliche Gebiete des Urbanen sowie der freien Landschaft – einer veränderten Perspektive entgegen – ausgesetzt werden.*¹³⁷

Übergänge, Grenzen, Zäune, Einfriedungen – das Grundmotiv des Gartens – sind immer wieder Thema seiner Arbeiten, im wörtlichen Sinne als Thema und Titel wie auch im gegensätzlichen Sinn. Tatsächlich haben seine Gebiete keine Grenzen, keine Zäune. Die Pflanzen und Samen holt er aus der offenen Weite der pannonischen Steppe. Seit der Berliner Zeit 1994/95 beschäftigt ihn eine besondere „Fundstelle“, die Eingangssituation zum eingezäunten Erholungsgebiet Ahrensfelde bei Marzahn (siehe Abb. 32, 33). Der schmale Durchgang bildete eine Passage, die eher an eine Schwelle denken lässt, als an ein Tor zum „Garten“. Die „Durchlässigkeit“ von Räumen ist seit seiner ersten Beschäftigung mit Holzwurmgingen (siehe Abb. 5) ein immer wiederkehrendes Thema. 1999 entwickelt er daraus das Architekturmodell „Durchlässiges Dorf“: *„Der Grundriss / die Form der Architektur / ist einer Lärchenrinde mit Holzwurmgingen / Borkenkäfer / entnommen / maßstäblich übertragen / eine Spur als verbindendes Zeichen für alle flexiblen Systeme in denen wir uns bewegen“* (Abb. 63). Sabine B. Vogel schrieb dazu, dass Weinberger nicht die Ästhetisierung einer Struktur oder Form interessiere, er verbinde die Bilder eher mit Überlegungen über das Verhalten der Käfer in Zusammenhang mit der Beschaffenheit bzw. Härte des Holzes.¹³⁸ Die Idee des „durchlässigen Dorfs“ ist also als fiktiver Raum für eine soziale Gesellschaft zu

¹³⁶ Lois & Franziska Weinberger, Kunstverein Hannover, Villa Merkel Esslingen 2002, S. 55.

¹³⁷ Klappentext des Videos „Gebiet/Area“, 1996.

¹³⁸ Sabine B. Vogel, Dynamische Qualitäten, in: Lois Weinberger, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2000, S. 24.

verstehen, die sich in zahlreichen Skizzen, Modellen und Schaumstoffentwürfen wiederfindet.

6.2. Aspekte der östlichen Philosophien

Lois Weinbergers Prämisse seiner Gartenarbeit ist das „*Nichteingreifen*“, das passive Geschehenlassen. Er sieht sich als Beobachter, nicht als Akteur. „*Belassene Gärten der Vielfalt entsprechen heutigen Dringlichkeiten / dem Bemerkten von Zäsuren / Verbindungen und ihren Vibrationen / den Garten als Zeichen des freiwilligen Verzichts / der Gelassenheit / des Nichteingreifens zu sehen.*“¹³⁹

Und an anderer Stelle schreibt er über das „*Schonen*“ der Natur: „*Das Schonen selbst besteht nicht nur darin / dass wir dem Geschonten nichts antun. Das eigentliche Schonen ist etwas Positives und geschieht dann / wenn wir etwas zum Voraus in seinem Wesen belassen / wenn wir etwas eigens in sein Wesen zurückbergen (und einfrieden).*“¹⁴⁰

Diese einfühlsame Grundhaltung beinhaltet Elemente aus den östlichen Philosophien und Denkart, die Weinberger gut bekannt sind, und die in verschiedenen Elementen Eingang in sein Werk finden. So verbindet Weinberger das Schmücken des Kirschbaumes mit der Erinnerung an tibetische Gebetsfahnen (siehe „Baumfest“, Abb. 3), die auch bei der Farbwahl für den Entwurf der Wortgärten (siehe Abb. 36) assoziiert wurden. Der geschmückte Baum lässt gleichermaßen an japanische Shinto-Bräuche denken, bei denen Pflanzen, Bäume und Häuser rituell geschmückt werden.

Präzise Achtlosigkeit – Aufmerksamkeit

Auch seine Aufforderung zur „*präzisen Achtlosigkeit dem gegenüber was gemein hin Natur genannt wird*“, die einer nicht wertenden Aufmerksamkeit für Dinge und Details entspricht sowie die Wahrung der „*präzisen Flüchtigkeiten der Augenblicke*“ hat ihre Wurzeln in den östlichen Denkart. 1995 entwickelte Weinberger das Wortspiel und die „Übung den Körper zu verlassen“ für die Ausstellung in der Villa Medici, Rom:

¹³⁹ Lois & Franziska Weinberger, Kunstverein Hannover, Villa Merkel Esslingen 2002, S. 55.

¹⁴⁰ Beschriftung auf einem Tisch/Sockel eines „Gartens“.

*„Der Geist lenkt der den Körper lenkt
Der Körper lenkt der den Geist lenkt
Der Geist lenkt der den Körper lenkt
Der Körper lenkt der den Geist lenkt“*

Der Text wurde in Verbindung mit der Zeichnung eines Eremiten (Abb. 64) an die Wand projiziert. In der ebenfalls bereits erwähnten Ausstellung in der Parkabtei Heverlee in Leuven im Jahr 2000, bei der Weinberger seine „Transportable Gardens“ in den Klostergarten stellt, verbindet er den Garten mit der Darstellung der mythischen Figur des „Grünen Mannes“: *„Oberhalb der Fassade montierte ich in ein bestehendes Türblatt einen ‚Green Man‘. Dieser wurde in verschiedensten Kulturen – keltisch, persisch u.a. – aus der Erde kommend dargestellt. Meine Version eine geschlechtslose Figur / einem Engel gleich / die Körperhaltung ist die einer indischen Tempeltänzerin / aus dem Kopf wachsen Maiglöckchen / das Signet der Abtei Heverlee.“*

Auch bei seinen frühen Steinarbeiten aus den 1970er Jahren (Vergleich Abb. 7), bei denen Steine ähnlich den „*Stoanmandln*“ im ländlichen Raum zu abstrakten oder figuralen Motiven gruppiert wurden, gibt es Anklänge zur strengen Tradition der japanischen Gartenkunst. Im „*Sakuteiki*“, der bekanntesten Schrift über die Gartenkunst aus dem 11. Jahrhundert, findet sich der Begriff „*kowan ni shitagau*“, der die traditionellen Steinsetzungen beschreibt als „*den Bitten [des Steins] folgen*“. Es wird damit ausgedrückt, dass der Stein eine Meinung, einen Geist, einen individuellen Charakter hat. Danach richtet sich das Setzen des Hauptsteines, dem die Platzierung der anderen Steine folgt. Der Stein besitzt also eine bestimmte, unverwechselbare Gestalt, eine gewissermaßen festgelegte Frontseite, auf die die Setzung der anderen Steine zu reagieren hat.¹⁴¹

Ein weiterer Begriff aus der japanischen Tradition trifft auf die Arbeiten von Weinberger zu. „*Wabi*“, das Ideal und unerlässliche Komponente der japanischen Kunst, beschreibt die besondere Art des Humors, der gedämpften Heiterkeit, Ruhe und Ausgeglichenheit, die in allen Dingen, in Gedichten ebenso wie in der Gartengestaltung vorkommt. Dichtes, reines, sonnendurchstrahltes Moos verkörpert

¹⁴¹ Irmtraud Schaarschmidt-Richter, *Gartenkunst in Japan*, München 1999, S. 25.

zum Beispiel alle Wabi-Eigenschaften.¹⁴² Dem gegenübergestellt sei ein Beispiel von Lois Weinbergers minimalistischen Mikrokosmos-Gärten: ohne Titel von 1990, wobei es sich um eine bemooste Kanalröhre handelt (Abb. 65).

6.3. Witz und Ironie

Witz und Ironie zeigen sich in Weinbergers Arbeiten immer wieder in einer sehr hintergründigen Art. Stella Rollig beschreibt das Bild des Künstlers als weisungsungebundener Akteur im eigenen Auftrag, das ironisch gebrochen wird vom Schildbürgerhaften seiner Absichten: Unkraut wässern und Wildpflanzen aussetzen.¹⁴³ Ein Foto aus Berliner Zeiten zeigt Weinberger mit Gießkanne auf dem kahlen Brachland nahe dem Brandenburger Tor – ein Ort, der früher „Todesstreifen“ an der Mauer war und heute durch monumentale Neubauten gekennzeichnet ist (Abb. 66). Kos sieht den Künstler hier als „*ein(en) Jacques Tati inmitten eines Umfeldes, das permanent kippt.*“¹⁴⁴ Tannert erläutert die Situation: „*Diesen Akt [des Gießens von Brachland, Anm. d. V.] nicht nur als symbolische, sondern als tatsächlich künstlerische Intervention zu begreifen, resultiert bei Weinberger aus der Gewissheit, dass das Verschwinden des Autors aus der Werkstruktur Natur und Kunst, näher zueinander rückt, bzw. dass das System ‚Natur‘ aus eigener Kraft kreativ ist und Veränderungen produziert.*“¹⁴⁵

Ein weiteres Schwarzweißfoto aus dieser Serie zeigt eine Fülle von Maulwurfshügeln auf einer brachliegenden, ungenützten Fläche im selben „Niemandland“. Nur, die Hügel entstanden nicht auf natürlichem Weg durch Grabungen von Maulwürfen, vielmehr waren sie eine Intervention des Künstlers, anspielend auf die Zeit der Berliner Mauer, in der einigen Menschen durch spektakuläre Tunnelgrabungen die Flucht in den Westen gelang. „*Bei Weinberger wird man sich [...] nie sicher sein können, ob die Einfachheit und formale Treffsicherheit seiner ästhetischen Offerten*

¹⁴² Ebenda, S. 56.

¹⁴³ Stella Rollig, Lois Weinberger. Der gute Gärtner verlässt seinen Garten, in: Camera Austria, Nr. 65, April 1999, S. 20.

¹⁴⁴ Wolfgang Kos, Stoffwechsel der Möglichkeiten, in: Lois Weinberger, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2000, S. 102.

¹⁴⁵ Christoph Tannert, Unkraut im Freizeitpark. Über die Bemühungen des Gärtner-Künstlers Lois Weinberger, in: Neue bildende Kunst, 6/97, S. 44.

*nicht auch gleichzeitig noch die Plattform darstellt für einen Humor bitterschwärzester Güte.*¹⁴⁶

Weinbergers Ausdruck und Formensprache mag im ersten Moment manchmal trocken und knapp erscheinen, oft schwingt jedoch eine ironische Komponente mit, die aber nie ins Lächerliche, Parodistische oder gehässig Satirische abgleitet. Ein gewisser Ernst bleibt immer erhalten, obwohl die andere Seite – eine Art stille Ironie – in vielen Arbeiten mitschwingt.

6.4. Kunst und Antikunst

„Niemand ist in seinen Berechnungen so genau wie die Wilden, die Bauern und die Provinzler; wenn sie vom Gedanken zur Wirklichkeit kommen, ist daher alles schon fertig.“ H. de Balzac, Das Antiquitätenkabinett¹⁴⁷

„Kunst“ basiert bei Weinberger auf seiner unkomplizierten Art im Umgang mit dem Thema. Er selbst ist Autodidakt, hat nie eine traditionelle Kunstausbildung erhalten. Trotzdem pflegt er einen sehr intellektuellen, geistvollen und poetischen Umgang bei seinen Arbeiten und Entstehungsprozessen, die sowohl von ästhetisch sinnlichen Qualitäten als auch von Gedankenprozessen geprägt sind. Kunst und Nicht-Kunst liegen bei Weinberger eng beisammen.

Mehr oder minder „zufällig“, so beschreibt es Weinberger, habe er in der Kunstszene sein Umfeld gefunden, das es ihm nun ermöglicht, kontinuierlich an den Werken zu arbeiten, sie zu präsentieren, auszustellen, zu thematisieren und öffentlich zu diskutieren. Die Kunstwelt sieht er als *eine* seiner Möglichkeiten, sein „Betätigungsfeld“ könnte sich auch in einer ganz anderen Nische abspielen oder einnisten. *„Für mich war der Raum, der außerhalb der Kunst und der Kunstgeschichte liegt und der die Kunst erst ermöglicht, immer der wichtigere. Den Raum der Kunst könnte ich jederzeit wieder verlassen.“*¹⁴⁸

¹⁴⁶ Ebenda.

¹⁴⁷ Vorangestellt dem Vorwort zu Claude Lévi-Strauss, Das wilde Denken, 9. Aufl., Frankfurt 1994, S. 8.

¹⁴⁸ Wolfgang Kos, Solidarität mit den Dingen, Interview in: Alpenblick, Basel 1997, S. 230.

Trotz der Hinwendung Weinbergers zum Thema „*Natur*“ sind seine künstlerischen Arbeiten nie romantisierend, im Gegenteil – der Umgang mit der Natur, mit der Welt „*so wie sie ist*“, schließt das vermeintlich Unschöne, Hässliche, Schmutzige und Niedere mit ein. Mehr noch, gerade dies ist ihm ein wichtiger Bestandteil seiner Arbeiten, wobei er nie wertend über Schön oder Nicht-Schön urteilt. Seine Interventionen in der Natur sind keineswegs „*Verschönerungen*“ der Gegebenheiten¹⁴⁹, sondern er zeigt auf und lässt den Betrachter die Realität erkennen, ihn damit umgehen und sein eigenes Gedankengebäude dazu finden. So wenig er die Natur einteilt, „*gebraucht*“ oder verwendet, so wenig möchte er selbst in Kategorien eingeteilt werden. Daher scheint es ihm gerade beim Garten wichtig, sich von der landläufigen Beschäftigung, dem Hobby und dem Berufsbild des „*Gärtners*“ abzugrenzen.

Weinberger ist sich – auf Grund seiner Herkunft – bewusst, dass dem Großteil der Bevölkerung die Kunst generell aus strukturellen Gründen fern ist. Er hegt auch keinen Groll gegen seine KritikerInnen und „*Feinde*“, er hat Verständnis für seine Gegner und das Nicht-Verstehen.¹⁵⁰ Tannert beschreibend: „*Weinberger ist im besten Sinne autonom, weil er sich den kulturellen und politischen Konformismen und insbesondere den Handlungsebenen einer oft aufwendig inszenierten Allerweltskunst, die nicht mehr gewillt ist, nach ihrem Sinngehalt zu fragen, entzieht.*“¹⁵¹

6.5. Sammeln und Archive

Seit seinem Frühwerk ist der Charakter des Sammelns in Weinbergers Oeuvre ein wesentlicher Bestandteil seines künstlerischen Handelns. In den 1970er Jahren waren es Gegenstände und Begebenheiten aus seiner ländlichen Tiroler Umgebung, die er – inspiriert durch die Texte des Ethnologen Claude Lévi-Strauss – zusammentrug (siehe „Bestandsaufnahme“, Abb. 4 a, b, „Mitgeschriebenes“, Abb. 38). In den frühen 1980er Jahren formte er Skulpturen, die ebenfalls aus

¹⁴⁹ Siehe z.B. das nicht ausgeführte Projekt zu „Hyria Dump“, ein künstlerischer Wettbewerb für eine Müllkippe in Israel. Weinberger spricht sich in seinem Vorschlag für die Beibehaltung des Müllberges aus, der in ein Museum verwandelt/erweitert werden soll.

¹⁵⁰ Wolfgang Kos, Stoffwechsel der Möglichkeiten, in: Lois Weinberger, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2000, S. 102.

Fundstücken aus der Natur – zum Beispiel aus Kalkstein bestanden (Abb. 7). Später in den 1980er und 1990er Jahren beschäftigte sich Weinberger intensiv mit dem Sammeln und Archivieren von Pflanzen und Samen, hauptsächlich aus dem osteuropäischen Raum, und legte Herbarien an. Die Beschäftigung mit seinem „Gebiet“ brachte zahlreiche tagebuchartige Texte und Tausende Fotografien zutage, die er zu Serien von Farb- und Schwarzweißfotografien (Abb. 8, 12) und zum „Gartenarchiv“ gruppierte (Abb. 11). Die Präsentationsform der Bilder trägt dem Dokumentationscharakter seiner Arbeiten Rechnung. Das „Gartenarchiv“ umfasst 624 Kleinbilddias, die auf einem Leuchttisch präsentiert werden, daneben steht – als Teil der Arbeit – die hölzerne Verpackungskiste und Aufbewahrungsbox, die die Fülle des Materials unterstreicht. Die Reihung der Dias erscheint streng wissenschaftlich, verfolgt aber augenscheinlich keine Hierarchie oder ein wissenschaftliches System. Die Dias sind weder beschriftet, noch folgen sie einer strengen wissenschaftlichen Ordnung. *„Wissenschaftliche Forschungsergebnisse sind für Weinbergers so wichtig wie Anekdoten oder Volksglaube (Volkslegenden)“*, schreibt Dieter Buchhart.¹⁵²

Das „Gebiet“ wurde 1999 aufgelassen, geblieben ist ein Samenarchiv, auf das Weinberger bei seinen aktuellen Pflanzungen zurückgreifen kann. Lois Weinbergers Archiv ist getragen vom Sammeln und Bewahren. Archivarbeit ist jahrzehntelange Arbeit und lässt immer auf eine längere Zeitspanne blicken. *„Das Bedürfnis des Sammelns und Archivierens beinhaltet die Vorstellung von der Überwindung der Zeit“*, schreibt Regina Schultz-Möller.¹⁵³ Weinberger pflegt seine Archivierungstätigkeit als eine Art Spurensuche im Alltag. Die Dokumentation seiner Aktionen ist ihm wichtig. Mit wissenschaftlicher Akribie protokollierte er die Neuzugänge seines Projekts „Garten, eine poetische Feldarbeit“ in Innsbruck (siehe Skizze Abb. 29). Aus seinen dokumentarischen Einzelfotos entstehen Fotoarbeiten wie die Collage „Ruderal Elternhaus“ (Abb. 13) oder die umfangreiche Fotocollage „Das über Pflanzen / ist eins mit ihnen“. Durch die Zusammenstellung und Gruppierung der Einzelbilder gelingt einerseits eine Art narrativer Erzählstruktur, andererseits lenken die Details den Blick auf die unscheinbaren Teile des alltäglich Faktischen.

¹⁵¹ Christoph Tannert, Lois Weinberger pflügt Kunst, in: Lois Weinberger, Wiener Secession, Wien 1996, S. 23.

¹⁵² Dieter Buchhart, Precise Heedlessness, Lois & Franziska Weinberger, Kunsthallen Brandts Klaederfabrik, Odense 2004, S. 21.

¹⁵³ Regina Schultz-Möller, Archiv, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, hrsg. von Hubertus Butin, Köln 2002, S. 23.

6.6. Umgang mit Sprache, Text und Poesie

„Hartnäckig zögernde und dennoch frei fliegende Notate, die einen ganz spezifischen Ton haben. Lois Weinbergers Texte und Gärten haben gemeinsam, dass beides Orte sind, die ‚aus den Möglichkeiten entstehen‘. Das Schreiben ist Teil der ‚Gartenarbeit‘, es begleitet und ermöglicht ein Tun und Werden, das letztlich ohnehin geschieht.“, so beschreibt Wolfgang Kos die „Notizen aus dem Hortus“.¹⁵⁴ Das kleine Kompendium, das aus Texten und Abbildungen von Arbeiten besteht, die teilweise in Beziehung zueinander stehen, erschien anlässlich der Documenta X 1997 in der Reihe Cantz. Im Vorwort erklärt Weinberger: *„Mit dem Fortschreiten des Textes / der das Vorformulierte / die Möglichkeiten und das Geschehen in meinem Garten ergeben sollte / verloren sich die Belange / sie uferten aus / über die Ränder der Gärten / zum Ende des Textes hin / an dessen Anfang die Bemerkung gesetzt ist / dies könnte ein genaueres Gesicht / in welchem Verlorenes und Unartikulierte noch nicht in Bezug stehen / doch enthalten sind / ergeben.“*¹⁵⁵ Weinberger erarbeitet sich sein künstlerisches Werk unter anderem schreibend und greift immer wieder auf Sprache zurück. Es scheint, als würde er die Sprache erforschen. In seinen frühen Texten bezieht er sich – wie bereits erwähnt – auf sprachliche Fundstücke. In „Mitgeschriebenes“ verwendete er Passagen und alltägliche Floskeln aus der Bevölkerung, die einen ganz eigenen Reiz und Klang haben, wie *„Schön ist es heute / ja schön ist es / es war ja auch Zeit / höchste Zeit war es.“* (siehe Abb. 38). Zu seinen frühen literarischen Arbeiten zählen auch phantastisch-scurrile Geschichten, wie „Herbst in Borneo“, 1981-82.

Noch in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre überarbeitete Weinberger Notenblätter und Textblätter seiner Schwester aus der Volksschulzeit. Er zeichnete mit rotem Stift die kindliche Schrift nach und fügte Kringel und Verbindungslinien an, die abstrakte Muster bilden. Er veränderte nicht inhaltlich, sondern scheint den Akt des Schreibens sowie den Rhythmus nachzuvollziehen (was an die *Écriture automatique* der Surrealisten oder die Zeichnungen Cy Twomblys erinnert). Dies führte zu einem neuen Gesamtbild des Blattes, vergleichbar einem musikalischen Notationssystem.

¹⁵⁴ Wolfgang Kos, in: Lois Weinberg, Notizen aus dem Hortus, Ostfildern 1997, Umschlag.

Aus den späten 1980er Jahren findet sich ein inszeniertes Schwarzweißfoto, auf dem Lois Weinberger vor einer kargen Wand zu sehen ist, auf der in Graffiti-Manier gekritzelt steht: „*Auf der Welt ist es schön*“. Weinberger blickt mit ernstem Gesicht in die Kamera, nicht den Spruch bestätigend, eher skeptisch, als gelte dieser Satz nicht für ihn. Angesprochen auf diese Aussage, die in krassem Gegensatz zur Inszenierung des Porträtfotos zu sehen ist, meinte er, es gehe ihm nicht um die Schönheit der Welt oder deren Diskrepanz. Sein Interesse liegt an der sprachlichen, grammatikalischen Formulierung. „*Wie kann es auf der Welt schön sein?*“, sind seine Überlegungen zur Unmöglichkeit dieser Situation. In einem Interview 1989 sagt er: „*Die Poesie bestünde nicht in der Darstellung von Gefühlen, sondern im Erfassen von Erfahrungswerten. Eine angewandte Lyrik.*“¹⁵⁶

Lois Weinberger besitzt eine ganz besondere Art, seine persönliche Wahrnehmung und Assoziationen zu Beobachtungen der Pflanzen oder detaillierte, beschreibende Überlegungen zu seinen Projekten niederzuschreiben. Diese erläuternden Texte werden Projektbeschreibungen und Modellen beigefügt oder als Teil der Ausstellung handschriftlich an die Wand appliziert. Eigen ist auch seine Satzzeichensetzung. Meist verzichtet er auf die Interpunktion und setzt statt dessen Schrägstriche ein, die sowohl als inhaltliche wie auch als rhythmisch, melodische Trennzeichen fungieren. Die Wortfindung für die Kartografien erfolgt auf spontane assoziative Weise. Die Worte kommen aus inhaltlich begrenzten Themengebieten der Literatur oder ausgewählten Sachgebieten. Als eine der poetischsten Textzusammenstellungen von Lois Weinberger ist sicher seine Auswahl an Textpassagen für das Video „*Gebiet/Areal*“ von 1996 zu sehen (siehe Kapitel 5.1.).

Für die Installation „... und eins zu keins“ (Abb. 68) von 2005, ein Wandtext auf Molino, der gemeinsam mit elf hölzernen Gehstöcken gruppiert wurde, verwendeten Lois und Franziska Weinberger einen melodischen mittelalterlichen Auszählreim, in dem eine Zahlenreihe von elf gegen null, also zu „*keins*“ geführt wird. Auch hier findet sich wieder eine Verbindung zur chinesischen Philosophie. Laotse beschreibt im 7. Jh. v. Chr. das „*Nichtsein*“ als den Anfang von Himmel und Erde. Das Dao oder Tao, den Sinn, das An-und-für-sich-Sein, das Da-Sein erklärt er folgendermaßen: „*Aus dem Dao entsteht das Eins, aus dem Eins das Zwei, aus dem Zwei das Drei,*

¹⁵⁵ Lois Weinberger, Notizen aus dem Hortus, Ostfildern 1997, S. 4.

aus dem Drei das geschaffene All“. Und an anderer Stelle: *„Da ich das Wort Eins aussprechen kann, wie könnte es keine Sprache geben? Wenn es sie gibt, haben wir eins und die Sprache, also zwei; und zwei und eins ergibt die drei, die fünf, die zehntausend Dinge der Welt.“*¹⁵⁷

Trotz seiner Nähe zu Sprache und Text formuliert Lois Weinberger 1980 als Nachwort zu seinem ersten Katalogheft, dem er auch eigene erklärende Worte zu den Arbeiten beifügte: *„Am Schluss werde ich über mein Geschriebenes unzufrieden sein, unzufrieden darüber, dass man Dinge nicht mehr von zwei Seiten sieht, dass alles fixiert ist, scheinbar fertig, dass meine Arbeiten nicht textlos bleiben können.“*¹⁵⁸

6.7. Über das Verlassen der Gärten

*Eine Gestalt entschwindet in uns
Sie verliert unsere Patenschaft
Somit ihre Beziehung
Welche auf das Äußere hinweist
Eine Gestalt entschwindet
Und ermöglichte die Entwicklung
Der inneren Form
Uns aufzurichten
Um an die Früchte zu gelangen
Und in ein Glas zu legen.*¹⁵⁹

Weinbergers Verhältnis zu seinen Gärten ist ein spezielles. Er erhebt nicht den Anspruch auf Besitz. Er entnimmt Gebieten Pflanzen, pflanzt sie um und bringt sie zurück oder pflanzt sie wieder an anderen Orten. Er borgt aus der Natur. Verlust oder Verlassen sind für ihn Implikationen. Franziska Weinberger schreibt 1993: *„Die materialimmanente Vergänglichkeit, die den Objekten innewohnt, ist nicht nur als Zerschlagung der Hoffnung zu sehen, sondern als Ausgangspunkt für den Sprung in*

¹⁵⁶ Ulrike Moser, Soll ich schweigen oder reden?, in: Parnass, 1/1989, S. 25.

¹⁵⁷ Siehe Lin Yutang, Über die Weisheit des Laotse, Frankfurt 1986.

¹⁵⁸ Lois Weinberger, Präsentation Tiroler Künstler, Heft 5/1980, Kammer für Arbeiter und Angestellte für Tirol, Innsbruck 1980, o. S.

¹⁵⁹ Text von 1990, Lois Weinberger, Notizen aus dem Hortus, Ostfildern 1997, S. 12.

*die Komplexität des Denkens im politischen und leidenschaftlichen Bewusstsein.*¹⁶⁰

Seinen Garten an der Alten Donau hat er schleifen lassen, der Garten der documenta X wurde aufgelassen, die Vegetation des Käfigs „Garten, eine poetische Feldarbeit“ in Innsbruck wird spätestens nach 80 Jahren verschwunden sein, wenn die Gitterstäbe dem Rost anheim gefallen sind. Weinberger sagt, Veränderungen lassen sich auch im Kleinsten beobachten.

Geblieden ist ihm ein kleiner „Garten“ in einer Plastikschaale auf der Fensterbank, den er täglich mit der Lupe untersucht. *„Wenn sich alle Pflanzen von meinem / ihnen zgedachten Ort entfernt haben / was ohnehin geschieht / werde ich nicht mehr der Gärtner sein / doch unschuldig die Vielfalt nützen. Die Essenz meines Gärtnerturns hat sich zu einem einzigen / im Freien stehenden / mit schlechter Erde gefüllten Blumentopf verdichtet / zu einem transportablen Garten / der auf Begehungen außerhalb mitzunehmen und irgendwo zu vergessen wäre. Doch vielleicht habe ich dies mit dem Aussetzen von Pflanzen aus meinem Gebiet ins Freiland schon geahnt und vorweggenommen / dass die Beschäftigung mit Pflanzen und Gärten nur über sie hinwegführen kann. Dem Himmel / dem Boden zu.“*¹⁶¹

Hier spielt Weinberger auf eine seiner Lieblingsstellen bei Michel Leiris an, der über das Verlassen der Gärten folgendes schreibt: *„Man betrachtet zum Beispiel einen Garten und untersucht ihn bis ins kleinste Detail, [...] bis man von ihm eine ausreichend klare und lebendige Erinnerung hat, so dass man ihn noch immer sieht, [...] wenn die Augen geschlossen sind. Sobald man das Bild vollständig erfasst hat, unterzieht man es einer eigenartigen Behandlung, deren Zweck es ist, jedes Element aus dem Bild einzeln zu extrahieren. [...] Mental reißt man jedes einzelne Blatt vom Baum und hebt jeden einzelnen Stein vom Boden auf. [...] Schließlich bleibt nichts anderes übrig als der Himmel, und aus diesem entfernt man einzeln die Wolken und wäscht aus der Luft den darin enthaltenen Niederschlag. Auf der Erde bleibt nichts außer dem Boden selbst und einigen armseligen Bäumen. Nun muss man auch diese letzte verbleibende Vegetation eliminieren, so dass nur mehr Himmel und Erde*

¹⁶⁰ Franziska Lettner, in: Lois Weinberger, Galerie Krinzinger, Wien o. J. (1993), S. 24.

¹⁶¹ Text Lois Weinberger, Wien 1996, abgedruckt in: Lois & Franziska Weinberger, Kunstverein Hannover, Villa Merkel Esslingen 2002, S. 85.

zu sehen sind. Doch dann muss man sich auch vom Himmel und der Erde trennen

...¹⁶²

Auch dieses Ziehenlassen, Loslassen und Nichtanhaften an Dingen, an Werten ist der östlichen Denkart entlehnt, in der die Zeit aufgefasst wird als wiederkehrender Rhythmus, ohne Beginn und ohne Ende – „denn der Schöpfungsgedanke ist asiatischen Kulturen ebenso fremd wie der des endgültigen Vergehens.“¹⁶³ In einem privaten Gespräch formulierte Weinberger seinen offenen Werkcharakter: „Manchmal freut es mich, wenn es [das Werk, Anm. d. V.] unfertig bleibt, sich von sich aus auflöst oder verändert oder zu Ende geht.“¹⁶⁴ Und an anderer Stelle: „Eine Arbeit ist sowieso nie zu Ende, sie wird nur als beendet erklärt. Meist nur aus dem Grund, weil ich die nächste Arbeit anfangen will. Ich hänge nicht an meinen Sachen. Vielleicht hat das mit der Solidarität mit den Dingen zu tun, dass ich den Dingen, die mich umgeben, vorerst einmal den gleichen Wert gebe. Ich schätze die Dinge, ohne sie als wertvoll oder minderwertig einschätzen zu wollen.“¹⁶⁵

Für Otto Neumaier lässt Weinbergers Werk Gelassenheit erkennen. Er meint, diese sei nicht mit Gleichgültigkeit zu verwechseln, d.h. es ist nicht alles *gleich-gültig*. Vielmehr sei diese Gelassenheit getragen von der Sorge für das Wesentliche, andererseits aber von einer Sicherheit, die in der Einsicht in den „größeren“ Zusammenhang des Weltgeschehens ruht. Für Neumaier wird das Unkraut bei Lois Weinberger zum Sinnbild einer Begrenztheit menschlicher Existenz: „Den Zorn gegen Nabelmiere und Brennessel nährt die Ahnung, dass diese auf unseren Gräbern stehen werden.“¹⁶⁶ An anderer Stelle fügt Weinberger dem hinzu: „Die einzige Möglichkeit mit der Natur eins zu sein [...] liegt ohnehin nur im Tod und dieser ist nicht reflektierbar“.¹⁶⁷

Auch Robert Smithson, der ähnlich wie Weinberger keine „Versöhnung“ zwischen Natur und Zivilisation anstrebte – eine solche Spaltung existierte für ihn nicht, und

¹⁶² Michel Leiris, französischer Ethnologe und Schriftsteller (1901-1990), Quelle unbekannt.

¹⁶³ Johannes Wieninger, Der Maßstab Zeit in Ost und West, in: Kunsthistoriker, Jg. 15/16, 1999/2000, S. 74.

¹⁶⁴ Lois Weinberger in einem privaten Gespräch, 2002.

¹⁶⁵ Wolfgang Kos, Solidarität mit den Dingen, Interview, in: Alpenblick, Basel 1997, S. 230.

¹⁶⁶ Lois Weinberger zitiert bei: Otto Neumaier, Lois Weinberger, in: Noema Nr. 46, Jänner /Feber 1998, S. 96.

¹⁶⁷ Lois Weinberger, In der Zeit liegt die Natur, ein Gespräch mit Dieter Buchhart, in: Kunstforum International, Bd. 158, Januar-März 2002, S. 235.

Idealisierung oder Harmonisierung liegen seinem Werk fern¹⁶⁸ – steht dem Garten sehr skeptisch gegenüber, wenn er fragt: „Kann man sagen, dass Kunst in dem Maße degeneriert, wie sie sich dem Garten annähert?“¹⁶⁹. In der Fußnote zu diesem Statement präzisiert er und kritisiert die „'qualitätvollen Gärten' (Eden). In diesen halb vergessenen Paradiesen sind offenbar furchtbare Dinge geschehen. [...] Zuviel Nachdenken über ‚Gärten‘ führt zu Verwirrung und Unruhe [...] bringen einen an den Rand des Chaos. [...] Zu dem abgründigen Problem der Gärten gehört irgendwie ein Fall von irgendwo oder irgendwas hinunter. Die Gewissheit des absoluten Gartens kann nie wiedererlangt werden“.¹⁷⁰

Roland Barthes Schlusswort seines Textes über das Werk seines Freundes Cy Twombly hat auch für Weinberger Gültigkeit: „Bedürfte diese Kunst irgendeiner Referenz, so müsste man sie sehr fern suchen, [...] außerhalb der Malerei, außerhalb des Abendlandes, außerhalb der historischen Zeiten, an der Grenze des Sinnes, und man müsste mit dem Tao de King sagen:

*Er produziert, ohne sich anzueignen;
Er tut, ohne etwas zu erwarten.
Ist sein Werk vollendet, hängt er nicht daran;
Und weil er nicht daran hängt,
Wird sein Werk bleiben.“¹⁷¹*

Ebenso trifft ein Gedicht von Ernst Jandl auf die – letztendlich für alle gültige – Notwendigkeit des Verlassens der Gärten für Lois und Franziska Weinberger zu:

*„wir sind menschen auf den wiesen
bald sind wir menschen unter den wiesen
und werden wiesen, und werden wald
das wird ein heiterer landaufenthalt“¹⁷²*

¹⁶⁸ Siehe Patrick Werkner, Land Art USA, München 1992, S. 88.

¹⁶⁹ Robert Smithson, Eine Sedimentierung des Bewusstseins: Erdprojekte (1968), in: Robert Smithson. Gesammelte Schriften, Köln 2000, S. 134; siehe auch Fußnote 43 in diesem Text.

¹⁷⁰ Ebenda, S. 140.

¹⁷¹ Roland Barthes, Cy Twombly, Berlin 1983, S. 35.

¹⁷² Ernst Jandl, Gesammelte Werke, Bd. 1., Darmstadt 1985.

7. Schlussbemerkung

Das Thema des Gartens ist bei Lois und Franziska Weinberger ein langwährendes und vielfältiges. Die erste kritische Auseinandersetzung mit Natur ergibt sich für Lois zwangsläufig am elterlichen Hof und in der ländlichen Umgebung in Tirol. Mit Übersiedlung nach Wien legt er gemeinsam mit Franziska sein erstes Gebiet an, einen 500 m² großen Garten, in dem er Neophyten und Ruderalpflanzen pflegt. Weinberger pflanzt und entpflanzt Ruderalvegetation an verschiedensten Orten der Peripherie und verwendet sie für weitere Projekte. Sein Interesse gilt dem sonst nicht Bemerkten und Alltäglichen. Garten bedeutet für ihn jedoch nicht nur sein Gebiet (zuerst in Wien, später in Gars am Kamp), sondern Gärten kommen auch in Form von Texten als Wortgärten vor. Lois Weinberger baut fiktive Wort-Landschaften mit Hilfe seiner Kartografien, die er aus Wortschöpfungen der verschiedensten Themenbereiche kreiert. Gärten können kleine mobile Skulpturen in tragbaren Plastiksäcken oder Plastikgefäßen sein, die mit Wildpflanzen, Kräutern, Moosen oder Flechten auf verschiedensten Trägermaterialien bepflanzt werden. Die Erweiterung der Gärten in rollbare Containern nennt er „mobile Landschaft“. Seit Ende der 1990er Jahre häufen sich die Aufträge zu Gartengestaltungen, zum Beispiel von Dachgärten oder anderen baulichen Interventionen für private Kunstsammler sowie für öffentliche Institutionen.

Obwohl der Künstler seine Arbeiten selbst „Garten“ nennt und betitelt, bevorzugen Lois und Franziska Weinberger den Ausdruck „Gebiet“, der keinen Symbolwert aufweist. Der Garten beschwört bildliche Assoziationen, die die beiden nicht damit verbunden und vom Betrachter nicht assoziiert wissen wollen. Der Umgang einer Gesellschaft mit Pflanzen ist für Lois Weinberger das Spiegelbild ihrer selbst. Seine Beschäftigung mit Pflanzen sieht er als eine Auseinandersetzung „*mit uns und unserem Handeln*“. Seine Prämisse lautet: „*Was wächst, das wächst*“ und zeichnet sich durch Nichteingreifen und Beobachten der natürlichen Prozesse aus. Er lässt es wuchern, passieren und geschehen und sieht sich mehr als Beobachter, denn als Akteur. Er pflegt einen konstruktiven, kühlen Umgang mit Pflanzen und Natur. Nicht die Pflanze selbst interessiert ihn, sondern ihre Bedeutungen, die aus der Pflanze entstehen, sozial oder politisch. Sein Interesse gilt der unsichtbaren Natur, der Natur, die aus unserem Geiste kommt.

Vehement vertritt er seine – aus den östlichen Philosophien entlehnte – Auffassung des „*Verlassens*“ der Gärten. Gärten gehören uns nicht, Gärten können nicht festgemacht werden. „*Natur mutiert lange bevor sie fassbar wird.*“ Natur ist für Weinberger keine beliebig fixierbare Metapher, sondern eine Art „*perfektes Provisorium*“, das eigenständiger Veränderung ausgesetzt ist und ab einem gewissen Zeitpunkt ohne den Künstler/den Gärtner auskommt.

Es sind minimale und bewusst reduzierte Gesten, mit denen sich Lois und Franziska Weinberger in die Natur einschreiben und diese in den Kunstkontext überführen. Mit dieser künstlerischen Haltung gelingt es ihnen, die gesellschaftsdeterminierten Naturvorstellungen zu hinterfragen. Die beiden ermöglichen den BetrachterInnen mit ihren Werken weitläufige Denk- und Assoziationsräume zu öffnen. Sie bespielen Orte, im Kleinen wie im Großen, als Brachland, im Plastikgefäß oder auf dem Papier. Orte, die eigens geschaffen oder definiert werden, die in der Peripherie, im Zentrum oder in unseren Köpfen stattfinden können. Es sind Räume der Ruhe, der Nicht-Intervention und des simplen Seins.

Der Garten voll Farn

*Wir hatten den Garten voll Farn durchschritten
mit einmal erschien das Dasein uns leicht
auf der verlassenen Strasse gingen wir ziellos einher
und als wir durchs Gitter waren, machte die Sonne sich rar.*

*Schlangen glitten lautlos durch das dichte Gras,
dein Blick verriet eine sanfte Bedrängnis.
Wir standen mitten in einem grünen Chaos,
die Blumen ringsum stellten ihre Blüten zur Schau.*

*Geduldlose Tiere, so durchirren wir den Garten Eden,
verfolgt von Schmerz und unserer Leiden bewusst.
Die Idee der Verschmelzung besteht in unseren Körpern fort,
wir sind, wir existieren, wir wollen weiterhin sein.*

*Wir haben nichts zu verlieren.
Das schändliche Leben der Pflanzen
führt uns zum Tod zurück, dem tückischen, alles ergreifenden.
Inmitten eines Gartens zersetzten sich unsere Körper,
und unsere zersetzten Körper werden von Rosen bedeckt sein.*

Michel Houellebecq

Literaturverzeichnis

Kataloge und Publikationen von Lois und Franziska Weinberger (chronologisch):

Lois Weinberger, Präsentation Tiroler Künstler, Heft 5/1980, Kammer für Arbeit und Angestellte für Tirol, Innsbruck 1980

Lois Weinberger, Galerie Krinzinger, Innsbruck und Galerie nächst St. Stephan, Wien 1983

Lois Weinberger, Galerie Krinzinger, Innsbruck und Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1985

Lois Weinberger, Galerie Krinzinger, Wien 1993

Lois Weinberger, Wiener Secession, Wien 1995

Lois Weinberger, Notizen aus dem Hortus, hrsg. anlässlich documenta X, Reihe Cantz, Ostfildern 1997

Lois Weinberger, Verlauf/Drift, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2000

Lois Weinberger, Bonner Kunstverein, Bonn, Douglas Hyde Gallery, Dublin, Galerie im Taxispalais, Innsbruck 2002

Lois & Franziska Weinberger, Kunstverein Hannover, Villa Merkel Esslingen 2003

Lois & Franziska Weinberger, Precise Heedlessness, Kunsthallen Brandts Klaederfabrik, Odense 2004

Lois & Franziska Weinberger, Wir sind des Baumes müde, Kunstraum Dornbirn, Dornbirn 2004

Lois & Franziska Weinberger, S.M.A.K. Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent, Gent 2005

Lois & Franziska Weinberger, Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 71, Heft 21, 3. Quartal 2005, München 2005

Lois & Franziska Weinberger, Home Voodoo, Arnolfini, Bristol 2007

Lois & Franziska Weinberger, Feldarbeit/Field Work, hrsg. von Christoph Bertsch, Silvia Höller, Innsbruck 2007

Allgemein:

Acconci, Vito, Leaving Home. Notes on Insertions into the Public, in: Public Art – Kunst im öffentlichen Raum, hrsg. von Florian Matzner, Ostfildern 2001, S. 46

Arlt, Peter, Lästige Zonen – Gewöhnliche Orte. Berliner Orte, an denen sich die Stadt selbst besichtigt, in: Kunstforum International, Bd. 145, Mai-Juni 1999, S. 213-221

Arlt, Peter, Was ist ein Ort, in: Kunstforum International, Bd. 145, Mai-Juni 1999, S. 222-223

Augé, Marc, Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit, Frankfurt, 1994

Barthes, Roland, Cy Twombly, Merve Verlag, Berlin, 1983

Bastian, Heiner, 7000 Eichen, Kunsthalle Tübingen, 1985

Bauer, Hermann, Idee und Entstehung des Landschaftsgartens in England, in: Inszenierte Natur. Landschaftskunst im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von B. Baumüller u.a., Stuttgart 1997

Böhme, Gernot, Für eine ökologische Naturästhetik, Frankfurt 1989

Broksch, Manfred, Das praktische Buch der Heilpflanzen. Kennzeichen, Heilwirkung, Anwendung, Brauchtum, München, Wien, Zürich 1998

Buchhart, Dieter, In der Zeit liegt die Natur, ein Gespräch mit Lois Weinberger, in: Kunstforum International, Bd. 158, Januar-März 2002, S. 228-243

Buchhart, Dieter, Lois Weinberger, Realisierte und nicht realisierte Arbeiten im öffentlichen Raum, in: Kunstforum International, Bd. 164, März-Mai 2003, S. 358-359

Burckhardt, Lucius, Künstlergärten, in: Aquaplaning, Garten-Kunst im Kurpark Bad Oeynhausen, Bad Oeynhausen 2000, S. 7-8

Cibulka, Heinz, Brdo Berda 1976, Innsbruck o. J. (1976)

Cibulka, Heinz, www.h-cibulka.com/foto/76-brdo_94.html, April 2008

Doujak, Ines, Siegesgärten / Victory Gardens, Wien 2008

Faustmann, Marianne, Der Garten als Metapher des Paradieses, Diplomarbeit, Universität Innsbruck 2004

Foucault, Michel, Andere Räume, in: Aisthesis, Reclam, Leipzig 1990, S. 34-46

Foucault, Michel, Die Heterotopien, Der Utopische Körper, Zwei Radiovorträge, Frankfurt 2005

Brigitte Franzen, Die vierte Natur, Gärten in der zeitgenössischen Kunst, Köln 2000

Franzen, Brigitte, Künstlergärten, in: DuMonts Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst, hrsg. von Hubertus Butin, Köln 2002, S. 193-196.

Grande, John K., Alan Sonfist's Time Landscape, in: Robert Rosenblum, Nature: the End of Art. Environmental Landscapes by Alan Sonfist, London 2004

Haacke, Hans, Mir san mia, Generali Foundation, Wien 2001

Hausenblas, Maik, Der Frühling... Drei Garten-Experten sprechen über Konzepte und persönliche Zugänge, Maria Auböck, Mario Terzic, Lois Weinberger, in: Der Standard, 17.3.2000

Hausenblas, Michael, Was wächst das wächst, „documenta X“-Teilnehmer Lois Weinberger im Porträt, in: Der Standard, 16.3.2001, Rondo, S. 6-7

Hennebo, Dieter, Gärten des Mittelalters, München 1987

Jandl, Ernst, Gesammelte Werke, Bd. 1, Darmstadt 1985

Kirsch, Nina, Künstlerpaare, Diplomarbeit, Universität Innsbruck 2006

Klare, Jean, Louise van Swaaij, Atlas der Erlebniswelten, mit Texten von Ilja Maso und Saskia Sombeek, dtsh. Ausgabe, Frankfurt 2000 (im holländischen Original 1999)

Kos, Wolfgang, Solidarität mit den Dingen, Interview mit Lois Weinberger, in: Alpenblick, Basel 1997, S. 228-230

Kos, Wolfgang, Lois Weinberger, in: EVN-Sammlung, Ankäufe 95-96, Köln 1997, S. 38-39

Kravagna, Christian, Lois Weinberger, in: Artforum International, März 1998, S. 110

Le Roy, Lois, Natur ausschalten – Natur einschalten, Stuttgart 1983

Lettner, Franziska, 8 Stills aus Datura stramonium (Stechapfel), Wien 1996 (Text von 2000), in: Fenster, Tiroler Kulturzeitschrift, Nr. 70, 2000

Lippard, Lucy R., Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972, New York, London 1973

Lurker, Manfred (Hrsg.), Wörterbuch der Symbolik, 5. Aufl., Stuttgart 1991

Mittelstraß, Jürgen, Neuzeit und Aufklärung, Berlin 1970

Mittringer, Markus, Ein Pionier ohne Pathos. Umfassende Lois Weinberger Schau im Museum des 20. Jahrhunderts, in: Der Standard, 13.3.2000

Moser, Ulrike, Soll ich schweigen oder reden?, Ateliergespräch Lois Weinberger, in: Parnass, 1/1989, S. 24-25

- Müller, Christian Philipp, Die Neue Welt, eine Art Locus amoenus, Köln 2007
- Nemitz, Barbara (Hrsg.), Trans plant. Living Vegetation in Contemporary Art, Ostfildern-Ruit 2000
- Neuburger, Susanne, Zur allgemeinen Situation in Österreich in den zehn letzten Jahren, Interview mit Silvia Eiblmayr, in: Kunstviertel Niederösterreich, Wien 2001, S. 134-137
- Neumaier, Otto, Lois Weinberger, in: Noema Nr. 46, Jänner /Feber 1998, S. 96
- Pfeifer, Wolfgang (Hrsg.), Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, 5. Auflage, München 2000
- Politics-Poetics. Das Buch zur documenta X, Ostfildern 1997
- Ritter, Arno, Das Paradies, Kunsthaus Bregenz, Bregenz 1994
- Rollig, Stella, Lois Weinberger. Der gute Gärtner verlässt seinen Garten, in: Camera Austria, Nr. 65, April 1999, S. 18-32
- Ronte, Dieter, Der Aufbruch in die Moderne: Eine nekrophile Utopie?, in: Kunstforum International, Bd. 89, Mai-Juni 1987, S. 212-217
- Rosenblum, Robert, Nature: the End of Art. Environmental Landscapes by Alan Sonfist, London 2004
- Roth, Gerhard, Atlas der Stille, Fotografien aus der Südsteiermark von 1976-2006, Wien-München 2007
- Sacred to Venus. New Interpretation and Mediation of Historic Gardens, hrsg. von The Trinidad Group, Wien 2001
- Schaarschmidt-Richter, Irmtraud, Gartenkunst in Japan, München 1999
- Schäfer, Lothar: Zur Geschichte des Naturbegriffs, in: Inszenierte Natur. Landschaftskunst im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von B. Baumüller u.a., Stuttgart 1997, S. 11ff
- Schama, Simon, Der Traum der Wildnis, München 1996
- Scheuer, Christian, Skriptum zur Vorlesung „Pflanzenverbreitung, Klima und Erdgeschichte“, <http://www-ang.kfunigraz.ac.at/~scheuer/Skript99.html>, April 2002
- Schöny, Roland, Lois & Franziska Weinberger, Dachgarten für den Tiefspeicher der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Projekt Kunst im öffentlichen Raum Wien, Informationsfolder, Wien 2005
- Schultz-Möller, Regina, Archiv, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, hrsg. von Hubertus Butin, Köln 2002, S. 23-28

Smithson, Robert, The Sedimentation of the Mind. Earth Projects (1968), in: The Writings of Robert Smithson. Essays with Illustrations, hrsg. von Nancy Holt, New York, 1979, S. 82-91

Smithson, Robert, Eine Sedimentierung des Bewusstseins: Erdprojekte (1968), in: Robert Smithson. Gesammelte Schriften, hrsg. von Eva Schmidt, Kai Vöckler, Kunsthalle Wien, Köln 2000, S. 130-140

Stichmann, Wilfried, Ursula Stichmann-Marny, Der neue Kosmos Pflanzenführer, Stuttgart 1999

Strobl, Ingeborg, Ein Garten (Zum Beispiel), www.koer.or.at, Mai 2008

Tannert, Christoph, Unkraut im Freizeitpark. Über die Bemühungen des Gärtner-Künstlers Lois Weinberger, in: Neue bildende Kunst, 6/1997, S. 42-45

Vitorelli, Rita, Die Ursprünge, die gibt es wirklich nicht. Portrait Lois & Franziska Weinberger, in: Spike. Art quarterly, 08, Sommer 2006, S. 34-43

Von der Natur in der Kunst, hrsg. von Peter Weiermair, Wien 1990

Weh, Vitus, Wolken ziehen vorüber, in: Quart Heft für Kultur Tiro, I Nr.1, 2003, S. 82-85

Weilacher, Udo, Vom Luxus des Verzichts in der Gartenkunst, in: Die Gartenkunst, 12. Jg., Heft 2, Worms 2000, S. 249ff

Weilacher, Udo, Kunst_Garten_Kunst, Sprengel Museum Hannover, Hannover 2003

Werkner, Patrick, Land Art USA. Von den Ursprüngen zu den Großraumprojekten in der Wüste, München 1992

Wieninger, Johannes, Der Maßstab Zeit in Ost und West, in: Kunsthistoriker, Jg. 15/16, 1999/2000, S. 74ff

Wiese, Karl, Gartenkunst und Landschaftsgestaltung in Japan, Wien 1983

Yutang, Lin, Über die Weisheit des Laotse, Frankfurt am Main 1986

Zeitschriften:

Bau, Schrift für Architektur und Umwelt, Wien seit 1965

Kunstforum International, Die Documenta, Bd. 138, September – November 1997

Kunstforum International, Lebenskunstwerk (hrsg. von Paolo Bianchi), Bd. 142, Oktober – Dezember 1998

Kunstforum International, Künstler als Gärtner (hrsg. von Paolo Bianchi), Bd. 145,
Mai – Juni 1999

Kunstforum International, Das Gartenarchiv (hrsg. von Paolo Bianchi), Bd. 146,
Juli – August 1999

Künstlerbiografie / Bibliografie

Lois Weinberger

geboren 1947, lebt in Wien

1985 Förderungspreis für Bildende Kunst, BUMUK Wien
1993-94 Professur an der Akademie Karlsruhe
1994-95 Atelierstipendium Künstlerhaus Bethanien, Berlin
1998 Preis der Stadt Wien
1999 RBB Bank Preis, Graz
Großes Kunststipendium des Landes Tirol
2005 Ehrenzeichen der Leopold Franzens Universität Innsbruck
Würdigungspreis für Bildende Kunst, BKA Wien
2006 Tiroler Landespreis für Kunst an Lois & Franziska Weinberger

Franziska Weinberger

geboren 1953, lebt in Wien

Studium der Kunstgeschichte / 1982 Promotion
1982-87 leitende Mitarbeiterin der Galerie Krinzinger und des Forum für Aktuelle Kunst, Innsbruck
1989-93 leitende Mitarbeiterin der Galerie Krinzinger, Wien
1994-99 Galeristin und Kuratorin: Galerie Christine König & Franziska Lettner, Wien
dazwischen immer wieder künstlerische Arbeiten
seit 1999 Zusammenarbeit mit Lois Weinberger

Auswahl an Ausstellungen / Projekten / Kunst-und-Bau / Kunst im öffentlichen Raum. „S“ = Einzelausstellung/fett

2008

Lentos Linz, S
Galerie 422, Gmunden, S

2007

Garten Eden - der Garten in der Kunst seit 1900, Kunsthalle in Emden / Katalog
Kunsthalle Gießen, S / Katalog
Silent dialogue-invisible communication, NTT InterCommunication Center, Tokio
Temptation of Small Realities, Oktober Salon Belgrad 2007
Wann immer vorerst, BA - CA Kunstforum, Wien
RLB Kunstbrücke, Innsbruck, S / Katalog
Institut für Kunstgeschichte, Universität Innsbruck, S / Katalog
Die Kunst der Landwirtschaft, Tiroler Landesmuseum Innsbruck / Katalog
Vanaf nu!., LLS 387, Antwerpen
Parc du Pilat, Lyon (Kunst im öffentlichen Raum)
aut.architektur und tirol, Innsbruck, S
Unterstand, Weingut Hofstätter, Tramin (Kunst-und-Bau) Arch. Walter Angonese
Anzengruber Biennale, Café Anzengruber Wien
Lange nicht gesehen, Museum auf Abruf (MUSA), Wien
Wegwarte, Sammlungsraum im Kunstmuseum Lentos, Linz
Neuer Kunstverein Gießen, S

Zona Ovest, Nationalbibliothek der Universität Turin / Katalog
Tiroler Ansichten, Museum Kunst im Rohnerhaus, Lauterach
Das Gartenarchiv / Gartenlust. Der Garten in der Kunst, Belvedere Wien / Katalog
Second Hand Nature, Ruderalarchiv Kamptal

2006

Arnolfini Gallery, Bristol, S / Katalog

Neuerwerbungen, Neue Galerie am Landesmuseum Graz
Future Garden, Toyota Municipal Museum of Art, Toyota / Japan
mens, Parkabtei Heverlee, Leuven, Belgien
Neue Justizanstalt West, Innsbruck (Kunst-und-Bau) Arch. Dieter Mathoi
Steig auf die Gebirge, sag ich Dir, und iss Erdbeeren, Fotohof Salzburg; Galerie
Museum Bozen

Galerie Martin Janda, Wien, S

1-Jahresprojekt, Film über Lois & Franziska Weinberger von Caspar Pfaundler
Mobiles Archiv, Festival der Gärten - Kamptal
WE HUMANS ARE FREE, 21st Century Museum Contemporary Art Kanazawa,
Japan / Katalog
Bühne, Fest für Gert Jonke, Akademietheater Wien
Opera Austria, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato / Katalog

2005

S.M.A.K. Gent, S / Katalog

50 Jahre documenta, documenta Archiv, Kassel
GU-Graz Umgebung - Konstruktion einer rurbanen Landschaft, Kunstverein Graz,
Steirischer Herbst
Landschaft - Erinnerung an die Natur, Kunstraum Schloss Mondsee
Nach Rokytnik - 10 Jahre EVN Sammlung, MUMOK / Museum Moderner Kunst Wien
Kennedy rondpunt - De Bolle, Städtisches Großprojekt, Ostende
DasNEUEÖsterreich, Belvedere Wien / Katalog
Urban Clearance-4 Projects, Belfast (Kunst im öffentlichen Raum)
The Giving Person, PAN palazzo delle arti napoli, Neapel / Katalog
In den Wäldern, Jahresmuseum Mürzzuschlag
EXPO Japan, The Wisdom of Nature - Eight Visions from Austria, Nagoya City Arts
Museum / Katalog Zeichnung in Tirol und Südtirol seit 1945, Toscanahof Wien /
Katalog
Involution, CAC / Centre d'art contemporain, Brétigny (mit Teresa Margolles und
Lionel Esteve)
falda per falda, Gavorrano / Katalog
„Die Ordnung der Natur“, Museum Moderner Kunst Passau / Katalog
Landhaus 2, Innsbruck (Kunst-und-Bau) frank & probst architekten

2004

Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, Odense, S / Katalog

Land-Landschaft, Camera Austria, Österreichisches Kulturforum, Prag
Dachgarten für die Wienbibliothek im Rathaus, Wien (Kunst-und-Bau) Arch. hempl +
hempl
Vorplatz, Biomasse Kraftwerk Holz Binder, Fügen / Tirol (Kunst-und-Bau) Arch.
Helmut Reitter
Sammlung, Museum der Moderne, Salzburg / Katalog
Kraftwerk peripher, Kraftwerk Imst / Tirol / Katalog

Being the Future, Palast der Republik, Berlin
9 Höfe, Neue Justizanstalt Leoben (Kunst-und-Bau) Arch. Josef Hohensinn
Feldarbeit, Privathaus, Possert-Mayrhofer, Innsbruck (Kunst-und-Bau) Arch. Peter Mayrhofer

Hortus botany and empire, Biennale Liverpool
Hortus botany and empire, Spacex Gallery, Exeter, GB
PrivatGrün 2, Innenstadt Köln / Katalog

Kunstraum Dornbirn, S / Katalog

Settlements, Musee d'Art Moderne St. Etienne / Katalog

Energy and Culture, Internationale Universität Bremen, S

nA(R)Türlich, Innenstadt Ulm

Tour-Retour, Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck / Katalog

sketches, Architekturforum Tirol

arttirol - Sammlung, Tiroler Landesmuseum, Innsbruck / Katalog

2003

Villa Merkel, Esslingen, S / Katalog

Kunstverein Hannover, S / Katalog

Handlungsanweisungen, Kunsthalle Wien

sac de plastique, IG Bildende Kunst, Wien

global village garden I, LandKunstLeben, Kulturland Brandenburg, Buchholz

Natur/Geschichte, Kunsthaus Mürzzuschlag

InternetGarten www.loisweinberger.net zusammen mit Wilhelm Gockner

Unbuilt cities, Bonner Kunstverein / Katalog

Now What? Dreaming a better world in six parts, BAK Utrecht / Katalog

project 01, Ottensen / Hamburg

Le Jaune de l'oeuf, Ancienne Manufactures d'Armes, St. Etienne / Katalog

public art in Niederösterreich, Architekturforum Innsbruck

museum neu, Eröffnungsausstellung des Landesmuseum Innsbruck

Projekte, A9-forum transeuropa / quartier 21, MuseumsQuartier Wien, S

Feldversuche Seegeniederung, Gartow (Kunst im öffentlichen Raum)

Spiel & Denkmateriale für eine Museumssammlung, Historisches Museum Wien

Jugend-Psychiatrie Graz (Kunst-und-Bau) Arch. Team A, Graz

2002

Galerie im Taxispalais, Innsbruck, S / Katalog

Douglas Hyde Gallery, Dublin, S / Katalog

Unexpected selection, The Art Museum Miami / Katalog

Hell-gruen, Europa 2002, Düsseldorf / Katalog

Sirius Residency Program, Cobh, Irland

Polyklamott, Haus Austria, Düsseldorf / Katalog

Schöne Aussicht - Bella Vista, Kunsthalle Meran / Katalog

Octopus, Brügge - Kulturhauptstadt Europa 2002, S / Katalog

Making Nature, Atelier Augarten Zentrum für Zeitgenössische Kunst der

Österreichischen Galerie Belvedere, Wien / Katalog

Garten, Neues Landesmuseum NÖ, Regierungsviertel St. Pölten (Kunst-und-Bau)

Arch. Hans Hollein

1a urbane Orte - (Dis)Lokationen, Städtisches Großprojekt Wettbewerb München
(zusammen mit plansinn, Wien) / Katalog

Das Neue - Neuerwerbungen zeitgenössischer Kunst, Belvedere, Wien / Katalog

Kunstverein Bonn, S / Katalog

Uncommon Denominator: New Art from Vienna, Massachusetts Museum of Contemporary Art / Katalog
Making Nature, Nikolaj Contemporary Art Center, Kopenhagen / Katalog
Making Nature-Videofestival, Haus am Waldsee, Berlin

2001

The Waste Land, Atelier Augarten Zentrum für zeitgenössische Kunst Belvedere, Wien / Katalog
Costrizione. Il lutto nel bello, Ex Carcere Minorile, Complesso Monumentale di San Michele a Ripa und Kulturforum Austria, Rom (mit Giuseppe Penone und Martin Walde) / Katalog
Wild Gliders, Aschenbach & Hofland Galleries, Amsterdam / Katalog
Dachgarten, Sammlung Ursula Blickle Stiftung Kraichtal / Wien (Kunst-und-Bau)
Die Sammlung, Eröffnungsausstellung des Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien im MuseumsQuartier / Katalog
East of Eden / art-nature-society, Spacex 2, Exeter, GB
Absolut Secret, Espace Tajan, Paris
Locus / Focus, Sonsbeek 9, Arnhem / Katalog
Skulptur-Biennale Münsterland 2001 / Katalog
Unter freiem Himmel, Schlosspark Ambras, Innsbruck / Katalog
Wir sind die Ander(en), Museum für Zeitgenössische Kunst und Design, Herford
Making Nature, Edsvik konst och kultur, Sollentuna
Objekte-Österreichische Skulptur nach 45, Atelier Augarten Zentrum für zeitgenössische Kunst Belvedere, Wien / Katalog
Raum aktueller Kunst Martin Janda, Wien, S
Liquor, Trafo - House of Contemporary Art, Budapest / Katalog
Shopping, Generali Foundation, Wien

2000

Verlauf / Drift, Museum Moderner Kunst 20er Haus, Wien, S / Katalog
Freud Museum London, S
Globalizacion de la Cultura Urbana / 1. International Art Biennial Buenos Aires
Milch vom ultrablauen Strom, Kunsthalle Krems; Zacheta Galerie Warschau; Ludwig Museum Budapest / Katalog
Epifanie, Parkabdij Herverlee, Leuven, Belgien / Katalog
WIDER BILD GEGEN WART, Raum aktueller Kunst Martin Janda, Wien; NICC Antwerpen / Katalog
The Edge of the City, Spacex Gallery Exeter, S
There is something you should know - EVN Sammlung, Belvedere, Wien / Katalog
Camden Arts Centre, London, S
Herausforderung Tier, Städtische Galerie Karlsruhe / Katalog
Hier, Da und Dort, Kunst in Singen / Katalog (Kunst im öffentlichen Raum)
Den fuß in der tür: manifeeste des wohnens, Künstlerhaus Wien / Katalog
Rewind to the future, Bonner Kunstverein

1999

Zeitwenden, Kunstmuseum Bonn; Museum Moderner Kunst 20er Haus, Wien / Katalog
The invisible City, Marres Centre for Contemporary Art, Maastricht
Raumwechsel VI, Kunstverein Wien
Natural Reality, Ludwig Forum Aachen / Katalog

Globale Positionen, Der Standard museum in progress, Wien, S

Garten - poetische Feldarbeit, Neue Sozial- und Wirtschaftswissenschaftliche Universität, Innsbruck (Kunst-und-Bau), henke & schreieck architekten
Vorplatz der Geisteswissenschaftlichen Universität Innsbruck (Kunst-und-Bau)
La Casa-il corpo-il cuore, Museum Moderner Kunst Wien; National Galerie, Prag / Katalog

Zoersel, Kunst im Park, Antwerpen / Katalog

Aspekte / Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949-1999, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien; Ludwig Museum Budapest; Fundacio Miro Barcelona; Hansard Gallery Southampton; Nationalgalerie Prag / Katalog

As Ever, Städtische Galerie Schwaz, S

Tokio-Projekt, Galerie Camera Austria, Graz

Die Neue Sammlung (2), Museum Moderner Kunst Wien / Katalog

Verkehr, Steirische Landesausstellung, Knittelfeld / Katalog

HIRIYA-DUMP, Tel Aviv Museum of Art (1-Jahresprojekt) / Katalog

Empty Garden, WATARI-UM Museum of Contemporary Art, Tokio, S

1998

..es grünt so grün..., Bonner Kunstverein / Katalog

Dissin´ the Real, Lombard / Freid Fine Arts, New York

Interactus 7, Palazzo Falconieri, Rom / Katalog

Spitze des Eisbergs, Säulenhalle Parlament, Wien

Garten, Seniorenheim Linz (Kunst-und-Bau) Arch. Helmut Christen / Katalog

Austria im Rosennetz - L´Autriche Visionaire, Palais des Beaux Arts, Brüssel / Katalog

Sarajevo 2000, Museum Moderner Kunst Wien / Katalog

Sehnsucht Heimat, Kunsthalle Hall in Tirol / Katalog

Sensitivities - Contemporary Art from Central Europe, European Academy, London / Katalog

Urban Realities, Kunsthalle Szombathely, Ungarn

perspectiven: kunst und virtual reality - Bilder aus der Sammlung der Bank Austria, Palais Harrach, Wien / Katalog

Die Österreichische Vision. Positionen der Gegenwartskunst, Fundação Calouste Gulbenkian, Lissabon / Katalog

Editionen, Kunstverein Wien

Das Verhältnis zum Objekt, Palais Esplanade, Meran

La Ville, Le Jardin, Le Mémoire, Academie de France Villa Medici, Rom / Katalog

Dachgarten, WATARI-UM Museum of Contemporary Art, Tokio (1-Jahresprojekt)

1997

documenta X / Katalog

Austria im Rosennetz, MAK Museum für Angewandte Kunst Wien; Kunsthaus Zürich / Katalog

Engel : Engel, Kunsthalle Wien / Katalog

Biennale de Cétini, Montenegro

Schauplatz Museumsquartier, Kunsthalle Wien / Beilage Wochenzeitung Falter

Die Sammlung der EVN, Schloß Ottenstein / Katalog

Alpenblick, Kunsthalle Wien / Katalog

Form und Funktion der Zeichnung heute, Art Frankfurt / Katalog

Zum 50., Galerie Altnöder Salzburg, S

Galerie König & Lettner, Wien, S

Tiroler Landesmuseum, Innsbruck, S

1996

Kunstverein Marburg, S / Katalog

Trilogy, Art - Nature - Science, Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, Odense / Katalog
Projekt Ravensbrück, Fürstenberg Berlin
Schwere-los, OÖ Landesgalerie, Linz

1995

Wiener Secession, S / Katalog

The Image of Europe, Nicosia Zypern / Katalog
Skizzen, Modelle, Notizen, Raum Aktueller Kunst Wien

Künstlerhaus Bethanien, Berlin, S / Katalog

Der Fleck in Geschichte und Gegenwart, Kunstamt Neukölln, Berlin

1994

100 Umkleidekabinen Bad zur Sonne, Steirischer Herbst Graz / Katalog
Status Quo, Galerie Fotohof, Salzburg
Ohne Autor, Kunsthalle Exnergasse, Wien; Galerie 5020 Salzburg / Katalog
Mauer, Krems / Stein an der Donau (Kunst im öffentlichen Raum)
Zwischenbilder - Zwischenräume, OÖ Landesgalerie, Linz / Katalog
Winterschlussverkauf, Galerie 5020 Salzburg

1993

Brennen und Gehen, Szene Salzburg (Kunst im öffentlichen Raum)
De la main a la tete, l'objet theorique, Domaine Kerguehenec, Frankreich / Katalog
Status Quo, Galerie Krinzinger, Wien (mit Alois Mosbacher und Erwin Wurm)
Objekt Versus Raum, Galerie Gerald Piltzer, Paris; Centre Cultural Tecla Sala
L'Hospitalet, Barcelona / Katalog

Arbeit Macht Frau, Pernerinsel, Salzburger Festspiele, S

Radikale Oberfläche, Hochschule für Angewandte Kunst, Heiligenkreuzerhof Wien /
Katalog
Spiel ohne Grenzen, Kunsthalle Budapest / Katalog
Gemein und Allgemein, Ministerium für Umwelt Wien / Katalog
Ach Terrible, Galerie Pohlhammer, Steyr (mit Martin Walde)
Konfrontationen - Neuerwerbungen 1990 - 1993, Museum Moderner Kunst Wien /
Katalog
Galerie Volker Diehl, Berlin (mit Erwin Bohatsch)

1992

Kunstverein Salzburg, S

Beelden Buiten, Tielt, Belgien / Katalog
Surface Radical - Position Individuel, Grand Palais, Paris / Katalog
Mauer, ORF Skulpturenpark, Graz (Kunst im öffentlichen Raum)
Junge Österreicher, Becsi Galeria, Bacs, Ungarn / Katalog
Die Aufhebung der SieForm, Kunstverein Kiel / Katalog
Bilder vom Tod, Historisches Museum, Wien / Katalog
Surface Radical - Position Individuel, Artfair Los Angeles / Katalog

1991

21. Biennale Sao Paulo

Un musée en voyage, Musée d'art Contemporain, Lyon / Katalog
Junge Österreicher, Österreichische Galerie Belvedere, Wien / Katalog
Sensualité-Sensibilité-Purisme, Festival de Paris / Katalog
Kunst Europa, Deichtorhallen Hamburg / Katalog
Galerie A4, Wels (mit Franziska Lettner)
Junge Österreicher, Keptar-Museum, Szombathely, Ungarn / Katalog

1990

Musée d'Art et d'Histoire, Fribourg CH, S
Raumannehen III, Galerie Grita Insam, Wien
Kunst der 80er Jahre, Neue Galerie Graz / Katalog
E. A. Generali Foundation Sammlung, Secession Wien / Katalog
Vision Wien, Galerie van Esch, Eindhoven; Broerkerk, Zwolle NL / Katalog
Widerschein, Tiroler Landesmuseum, Innsbruck / Katalog
Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, S / Katalog
Galerie Krinzinger, Innsbruck, S / Katalog

1989

Kunst der letzten 10 Jahre, Museum Moderner Kunst Wien / Katalog
Galerie Krinzinger, Wien, S / Katalog
Skulpturengarten Dr. Guggenberger, Wien (mit Franziska Lettner)

1988

Mauer, HTBLVA Leberstraße, Wien, (Kunst-und-Bau)
CC Galerie, Graz, S (mit Erwin Wurm)

1987

Kleinplastik Biennale, Budapest / Katalog
Standort 87, Neue Secession Darmstadt; Pawilon Wystawowy, Krakau / Katalog
Begegnung, Kunstverein für Kärnten, Klagenfurt
Galerie Janine Mautsch, Köln, P (mit Martin Walde)
Manierismus subjektiv, Galerie Krinzinger, Wien / Katalog
Acht Österreichische Künstler, Kunstverein Aachen
Galerie Altnöder, Salzburg, S
Galerie Museum, Bozen, S

1986

De Sculptura, Wiener Festwochen, Messepalast, Wien / Katalog
Aug um Aug, Galerie Krinzinger, Wien / Katalog
Das Bild vom Ich, Art Basel 86
Galerie Marie-Louise Wirth, Zürich, S / Katalog
Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, S / Katalog
Neue Wege des Plastischen in Österreich, Galerie Maerz, Linz / Katalog

1985

Los Angeles Summer - Styrian Autumn, Municipal Art Gallery, Los Angeles / Katalog
Galerie Krinzinger, Innsbruck, S / Katalog

1984

Neue Wege des plastischen Gestaltens in Österreich, Neue Galerie Graz; Secession Wien; Museum Bochum / Katalog

Vogelbrunnen, Hypo-Bank, Imst, Tirol, (Kunst-und-Bau)

1983

Galerie Krinzinger, Innsbruck, S / Katalog

Galerie nächst St. Stephan Wien, S / Katalog

Raffl, Kinofilm, Regie: Christian Berger, Hauptrolle + Ausstattung: Lois Weinberger, Tirol 83/84, Max Ophüls Preis, Filmfestspiele Cannes, Moskau, Kairo etc.

1982

Neue Skulptur, Galerie nächst St. Stephan Wien / Katalog

Galerie I. Peter, Basel, S

Bibliografie (Auswahl)

Silvia Höller, Christoph Bertsch, Philippe van Cauteren: Feldarbeit. Field Work, Skarabaeus Verlag, Innsbruck 2007

Miguel Georgieff: Brennen und Gehen, Lois Weinberger documenta X, Das kleine Glück der passiven Raumplanung, URBAINE Nr. 14, Paris 2007

Marcel Baumgartner, Markus Lepper: Feldarbeit I und Feldarbeit II, Kunstverein und Kunsthalle Giessen, Kunstgeschichte und zeitgenössische Kunst, Justus-Liebig-Universität Giessen 2007

Markus Mittringer: Ausbreitungsästhetik, Servus Austria, frame Nr. 20, Sommer 07 Curriculum Guide, Museum of Contemporary Art, Los Angeles 2007

Neuland 2006, Publikation zum Symposium, Universität Hannover 2007

Johanna Schwanberg: Naturkunst und Kunstnatur - Künstler als Gärtner, Forscher und Archivar, PARNASS, Heft 1 2007

Elisabetta Bresciani: Gartenarchivierung - Anarchie der Ordnung, Gartenlust. Der Garten in der Kunst, Belvedere Wien 2007

Tom Trevor, Eva Maria Stadler: Home Voodoo, Arnolfini, Bristol 2007

Sarah Pusey: interview Venue Magazine, Bristol / Bath December 2006

Dopopaesaggio, Social space and natural environment in contemporary art, Cover und Beitrag, Art Strumenti 15, Regione Toscana, 2006

Edith Schlocker: Landespreis für zwei subtile Gewalttäter, Tiroler Tageszeitung, 8. / 9. Juli 2006

Rita Vitorelli: Porträt Lois & Franziska Weinberger, spike 08, Wien Sommer 2006

Rainer Himmelfreundpointner: Justizzentrum Leoben - ein Beispiel für Kunst und Bau, BIG Wien / Löcker Verlag, 2006

Christoph Bertsch: Opera Austria, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, Skarabaeus / Studienverlag, Innsbruck, Wien, München 2006

Dieter Buchhart: Garten Rathaus Wien, Kunstforum international, Bd. 178, Ruppichterorth Nov. 2005 - Jänner 2006

Georg Schöllhammer: Pflanzen-Politiken Retrospektive im S.M.A.K., Gent, springerin Band XI Heft 3 - Herbst 2005 Wien

Programmheft Akademietheater: Gert Jonke „Die versunkene Kathedrale“ mit 6 Kartographien von Lois & Franziska Weinberger, Wien Sept. 2005

Philippe van Cauteren, Ulrike Lindmayr, Dieter Roelstraete: Lois & Franziska Weinberger, Ausstellungskatalog S.M.A.K. Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent Mai 2005

Gabriele Mackert: Wisdom of Nature: Eight Visions from Austria, Nagoya City Art Museum, EXPO Aichi, Japan 2005

Wolfgang Kos: Lois Weinberger, EVN Sammlung 95 - 05 MuMok Wien, Verlag

Walther König, Köln 2005
 Ilonka Czerny: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München
 Martin Hochleitner: Avantgarden z.B. Landesgalerie Linz, Verlag Bibliothek der Provinz, Linz 2004
 Lois & Franziska Weinberger: GAGARIN The artists in their own words, Waasmunster, Belgien, 11.2004
 Dieter Buchhart: Präzise Achtlosigkeit, PARNASS, Wien, 09.2004
 Michael Hausenblas: Lois & Franziska Weinberger, GARTEN, Wien Juli / August 2004
 Christoph Bertsch, Dieter Buchhart, Michael Hausenblas: „Wir sind des Baumes müde.....“ Ausstellungskatalog Kunstraum Dornbirn, Verlag für Moderne Kunst Nürnberg, Mai 2004
 Gabriele Hoffmann: Lois & Franziska Weinberger / Villa Merkel, Flash Art, Nr. 235, Mailand, März/April 2004
 Johannes Meinhardt: Lois & Franziska Weinberger / Kunstverein Hannover und Villa Merkel, Esslingen, Kunstforum international Bd. 169, Ruppichterroth März-April 2004
 Antje Mayer: Porträt Lois & Franziska Weinberger, H.O.M.E., Wien Feb. 2004
 Jörg Meier: Überwuchert die Städte, TAZ Berlin 22. / 23. Nov. 2003
 Jochen Stöckmann: Subkultur mit Biberneln und Wegwarten, FAZ 15. Nov. 2003
 Jans Asthoff: Lois & Franziska Weinberger im Kunstverein, Kunst-Bulletin, Nov. 03
 Stephan Berg, Andreas Baur: Lois & Franziska Weinberger, Ausstellungskatalog Kunstverein Hannover; Villa Merkel Esslingen, Okt. 2003
 Antje Mayer: Perfektes Provisorium, Kunstzeitung, Regensburg Nov. 2003
 Sabine Kunz: JAM, Büchermagazin, Hamburg Aug. 2003
 Dieter Buchhart: Projekte / A9-forum transeuropa im MuseumsQuartier, Kunstforum international, Ruppichterroth, März 2003
 Manischa Jothady: Camera Austria Nr. 81, Graz Jan. 2003
 Markus Mittringer: Ereignis Rاندlage, A9-forum transeuropa im MuseumsQuartier, MQ Site Nr. 06, Wien Dez. 2002
 Vitus Weh: Quart Heft für Kultur Tirol, Nr. 1, Cover u. Beitrag, Innsbruck, Nov. 2002
 Edith Schlocker: Der Gärtner einer geistigen Natur, Tiroler Tageszeitung, 22. Nov. 2002
 Catrin Backhaus: Lois Weinberger im Bonner Kunstverein, Kunst-Bulletin, April 2002
 Christiane Fricke: Unkraut, sprich zu uns, Süddeutsche Zeitung Nr. 50 / Seite 47, 28. Feb. 2002
 Annelie Pohlen, Silvia Eiblmayr, John Hutchinson, Michael Hausenblas: Bonner Kunstverein; Galerie im Taxispalais, Innsbruck; Douglas Hyde Gallery, Dublin; Ausstellungskatalog, Triton Verlag, Wien April 2002
 Dieter Buchhart: Interview Kunstforum international, Ruppichterroth Jan. 2002
 Dieter Roelstrate: Janus magazine, issue 9, Antwerpen Jan. 2002
 Thomas Trummer: The Waste Land, Wüste, Eis, Ödlandschaften in der Fotografie, Ausstellungskatalog Zentrum für zeitgenössische Kunst der Österreichischen Galerie Belvedere Atelier Augarten, Wien, Okt. 2001
 Sven Gächter: Ausweitung der Kampfzone (Angriff auf Amerika), profil Nr. 39, Wien 24. Sept. 2001
 Jens Asthoff: Unbestimmtes Ereignis an unbestimmtem Ort, Ausstellungskatalog Skulptur-Biennale Münsterland, Juli 2001
 Dieter Roelstrate: Sonsbeek 9, Ausstellungskatalog Arnhem Juni 2001
 Michael Hausenblas: Lois Weinberger, der Künstler als Forscher, Der Standard Rondo (Cover) Wien 16. März 2001
 Sabine Kunz: Tarnfarbe Grün, Kulturspiegel, Hamburg August 2000

Jonathan Jones: Exhibition see this! Spacex Gallery Exeter, The Guardian Newspaper, London 28. Juni 2000

Christoph Bertsch, Catherine David, Michael Hausenblas, Loránd Hegyi, Wolfgang Kos, Ulrich Mellitzer, Heidrun Sandbichler, Stella Rollig, Sabine B. Vogel: Verlauf / Drift, Ausstellungskatalog Museum Moderner Kunst 20er Haus Wien (256 Seiten), Folio Verlag, Wien März 2000

Sabine B. Vogel: Hier, Da Und Dort - Kunstprojekt Singen 2000, Ausstellungskatalog, Singen April 2000

Linda Goddard: Alchemy in Israel Eco-warriors, The Art Newspaper, London Februar 2000

Caroline Schneider: Lois Weinberger Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Preview, Artforum International, New York Jän. 2000

Georg Schöllhammer: Kunst am Bau an der Neuen Sozial- und Wirtschaftswissenschaftlichen Universität Innsbruck, Architektur- und Bauforum Nr. 204, Wien Jän. / Feb. 2000

Stella Rollig: HIRIYA-DUMP - das Israel Projekt, Ausstellungskatalog, Zeitwenden, Bonn Dez. 1999

Lois Weinberger: Hiriya-Dump, Kunstforum International Bd. 145, Ruppichterroth Mai-Juni 1999

Paolo Bianchi: Das Gartenarchiv, Kunstforum International Bd. 146, Ruppichterroth Juli-Sept. 1999

Wolfgang Jean Stock: Innsbruck leuchtet - Das neue Hochschulgebäude der Architekten Henke / Schreieck versöhnt Architektur und Kunst, Süddeutsche Zeitung, München 20. Okt. 1999

Sabine B. Vogel: As Ever, Artforum International, New York Summer 1999

Stella Rollig: Der gute Gärtner verläßt seinen Garten, Camera Austria Nr. 65, Graz 1999

Empty Garden, WATARI-UM, BT Nr 8, Tokio August 1999, BT Nr 9 Tokio September 1999

Sabine B. Vogel: Ackermelde von Poesie und Politik, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Feuilleton, 24. März 1999

Cay Sophie Rabinowitz: Hiriya Dump, Artpapers Atlanta Georgia, Jan. 1999

Martin Pesch: „...es grünt so grün...“, Bonner Kunstverein, Kunstforum Int., Bd. 142, Ruppichterroth, Okt. -Dez. 1998

Thomas Irmer: Stadt-Garten-Gedächtnis Zeitgenössische Kunst in der Villa Medici, neue bildende Kunst Nr. 5, Berlin, Okt. / Nov. 1998

Karl Schawelka: Weinberger, 10 mal documenta X, ein Nachlesebuch zur 10. documenta, Kassel 1998

Philippe Rahm: Sous les pavés, l'herbe, un manifeste, l'architecture d'aujourd'hui, Nr. 317, Paris Juni 1998

Hans Ulrich Obrist, Carolyn Christov-Bakargiev, Laurence Bossé: La Ville, Le Jardin, La Memoire, Ausstellungskatalog Acedemie de France Villa Medici, Rom Mai 1998

Christoph Tannert: Unkraut im Freizeitpark, neue bildende Kunst, Berlin Dez 1997/Jän. 1998

Hans-Ulrich Obrist: Unbuild Roads, Verlag Cantz, Ostfildern Juni 1997

Ken Johnson: A Post-Retinal Documenta, Art in America, New York Okt. 1997

Amine Haase u.a.: Die documenta X, Kunstforum International Cover u. Beitrag Bd. 138, Ruppichterroth Sep. - Nov. 1997

Doris Kruppl: Unkraut vergeht nicht, Der Standard Album Wien 22. Aug 1997

Alfred Nemecek: In Kassel was entdecken, dX Art, Hamburg Aug 1997

Bernd Skupin: documenta X, Vogue Deutsch, München Aug. 1997

Linde Rohr-Bongard / Margaretha Hamm: Schönste Geldanlage, Wirtschaftswoche Nr 28, Düsseldorf 3. Juli 1997

Horst Christoph: Ironische Distanz dX, Profil Nr. 26 Wien 23. Juni 1997

Jürgen Hohmeyer: Das Auge auf Diät gesetzt - documenta, Der Spiegel Nr 26 Hamburg, 23. Juni 1997

Axel Hacke: K-eine Stadt sucht die Kunst, Süddeutsche Zeitung Nr. 140, 21./22. Juni 1997

Dorothee Müller: Unkrautgarten in modernen Ruinen, Süddeutsche Zeitung Nr 140, 21. Juni 1997

Christoph Doswald: documenta X, Masterplan für das nächste Jahrtausend, Facts Nr 25, Zürich, 19. Juni 1997

Lois Weinberger: Notizen aus dem Hortus / Notes from the hortus, Reihe Cantz, Ostfildern Juni 1997

Lois Weinberger: Inmitten, documents 2, Verlag Cantz Ostfildern Juni 1996

Anne Barclay Morgan: Vienna, Sculpture, Washington Dez. 1996

Verena Kuni: Arbeiten an der Peripherie, Ausstellungskatalog Schwere-los, OÖ Landesgalerie Linz 1996

Eva Karcher: Auch Unkraut braucht Pflege, Art Nr. 4, Hamburg April 1996

Sascha Anderson: Cirsium acaule, BE Nr. 3 Künstlerhaus Bethanien, Berlin 1995

Keith Waldrop: Gedichte, Lois Weinberger: Vier Räume, Edition Galrev, Berlin 1995

Lois Weinberger: Pflanze in Gestalt einer Pflanze, das Fenster, Innsbruck 1994

Ulrich Mellitzer: Lois Weinberger - Brennen und Gehen, Ausstellungskatalog Ohne Autor, Kunsthalle Exnergasse Wien, Galerie 5020 Salzburg, 1994

Piet Vanrobaeys: Ausstellungskatalog Beelden Buiten, Tielt, Belgien 1992

Hildegund Amanhauser: Lois Weinberger 21. Biennale Sao Paulo, das Fenster, Innsbruck 1991

Hildegund Amanhauser: Lois Weinberger 21. Biennale Sao Paulo, Ausstellungskatalog, Wien 1991

Wilfried Skreiner: Das Neue und die Kontinuität im Schaffen von Lois Weinberger, Ausstellungskatalog Galerie Krinzinger Wien und Innsbruck / Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Wien 1989

Harald Szeemann: Ausstellungskatalog De Sculptura, Wiener Festwochen 1986

Markus Brüderlin: De Sculptura, Kunstforum International, Ruppichteroth, Sep. / Okt. 1986

Helmut Draxler: Lois Weinberger, Flash Art Nr. 128, Mai / Juni 1986

Peter Wallner: Lois Weinberger Skulpturen, Ausstellungskatalog Galerie Marie Louise Wirth, Hochfelden / Zürich 1986

Andrea Schurian: Ich und manche Vögel können fliegen, Parnass, Feb. 1986

Wilfried Skreiner / Helmut Draxler: Lois Weinbergers skulpturales Sehen / Ohne Titel, Ausstellungskatalog Galerie Krinzinger und Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Innsbruck 1985

Jan Tabor: Maschendraht-Mann spaziert mit Möwe, Skulpturen von Lois Weinberger in der Galerie nächst St. Stephan, Kurier 1983

Kristian Sotriffer: Lois Weinberger in der Galerie nächst St. Stephan, die Presse 1983

Kristian Sotriffer: Immer noch mehr ein Spiel, Neue Skulptur in Wiener Galerien, die Presse 11. Juni 1982

Theo Braunegger: Fernsehporträt Lois Weinberger, Innsbruck 1979

Abbildungsverzeichnis

Alle Abbildungen, sofern nicht anders angegeben, mit freundlicher Genehmigung von **Lois und Franziska Weinberger**.

- 1 Kunstforum International, Bd. 138, 1997, Cover
- 2 Schwechat, 1993, C-Print, je 44 x 29,5 cm, 2-teilig, Edition 5
- 3 Baumfest, 1977, Kirschbaum, Plastik; Farbfotografie C-Print, 76 x 69,5 cm, Edition 5
- 4 a, b Bestandsaufnahme, 1978, Holzpult, Dokumentationsmappe, 100 x 45 x 60 cm; Autoreifen, Goldbronze, 60 x 40 x 120 cm
- 5 Sumpf, 1978, Alabastergips gefärbt, 19,8 x 11,2 x 0,8 cm
- 6 Ort IV, 1980, Metall, Holz, Höhe 92 cm
- 7 Mauer mit 19 Steine, 1986/94, 300 x 120 x 60 cm, Installation Krems/Stein an der Donau
- 8 Gebiet, 1988-99, Farbfotografie, 125 x 150 cm, Edition 5
- 9 Onorpordon acanthium; 1994/95, Bleistift auf Papier, 85 x 65 cm
- 10 Datura Stramonium, 1996, Videostills vom s/w Video, 7 min
- 11 a, b Gartenarchiv Gebiet, 1988-99, 624 Dias in Plexiglasboxen, Leuchtkasten, Tisch 280 x 56 x 20 cm, Ausstellungsansicht Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig 20er Haus Wien, 2000
- 12 Gebiet, 1994, Schwarzweißfotografie, je 125 x 50 cm
- 13 Ruderal Elternhaus, 1995, Fotoarbeit, 160 x 121 cm
- 14 **Heinz Cibulka**, Gedicht # 94, Farbfotografie, aus dem Zyklus Brdo-Berda, 1976, 8 Fotografien, 1 Textblatt, 50 x 65 cm in Mappe, Auflage 20, Quelle: www.h-cibulka.com/foto/76-brdo_94.html, 7.4.2008
- 15 **Gerhard Roth**, Farbfotografie aus der Serie Arbeit: Traubenlese, Quelle: Gerhard Roth, Atlas der Stille, Fotografien, Wien, München 2007, S. 178
- 16 Lois Weinberger im Gebiet, Gars am Kamp, 2007
- 17 Entwurf 2 Dokumenta X, 1996, Skizze
- 18 Das über Pflanzen / ist eins mit ihnen, 1997, Bahngleis, Bepflanzung, Länge 100 Meter, Documenta X, Kassel
- 19 Bepflanzung des Bahnkörpers, Documenta Kassel, 1996, 1996, Skizze

- 20 Das über Pflanzen / ist eins mit ihnen, 1997, Bahngleis, Bepflanzung, Länge 100 Meter, Documenta X, Kassel
- 21 Brennen und Gehen, 1993/97, Documenta X, Kassel
- 22 Brennen und Gehen, 1993, Szene Salzburg
- 23 a, b Wegwarte, 1996, Metall, bemalt, 2-türig, Stadtplan, 160 x 30 x 40 cm, Documenta X, Kassel
- 24 Zelle, 1992-97, Installation Documenta X, Kassel
- 25 O.T. (Gartenschlauch), Detail aus Zelle, Installation Documenta X Kassel
- 26 Zelle, 1995, Höhe 200 cm, Dm 100 cm, Portrait Lois Weinberger, Russischer Straßenkünstler, Berlin 1994, Installation Wiener Secession 1995
- 27 Insofern, 1993, Permanent Marker, Buntstift, 29,5 x 21 cm
- 28 a, b Garten, eine poetische Feldarbeit, 1998/99, Stahlrohrkäfig, 37 x 4 x 3,7 m Innsbruck
- 29 Pionierpflanzen ohne Gräser, Sowi August 2000, Dokumentations-skizze zum Bewuchs, Innsbruck
- 30 O.T., 1991, Kupfergitter, 66,5 x 90 x 90 cm
- 31 Ruderaleinfriedung, 1992, Tintenstrahldruck, Tusche, 29,5 x 21 cm
- 32 Berlin Marzahn, 1994, Schwarzweißfotografie, 160 x 130 cm, Edition 5
- 33 Einfriedung, Modell, Holz, Karton, Draht, 33 x 36,5 x 7 cm
- 34 Garten Linz, 1998/99, 30 Metalltafeln, bedruckt je 120 x 80 cm
- 35 Garten Linz, 1998, Entwurf, Fassung 2, Acryl auf Papier, Text, 122 x 80 cm
- 36 Garten, 1996/97, 7 Farb-/Texttafel, Papier auf Karton, je 80 x 60cm
- 37 O.T., 1990, Buchseite, Acryl, 21,5 x 14 cm
- 38 Schön ist es heute, 1980/94, Detail, Buchseiten, Text, 69 x 48,5 cm
- 39 Verlauf/Drift, 1999, Öl auf Molino, 250 x 630 cm
- 40 O.T., 1999, Tintenstrahldruck, Farbstift, 29,5 x 21 cm
- 41 Jän. Feb 2000, 2000, Ölstift auf Leinwand, 300 x 550 cm
- 42 Texte zu Großes Tuch, Jän./Feb 2000, 2000
- 43 O.T., 2000, Ölstift auf Leintuch, 200 x 150 cm, Installationsansicht Freuds Arbeitszimmer, Freud Museum London 2000
- 44 Texte beziehend auf Freuds Beschäftigung mit Pflanzen sowie auf Korrelationen zwischen botanischen und psychoanalytischen Begriffen
- 45 **Jean Klare, Louise van Swaij**, Meer der Möglichkeiten, aus: Atlas der Erlebniswelten, dtsh. Ausgabe, Frankfurt 2000

- 46 Garten Eden, 2000, Acryl, Ölstift auf Molino, 160 x 220 cm
- 47 O.T., 1988/94, Plastiksäcke, Betonfüllung, Stahl, Glas, 80 x 50 x 43 cm
- 48 O.T., 1994, Billa-Plastiksack, Erde, Bepflanzung
- 49 Transportable Gärten, 1994/2000, Polyestertaschen, Erde, Bepflanzung mit Heil-, Gift-, Nutz- und Zierpflanzen, Installationsansicht Heverlee Parkabtei, Leuven 2000
- 50 a, b, c, d Transportable Gardens, 1994/2005, Plastiksäcke, Erde, Bepflanzung, Ausstellungsansicht CAC Centre d'Art Contemporain, Bretigny 2005
- 51 Beweglichen Landschaft, 2003, 13 Aluminiumwägen, Trockenrasen, Waldsaumbepflanzung, je 90 x 70 x 60 cm
- 52 Transportabler Garten, 1994, verschiedene Plastiksäcke und -gefäße, Erde Bepflanzung
- 53 Garten, 1989, Kalksinter, Sukkulente, Plastikgefäß, 48 x 38 x 20 cm
- 54 Garten, 1991, Lehm, Pflanzen, Plastikgefäß, 30 x 20 x 8 cm
- 55 Skyline, 1994/95, Ton, Erde, Plastikgefäß, Algen, Moose, 30 x 20 x 5 cm
- 56 Garten, 1997, Zeitung bepflanzt, ca. 25 x 30 x 15 cm
- 57 O.T., 1998/99, Kunststoffbehälter, Netz, Ton, Flechten, Moose, Holztisch, Text, 118 x 48 x 41 cm
- 58 Modellhaftes Gebiet, 2004, Erde, Kunststoffbehälter, Zeitungen, Ruderalpflanzen, 800 x 200 cm; Gartenarchiv, 1988-99, Monitor, 624 Farbfotos auf 6 Foto-Cds, Installationsansicht Dornbirn 2004
- 59 Garten für Ursula Blickle, Wien 2001, Pflanzen in Plastikgefäßen, 2 Sitzbänke, Tonne, Rückwand
- 60 Garten, 2002, Neues Niederösterreichisches Landesmuseum, Regierungsviertel, St. Pölten, 300 bunte Leergebinde, Erde, Bepflanzung
- 61 a, b Dachgarten für den Tiefspeicher der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Wien 2005
- 62 Internetgarten, 2003, Internet-Projekt mit Wilhelm Gockner
- 63 Durchlässiges Dorf, Skizze für ein Architekturmodell, 1999
- 64 Übung den Körper zu verlassen, 1995, Projektionsansicht La Ville, Le Jardin, La Mémoire, Villa Medici, Rom, 1998
- 65 O.T., 1990, Kanalröhre, bemoost, Länge 120 cm, Durchmesser 48 cm, Fotoarbeit 100 x 70 cm, Edition 5
- 66 Brandenburger Tor, 1994, Schwarzweißfotografie, Edition 5

- 67 O.T., 1994/95, Schwarzweißfotografie
- 68 ... eins zu keins, 2005, Acryl auf Leinwand, 11 Gehstöcke, ca. 200 x 150 cm

Kurzzusammenfassung

Die Arbeit beschreibt und analysiert die Gartenarbeiten des Tiroler Künstlers Lois Weinberger (geb. 1947), der seit 2000 mit seiner Frau Franziska zusammenarbeitet. Das einleitende Kapitel versucht eine Definition des Gartenbegriffes, klärt Begriffe wie Paradies, Utopie, Heterotopie, andere Orte und gewöhnliche Orte und bietet einen Überblick über Gärten und Natur in der zeitgenössischen Kunst, ausgehend von der Land Art in den 1960 und 70er Jahren bis hin zu aktuellen Gartenpositionen von zeitgenössischen österreichischen KünstlerInnen. Die Unterschiedlichkeit der Gärten von Lois und Franziska Weinberger, die hauptsächlich mit Neophyten und Ruderalpflanzen arbeiten – im herkömmlichen Sinne also Unkräuter – werden anhand ausgewählter Beispiele wie die bekannte Arbeit für die Documenta X 1997 in Kassel, oder „Garten, eine poetische Feldarbeit“, 1998/99 in Innsbruck erläutert. Weinberger kreiert weiters Wortgärten und Kartografien, die mit Begriffen aus verschiedensten Themengebieten wie Pflanzenkunde, Politik oder Psychoanalyse angereichert werden. „Gärten“ können kleine Gebilde in Plastikschalen oder bepflanzte Erde in tragbaren Plastiksäcken sein, sowie Gestaltungen von Dachgärten oder gestalterisch architektonische Projekte.

Die Besonderheiten der Arbeiten von Lois und Franziska Weinberger, die neben den Bereichen der Skulptur, Installation, Intervention auch Fotografie, Video und Text umfassen, werden anhand der Kategorien *Zeit und Raum*, *östliche Philosophie*, *Witz und Ironie*, *Kunst und Antikunst*, *Sammeln und Archive*, sowie *Umgang mit Sprache*, *Text und Poesie* erläutert. Eine besondere Eigenart Lois Weinbergers ist seine Aufforderung zum Verlassen der Gärten, indem er meint „*Ein guter Gärtner verlässt seinen Garten*“.

Kurzbiografie

Andrea Überbacher-Kloiber

geboren 1963 in Spittal/Drau, Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien und Graz. Von 1992 bis 2001 in leitender Position in der Generali Foundation, Wien (Aufbau, Betreuung und Leitung des Studienraumes mit Archiv, Bibliothek, Mediathek, Sammlungsverwaltung und Kunstvermittlung). Seit 2002 verantwortlich für das Archiv Franz West, Wien. Redaktionelle Vorbereitung und Mitarbeit an zahlreichen einschlägigen Publikationen auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunst.

Anhang: Abbildungen