Der Gerisch-Skulpturenpark: Eine Privatsammlung stellt sich der Öffentlichkeit

Martin Henatsch

Die Gerisch-Stiftung auf der Schwelle zur Öffentlichkeit

Die vorliegende Publikation über die Gerisch-Stiftung erscheint in einer Situation des Übergangs. Das bisherige Privatissimum, der zur Gerisch-Villa gehörende, gleichwohl für Interessierte immer geöffnete Park mit dem seit 2003 von Herbert und Brigitte Gerisch zusammengetragenen Skulpturenbestand, stellt sich ab Sommer 2007 in neuer Form als Gerisch-Skulpturenpark der Öffentlichkeit. Vor allem aber präsentiert er sich nun inmitten eines vielfältigen Ensembles. Dazu gehören das neue museale Zentrum, die Jugendstilvilla Wachholtz mit Ausstellungsräumen, Museumsshop und Harry Maasz-Café; der wiederhergestellte historische Garten (1924/25) des Reformgärtners Harry Maasz; der Seitenflügel der privaten 60er Jahre Villa des Stifterpaares Brigitte und Herbert Gerisch, der mit der Gerisch-Galerie auf über 160 qm neue Ausstellungsmöglichkeiten bietet und an die sich ein Skulpturenhof, eine Veranstaltungsterrasse und die Malschule anschließen; schließlich die von den Stiftern zusammengetragene Sammlung von 12 Skulpturen international renommierter Künstler, die in die unter wesentlichem Einfluss des hamburger Garten- und Landschaftsarchitekten A. F. Güdel gestaltete, an einen englischen Landschaftspark erinnernde, Gartenanlage integriert wurden. All dies bildet das fast drei Hektar große Herzstück des zukünftig zu gestaltenden Gerisch-Landschaftsparks, der sich von der Stadtmitte Neumünsters – entlang des kleinen Flüsschens Schwale – vorbei an den verschiedenen Stadtringen und dem Skulpturenpark bis zum idyllischen Naherholungsgebiet am Brachenfelder Gehölz ziehen wird. Hier soll in den nächsten Jahren die Kunst das Wort erhalten, um unter sorgfältiger Berücksichtigung der Gegebenheiten von Stadt und Naturraum für den Passanten ein Profil der Entwicklungszonen dieser mittelgroßen Stadt zu zeichnen.

Der Skulpturenpark – ein Ausstellungsmedium in Frage gestellt

In klassischem Sinn wird der Skulpturenpark als ein „seiner Mauern und seines Daches beraubter Skulpturensaal der Museen“ gesehen, dessen Exponate „quasi nach außen getragene Innenskulpturen“[1] sind. Dem entspricht ein Begriff von Skulptur, der nach wie vor zuvorderst an die Erwartung des mobilen, in seiner Materialität stabilen, aber entsprechend der Vorgaben der Moderne ortsungebundenen, auf den neutralen musealen Kontext bezogenen Einzelmonuments geknüpft ist. In der Rezeption der letzten

Jahrzehnte ist Außenskulptur jedoch mehr und mehr als Kunst im öffentlichen Raum verstanden worden: als installative, manchmal interaktive Projekte, die sich in ihrem Verhältnis zu der Identität eines auch sozial bestimmten, zumeist urbanen Raumes definieren; als künstlerische Äußerungsformen, die ihr Umfeld nicht allein formal, sondern auf ihren Charakter von Öffentlichkeit hin untersuchen. Demgegenüber hat das bis in die Tradition antiker Villengärten zurückzuführende Miteinander von Plastik und Garten, das Betrachten von idyllisch in die Natur eingebetteten Bronze-, Stahl- oder Betonskulpturen den Beigeschmack rückwärtsgewandter Melancholie. So ist nach über 40 Jahren Kunst-im-öffentlichen-Raum-Bewegung die Beschränkung auf die im frühen 20. Jahrhundert erkämpfte formale Eigenwertigkeit des Plastischen in Form schmählich als ‚dropped sculptures', also quasi beliebig abstellbarer und austauschbarer Skulpturen zum Inbegriff restaurativen Kunstverständnisses geworden. Ein Verdikt, das vor allem jene Skulpturen trifft, die sich aufgrund ihres werkästhetischen Selbstverständnisses weder um ihren Aufstellungsort noch um ihren Präsentationszusammenhang kümmern.[2] Eine Skulpturensprache, die nur zu gerne grüne Naturkulissen als wohlfeilen Hintergrund wählt, muss unter den Bedingungen der Zeitgenossenschaft des beginnenden 21. Jahrhunderts unter den Generalverdacht des Dekorativen geraten. Schwer lastet der aburteilende Begriff der „Bekunstung"[3] auf einem solchermaßen Parkanlagen wie Straßenzüge nur vordergründig aufwertenden Kunstverständnis.

So unterliegt die Ausstellungsgattung ‚Skulpturenpark' dem Vorbehalt, sich inhaltlich und formal zu sehr auf ihr Image als grüne Kunst-Enklave zu beschränken, zu sehr in musealen Kategorien zu denken, also die Konzeption des neutralen „white cube" lediglich auf die grüne Kulisse des Parks zu übertragen, ohne dessen Charakteristikum, nämlich seinen grundsätzlich anderen Öffentlichkeitscharakter und seine Bestimmung durch den floralen Rahmen auch inhaltlich zu berücksichtigen. Denn obwohl auch in Skulpturenparks Projekte installativer, konzeptueller oder performativer Kunst diesen Rahmen zu sprengen suchen, ist dieses Ausstellungsmedium weitgehend dem Geist des Museums treu geblieben,[4] dessen Mauern die Kunst im öffentlichen Raum doch ausgezogen war, zu sprengen. Verbunden mit der Anklage mangelnder Zeitgenossenschaft ist der Vorwurf, mehr oberflächlichem Freizeit- und Erholungscharakter[5] als gesellschaftsbezogenen Ansprüchen zeitgenössischer Kunst-im-öffentlichen-Raum-Diskurse zu genügen und sich damit von einem wichtigen Qualitätskriterium der Kunst abgekoppelt zu haben: von der reflektierenden Bezugnahme auf die Öffentlichkeit, in deren Kontext sich das Kunstwerk präsentiert, sich ihr stellt und damit zugleich Öffentlichkeit erzeugt.[6]

In dieser Situation tritt die Gerisch-Stiftung an, einen Skulpturenpark zu gründen. Ein vergebliches, zur Historisierung verurteiltes Unterfangen? Keinesfalls, denn dies geschieht zu einem Zeitpunkt, in dem einerseits das Genre Kunst-im-öffentlichen-Raum den selbstverständlichen Nimbus avantgardistischer Unantastbarkeit verloren

Dominique Gonzalez Foerster
Roman de Münster, 39 Objekte, Stahl, Holz, Beton, Acrylglas, Mauerwerk, variable Maße, Gesamtareal ca. 120 x 60 m, Münster, 2007

hat und andererseits die durch ihren materiellen Werkcharakter bestimmte Skulptur – und mit ihr die Ausstellungsgattung Skulpturenpark – nach einer zeitgenössischen Neubestimmung verlangt. Über 40 Jahre projektorientierte künstlerische Erforschung aller erdenklichen landschaftlichen wie urbanen Situationen lassen nun einen relativierenden Rückblick auf diese Teilgeschichte der Kunst zu. Nicht nur wird die drängende Frage diskutiert, wie mit dem kulturellen Erbe in unseren Städten zukünftig umzugehen ist,[7] sondern auch die Kunst selbst nimmt die Geschichte in den Blick. So entwickelt beispielsweise die französische Künstlerin Dominique Gonzalez Foerster für die *Skulptur Projekte 07* in Münster einen *Münster Roman*, in dem sie Skulpturen der vergangenen Münsteraner ‚Skulptur Projekte' wie in einer Legoland-Modellandschaft zu einer auf 25 % ihrer Originalgröße verkleinerten Zitatenschau zusammenstellt. Nicht nur die für die Wirkung von Skulptur entscheidenden Größenverhältnisse des Betrachters zum Werk werden außer Kraft gesetzt, sondern vor allem das Verständnis von Ortsbezogenheit relativiert, wenn nicht ad absurdum geführt. Gonzalez Foersters einschneidender skulpturaler Geschichtsroman, ein Abgesang auf die *Skulptur Projekte* als Geschichte von künstlerischer Ortsspezifik und urbaner Bezugnahme? Vorwort für ein neues Kapitel zur Skulptur und zugleich zu einer „neuen Art von Garten"[8]?
Parallel hierzu kann man Vergleichbares von einem möglicherweise anstehenden Paradigmenwechsel lesen, der weg vom Installativen zurück zur klassischen Materialhaftigkeit, dem Dinglichen der plastischen Kunst, führt.[9] Es heißt, dem „Bezug der Skulptur zum Raum" sei in den letzten Jahrzehnten soviel Interesse widerfahren, dass man „diesen Topos nicht weiter zustellen, sondern mit dem Räumen und Entrümpeln beginnen"[10] sollte. Man bescheinigt dem klassisch Skulpturalen gar in ähnlicher Weise eine modische Renaissance, wie anderenorts dem Yves-Klein-Blau, „Modefarbe des Sommers" zu sein.[11] Unabhängig davon, dass grundsätzlich Skepsis angebracht ist, wenn die Entwicklung künstlerischer Fragestellungen als kurzlebige und marktgemäße Trends gehandelt werden: die Kategorien scheinen sich aufzulösen. Der Zeitpunkt ist also gut, um über das Skulpturale, seine Einbindung in den sozialen wie topografischen Raum und damit über mögliche alte wie neue Präsentationsformen nachzudenken, nicht zuletzt über eine Neuformulierung der Ausstellungsgattung ‚Skulpturenpark'. Die Gerisch-Stiftung will sich dieser Herausforderung mit der Gründung ihres Skulpturenparks stellen.

Vier Fragen zur Gerisch-Stiftung

Zuerst die Frage nach den Grundlagen dieser privaten Initiative, d. h. ein Blick auf das für Schleswig-Holstein einzigartige, aber auch im deutschlandweiten Vergleich außerordentliche Engagement der Privatleute Herbert und Brigitte Gerisch. In welcher Tradition von Mäzenaten- und Stiftertum ist das Vorhaben zu sehen? Dabei

soll die von den beiden Enthusiasten gegründete Gerisch-Stiftung hier auch in den Kontext der Geschichte jener „Mischehe aus Kunst und Geld“[12] gestellt werden, die Walter Grasskamp zur Grundlage seiner kunstsoziologischen Untersuchungen erklärt hat. Sie beinhaltet eine nicht immer freiwillige Allianz, die allen Unabhängigkeitserklärungen von Kunstkritik und Wissenschaft zum Trotz das zeitgenössische Kunstgeschehen entscheidend mitprägt. Zum Zweiten spiegelt sich in Sammlungen immer auch die Persönlichkeit ihrer Sammler. So gilt es, einen ausgiebigen Blick auf den Bestand der Gerisch-Stiftung und mit ihm auf das Stifterpaar selber zu werfen. Mit der Eröffnung des neuen Komplexes aus Villa Wachholtz, Garten und Gerisch-Galerie im September 2007 ist nach der Gründung der Stiftung im Dezember 2001 und der Präsentation von zwischenzeitlich 16 Skulpturen und Installationen ein Startschuss für eine neue Ära gegeben. Anlass genug, um sich der Fragestellung nach den Perspektiven des Genres Skulpturenpark zu widmen. Welche Potenziale birgt der Skulpturenpark heute für die Formulierung und Thematisierung zeitgenössischer Öffentlichkeit angesichts einer landschaftlichen Idylle auf dem Areal der Gerisch-Stiftung? Dies schließlich wirft die Frage nach unseren illusionären Sehnsuchtsbildern von Natur, nach dem Arkadischen am Beginn des 21. Jahrhunderts auf.

Vom Sammeln und Stiften – Die Gerisch-Stiftung

Gründe für ein über das private Sammeln hinaus gehendes Engagement können vielfältiger Art sein. Sich dabei lediglich auf den, dem Menschen innewohnenden Instinkt des Sammelns zu stützen, scheint wenig Erfolg versprechend. Selbstverständlich lässt sich jede Sammlung menschheitsgeschichtlich auf das urzeitliche Jagen und Sammeln unserer Vorfahren zurückführen, doch das führt zu Allgemeinplätzen abseits heutiger gesellschaftlicher Realität. Ebenso wenig hinreichend ist die bloße Reduzierung der Sammelleidenschaft auf die selbstverständlich unabdingbare Liebe zur Kunst.[13]

Spekulative Finanzgründe scheiden bei einer nicht auf Zugewinn ausgerichteten und unveräußerlichen Kunststiftung, die zudem wie im Fall der Gerisch-Stiftung in hohem Alter begründet wird, weitgehend aus. Hingegen kommt gerade bei dem Stifter Herbert Gerisch der Überzeugung, in einer persönlich finanziell privilegierten Situation dem Allgemeinwohl verpflichtet zu sein, eine wichtige Bedeutung zu. Neben bürgerlichem Verantwortungsbewusstsein darf bei der Entscheidung, eine Sammlung anzulegen und der Öffentlichkeit zu übereignen, auch ein weiteres Motiv nicht außer Acht gelassen werden: Eine Kunstsammlung verspricht öffentliche Reputation und Repräsentanz auf einem Feld, das – frei nach Hans Magnus Enzensberger – als ein Indianerreservat des Charakters gilt,[14] und dessen ansonsten unwegsamen Zugang die mäzenatische Förderung unmittelbar ermöglicht.

Nicht zuletzt verheißt die Kunst Lebenssinn, ein ‚Gut', das nach den Erkenntnissen des jüngst gegründeten Forums für Vermögensforschung am Institut für Soziologie der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster gerade unter Vermögenden besonders begehrenswert erscheint: „Auch wohlhabende Zeitgenossen werden in ihren Villen von den gleichen Ängsten, Sehnsüchten und Hoffnungen begleitet wie die Menschen in den Mietwohnungen der Vororte. Der große Unterschied allerdings: Die einen unterliegen dem Zwang des Broterwerbs, die anderen der immerwährenden Frage nach Lebenssinn."[15] Stiftungsaktivitäten sind also sicher niemals monokausal zu erklären, sondern entspringen immer, wie auch im Fall der Gerisch-Stiftung, unterschiedlichsten Motiven, die sowohl aus persönlich emotionalen, inneren Gründen und Leidenschaften als auch aus gesellschaftspolitischen oder ökonomischen Motiven bestehen können.

Die neuzeitliche Geschichte der Kunstsammlungen beginnt mit den Kunst- und Wunderkammern des 16. Jahrhunderts. Ein spätes, aber geografisch Neumünster nahe liegendes Beispiel dafür bietet die von Herzog Friedrich III. 1661 gegründete Gottorfer Kunst- und Wunderkammer in Schleswig. Von – zumeist in der Tradition fürstlicher Sammlungen stehenden – bürgerlichen Kunstsammlungen im engeren Sinn kann ab dem 17. Jahrhundert gesprochen werden. Erstmalig lässt die hoch entwickelte ökonomische Infrastruktur der Niederlande mit einer charakteristischen Verquickung von Kunstmarkt und Kunstproduktion parallel zu den großen fürstlichen Gemälde- und Skulpturensammlungen bürgerliches Sammlertum entstehen. Wir stehen damit vor einer historischen Situation, die als Vorläufer an den aufkeimenden deutschen Kunstmarkt Ende der 60er Jahre erinnert – markiert durch die Gründung der Kölner Kunstmesse 1967 und dem zeitgleichen Aufblühen einer zeitgenössischen Kunstszene in Deutschland.

Als prominentes Beispiel von Sammlertum im 20. Jahrhundert soll hier auf die Sammlung Ludwig verwiesen werden. Sie kann zugleich als Exempel einer durchaus widersprüchlichen Rezeption intensiver – obwohl zunächst doch eigentlich als unanfechtbar erscheinender – Kunstsammler- und Stiftertätigkeit dienen. Seit 1957 sammelte das Ehepaar Peter und Irene Ludwig für die Öffentlichkeit, vor allem für Museen, um dort jene Sammlungslücken zu schließen, die allein aus öffentlicher Hand kaum zu finanzieren gewesen wären. Bereits zu Beginn der 60er Jahre galt das Augenmerk des Stifterpaares besonders der amerikanischen Kunst der 50er Jahre sowie der internationalen Gegenwartskunst, die u. a. 1968 in einer breit angelegten Übersichtsschau im Wallraff-Richartz-Museum und in der Gründung des Museums Ludwig mit seiner bis heute anerkannten Sammlung moderner und zeitgenössischer Kunst (z. B. amerikanische Pop Art) gipfelte.

Mit der Unterzeichnung eines Schenkungsvertrages zwischen dem Ehepaar Ludwig und der Stadt Köln wurde am 5.2.1976 das nach den Stiftern benannte Museum in Köln gegründet. Der viel diskutierte Vertrag beinhaltete, dass Peter und Irene Lud-

wig 350 Werke moderner Kunst stiften und die Stadt Köln im Gegenzug ein eigenes *Museum Ludwig* schaffen sollte. Die äußerst lebendigen künstlerischen Bewegungen der Zeit wurden von den Ludwigs aufgegriffen und mit ihrer Hilfe in ungeheurer Schnelle zu festgeschriebenen Stilen, zu Kunstgeschichte. Kunstschaffen, Kunstmarkt und Sammlungen gerieten dabei in eine sich gegenseitig beschleunigende Verzahnung, die als atemberaubend beschrieben wird:[16] „Die Kunst der 60er und 70er Jahre hat sich durch unser Engagement schneller und leichter durchgesetzt."[17] Ja, es heißt, „vor Ludwig zitterten die Galeristen, sobald er den Eingang einer Kunstmesse betrat."[18] Dieser herausragenden Kunstsammlung kommt somit auch eine zweischneidige, Stiftertum mitbestimmende Funktion zu. Es fördert nicht nur Kunst, sondern beeinflusst die Entwicklung zeitgenössischen Kunstgeschehens zugleich. Stifter übernehmen die Rolle des Unterstützers wie des Nutznießers der durch ihre Aktivität angestoßenen, Einfluss und Wert steigernden künstlerischen Entwicklung.

Stiftungen versprechen Überzeitlichkeit, verweist doch schon der Wortstamm „stiften" auf die Dauerhaftigkeit des „steif" Gemachten und durch eigene Initiative „Befestigten". Eine Stiftung dient also grundsätzlich dem Andenken – und zwar dem des „Adressaten" der Widmung wie dem des Stifters selbst. Hierin zeigt sich ein ursprünglich theologischer Horizont des Begriffs, wenn z. B. die Stiftung eines Altars zum einen der Verehrung des jeweiligen Heiligen diente, dem der Altar gewidmet war, und zum anderen zugleich der Beförderung des Seelenheils der Person des Stifters, dessen Gabe an die Lesung von Bittgebeten zu seinem Gunsten gebunden war.

Der Rückgriff auf die christliche Tradition des Stiftens führt zugleich zu seiner bis in die Gegenwart fortdauernden Zweischneidigkeit in der öffentlichen Wahrnehmung. Entfacht sich doch gerade an umfangreichen Kulturstiftungen oder Sponsoraktivitäten eine bürgerliche Kritik, deren historische Wurzeln auch in einer religiös motivierten Konfliktsituation zu suchen sind. Einerseits ächtete die Kirche über Jahrhunderte hinweg übermäßiges Profitstreben und Habsucht als Todsünde, andererseits war sie abhängig von der Zuwendung ihrer Stifter. Ein Widerspruch, der im Ablasshandel als einer Möglichkeit, sich mit seinem Vermögen von begangenen Sünden freizukaufen, gipfelte und letztendlich u. a. zur Reformation führte.[19] Hier begegnet man der auch in der Moraltheologie verankerten Warnung vor der sittlichen Gefahr der Versuchungen, die aus dem Reichtum erwachsen können. Dort steht die Aufforderung zum Besitz mehrenden Tätigsein als Wille Gottes zu Gunsten seines Ruhmes.[20]

Diese problematische, in der Lebenspraxis sicher schwer zu trennende Zweischneidigkeit erworbenen Vermögens spiegelt sich bis in aktuelle Diskussionen um die Quellen der Finanzierung von Kunststiftungen. Die bürgerliche Gesellschaft sieht einerseits bis heute in der Kunst ein moralisches Potenzial und interpretiert es aus seiner Differenz zum Alltag als kritische Instanz. Andererseits lässt sich gerade ihre ethisch fundierte Skepsis allzu großem Besitztum gegenüber nicht leugnen. Sehr schnell ergibt sich ein Zirkelschluss, wenn das gesellschaftliche Regulativ in Abhängigkeit genau

Hans Haacke
Kontinuität, Mixed Media Installation, 500 x 350 x 350 cm, Präsentation auf der documenta 8, Kassel 1987

jener Kreise gerät, die im Visier seiner kritischen Befragung stehen. So ist es nicht verwunderlich, dass privatwirtschaftliche Förderungen, auf deren finanziellen Boden ein Großteil der Kunst erwächst, zugleich Zielpunkt nicht nur der Kunstkritik, sondern auch des künstlerischen Schaffens selbst geworden sind.
Die Aufdeckung solch widersprüchlicher Verquickungen für ‚unsauber' gehaltenen Kapitals und dessen Investition in die doch für integer erklärte Kunst bildet z. B. eine der Grundlagen des künstlerischen Werks von Hans Haacke, einem der bedeutendsten – wenngleich lange ins Abseits gestellten – Konzeptkünstler Deutschlands. Er thematisiert die sozialgeschichtlichen und wirtschaftlichen Bedingungen der Kunst. Entsprechend finden sich viele der großen, die Kunstgeschichte mitbestimmenden Sammler und Sammlungen als Material seiner künstlerischen Strategie wieder: der Schokoladenproduzent und Kunstsammler Peter Ludwig, die Deutsche Bank, Daimler Chrysler, Saatchi etc. In nüchterner, der Puristik seiner konzeptuellen Arbeitsweise ebenso wie der Warenästhetik des aufgeführten Unternehmens verpflichteter Typografie dokumentiert er die Verquickung von großzügigem Mäzenatentum mit einer auf Einfluss bedachten unternehmerischen Strategie, z. B. des „Pralinenmeisters" Ludwig.[21] Haacke, der als das ‚Gewissen des Kunstbetriebes' gilt, greift gerade jene kulturbeflissenen Unternehmen für seine analytische Arbeit heraus, bei denen er der Auffassung ist, dass ihr kulturelles Engagement auch Kompensation eines negativen Images sein könnte. Diese Kritik brachte ihm immer wieder Probleme ein. So kostete es ihn 1971 eine bereits angekündigte Einzelausstellung im New Yorker Guggenheim Museum, als er in einer hierfür geplanten künstlerischen Arbeit die finanziellen Verflechtungen privater Zuwender dieses kaum öffentlich geförderten Museums mit den durch Immobilienspekulationen ausgelösten Verelendungen einzelner New Yorker Stadtquartiere thematisieren wollte. Die Ausstellung wurde kurzfristig abgesagt. Inwieweit es gerade die Förderer der Kunst sind, die zugleich die Autonomie der Kunst bedrohen, ist seither das Thema zahlreicher Arbeiten von Hans Haacke.[22]
Anders als in der mittelalterlich geprägten Kirche wird in der Moderne kulturelles Spendertum nicht per se entlastet, sondern ganz im Gegenteil besonders argwöhnisch beäugt. Allein die Tatsache, dass ein einzelner Mensch 18 Mio. Euro für eine Kunststiftung bereitstellt, vermag den Argwohn der Zeitgenossen zu schüren. Da wird z. B. in den Kieler Nachrichten vom 25.05.2002 reflexartig gemutmaßt, dass „das ‚fürstliche' Riesengeschenk der Herbert-Gerisch-Stiftung"[23] die Stadt Neumünster mit Kosten von rund 2,3 Millionen Euro belasten würde, also teuer erkauft werden müsse – eine Behauptung ohne jeglichen sachlichen Hintergrund. Prompt folgt daraufhin in einem Leserbrief das inzwischen vollends zur Phrase verkommene Argument des vielzitierten Engpasses im Sozialetat, das gegen die Finanzierung von Projekten der so genannten Hochkultur ins Feld geführt wird. Und schließlich lautet der anderen Orts ebenso zu vermutende, wenn auch hinter verdeckter Hand formulierte Vorwurf, dass sich der Stifter auf Kosten der Steuerzahler zu profilieren versuche.[24]

Das sind nicht unübliche Anschuldigungen gegenüber solchem auf privatem Vermögen beruhenden Kulturengagement, insbesondere in einem Staat, wie der Bundesrepublik, die bislang die kulturelle Versorgung ihrer Bürger durch die Umverteilung der Steuereinnahmen garantierte. Kultur wird hier durch anonyme Steuererhebung finanziert und ist damit der Frage nach der ursprünglichen Herkunft dieser Gelder enthoben. Stiftungen – allzu oft als suspekt abgetan – haben noch immer größeren Seltenheitswert als beispielsweise in der bei niedriger Besteuerung viel stärker auf private Zuwendungen angewiesenen Kulturlandschaft der USA.

Wenn aber auch in Deutschland genau diese öffentlichen Quellen zunehmend dünner fließen, sollte es erlaubt sein, das private Engagement eines Einzelnen, der sich zum Ziel gesetzt hat, mit seiner Stiftung ein Kunstzentrum internationalen Ranges zwischen Nord- und Ostsee, auf halber Strecke zwischen Hamburg und Kiel zu schaffen, uneingeschränkt anzuerkennen und zu würdigen. Schließlich gilt noch immer, dass die Kunst nicht allein durch guten Willen bewegt wird, sondern auch durch das Geld, das in sie investiert wird.[25] Wenn es einer solchen Investition zudem gelingt, wie z. B. den Ludwigs bei der Stadt Köln, Land oder Kommune kulturpflichtig zu machen - umso besser! Verdankt doch die Bundesrepublik ihren ausgezeichneten Ruf als Standort unvergleichlicher kultureller Vielfalt und Dichte u. a. solchen Gründerpersönlichkeiten, die selbst gegen Widerstände die öffentliche Hand zur Pflege ihrer Stiftungen gewinnen konnten.

Der Entschluss, eine Kunststiftung in Neumünster zu gründen, mit der die eigene Sammlung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird, mag viele Gründe haben.

Das Stifterpaar Herbert und Brigitte Gerisch

Menashe Kadishman
Kissing Birds, Bronze, 410 cm x 335 x 10 cm, 1999 - 2000

Seit 2007 Signet der Gerisch-Stiftung: die von Uwe Färber grafisch zusammengezogene Kontur der Schnäbel der Kissing Birds mit der landschaftlichen Formgebung der Parkanlage.

Jeder, der sammelt, führt ein Leben zwischen Zufall und System. Der eine jagt und häuft, um sich seines Lebens zu versichern, der andere sichtet und sammelt, um auch nach dem Tod zu überleben.[26] Selbst, wenn das eitle Urmotiv jeglichen Stiftertums – der Wunsch nach unbeschränkter Fortdauer der eigenen Vision, eines Konzentrats der eigenen Person – auch durch die Gründung der Gerisch-Stiftung bedient wird, so ist dem Stifter dies in Anbetracht einer erheblichen Spende für das Gemeinwohl und angesichts der Öffnung des eigenen Gartens samt Wohnzimmerterrasse für kommende Besucher kaum als Vorwurf entgegenzuhalten: werden hier doch die privat erwirtschafteten Früchte eines Arbeitslebens mit Entschiedenheit der Öffentlichkeit übereignet; steckt hierin doch nicht nur ein über ein ganzes Leben erwirtschaftetes Kapital, sondern zugleich jahrelanger unermüdlicher Arbeitseinsatz, der das Privatleben beider gleichermaßen enthusiastisch für die gemeinsame Vision kämpfender Eheleute Herbert und Brigitte Gerisch über einen langen Zeitraum auf ein Minimum hat schrumpfen lassen.

Hierin äußert sich eine Haltung, für die es ein großes Vorbild um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert gibt: Einer der erfolgreichsten Stahlmagnaten und Multimillionäre jener Zeit, der aus Schottland stammende Andrew Carnegie (1835 - 1919), schrieb bereits 1889 in seinem Buch *Das Evangelium des Reichtums*, dass es nur einen richtigen Modus gäbe, unermessliche Vermögen nutzbar zu machen – nämlich, dass die Besitzer sie von Zeit zu Zeit während ihres eigenen Lebens zur Förderung des beständigen Wohles der Gemeinwesen verwenden sollten, aus denen sie gewonnen wurden.[27] An anderer Stelle findet sich sein berühmt gewordener Satz: „Wer so reich stirbt, stirbt entehrt."[28] Carnegie legte mit diesem – auch für Herbert Gerisch zum Credo gewordenen – Satz die Grundlagen für ein modernes, kapitalistische Geldanhäufung nicht verurteilendes, wohl aber dessen Folgen kompensierendes Stiftungswesen. Er definiert privaten Reichtum ganz in der Tradition protestantischer Ethik, nach der das sittlich „wirklich Verwerfliche" eben das „Ausruhen auf dem Besitz"[29] und nicht dessen Fruchtbarmachung für den Dienst am Menschen ist. Im Zentrum steht also die Verantwortung gegenüber dem „Volkswohle", der Öffentlichkeit, indem das erworbene Vermögen des „überschüssigen Reichtums", z. B. für medizinische Forschungen, die Anlage von Bibliotheken, öffentliche Parks oder Kunstsammlungen, zurückerstattet wird.[30]

Herbert Gerisch sieht sich in dieser wohltätigen Tradition. Er stellt sich der gesellschaftlichen Verantwortung privaten Vermögens, indem er es in Kunst investiert und damit der Öffentlichkeit übereignet. So ist es nicht hoch genug anzuerkennen, dass durch enormes Engagement, unerschütterlichen Optimismus und ein gehöriges Maß an Mut mit Neumünster ein neuer Ort in die internationale Landkarte der zeitgenössischen Kunst eingetragen werden kann.

Katsuhito Nishikawa
Floating Clover, Stahl,
150 x 150 x 4,3 cm, 2005

Horst Antes
Figur 1000, Stahl,
220 x 70 x 90 cm, 1987

Magdalena Abakanowicz
Schreitende, Stahl,
200 x 308 x 780 cm, 2004

Der Gerisch-Skulpturenpark – Sammlung als Portrait

Am 25. Mai 2002 wurde unter großer offizieller Beteiligung die erste Skulptur des Gerisch-Skulpturenparks, damals noch im Privatgarten der Gerisch-Villa, enthüllt. Die Skulptur *Kissing Birds* des in Tel Aviv lebenden Künstlers Menashe Kadishman bildet somit den Grundstein für die ambitionierten Pläne der Stiftung. Die Vögel, die trotz ihrer Fertigung aus Bronze scheinbar schwerelos über das Parkgrün flattern und lediglich über ihre Schnäbel verbunden sind, bilden inzwischen das Signet der Stiftung. In naturalistisch abstrahierender Sprache und aufgeregter Zuversicht lässt diese Vogel-Skulptur die allgemeinen Bürden der Erdenschwere unter, wie die ikonografisch überstrapazierten Traditionslinien der Friedenstaube hinter sich. Ihre ansteckende Zuversicht kann man gleichermaßen auf den biografischen Hintergrund des israelischen Künstlers wie auf die Aktivitäten des Stifterpaares beziehen. Die *Kissing Birds* erheben sich über die politischen und militärischen Barrikaden zwischen Israel und Palästina wie über den ländlich geprägten Alltag des Neumünsteraner Umlandes an der Schwale: die Errichtung der *Kissing Birds*, ein idealer Auftakt für die Gründung eines regional verankerten Skulpturenparks mit symbolhafter Anspielung auf die internationale Orientierung der Gerisch-Stiftung.

Der im Werk von Kadishman erkennbare, naturhafte Formen abstrahierende und den Alltag poetisch transzendierende Werkbegriff von Skulptur prägt den Ausgangs- sowie den ersten Schwerpunkt der Sammlungsaktivitäten im Hause Gerisch. Der Bezugspunkt Natur setzt den zweiten Rahmen für die Skulpturensammlung des Stifterpaares. Das auf der Teichoberfläche *Schwimmende Kleeblatt* von Katsuhito Nishikawa, das aufgrund seiner hoch polierten Stahloberfläche die natürliche Wasserreflexion weit übersteigernde Lichtreflexe meditative Naturkonzentrat; Horst Antes' *Figur 1000* oder Magdalena Abakanowicz' *Schreitende*: Sie alle bedürfen des sie umgebenden Naturraums als Grundlage ihrer formalen wie inhaltlichen Aussage.

Die Verletzlichkeit des Einzelnen erscheint als weiteres, melancholisch bestimmtes Grundthema der Sammlung. Der existentiell mit großem Fuß im Erdreich verwachsene Kopffüßler von Horst Antes ist in seiner demonstrativen Vereinzelung zwar Teil

des ihn umgebenden Landschaftsraumes – sein Standort ermöglicht, dass man ihn aus idealer Distanz quasi über dem Wasser schwebend wahrnimmt –, aber er erscheint zugleich in unüberbrückbarer Isoliertheit. Zwar treten die beunruhigend verknittert wirkenden Körperhüllen der polnischen Künstlerin Abakanowicz inmitten der Wiese in Gruppenstärke zusammen. Doch weder untereinander noch zu uns scheinen diese trittschweren, schlafwandlerischen und kopflosen *Schreitenden* – alle einander äußerst ähnlich, aber doch unterschiedlich – in Kontakt treten zu können: ungeschützte, entindividualisierte Masken des Leiblichen, deren überlebensgroße Körperhüllen mehr einer Baumrinde als wirklicher menschlicher Haut ähneln. Nirgends ist die Spannung zwischen Selbstaufgabe und wohligem Aufgehobensein im suggestiven Zusammenschluss massenhafter Bewegungen so eindringlich zum bestimmenden künstlerischen Thema erklärt worden wie im Werk der Polin Magdalena Abakanowicz. In Gruppenstärke treten auch die *Vier Boten* von Jan Koblasa auf, die durch eine großzügige private Schenkung von Bettina Horn, der Vorsitzenden der Stiftung Rolf Horn, in die Gerisch-Stiftung gelangte. Vier an germanische Gottheiten erinnernde bronzene Steelen, dünnleibig komprimiert auf das Wesentliche des Figürlichen, gemahnen mit ihren Botschaften an die Vergänglichkeit alles Menschlichen. Anne und Patrick Poriers bronzenes Auge greift den Mythos um den indischen Gott Shiva auf, der den Tod seiner Frau Sati so sehr beweinte, dass aus diesen Tränen ein See erwuchs. Das traurige Auge *Occhio Piangente* – zurückgezogen auf einer für den Besucher unerreichbaren Insel – ruht in Giacomettihafter Zerbrechlichkeit auf seinem eigenen Tränenfluss, der zugleich auch für die Existenz des Teiches verantwortlich sein könnte.

Ganz anders tritt dem Betrachter die Skulptur von Manolo Valdés *Infantin Margarita* entgegen, die sich raumbeherrschend mit weit ausgestelltem, wie unter Hochdruck aufgeblasenen Kleid in einer grünen Nische am Rande des Gartens präsentiert. Unförmig, eingezwängt in geometrisierende Formen steht sie gleichermaßen für ihren Stolz wie für die Verletztlichkeit zur Schau gestellter Naturbeherrschung: ein Antipode zum englisch anmutenden Grün des Landschaftsparks, eine skulpturale Gegenthese zur elegischen Zerbrechlichkeit der weit geöffneten Lotusblüten *Süßer Regen – Manna* des Japaners Morio Nishimuras, die nicht weit entfernt in einem Teich vorsichtig die Wasseroberfläche durchbrechen. Die auf das Wesentliche reduzierte Naturform der Skulptur des Japaners und der bronzene *Kopf der Venus* von Markus Lüpertz verbindet die Klassizität der Materialwahl. Beide Plastiken sind aus Bronze gegossen, jenem nobilitierenden Material, das neben Marmor mit den großen auf Überzeitlichkeit angelegten Werken der Kunstgeschichte in Verbindung gebracht wird, das im 20. Jahrhundert jedoch, als Künstler über weite Strecken vor dem hehren Ewigkeitsanspruch einer Marmor-, Stahl- und Eisenästhetik zurückschreckten und sich in die Flüchtigkeit armer Materialien oder der Immaterialität der neuen Medien zurückzogen, immer seltener Verwendung fand. Markus Lüpertz' Werk kennt diese

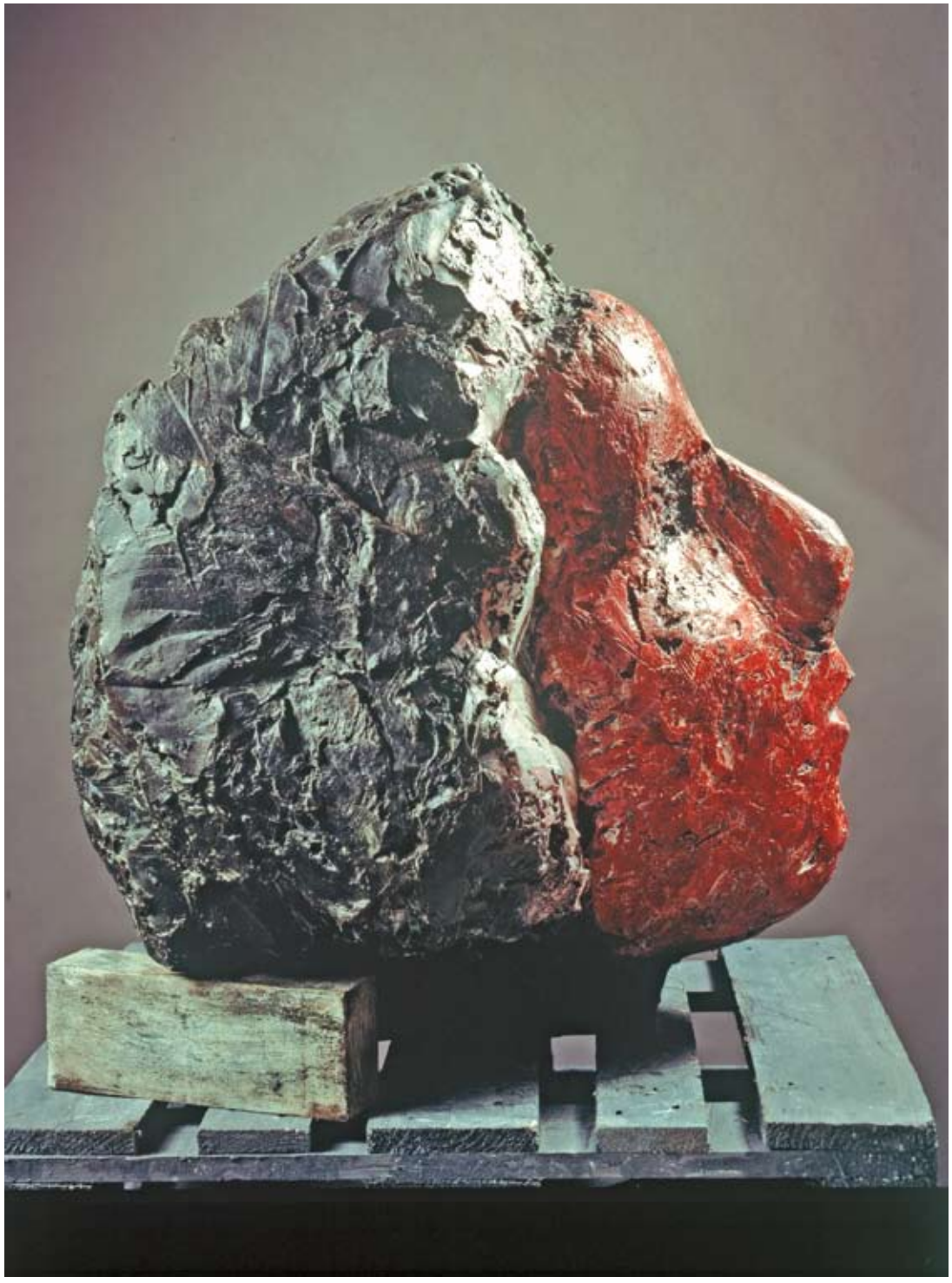
Jan Koblasa
Vier Boten, Bronze,
Höhe jeweils 258, 256, 234, 232 cm,
ø ca. 30 cm, 1990

zweifelnde Selbstkasteiung des Ewigkeits-Nimbus künstlerischen Schaffens nicht. Seine Figuren strotzen vor Vitalität und barockem Selbstbewusstsein. Die farbkräftig ‚geschminkte' Venus weiß um ihre antike Tradition, auch wenn ihr im Vergleich zum klassischen Schönheitsideal deformiert erscheinendes Profil allein dem eruptiven Gestus der künstlerischen Handschrift des Malerfürsten zu verdanken ist.

Stilistisch herausgehoben erscheinen die Arbeiten von Abraham David Christian und Ian Hamilton Finlay: Christians *Interconnected Sculpture* aufgrund ihrer ungegenständlichen Formensprache und Finlays *Philemon und Baucis* durch ihre konzeptuelle, auf der Wirkkraft des skulpturalen Umgangs mit Worten beruhenden Aussage. Christians *Zusammenhängende Skulptur* ist von elementarer Einfachheit. Die endlose, in sich geschlossene und verdrehte Spirale gilt als Inbegriff ewigen Lebens – eine archaische Form in reduziert moderner Sprache. Finlay erzählt den antiken von Ovid festgehaltenen Mythos um Philemon und Baucis, die – obwohl sehr arm – als einzige ihres Dorfes den beiden Schutz suchenden Göttern Jupiter und Merkur Unterkunft gewährten. Als Dank verwandeln die Götter ihre armselige Hütte in einen prachtvollen Tempel und gewähren ihnen die Bitte, als altes Paar in derselben Stunde sterben und von dieser Stunde an unzertrennbar als zwei nebeneinander wachsende Bäume fortbestehen zu dürfen. Die beiden sandsteinernen Medaillons des irischen Künstlers erinnern an die Gastfreundschaft des Paares Philemon und Baucis. Zwei benachbarte Bäume im Gerisch-Park haben die Aufgabe übernommen, das Gedenken an Philemon und Baucis in Finlays Interpretation der Nachwelt zu überliefern – dem Dienst an der Kunst fühlen sich in diesem Sinne auch Herbert und Brigitte Gerisch verpflichtet.

Ein bronzener Friedenskrieger schließlich bewacht das liebevoll zusammengestellte und mit größter Sorgfalt an den jeweils optimalen Ort platzierte skulpturale Ensemble im weitläufigen Park hinter der Gerisch-Villa. Er stammt aus der Hand des Italieners Mimmo Paladino. Der mächtige Schild seines maskenhaft erstarrten Kriegers *Guerriero della Pace* wird von zahlreichen kleinen Vögeln belagert. Der Krieger wacht vor dem Eingang der Gerisch-Villa. In einer für Paladino charakteristischen anspielungsreichen Metaphorik steht die Wehrhaftigkeit des außergewöhnlichen Kriegers gegen das pittoreske Spiel der Vögel. Die ernste Unerschütterlichkeit eines hoch aufragenden Mannes, der sich dem Frieden verschrieben hat, ist mit der zerbrochenen Schale vor dessen Füßen nur im phantastischen Erzählraum der Transavanguardia in Einklang zu bringen – jenem kunsthistorischen Raum jenseits avantgardistischer Modernisierung, dem sich Paladino gemeinsam mit weiteren italienischen Künstlern Anfang der 70er Jahre verschrieben hatte. Hier wird die Transavantgarde auch zur Schutzmacht an der Pforte zu einem Reich, das von Reibungen und Andersartigkeit gekennzeichnet ist, dem Terrain der Kunst in der Obhut der Gerisch-Stiftung.

Anne und Patrick Poirier
Occhio Piangente, Bronze,
199 x 36 x 33 cm, 1984



Manolo Valdés
Infantin Margarita, Bronze,
120 x 110 x 70 cm, 2004

Markus Lüpertz
Kopf der Venus, Bronze bemalt,
85 x 60 x 60 cm, 2002

Abraham David Christian
Interconnected Sculpture. Bronze,
110 x 155 x 200 cm, 2003

Morio Nishimura
Süßer Regen – Manna, drei Bronzeschalen,
ø 197 x 25 cm, ø 175 x 13 cm,
ø 130 x 34 cm, 2007
(Simulation des künftigen Standorts auf dem
Teich des Landschaftsgartens hinter
der Gerisch-Villa)

PHILEMON

Ian Hamilton Finlay
Philemon und Baucis, Sandstein, 2 Tafeln, je 30 x 60 x 15 cm, 1984

Mimmo Paladino
Guerriero della Pace, Bronze,
264 x 100 x 80 cm, 2003

Die Erweiterung der Skulpturensammlung: Ortsspezifische Erkundungen

Handelte es sich bei den bisher beschriebenen Arbeiten um, wenngleich im Nachhinein präzise in den Garten integrierte, so doch zunächst mit Ausnahme von Nishimura und Abakanowicz ohne Bezug zu ihrem späteren Aufstellungsort gefertigte Skulpturen, geht die Gerisch-Stiftung mit der Eröffnung im Spätsommer 2007 einen Schritt weiter. Sie fasst Skulptur nun nicht mehr allein als körperlich auf sich bezogenes Werk auf, dessen Wirkung durch den Aufstellungsort zwar optimiert wird, ihn aber vor allem als ergänzende Kulisse versteht. Gleich fünf neue, ab Sommer 2007 präsentierte Projekte definieren das räumliche Umfeld als konstitutiven Bestandteil künstlerischer Aussage.

Olaf Nicolai
Annie (Simulation auf der Basis eines Probemoduls)
48 Zaunelemente, 3 verschiedene Muster, jede Glasscheibe 180 x 270 cm, Gesamtlänge ca. 150 m

Ortsspezifik heißt die Formel, mit der Künstler seit den 1970er Jahren den so genannten öffentlichen Raum erforschen und das Konzept des mobilen Kunstwerks, der flexibel zu arrangierenden Positionierung von Plastiken, zugunsten einer standortspezifischen Positionierung aufheben. Richard Serra hat dieses wegweisende Konzept der ‚site specificity' als einer der ersten bereits Ende der 60er Jahre formuliert. „Standortspezifische Werke stehen nicht isoliert, sondern in Abhängigkeit zu den sie umgebenden Bedingungen. Ihr Ausmaß, ihre Größe und Platzierung sind durch die Topographie der Umgebung determiniert, sei diese nun städtischer, architektonischer

Stefan Sous
Autokino, Videoprojektion auf der südlichen Seite des Schwaletunnels (Klaus-Groth-Straße) mit zwei in die Fahrbahn eingelassenen Kameras, 2007

oder landschaftlicher Natur. Die Werke werden zu einem Bestandteil ihres Ortes..."[31] Von nun an wird das Kunstwerk nicht mehr als in seiner Materie geschlossen, sondern erst im Moment seiner Rezeption durch den Betrachter, im Kontext seiner Rezeptionssituation als vollendet verstanden. Spätestens in den 80er Jahren geht man noch einen Schritt weiter. Der Ort der Kunst erscheint nicht mehr lediglich unter geografischen oder architektonischen Vorzeichen, sondern als ein weitreichendes Netzwerk sozialer und kultureller Relationen. Ortsspezifität wird nicht mehr zuvorderst als physisch objekthafte, als skulpturale oder architektonische Bestimmung eines Ortes verstanden, sondern als Konzept des Erlebens auch vorübergehender Reaktionen auf ein sozial bestimmtes Feld. Schon das Verfahren für den Erwerb eines solchen kontextbezogenen Kunstwerkes ist ein anderes. Den ersten Schritt zur künstlerischen Bespielung des Raumes bildet nicht mehr der Gang in die Galerie oder das Atelier des Künstlers, von dem aus dann die Skulptur zu ihrem neuen Standort transportiert wird. Jetzt kommen die Künstler zunächst an den Ort der Präsentation und werden aufgefordert, mit ihrer künstlerischen Handschrift ein Werk – man spricht hier aufgrund der prozessorientierten Produktionsweise gerne von Projekten – für die spezifische Situation vor Ort zu schaffen. Der Außenraum ist also nicht mehr vornehmlich der harmonische oder historisch aufgeladene Kontrastraum, wird nicht mehr als Basso Continuo definiert, von dem sich die Kunst als Melodielinie abzuheben hat. Künstlerische Strategien können nun sogar auf der simulierenden Integration in ihr Umfeld beruhen. Die Kunst nistet sich wie ein Kuckucksei in das Nest des Alltags ein, so sehr in ihrer Oberflächenästhetik angepasst, dass ihre subversive Inhaltlichkeit oftmals erst aufgrund der Positionierung im Kontext der Kunst erfahrbar ist.[32] Ein heutiger Skulpturenpark muss sich auch dieser zeitgenössischen Herausforderung grundlegender Befragung des Skulpturalen stellen, also der Verortung des so genannten Öffentlichen, will er nicht vor allem als Beleg historischer Kunst-Auffassung in das 21. Jahrhundert starten; dies, ohne zugleich eine bis in die Gegenwart reichende, auf dem klassischen Werkbegriff beruhende und nach wie vor gültige Traditionslinie negieren oder gar kappen zu wollen.

Fünf solcher Projekte konnten noch vor der Eröffnung des neuen Gerisch-Skulpturenparks angeschoben und umgesetzt werden. Olaf Nicolai hat eine skulpturale Parkeingrenzung entworfen: *Annie*. Auf der Linie des alten, von gemauerten Pfeilern gehaltenen Holzzauns schafft er eine betont nüchterne Rahmenstruktur, in die er

Res Ingold
Vorschlag für einen Heliport Gerisch-Park Neumünster

Bogomir Ecker
SWOP, 5 Baumskulpturen,
Aluminium bemalt,
120 x 72 x 25 cm, 122 x 76 x 25 cm,
66 x 51 x 17 cm, 55 x 39 x 20 cm,
74 x 41 x 21 cm, 2007

Klasse Elisabeth Wagner
Muthesius Kunsthochschule Kiel:
Hendrik Lörper, Andreas Peiffer, Claas Schlotfeldt, Chili M. Seitz
Skulpturenschleuder (Simulation), Schleuder, ca. 200 x 600 x 800 cm,
7 Abgüsse vornehmlich antiker Skulpturen aus der Sammlung
Preußischer Kulturbesitz Berlin

Glasscheiben einlässt. Sie haben eine Höhe, die einen Blick über die Mauer nicht mehr ermöglicht. Der Blick in den Park muss nun durch die Scheiben fallen, denen er in einem speziellen Siebdruckverfahren das Aussehen einer Wohnzimmergardine verliehen hat. Einsicht in den Park ermöglichen nur mehr die zwischen den Blüten des floralen Rapports der Gardine sich öffnenden Leerstellen. Die Gardine lässt den Blick in den Park zum voyeuristischen Abenteuer werden. Von Neugier getriebene Erinnerungen an Situationen werden wach, in denen man an ganz anderen Orten erspähen wollte, was sich im Privaten hinter dem blumigen Schutzwall sorgfältig in Falten gelegter Fernsterzier verbergen mochte. Nicolais Zaun definiert den sich hinter der Grenze eröffnenden Gerisch-Skulpturenpark in liebevoller Süffisanz als private Schatztruhe, die einerseits vor der Begehrlichkeit des Außenstehenden bewahrt werden muss, ihn aber andererseits aufgrund des luftigen Musters und der peniblen Ausrichtung der Gardine gleichermaßen zur Einsicht provoziert. Der Berliner Künstler bewegt sich mit seiner skulpturalen Installation, die sich über die gesamte Frontseite des Parks erstreckt, auf der traditionellen Grenze zwischen einem dem Öffentlichen zugeordneten und dem Privaten zugeschlagenen Terrain. Doch er besetzt die Grenzlinie nicht nur, er thematisiert sie, indem er die klare Zuordnung von innen und außen, von privat und öffentlich, mit vieldeutiger Bravour in Frage stellt.

Einer ähnlichen Funktion unterliegt der Schwale-Tunnel unterhalb des angrenzenden Stadtringes der Klaus-Groth-Straße. Westlich der vierspurigen Straße erstrecken sich die Stadtparks in Richtung Innenstadt, östlich davon Ausläufer der gründerzeitlichen Villensiedlung, zu der auch die Villa Wachholtz gehört und schließlich das idyllische Schwale-Tal in Richtung Brachenfelder-Gehölz, das Terrain des zukünftigen Gerisch-Landschaftsparks. Der Tunnel, durch den nicht nur der kleine Fluss Schwale, sondern zugleich der Fußweg verläuft, gewinnt symbolischen Charakter. Er wirkt wie ein Tor, das entweder in die Stadt Neumünster weist oder in den Skulpturenpark der Gerisch-Stiftung. Aus einem Wettbewerb mit sechs international erfahrenen Künstlerinnen und Künstlern, Elsbeth Arlt, Gunda Förster, Thorsten Goldberg, Mischa Kuball und Timm Ulrichs, fiel die Wahl der Fachjury auf Stefan Sous. Sein Vorschlag ist es, an diesem Kreuzungspunkt unterschiedlicher Übergangswege – oben die vierspurige Straße, unten Fluss und Weg – ein *Autokino* zu installieren. Simultan wird aus der Froschperspektive von in die Straßenoberfläche eingelassenen Kameras das Bild der – quasi auf den Betrachter – zu- und wegfahrenden Fahrzeuge auf die

Tunnelwand übertragen. Damit erfolgt eine klare Standortsbeschreibung und zugleich deren Radikalisierung. Stefan Sous hat sich mit dem visuellen Herabholen des Verkehrsflusses an einen Ort, der doch eigentlich an der Schnittstelle zur Parkidylle des Gerisch-Parks steht, bewusst und vehement gegen jegliche Idyllisierung der Unterführung entschieden: eine ortsbezogene Bestandsaufnahme als Bollwerk gegen skulpturalen Romantizismus.

Für die unmittelbare Nachbarschaft, auf der bis dahin brachliegenden, städtischen Wiese an der Umgehungsstraße und direkt gegenüber dem Gerisch-Park, wurde Res Ingold beauftragt, einen Anschluss für seine Ingold-Airline zu schaffen. Es handelt sich um eine künstlerische Maßnahme, die nicht nur die Gerisch-Stiftung an das internationale Flugnetz anschließt, sondern sie – wie zuvor beispielsweise die documenta, die Biennale in Venedig oder das Arp-Museum Bahnhof Rolandseck – als kulturellen Standort auch für weit entfernte Kunstbegeisterte jederzeit komfortabel erreichbar machen soll. Der vom Künstler konzipierte *Heliport Gerisch-Park Neumünster* wird eine skulpturale Manifestation zwischen Realität und künstlerischer Fiktion. Der zukünftige Landeplatz, auf den bereits im Sommer 2007 ein erstes Bauschild verweist, soll zwar einerseits zum Anfliegen durch z. B. Rettungshubschrauber geeignet sein, steht aber andererseits vor allem für den gedanklichen Vorgang des Überwindens von Grenzen und das mögliche Abheben aus der Welt des Alltags.

Parallel zu Nicolais Mauer erklärt Bogomir Ecker die den Waldteil des Parks abgrenzende Lindenallee zum Kunstwerk. *SWOP* nennt er phantasievoll wie einsilbig diese Akzentuierung einer Baumreihe mit tiefroten, durchlöcherten, skulpturalen Objekten, die hoch oben an den Baumstämmen hängen und mit denen er dem Waldteil des Gerisch-Parks seine unverwechselbare und dennoch präzise auf den Ort abgestimmte Signatur verleiht. In ihrem tiefen Rot Vögel anlockende Nistkästen? Mit Mikrofonen ausgestattete Lauscheinrichtungen? Borkenkäferzähleinrichtungen oder farbig markierte Baumausstülpungen? Die Objekte bewegen sich zwischen Funktionalität und überschwänglicher Phantastik. Diese merkwürdigen und scheinbar funktionalen Apparate, die doch nur ihrer ästhetischen Eigengesetzlichkeit folgen, erklären die Allee zum märchenhaften Parcours in das Reich der Kunst: „Geisterwesen zwischen Fiktion und Rinde.“[33]

Schließlich war mit der Bildhauerklasse von Prof. Elisabeth Wagner aus der Muthesius-Kunsthochschule in Kiel auch die junge Künstlergeneration aufgefordert, einen Beitrag für den neuen Park, speziell für den später zu gestaltenden Landschaftspark östlich des Zentrums zu entwickeln. Mit generationstypischer Respektlosigkeit konterkarieren sie die Sorgfalt der Platzierung aller sonstigen Skulpturen des Parks. Sie greift zu einer riesigen *Skulpturenschleuder*. Mit ihr wurden offensichtlich jene skulpturalen Schätze vergangener Epochen in weitem Bogen abgeschossen, die nun jenseits der Schwale auf einem großen Feld verteilt zu betrachten sind. Wie nach einem Übungsschießen – und nach dem Zufallsprinzip, mit dem einst Claes Oldenburg in

Präsentation zwischen Kultur und Natur. Norbert Krickes Raumplastik auf der documenta 2, 1958

Münster seine überdimensionalen Billardkugeln am Aasee zum Stehen brachte und damit die Diskussion um die Willkürlichkeit der Platzierung von ‚gedropten' Skulpturen bis in die 70er Jahre zum Thema machte – liegen sie nun dort, eingebohrt ins Erdreich: der Zeus, die Diana, Athena oder Klio, gipserne Abgüsse, aus dem Bestand der Stiftung Preußischer Kulturbesitz in Berlin, die wertvolle, antike Skulpturen repräsentieren. Dem Betrachter bietet sich ein tragisch schönes Bild: auf der einen Seite der weiße Gips, der sich farblich vom Untergrund abhebt, andererseits eine bitterböse Persiflage auf das in über 40 Jahren avantgardistischer Kunst-im-öffentlichen-Raum-Geschichte gepflegte Antibild der Drop-Sculpture.

Skulpturenpark: Plastik im Freien. Geschichte und Perspektiven einer Ausstellungsgattung

Warum wird eine Skulptur in den Naturraum gestellt und was geschieht mit der Natur, wenn in ihr eine Skulptur errichtet wird?[34] Es war sicherlich eines der folgenschwersten Neuerungen der Präsentation von Kunst in den 1950er Jahren, das plastische Werk frei von funktionellen oder repräsentativen Ansprüchen in Landschaftszusammenhänge zu setzen. Die moderne Bildhauerei war, wie Werner Haftmann 1953 als Organisator der Hamburger Ausstellung *Plastik im Freien* feststellte, von einer „latenten Auseinandersetzung mit dem großen Raum der Natur" geprägt.[35] Bereits 1951 fordert der Katalog zum Skulpturenpark der Bundesgartenschau in Hannover programmatisch: „Die großen Werke der Plastik gehören heute wie früher ins Freie: an den Bau, auf den Platz in den Park." Sie seien aus der „Isolierung der Ateliers, aus dem zu engen Kreis der Kunstfreunde" herauszunehmen und „in das helle Licht des Tages und der Öffentlichkeit"[36] zu stellen. Nur mehr in der Natur sei die Versöhnung einer musealisierten und entsprechend elitär vermittelten Kunst mit der Gesellschaft möglich. Kunst steht für das dialogische Prinzip im Zusammenklang mit seinem Umfeld, an der Nahtstelle zwischen Architektur und Natur, zwischen menschlicher Tragödie und natürlicher Harmonie. Die berühmt gewordene Inszenierung von Kunst unter freiem Himmel auf der *documenta 2* 1959 in Kassel ist dafür beispielgebend.
Eine wichtige Grundlage für den radikalen Paradigmenwechsel ortloser Präsentationsformen autonomer Artefakte zu einem neuen Landschaftsbezug liefert Henry Moore[37] mit seinen biomorphen Skulpturen, für deren Lesart das charakteristische, hügelige Gelände seiner englischen Heimat das ideale Umfeld bildet: „Die Plastik ist eine Freilichtkunst. Sie braucht Tageslicht, Sonnenlicht, und mir scheint die Natur als ihr bester Hintergrund und ihre beste Ergänzung. Mir wäre es lieber, wenn eine meiner Skulpturen in einer Landschaft aufgestellt würde – es könnte fast jede Landschaft sein – als in oder vor dem schönsten Gebäude, das ich kenne."[38] Das gilt insbesondere für die Präsentation von Plastiken, deren abstraktes Vokabular sich aus dem

Formenreservoir der Natur ableitet. Das Zusammenbringen von Landschaft und Plastik verspricht einen besonderen, komplexen Genuss, bei dem räumliche Werte und Lichtwerte auf überraschende Weise lebendig werden. „Es sind nicht nur die Plastiken selbst", sondern jene universellen Kategorien wie „das Raumbewusstsein und das Erleben von Eigenschaften des Lichts"[39], die das Besondere der Präsentation von Skulpturen in einem Park ausmachen, heißt es im Jahr 1957 zur Eröffnung des Skulpturenparks Rijksmuseum Kröller-Müller.

Neben dem neuen Raumerlebnis ist es bezeichnend für die Präsentationsmethode ‚Plastik im Freien', dass die gestaltete florale Parkumgebung stellvertretend für Natur an sich gesehen wird. Das Gegenüber von Kunst und Parklandschaft steht somit für das Verhältnis des Menschen zum Naturhaften. Doch stehen sich hier eben nicht intendierte Kunst- und intentionslose Naturform gegenüber, sondern „zum ästhetischen Objekt geformter Kunst-Stoff und zu Kunstlandschaft gezähmte Natur."[40] Die Unveränderlichkeit und Ursprünglichkeit suggerierende Park-Natur gibt in diesem Missverständnis den idyllischen Rahmen für eine wohlige Selbstvergewisserung des durch die Katastrophen des 20. Jahrhunderts gebeutelten Betrachters, der in der Verbindung von Natur und Kunst „in erster Linie Ruhe, Intimität und direktes ästhetisches Erleben finden können muss"[41]. In dem fiktiven Gegensatz von Natur und Kultur gründet sich das für Skulpturenparks charakteristische Moment der Idylle. Über ein halbes Jahrhundert hat dieses Erfolgsmodell der Kunstpräsentation die Konzeption von Skulpturenparks als harmonisierendes Gegenbild zum alltäglichen Raum der Stadt bestimmt. Es setzt ein mit der bereits 1949 im niederländischen Arnheim gegründeten Plastiktriennale von Sonsbeek, wird fortgesetzt von den Documenten 2 und 3, der Eröffnung des niederländischen Skulpturengartens des Rijksmuseum Kröller-Müller 1957 und reicht bis zur Gründung der Stiftung Insel Hombroich 1996.

Bei der Gestaltung der Insel Hombroich erhält die für das endende 20. Jahrhundert gerade Deutschland so bestimmende ökologische Friedensutopie einer Versöhnung des Menschen mit der von ihm verunstalteten Natur eine besondere Bedeutung. Der Akzent wird von der Natur als raumstiftender Kulisse auf den Naturraum als Quelle geistigen Lebens verschoben. Die Hombroicher Inselnatur versteht sich nicht als „andersartiger Park für Menschen, sondern als Heimstatt für Tiere und Pflanzen, denen der Mensch begegnen kann"[42]. Man sucht und hegt nicht den privaten Garten, sondern die Natur für alle, Pflanzen, Tiere und Menschen. Eine freie Begegnungsstätte von Menschen mit Tieren, Pflanzen und Kunst soll geschaffen werden, eine Art Gegenwelt, die das Zusammensein, Zusammenleben und Zusammenwirken der Menschen in unmittelbarem Bezug zur Natur ermöglicht, eine Insel, auf der es ein „Leben ohne Gewalt" und die „Freude der wahren Begegnung" gibt, die aus dem „gehetzten Getriebe" unserer Welt herausragt.[43]

Trotz aller Renaturierungsbemühungen, trotz aller zwischen den Zeilen der Skulpturenparkkonzepte der letzten 50 Jahre aufscheinenden Ewigkeitswerte, die im

Gegensatz zur gebauten Museumsarchitektur dem Erlebnis der „Verbindung von der Natur zur bildenden Kunst“[44] zugeschrieben werden, muss der Illusion von mit Ursprünglichkeit gleichgesetzter Natur entgegengetreten werden. Natur ist heute, zumindest in Europa, immer irgendwie gestaltete Natur, damit also schon ein Bild von Natur. Das gilt umso mehr für den Park, der zwar Natur und deren Ursprünglichkeit nacheifert, aber notwendigerweise dem jeweilig gesellschaftlich bestimmenden Idealbild von Natur entspricht. Doch wo und in welcher Zeit soll die Ursprünglichkeit der Natur eigentlich zu finden sein? Der Blick des – zumal nicht mehr direkt von der Natur abhängigen – Menschen auf die Natur ist ein von Interessen geleiteter, bildgebender Akt, der in seiner bewussten Gestaltung das jeweilig zeittypische Bild von Natur repräsentiert. In einem Park aufgestellte oder inszenierte Kunst fokussiert diesen Blick auf Natur, die im Moment der Betrachtung zur Landschaft wird, also zum gesellschaftlich abhängigen und historisch veränderbaren Bild von Natur.

Die Kunst der 1990er Jahre bezog ihr Selbstverständnis vorwiegend aus der Thematisierung gesellschaftlicher Krisen. Künstlerische Interventionen, Partizipationen, soziale Interaktionen bis an den Rand der Erkennbarkeit des Künstlerischen traten an die Stelle skulpturaler Materialhaftigkeit oder gar naturhafter – als gesellschaftsunabhängig und überzeitlich interpretierter – Bezüglichkeit. Das Reagieren auf die jeweilige Spezifik des gesellschaftlichen Raumes und der kritischen Teilhabe am Politischen stand über der Auseinandersetzung mit den klassischen Ewigkeitswerten Natur, Gott, Liebe, Subjekt, Tod etc., also genau den Themen, die jene Konzepte von Skulpturenparks bestimmen, die auf das naturhaft existentielle und überzeitliche Ausgeliefertsein des Menschen zielen. Diese Werte entsprechen der Konstruktion einer Innerlichkeit, die seit der Aufklärung als unantastbar gelten. ‚Innerlichkeit’ entsteht dort, wo sich das Subjekt zurückzieht, um in einer ihm fremd gewordenen Welt überleben zu können. Die vollkommene, in die Natur projizierte Form von Innerlichkeit ist als Idylle zu bezeichnen. Das Bewusstsein einer abhanden gekommenen natürlichen Lebensform erschafft sich im Entwurf der Idylle die notwendige Kompensation.[45]

Hieraus ließe sich die Aufgabenstellung eines zeitgenössischen Skulpturenparks ableiten, indem er sich der Thematisierung der jeder Naturdarstellung immanenten Projektion von Idylle widmet. „Jeder Park“, um noch einmal Dominique Gonzalez Foerster mit einem Kommentar zu ihrer Arbeit auf der *documenta 11* zu zitieren, „sei es der Rosengarten in Chandigarh, der Pariser Park in Rio de Janeiro, der Parc de la Villette in Paris, der chinesische Garten in Zürich, der japanische Garten in São Paulo, spielt mit dieser Möglichkeit der Flucht – der Stadt durch eine organische Umwelt, aber auch durch andere kulturelle Bezüge zu entfliehen.“[46] Sie nennt ihre abseits des Hauptgeschehens der documenta 2002 in den Auewiesen platzierten skulpturalen Ensembles aus heterogenen Versatzstücken von Parks aus aller Welt *Park – A Plan for Escape* und beschreibt damit zugleich die konzeptuelle Grundlage

Nicolas Poussin
Les bergers d'Arcadie, Et in Arcadia ego, Öl auf Leinwand 85 x 121 cm, umstrittene Datierung 1630 – 1640, Paris, Musée du Louvre

eines Skulpturenparks. Dort geht es um das zeitgenössische Benennen der Sehnsucht nach Entkommen und Flucht, nach der Formulierung einer Gegenwelt – jedoch nicht in naiver Sentimentalität als Fluchtburg, sondern als reflektierte Kehrseite des Alltags. Der Skulpturenpark beschreibt nicht eine dem Gesellschaftlichen enthobene Gegenwelt, sondern bleibt mit ihr immanent verbunden. Er bildet den idealen Erkundungsraum unserer Idyllevorstellungen.

Arkadien – Perspektive des Gerisch-Skulpturenparks

Der antike Kunstmythos um Arkadien[47] bildet einen der Ursprungsmythen und den Inbegriff idyllischen Daseins, eine Gegenwelt zu den Zwängen von Gesellschaft und Kultur. Es ist ein Ort von höchster Intensität, in dem die Menschen zusammen mit Göttern und Tieren in friedlichem Naturzustand genügsam ohne Gesetz und Zwang leben können; ein Traumbild vom einfachen, elementaren Hirtenleben im Einklang mit sich und der Natur. Einzig der Tod trübt die glückliche Idylle, denn das Leben ist auch in Arkadien vergänglich. Der 70 v. Chr. in Mantua geborene römische Dichter Vergil hat diesen heiteren Ort abseits der Wirren der Zivilisation in seinen *Eklogen*, d. h. Hirtendichtungen, beschrieben. Das durch seine Dichtung sprichwörtlich gewordene Arkadien liegt geografisch als schwer erreichbares Hochland im Inneren der griechischen Halbinsel Peloponnes. Die dort ansässigen Bergbewohner galten als einfaches, frommes Volk von Bauern und Hirten ohne großen Austausch mit anderen Regionen. Die literarische Fiktion von der Sehnsucht nach einem von zivilisatorischen Einflüssen weitgehend unbeeinflussten friedlichen Leben in Eintracht mit der Natur fand hier einen idealen Boden.
Doch selbst Vergils Dichtung darf nicht als bloße Flucht in ein Traumland missverstanden werden, sondern reflektiert das zivilisatorische Unbehagen jener Zeit. Die arkadischen Eklogen sind 40 v. Chr., vier Jahre nach der Ermordung Cäsars und dementsprechend in einer Zeit größter politischer Spannung entstanden. Sie sind somit auch als ein zivilisationskritischer Gegenentwurf zur Zeitgeschichte zu lesen. Die Rezeption des antiken Entwurfs einer ungeografischen „Seelenlandschaft"[48] zieht sich quer durch die Kulturgeschichte: über die italienische Hirtendichtung um 1500, die barocken Bildformeln bei Giovanni Francesco Barbieri (ca. 1620) oder Nicolas Poussin (1630 – 40) bis zur Aufnahme in Goethes *Italienischer Reise* (1786-88) oder Friedrich Schillers Gedicht *Resignation* (1787). Gerade die berühmten Bilder von Barbieri und Poussin belegen die entscheidende Störung arkadischen Lebens durch die Realität des Todes. Entsprechend oszilliert die Interpretation der lateinischen Titelzeile dieser Bilder *Et in Arcadia Ego* – wörtlich „Auch ich in Arkadien" – zwischen der Bedeutung von „Auch ich, der Tote im Grab, bin in Arkadien geboren" bis zu „Selbst mich, den Tod, gibt es Arkadien"[49].

Idylle an der Schwale
Die nördliche Grenze des Gerisch-Skulpturenparks bildet der Flusslauf der Schwale.

Das Arkadien Vergils und Poussins war eine poetisch gebildete Kreation, eine kunstmythische Landschaft, die sich entzieht, würde man versuchen, sie in der Realität zu verorten. Es ist diese konkreter Zeitläufte enthobene Zeitlosigkeit, die Arkadien einerseits der Wirklichkeit enthebt; andererseits bildet es ein jeweils durchaus zeitspezifisches Gegenbild zur Zivilisation, das sich historisch mit der Entwicklung der Gesellschaft wandelt. Arkadien ist eine transitorische Grenzregion zwischen idealisierter Retrospektivität und utopischer Reflexion von Gegenwart. Indirekt steckt in ihm somit auch das Potenzial der Gesellschaftskritik.[50] Verkam diese Tradition des Idyllischen in seiner arkadischen Ausprägung der Idylle-Darstellung im beginnenden 19. Jahrhundert und geriet unter dem Verdikt ästhetischer Negation in der Kunst der Moderne ins Abseits der Kunstgeschichte, so wird sie heute in genau dieser Funktion wiederentdeckt. So lässt sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts für die Gegenwartskunst gar eine Hochkonjunktur von Bearbeitungen der Idylle beobachten, die von der Wiederbelebung des Genres bis zu deren Ironisierung reicht.[51]

Idylle im Gerisch-Skulpturenpark
Blick in den Landschaftspark hinter der Gerisch-Villa mit Teichen und Skulpturen

Ein Skulpturenpark, der im Jahr 2007 gegründet wird und dessen Areal durch einen idyllischen – wenn auch 1958 begradigten – Flusslauf und sich daran anschmiegende städtische Grünanlagen, Wiesen- und Waldlandschaften geprägt ist, verfügt in seiner ganzen Vielfalt über einen wunderbaren Nährboden für die Präsentation zeitgenössischer künstlerischer Positionen, die das Thema arkadischer Idylle zu thematisieren wissen. Hierzu stehen heute künstlerische Sprachen zur Verfügung, die ebenso wenig das klassisch Skulpturale verdammen wie installative, performative oder mediale Ansätze ausschließen. Es ist die Chance und Herausforderung der Gerisch-Stiftung, sich der darin entfaltenden möglichen Vitalisierung des Mediums Skulptur zu widmen: zugleich ein Konzept der inhaltlichen Befragung der Ausstellungsform ‚Skulpturenpark', das auf die Wurzeln eines in der Idylle aufgehobenen diskursiven Verständnisses von Öffentlichkeit zielt und sich somit auf die Suche nach dem heutigen Arkadien begibt.

Anmerkungen

1 Veit Loers: Gestelle und Metaphorik. Eine Betrachtung zur Außenskulptur von heute, in: Kat. KölnSkulptur 4, 10 Jahre Skulpturenpark Köln 1997 – 2007, Köln 2007, S. 23
2 Vgl. Heinz Schütz: Autonomie! Auch für die Kunst! Vom theoretischen Nutzen und Nachteil eines kunstkritischen Mantras, in: Ausst. Kat. Wo bitte geht's zum Öffentlichen?, Hg. Martin Henatsch, Wiesbaden 2006, S. 46 ff.
3 „Auf dem Prüfstand steht ... die landauf, landab um sich greifende Idee der Bekunstung öffentlicher Räume, einschließlich des Natur- und Landschaftsraumes", Christoph Tannert: Kunst abladen verboten. Drewen, ein Dorf im Wandel. Soziale Interaktion statt Bekunstung, in: Brandenburgische Kunsttage. Partie 8. Drewen: 3.9. – 8.10.2000, Beilage zum Tagesspiegel
4 Vgl. Veit Loers: Gestelle und Metaphorik. Eine Betrachtung zur Außenskulptur von heute, in: Kat. KölnSkulptur 4, 10 Jahre Skulpturenpark Köln 1997 – 2007, Köln 2007, S. 24
5 Vgl. Jimena Blázques Abascal in: Skulpturen-Parks in Europa. Ein Kunst- und Landschaftsführer, Basel 2006, S. 13
6 Vgl. hierzu das Katalogbuch des Autoren: Wo bitte geht's zum Öffentlichen? Show me the way to public sphere!, Hrsg. Martin Henatsch, Wiesbaden 2006
7 Vgl. z. B. das Pilotprojekt „Moving the city" in Bremen im Jahr 2003, das Symposium „Ein Magazin für Kunst aus dem öffentlichen Raum" in Bergkamen 2005, die Tagung „Umräumen. Wohin mit der Kunst im öffentlichen Raum?", oder das in der Entstehung befindliche Public-Art-Wiki www.publicartwiki.org
8 Dominique Gonzalez-Foerster: Roman de Münster, in: Kat. skulptur projekte münster 07, 2007, S. 105
9 Vgl. die Einführung von Marc Wallmann, in: Kat. Die Macht des Dinglichen. Skulptur heute!, Georg-Kolbe-Museum, Berlin 2007, S. 6 ff.
10 Veit Loers 2007, S. 25
11 Interview Cornelius Tittel mit Ralf Simons, in: Monopol Nr. 6/2007, S. 57
12 Vgl. Walter Grasskamp: Kunst und Geld. Szenen einer Mischehe, München 1998
13 Vgl. Walter Grasskamp: Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981, S. 79
14 Hans Magnus Enzensberger, zit. nach: Walter Grasskamp 1998, S. 54
15 Thomas Druyen, zit. nach: Hanns-Bruno Kammertöns: Der Vermesser des Reichtums, in: Die Zeit Nr. 15, 4. April 2007, S. 32
16 Vgl. Reiner Speck: Peter Ludwig Sammler, Frankfurt am Main 1986, S. 113
17 Peter Ludwig, in: Reiner Speck 1986, S. 113
18 Robert Fleck: Vorwort, in Ausst. Kat. Hans Haacke. Wirklich. Werke 1959 – 2006. Berlin/Hamburg 2006
19 Vgl. Walter Grasskamp 1998, S. 18 ff.
20 Vgl. Max Weber: Die Protestantische Ethik 1. Eine Aufsatzsammlung, hg. Johannes Winckelmann, Hamburg 1979, S. 166 ff.
21 Der Pralinenmeister, 14 Collagen von Hans Haacke, Siebdrucke mit eingeklebten Fotografien und Pralinen- und Schokoladentafelverpackungen, 1981
22 Vgl. Walter Grasskamp: Kassel New York Köln Venedig Berlin, in Aust. Kat. Hans Haacke. Wirklich. Werke 1959 – 2006, Hamburg, Berlin, 2006, S. 28
23 Stiftung kostet die Stadt Geld, Kieler Nachrichten, 25.05.2002
24 Vgl. Leserbriefe im Holsteinischer Courier am 31.05.2002
25 Vgl. Walter Grasskamp: Die Kunst – ein Klüngel, in: Die Zeit, 29/2000
26 Vgl. Reiner Speck 1986, S. 20
27 Andrew Carnegie: Evangelium des Reichtums, Leipzig 1907 (englische Originalausgabe 1889), S. 22
28 Andrew Carnegie 1907, S. 20
29 Max Weber: Die Protestantische Ethik 1. Eine Aufsatzsammlung, hg. Johannes Winckelmann, Hamburg 1979, S. 167 ff.
30 Andrew Carnegie 1907 S. 23 ff.
31 Richard Serra, zit. n.: Kat. Richard Serra. Running Arcs. For John Cage, Düsseldorf 1992, S. 63
32 Das auch von der Gerisch-Stiftung präsentierte Werk von Res Ingold, die Gründung der Fluglinie Ingold Airline, ist ein herausragendes Beispiel dieser künstlerischen Haltung.
33 Künstlerisches Konzept zu „Swop" von Bogomir Ecker (unveröffentlicht)
34 Raimund Stecker überschreibt seine Überlegungen zur Bildwerdung von Natur unter dem Fokus der Kunst mit der Frage: „Was geschieht eigentlich mit der Natur, wenn plötzlich eine Skulptur in ihr errichtet wird?", in: Kat. Skulptur-Biennale Münsterland, Berlin 2001, S. 67 ff.
35 Werner Haftmann, in: Carl Georg Heise (Hrsg.): Plastik im Freien, Hamburg 1953, S. 4
36 Alfred Hentzen, in: Kat. Die Bildwerke in der Bundesgartenschau Hannover 1951, Kestner-Gesellschaft Hannover 1951
37 Dies ist einer der Gründe, weshalb das Ausstellungsprogramm der Gerisch-Stiftung 2007 mit einer Henry Moore- Ausstellung startet. Vgl. der von der Gerisch-Stiftung herausgegebene Kat.: Henry Moore. Wie die Natur, Bielefeld 2007
38 Henry Moore: Über Plastik, München 1972, S. 95
39 A. M. Hammacher, zit. nach: Kröller-Müller. Hundert Jahre bauen und sammeln, Amsterdam 1992, S. 150
40 Harald Kimpel: documenta. Mythos und Wirklichkeit, Köln 1997, S. 315
41 R. W. D. Oxenaar: Rijksmuseum Kröller-Müller Otterllo, Museumsjournal 1966, zit. nach: Kröller-Müller. Hundert Jahre bauen und sammeln, Amsterdam 1992, S. 115
42 Karl-Heinrich Müller: Hombroich – ein offener Versuch, in: www.inselhombroich.de
43 Walter Biemel: Das Geschen der Wahrheit, in: www.inselhombroich.de/
44 R. W. D. Oxenaar, 1966, zit. nach: Kröller-Müller 1992, S. 115
45 Vgl. Klaus Bernhard: Idylle. Theorie, Geschichte, Darstellung in der Malerei 1750 – 1850, Köln/Wien 1977, S. 32
46 Dominique Gonzalez-Foerster im Gespräch mit Lars Köllner, in: skulptur projekte münster 07, Köln 2007, S. 57
47 Vgl. hierzu die eingehende Abhandlung von Reinhard Brandt: Arkadien. In Kunst, Philosophie und Dichtung, Freiburg, Berlin 2006
48 Bruno Snell: Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft, in: Antike und Abendland 1, zit. nach: Reinhard Brandt 2006, S. 12
49 Vgl. Reinhard Brandt 2006, S. 56
50 Vgl. Klaus Bernhard: Idylle. Theorie, Geschichte, Darstellung in der Malerei 1750 – 1850, Köln 1977, S. 31ff.
51 Vgl. Kunstforum international, Bd. 179 Febr. – Apr. 2006, Zur Aktualität des Idyllischen