

Der bedeutungsvolle Garten des Ian Hamilton Finlay = Le jardin très significatif de Ian Hamilton Finlay = Ian Hamilton Finlay's expressive garden

Autor(en): **Burckhardt, Lucius**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Anthos : Zeitschrift für Landschaftsarchitektur = Une revue pour le paysage**

Band (Jahr): **23 (1984)**

Heft 4: **Tendenzen in der Gartenarchitektur = Tendances dans l'architecture des jardins = Tendencies in garden architecture**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-135836>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Der bedeutungsvolle Garten des Ian Hamilton Finlay

Prof. Dr. Lucius Burckhardt, Basel/Kassel

Die Skulpturen-Ausstellung im Brüglinger Park bei Basel (Sommer 1984) enthielt ein Werk, das man weniger der Plastik als der Gartenkunst zurechnen sollte: Ian Hamilton Finlays Beschriftung von zehn Bäumen mittels Tafeln aus Travertin. Fünf der Tafeln sind rechteckig und tragen den lateinischen Namen des Baumes, fünf sind oval und zeigen die Namen von Liebespaaren, von welchen durch die Literatur bezeugt ist, dass sie ihre Liebe in Baumrinden oder Felsen verewigt haben.

Das Werk vermittelt Bedeutungen auf verschiedenen Ebenen. Zunächst lädt es uns ein zu einem Gartenspaziergang; indem wir alle zehn Tafeln aufsuchen, erfahren wir den Ablauf des Gartens von den herrschaftlichen Motiven des Villenumfeldes durch die dunklen und besinnlichen Teile des bewaldeten Aufstiegs – vorbei an einem fiktiven Grab – bis hinauf auf das ehemalige Belvedere mit weiter Rundblick auf den Brüglinger Besitz und die fernen, von Ruinen gekrönten Hügel des «borrowed landscape» dieses auf das 18. Jahrhundert zurückgehenden Gartens.

Die beiden Arten von Platten – rechteckige und ovale – beschreiben zwei Arten der Naturaneignung: Die wissenschaftliche, in Anspielung darauf, dass Brüglingen auch botanischer Garten ist, und die sentimentale. Beide glauben die wahre Natur zu fassen: ich bestimme einen Baum nach Linné, oder ich schnitze meinen Namen und den der Geliebten in die Rinde; und beide Arten der Aneignung tragen das Bewusstsein der Entfremdung, denn der Mensch ist nicht mehr Teil der Natur.

Die Platten sind auch eine Einladung, beim Betrachten eines Gartens an die kulturelle Voraussetzung zu denken, die uns gestaltete Natur als Landschaft zu sehen ermöglicht. Vier der Liebespaare entstammen der Bukolik, den Hirtenliedern, die frühen Städtern – Athenern, Römern, Florentinern und auch Shakespeare – eine neue Verbindung zur agraren Welt gaben, der sie nicht mehr angehörten und von der sie doch lebten: durch Dichtung. Hinzu tritt ein spätes Paar aus der Naturgartenbewegung des 18. Jahrhunderts: Rousseaus Neue Héloïse signalisiert das «Zurück zur Natur» im Bewusstsein der Künstlichkeit aller Natürlichkeit – durch Julies Garten. (In einer Bildkarte zum Basler Werk spielt Finlay auch auf den englischen Gartentheoretiker Repton an und auf seine «Vernatürlichungen» feudaler Gärten.) Dies alles ist konfrontiert und ergänzt mit Linnés Pflanzennamen, Hinweis auch auf das Zeitalter der Entdeckungen, auf die dadurch bewirkte Erweiterung des Gehölzrepertoires und damit auf die Beziehung der Forschungsreisen und des Landschaftsgartens (nicht

Le jardin très significatif de Ian Hamilton Finlay

Prof. Dr. Lucius Burckhardt, Bâle/Kassel

L'exposition de sculptures dans le parc Brüglingen près de Bâle (été 1984), contenait une œuvre qu'il faut attribuer moins à la plastique qu'à l'art des jardins: l'étiquetage de 10 arbres avec des écriteaux en travertin. Cinq des écriteaux sont rectangulaires et portent le nom latin de l'arbre; cinq sont ovales et portent les noms de couples d'amoureux dont la littérature nous indique qu'ils ont immortalisé leurs amours dans l'écorce des arbres ou sur le rocher.

L'ouvrage transmet sa signification à différents niveaux. Il nous invite tout d'abord à faire une promenade dans le jardin; à la recherche des dix écriteaux, nous saisissons le mode du jardin qui s'écoule depuis les villas de maître jusqu'aux parties sombres qui nous font réfléchir de la montée en forêt – en passant vers un tombeau fictif – jusqu'en haut, sur l'ancien belvédère avec sa vue étendue sur la propriété de Brüglingen et les collines lointaines couronnées de ruines du «borrowed landscape», ce jardin remontant au 18^e siècle.

Les deux espèces d'écriteaux – rectangulaires et ovales – décrivent deux espèces d'assimilation de la nature: la scientifique, par allusion au fait que Brüglingen est aussi un jardin botanique, et la sentimentale. Toutes deux croient saisir la vraie nature: je détermine un arbre d'après Linné ou bien je sculpte mon nom et celui de ma bien-aimée dans l'écorce; et les deux espèces d'assimilation portent la conscience d'une aliénation car l'homme n'est plus une partie de la nature.

Les écriteaux sont aussi une invitation à penser, en observant un jardin, à l'hypothèse culturelle qui nous permet de voir la nature créée comme un paysage. Quatre des couples proviennent de la bucolique, car les chants des bergers ont donné aux premiers citadins – Athéniens, Romains, Florentins, Shakespeare – un nouveau lien avec le monde agricole auquel ils n'appartenaient plus et dont pourtant ils vivaient: par la poésie. Un couple plus tardif s'y joint, provenant du mouvement des jardins naturels du 18^e siècle: La Nouvelle Héloïse de Rousseau signale le «Retour à la nature» dans la pleine conscience de l'artificiel de tout ce qui est naturel – par le jardin de Julie. (Dans une carte de son œuvre bâloise, Finlay fait allusion aussi au théoricien des jardins anglais Repton et à sa «remise à la nature» de jardins féodaux.) Tout ceci est confronté et complété par les noms des arbres de Linné, renseignements aussi sur l'époque de leur découverte et sur l'agrandissement réalisé par cela du répertoire des bois et partant sur la relation entre les voyages d'études et les jardins. (Ce n'est pas pour rien que la poésie de l'abbé de

Ian Hamilton Finlay's expressive garden

Prof. Dr. Lucius Burckhardt, Basle/Kassel

The exhibition of sculptures in Brüglingen Park near Basle (summer 1984) included one work which would better be regarded as a piece of garden art rather than a sculpture: Ian Hamilton Finlay's inscriptions on ten trees using travertine tablets. Five of the tablets are rectangular and bear the Latin name of the tree, five are oval and show the names of pairs of lovers who are said in literature to have immortalised their love on the bark of trees or on rocks.

The work imparts connotations on different levels. Firstly, it invites us to take a walk in the garden. As we go to look at all ten tablets, we experience the course of the garden from the manorial motives around the villa, through the dark, contemplative parts of the wooded ascent—past a fictitious grave—up to an erstwhile belvedere with a panoramic view across the Brüglingen estate to the distant, ruin-topped hills of the “borrowed landscape” of this garden dating back to the eighteenth century.

The two types of tablets—rectangular and oval—describe two ways of assimilating nature: The scientific way, with its allusion to the fact that Brüglingen is also a botanical garden, and the sentimental. Both believe that they understand true nature: I designate a tree according to Linné, or I engrave my name and my beloved's name in the bark. And both methods of assimilation have the awareness of alienation, because man is no longer a part of nature.

The tablets are also an invitation, when looking at a garden, to think about the cultural prerequisite which enables us to see designed nature as a landscape. Four of the pairs of lovers are taken from bucolic poetry, the pastoral poetry which gave the early city dwellers—Athenians, Romans, Florentines, and also Shakespeare—a new link with the agrarian world to which they no longer belonged, but from which they did nevertheless live: through poetry. These are joined by a late pair from the natural garden movement of the eighteenth century. Rousseau's New Héloïse signalized the “back to nature” trend in full awareness of the artificiality of all naturalness—through Julie's garden. (In a picture map for his Basle work, Finlay also alludes to the English horticultural theoretician Repton and his “naturalising” of feudal gardens.) This is all confronted and complemented by Linné's plant names, a reference also to the age of discoveries, to the extension of the repertory of tree types which this caused, and thus also to the links between the voyages of discovery and the landscape garden (it is no mere coincidence that Abbé Delille's poem on garden art ends in a glorification of Captain Cook). Thus by means of the small intrusion of the



umsonst endet Abbé de Lilles Gedicht über die Gartenkunst in der Verherrlichung Captain Cooks). Durch den kleinen Eingriff der zehn Tafeln also gelingt es Ian Hamilton Finlay, den Brüglinger Garten in seinen geistesgeschichtlichen und problembezogenen Kontext zu stellen: in das Koordinatenkreuz, bestehend aus der Geschichte der Gartenkunst einerseits und aus dem Nachdenken über die Stellung des Menschen in der Natur andererseits.

Das Hauptwerk Ian Hamilton Finlays ist sein eigener Garten in Schottland. Hier handelt es sich nicht mehr, wie in Brüglingen, um einen interpretierenden Eingriff in etwas Bestehendes, sondern um eine Schöpfung, zwar nicht aus dem «Nichts», aber doch aus etwas ganz anderem, einem kargen Bauerngütchen. Der Name Stonypath sagt schon viel über den Weg, der von der Autostrasse zum Anwesen führt; der von Ian Hamilton Finlay hinzugegebene Name «Little Sparta» charakterisiert die karge Wohnweise des Künstlers und seiner Familie. Man verlässt die baumbestandene Ebene und kommt auf beweidete, von moorigen Teichen durchsetzte Hügel. Die

Lilles sur l'art des jardins se termine par la glorification du Capitaine Cook.) Donc, par la petite intervention des dix écriteaux Ian Hamilton Finlay réussit à placer le jardin de Brüglingen dans son contexte historique et relatif au problème: dans le réseau de coordonnées se composant d'une part de l'histoire de l'art des jardins et d'autre part de la place de l'homme dans la nature.

L'œuvre maîtresse de Ian Hamilton Finlay est son propre jardin en Ecosse. Ici, il ne s'agit plus comme à Brüglingen d'une action d'interprétation de quelque chose qui existe, mais au contraire d'une création, pas à partir du «néant» mais quand même d'une toute autre source: un maigre petit domaine agricole. Le nom Stonypath renseigne déjà bien sur le chemin qui mène depuis la route vers la ferme; de plus, le nom choisi par Ian Hamilton Finlay «Little Sparta» caractérise l'habitation plus que simple de l'artiste et de sa famille. On quitte la plaine arborisée et arrive dans des collines où les pâturages sont coupés d'étangs tourbeux. Les fermes sont basses, construites en pierre, dominées par les crêtes de leurs granges et écuries. Les

ten tablets, Ian Hamilton Finlay succeeds in putting the Brüglingen garden in its intellectual historical and problem-related context: in the system of co-ordinates, consisting of the history of garden art on the one hand, and reflections on man's place in nature on the other.

Ian Hamilton Finlay's main work is his own garden in Scotland. In this case, it is not, as is the case in Brüglingen, an interpretative intervention in something already existing, but a creation, not admittedly from nothing, but nevertheless from something quite different, namely a barren crofter's property. The very name Stonypath already says a great deal about the path leading from the road to the garden. The name added by Ian Hamilton Finlay "Little Sparta" characterizes the artist's and his family's frugal way of life. The visitor leaves the wooded plain behind, and comes to pastured hills with moory pools in between. The crofters' cottages are stony and low, slightly exceeded in height by the ridges of the roofs of their barns and cowsheds. The pastures appear barren, but full of flowers; around the wells and farmyards there is the



Basle, Merian-Villa in Brüglingen: Pflanzennamen nach Linné und Namen von Liebespaaren aus der Literatur.

Bâle, Villa Merian à Brüglingen: Noms des plantes selon Linné et noms de couples célèbres de la littérature.

Basle: Merian villa at Brüglingen. Plant names taken from Linné and loving couples' name taken from literature. Photo: Kurt Wyss, Basle

Bauernhäuser sind steinern und niedrig, etwas überragt von den Firsten ihrer Scheunen und Ställe. Die Weiden scheinen mager, aber blütenreich; in der Nähe der Brunnen und Höfe wuchern die üblichen Brennesseln und Sauerampfer. Teichufer und die schwarzen Bäche sind durch Riedgras markiert. Finlays Garten wirkt von aussen als Wäldchen und ist nach innen ein vegetatives kleines Paradies. Auf der Skala zwischen Naturgarten und formalem Garten kann man ihm vorerst keinen Platz zuweisen; die für uns sonst so wichtige Unterscheidung wird plötzlich aussagelos. Vielleicht liegt das an der Vegetation, sie ist vertraut und ungewohnt zugleich – man muss eben mit den Pflanzen arbeiten, die hier noch gedeihen, sagen die Finlays fast entschuldigend und weisen auf die Randeinfassungen mit wildem Geranium. Eine kleine quadratische Vertiefung im Rasen ist eingefasst mit *Astrantia* und am Boden mit zerbrochenen Keramikplatten ausgelegt, in deren Zwischenräumen oranges Habichtskraut wächst. Neugierig wird man dadurch, dass einige dieser Platten Aufschriften haben, Namen und Nummern – die Nummern sind Registereintragungen schottischer Fischerboote, deren Namen der bukolischen Dichtung entnommen sind. Die Lektüre des Schiffsregisters führte Finlay zu einer ähnlichen Doppelung der Naturaneignung, wie er sie auch in Basel anwandte.

Mit diesen Keramikplatten, eingebettet in die zum Sitzen einladende Vertiefung, ist Finlays beherrschendes Thema angeschnitten: Es geht um den Kontrast zwischen Garten und Meer, zwischen dem von Menschen Machbaren und dem Unbeherrschbaren. Das eine hat auf das andere zu verweisen: Der enge Garten wird sinnvoll als Abbild der weiten Welt, das Sichere wird Abbild der Gefahr, das Friedliche Hin-

prairies semblent pauvres, mais riches en fleurs; près des fontaines et dans les cours foisonnent les orties et oseilles habituelles. Les rives des étangs et les ruisseaux noirs sont bordés de laïches. De l'extérieur, le jardin de Finlay ressemble à une petite forêt et à l'intérieur, c'est un petit paradis de végétation. Au premier abord, on ne peut pas lui attribuer une place dans l'échelle entre jardin naturel et jardin formel; la différenciation habituellement si importante pour nous ne veut soudain plus rien dire. C'est peut-être à cause de la végétation, elle est à la fois familière et inhabituelle. En s'excusant presque, les Finlays disent: «on doit travailler avec les plantes qui poussent encore ici», et ils montrent les bordures de *geranium sauvage*. Un petit creux en carré dans le gazon est entouré d'*astrantia* et le fond en est garni de carreaux de céramique brisés. On est intrigué par le fait que quelques-uns de ces carreaux portent des inscriptions, des noms et des numéros – les numéros sont des inscriptions dans le registre des bateaux de pêche écossais et les noms proviennent de la poésie bucolique. La lecture du registre des bateaux a amené Finlay à faire un doublage d'adaptation à la nature semblable à ce qu'il avait utilisé à Bâle.

Ces carreaux de céramique encastrés dans le creux qui invite à s'asseoir annoncent le thème dominant de Finlay: il s'agit du contraste entre le jardin et la mer, entre ce que l'homme peut faire et l'indomptable. L'un doit renvoyer à l'autre: le jardin étroit prend le sens d'une image du vaste monde, la sécurité devient image du danger, le paisible signifie guerre et révolution. Ainsi, l'étang central du jardin – entouré par les vieux bâtiments de l'ancienne cour de la ferme – malgré ses rives fleuries et ses nénuphars, est indubitablement la mer: où ailleurs y aurait-il des porte-avions?

usual proliferation of stinging nettles and sour docks. The banks of the pools and the black brooks are marked by sedge. From the outside Finlay's garden appears like a grove, and inside it is a little vegetative paradise. It is at first impossible to allocate it a place in the scale between natural garden and formal garden: the usually so important differentiation is suddenly worthless here. Maybe this is due to the vegetation. It is both familiar and strange at one and the same time: "You just have to work with the plants which flourish here", the Finlays explain, almost apologetically, and refer to the borders with wild geraniums. A small square depression in the lawn is enclosed by *astrantia*, and is laid out with broken ceramic tiles, with orange hawkweed growing in between. The visitor's curiosity is awakened by the fact that some of these tiles bear inscriptions, names and numbers—the numbers are the registration numbers of Scottish fishing boats with names taken from pastoral poetry. Reading the register of shipping gave Finlay the idea for a similar coupling of the assimilation of nature to that which he used in Basle.

With these ceramic tiles embedded in the depression, so inviting to sit down and take a rest for a moment or two, we touch on the dominant theme in Finlay's works: the contrast between garden and sea, between what is feasible for man and the unconquerable. The object of one is to refer to the other: the small garden is an image of the whole world, the safe garden becomes the image of danger, the peaceful surroundings are a reference to war and revolution. Thus there is no mistaking the fact that the garden pool—situated in the former farmyard and surrounded by the erstwhile farm buildings – is the sea, despite the flowers on the banks and the wa-

weis auf Krieg und Revolution. So ist der zentrale Gartenteich – im einstigen Werkhof des Bauerngutes und umrandet von den einstigen Wirtschaftsgebäuden – trotz blühender Ufer und schwimmender Wasserpflanzen unmissverständlich das Meer: wo sonst gibt es denn Flugzeugträger?

Der Eintritt in diese Symbolik ist für den Besucher fast eine Glaubensentscheidung. «Entweder – oder», so sagte der Theologe Kierkegaard, und «either–or» schrieb Finlay auf ein Mosaik, das die Schwelle zu diesem Gartenabschnitt bildet. «Or» schrieb er in Gold, und «either» wird infolgedessen Silber. Von Kierkegaards Entscheidung führt ein Faden zu Caesar, der den Rubikon überschreitet. Hier erweist sich auch, was Finlays Installationen eigentlich sind: Gedichte, Sinnsprüche, deren Aussage dadurch verständlich wird, dass sie Bilder, Skulpturen, nein, dass sie Gartenteile geworden sind.

Finlays Garten ist keine Gesamtanlage, er ist nicht als Ganzes geplant, hat aber dennoch seine Logik. Deutlich ergibt sich ein Abfallen der Intensität von innen nach aussen; die Randgebiete am Übergang zur freien Landschaft beziehen sich stärker auf das Vorhandene und gehen auch in eine grössere Dimension. Im Zentrum des Gartens stehen die «Tempel» – durch kleine Zeichensetzungen transformierte Scheunen. Der grössere Tempel ist Apollo geweiht, seinen Museen, seiner Musik und seinen Missilen. Die Geschosse sind durchaus ernst zu nehmen, und wer den Tempel – nach Abstreifen der Schuhe – betritt, der sieht, dass auch diese Idylle Finlays doppelbödig ist, Robespierre und Saint-Just sind seine Heiligen, und Krieg und Guillotine allgegenwärtig. Das Bauwerk gegenüber ist Philemon und Baucis' Hütte, die, nach einem Besuch durch die Götter, in einen Tempel verwandelt wird. Festgehalten ist der Augenblick der Metamorphose – einige Ziegel sind schon vergoldet, das steinerne Architrav schon teilweise zu Marmor poliert. Die dritte Scheune ist auffällig mit Tarnnetzen verhängen; sie erinnert daran, dass «Little Sparta» im Kriege steht mit Schottland. Dieser Krieg, integrierender Bestandteil des Gartens, wird unerbittlich geführt und dreht sich um die Frage, ob irgendeine staatliche Autorität das Recht habe, das, was Finlay als Tempel bezeichnet, Scheune zu nennen und als Nutzgebäude zu besteuern – eine zunächst vordergründige und materielle Frage, die

Pour le visiteur, l'entrée dans ce symbolisme est presque une décision de foi. «Ou bien – ou bien» disait le théologien Kierkegaard et Finlay a écrit «either–or» sur une mosaïque qui forme le seuil de cette partie du jardin. Il a écrit «or» en lettres d'or et par conséquent «either» sera en argent. De la décision de Kierkegaard, un fil mène à César franchissant le Rubicon. Ici est aussi révélé ce que sont au fond les installations de Finlay: des poésies, des dictons dont le sens devient compréhensible parce qu'ils sont devenus des images, des sculptures, non, des parties du jardin.

Le jardin de Finlay n'est pas un ensemble, il n'est pas planifié comme un tout mais a quand même sa logique. On voit clairement une diminution de l'intensité de l'intérieur vers l'extérieur; les zones marginales au passage vers la libre campagne se rapportent plus intensément à ce qui existe et prennent une plus grande dimension. Au milieu du jardin, il y a les «temples», des granges transformées par l'apposition de petits signes. Le plus grand temple est dédié à Apollon, ses muses, sa musique et ses missiles. Les projectiles doivent être pris au sérieux et celui qui entre dans le temple – après avoir retiré ses chaussures – voit que cette idylle de Finlay est à deux étages; Robespierre et Saint-Just sont ses saints et la guerre et la guillotine sont partout présents. A l'opposé, la construction est la cabane de Philemon et Baucis qui, après une visite des dieux, est transformée en temple. Le moment représenté est celui de la métamorphose – quelques tuiles sont déjà dorées, l'architrave de pierre est déjà en partie du marbre poli. La troisième grange est tendue de filets de camouflage; elle rappelle que «Little Sparta» est en guerre avec l'Ecosse. Cette guerre, partie intégrante du jardin, est conduite sans merci et concerne la question de savoir si une autorité d'Etat quelconque a le droit de prélever des impôts sur ce que Finlay désigne comme temple et qu'elle appelle grange et bâtiment utilitaire – une question tout d'abord matérielle qui conduit bientôt dans les profondeurs politiques et philosophiques.

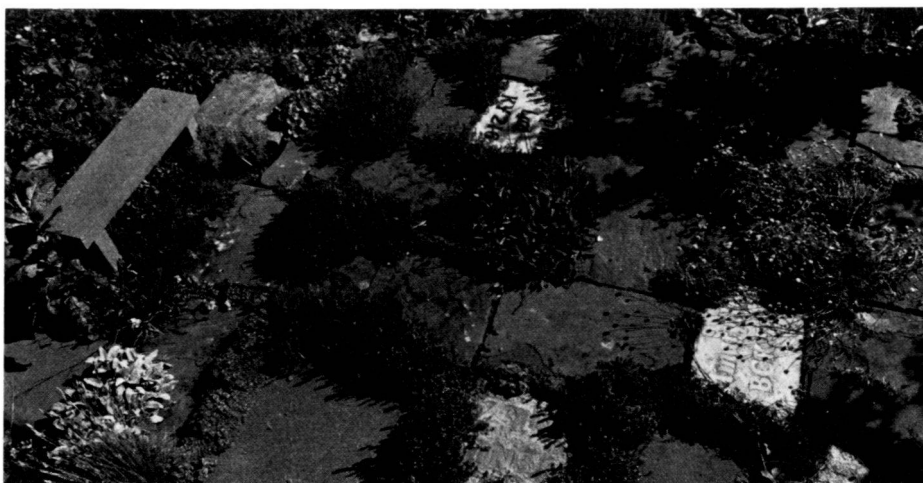
Celui qui veut passer depuis la cour aux parties extérieures du jardin traverse un pont dans la balustrade duquel on voit la signature du peintre Claude le Lorrain. Qui veut voir le paysage ne peut l'éviter. Il faut remarquer comment Finlay marque le ruisseau qui passe sous le pont: faute des

ter plants floating on its surface: where else are aircraft carriers to be found?

Entering into this symbolism is almost like a confession of faith for the visitor. "Either–or" said the theologian Kierkegaard, and "either–or" is what Finlay wrote on a mosaic forming the threshold to this section of the garden. "Or" he wrote in gold, and, as a consequence, "either" in silver. There is a thread leading from Kierkegaard's decision to Caesar's crossing of the Rubicon. Here it is also possible to see what Finlay's installations really are: poems, aphorisms, the intrinsic meaning of which becomes comprehensible as a result of the fact that they have become pictures, sculptures, no, parts of the garden.

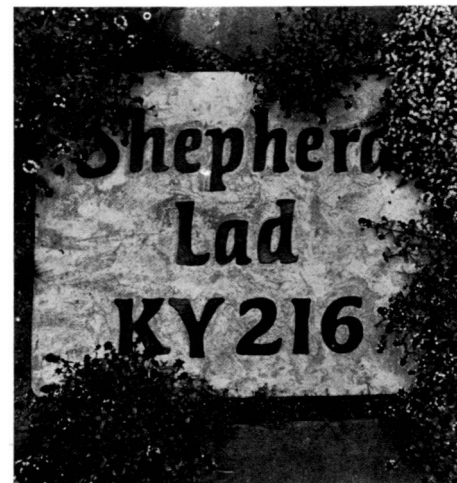
Finlay's garden is not a complete layout. It is not planned as a whole but, nevertheless, does have a logic of its own. There is a clear reduction in the degree of intensity from the inside to the outside. The border areas at the transition to the open countryside refer more closely to the existing state, and also move into a larger dimension. At the centre of the garden are the "temples" – small barns transformed by the addition of small signs. The larger temple is dedicated to Apollo, his muses, his music and his missiles. The latter really should be taken seriously, and anyone entering the temple – after taking off his shoes – will see that this idyll of Finlay also has two sides. Robespierre and Saint-Just are his saints, and war and the guillotine are omnipresent. The structure opposite is Philemon's and Baucis' hut, which is transformed into a temple after a visit by the gods. The moment of the metamorphosis has been recorded – some bricks have already been gilded, the stone architrave has already been partially polished into marble. The third barn is conspicuously draped with camouflage nets. It recalls the fact that Little Sparta is at war with Scotland. This war, an integral part of the garden, is conducted relentlessly, and concerns the question whether any state authority has the right to call what Finlay describes as a temple a barn, and to levy rates on it as a commercial building. This is at first glance a superficial and material question, but one which leads to great political and philosophical depths.

Anyone wanting to go out of the courtyard area into the outer parts of the garden must cross a bridge, on the balustrade of which is the signature of the painter Claude le Lorrain. Anyone wanting to see the land-

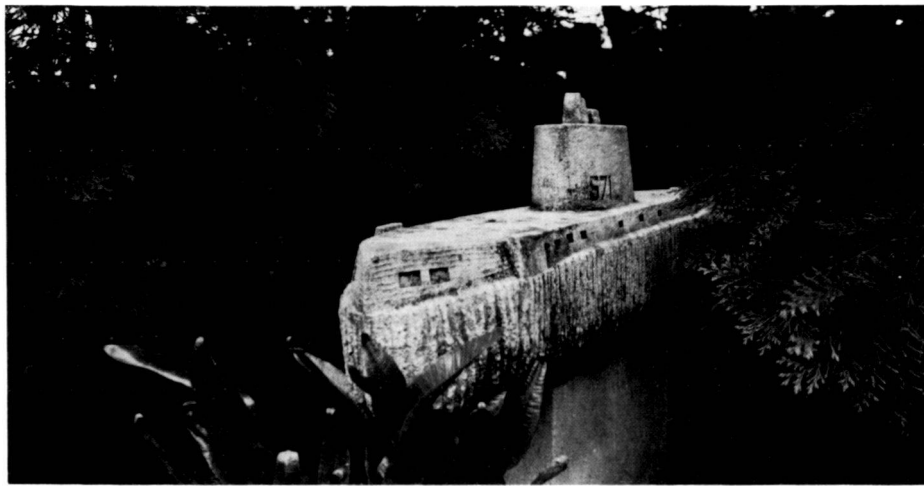


Der kleine Festlandgarten: Einige der Bodenplatten tragen Namen aus der Hirtendichtung, dazu die Registernummer gleichnamiger Fischerschiffe.

Le petit jardin continental: quelques plaques portent des noms de la poésie bucolique, plus le numéro d'enregistrement de bateaux de pêche du même nom.



The small garden on land: some of the slabs on the ground bear names taken from pastoral poetry and then the registration number of fishing boats of the same name.
Photos: Dave Paterson



Links: Meerestiefe und Waldesdunkel: Durch das U-Boot wird das Thuja-Wäldchen am Ende des Gartens zum Übergang des Geordneten zum Unermesslichen.

A gauche: Profondeur marine et ténèbres de la forêt: à travers le sous-marin, la forêt de thuja au coin du jardin devient passage du discipliné à l'incommensurable.

Left: Depths of the ocean and darkness of the forest: seen through the submarine, the thuja grove at the end of the garden becomes the point of transition from the ordered world to the immeasurable one.

Photo: John Stathatos, London

Rechts: Waldiger Teich im Landschaftsgarten, mit antiken Fragmenten. Reminiscenzen an Poussin, Corot, Ermenonville.

A gauche: Etang boisé dans le jardin-paysage avec fragments antiques. Réminiscences à Poussin, Corot, Ermenonville.

Right: Sylvan pool in the landscape garden, with ancient fragments. Reminiscences of Poussin, Corot, Ermenonville.

Photo: Dave Paterson

aber in politische und philosophische Tiefen führt.

Wer aus dem Hofbereich in die äusseren Teile des Gartens gelangen will, überschreitet eine Brücke, in deren Geländer die Signatur des Malers Claude le Lorrain eingelassen ist. Wer die Landschaft sehen will, kommt um ihn nicht herum. Bemerkenswert, wie Finlay den Bach markiert, der unter der Brücke fliesst: in Ermangelung der grossblättrigen Pestwurz, der «klassischen» Begleiterin von Bachläufen, bepflanzt er die Ufer mit Rhabarber.

Die zwei Bereiche des landschaftlichen Gartenteils möchte ich charakterisieren als einen arkadischen und einen spartanischen; im einen ist die Vegetation reich, lieblich, vertraut und enthält Anspielungen an Poussain, an Rousseaus Grab in Ermenonville und an arkadische Situationen. Kapitelle und Teile von Architraven fingieren untergegangene antike Anlage; indessen von nahem sind die Trümmer ironisiert: «No raspberries here» liest man eingraviert auf einem abgestürzten Tempelgebälk. Der andere, ebenfalls um einen Teich angeordnete Gartenteil ist karg und trägt dunklere Symbole, vor allem das durch viele Abbildungen bekannt gewordene «nukleare Segel», einen Stein, der anzudeuten scheint, dass hier nur die Spitze eines unheimlichen Phänomens von unbekannter Qualität und Ausdehnung aus dem Boden herausragt.

Das künstlerische Gärtnern Ian Hamilton Finlays ist stark von seiner Beziehung zur konkreten Dichtung geprägt; – was also kann die Gartenkunst allgemein von ihm lernen? – Unsere konventionellen Gärten und Anlagen sind sozusagen naiv: Weil Blumen schön sind, pflanzt man sie massenhaft; weil Teiche und Hügel lieblich sind, lässt man die Bulldozer kommen und verwandelt Ebenen in Minigolf-Topographien. Finlay dagegen lehrt uns ein reflektiertes Gärtnern: Gärtnern muss man von einer Theorie der Landschaft her. Die Landschaft ist überall anders, und bevor man überhaupt den Spaten einsticht, müsste man immer versuchen, sie ohne gärtnerischen Eingriff zu verstehen. Dieses Verständnis ist nicht spontan und naiv: Unsere Wahrnehmung hat kulturelle Vorprägungen, und sie muss durch Eingriffe auf die richtige Spur gelenkt werden. Das kann auch geschehen durch ein Wort, ein Zeichen; der gärtnerische Eingriff richtet sich so gar nicht auf den Garten, sondern auf unseren Kopf: Finlay zeigt uns, dass Dürers AD-Signet, in die blühende Wiese gelegt, die Wahrnehmung auslöst: Aha, das grosse Rasenstück!

plantes classiques à grandes feuilles habituelles au bord des ruisseaux, il a planté de la rhubarbe sur les rives.

J'aimerais caractériser les deux zones de la partie campagnarde du jardin comme une arcadienne et une spartiate; dans l'une, la végétation est riche, charmante, intime et renferme des allusions à Poussain, au tombeau de Rousseau à Ermenonville et à des situations arcadiennes. Des chapiteaux et des parties d'architraves simulent une ancienne construction ruinée; en réalité, de près les décombres sont ironiques: on peut lire sur une poutre tombée d'un temple «No raspberries here». L'autre partie du jardin, également arrangée autour d'un étang, est pauvre et porte des symboles plus sévères, avant tout le «sigle nucléaire» connu par beaucoup de reproductions, une pierre qui semble vouloir dire qu'il y a ici seulement le sommet d'un phénomène inquiétant de qualité et d'étendue inconnues qui sort du sol.

Le jardinage artistique de Ian Hamilton Finlay est fortement empreint de ses rapports avec la poésie concrète; que peut donc apprendre de lui l'art des jardins? Nos jardins et installations sont pour ainsi dire naïfs: parce que les fleurs sont belles, on les plante en masse; parce que les étangs et les collines sont plaisants, on fait venir des bulldozers et transforme des plateaux en topographie de minigolf. Finlay par contre nous enseigne un jardinage réfléchi: Il faut jardiner en se basant sur la théorie du paysage. Le paysage est partout différent et avant de prendre une bêche, on devrait toujours essayer de le comprendre sans intervention jardinière. Cette compréhension n'est pas spontanée et naïve: notre perception a des racines culturelles et doit être amenée sur la bonne voie par nos interventions. Ceci peut aussi se faire par un mot, un signe; l'intervention jardinière ne s'adresse ainsi pas au jardin mais à notre entendement: Finlay nous montre que le signet de Dürer AD représenté dans la prairie en fleurs déclenche la perception: «Ah, la belle étendue de gazon!»

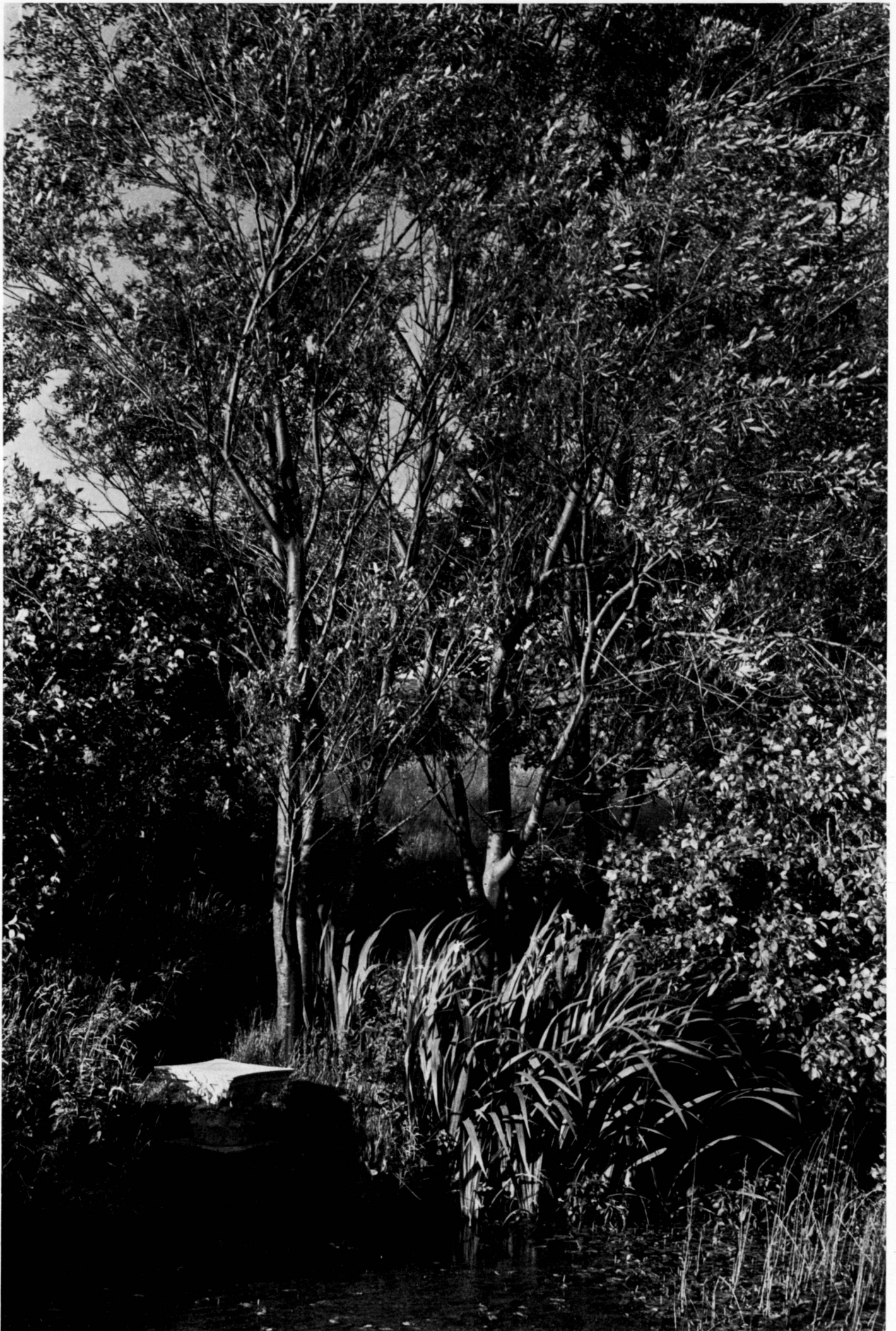
Où le jardinier travaille, où le paysage doit être transformé, il faut en même temps que soit réfléchi le motif créé. Ainsi était-ce expliqué au 18e siècle. Le lieu de détente idéalisé a reçu un aqueduc ruineux pour que nous puissions le reconnaître comme l'Arcadie; ou la clairière dans la forêt devient solitaire si nous l'adossons aux constructions d'une abbaye fictive. Finlay reprend cette tradition mais l'amène à un niveau de réflexion plus élevé: L'endroit charmant devient arcadien en ce qu'il rappelle les jardiniers et les peintres qui cré-

scape cannot avoid it. What is particularly remarkable is how Finlay marks the stream flowing beneath the bridge: for lack of pestilence wort with its large leaves, the "classical" companion of streams, he has planted the banks with rhubarb.

I should like to characterize the two parts of the landscape part of the garden as Arcadian on the one hand, and Spartan on the other; in one the vegetation is rich, delightful, familiar and contains allusions to Poussain, to Rousseau's grave in Ermenonville and to Arcadian situations. Capitals and parts of architraves simulate a vanished antique construction. Nevertheless, the ruins are treated with irony from nearby: "No raspberries here" is to be read on a fallen temple entablature. The other part of the garden, also arranged around a pool, is barren and bears darker symbols, in particular the "nuclear sail", a familiar object, thanks to the numerous pictures of it which have been published, a stone which appears to indicate that here only the tip of an uncanny phenomenon of unknown quality and extent is protruding out of the ground.

Ian Hamilton Finlay's artistic gardening is strongly formed by his relationship to concrete poetry. Thus what can garden art in general learn from him? Our conventional gardens and green areas are, so to speak, naive: because flowers are beautiful, they are planted in masses; because pools and hills are charming, bulldozers are brought in and transform plains into minigolf topographies. Finlay, by contrast, teaches us reflected gardening. Gardening must come from a theory of the landscape. The landscape is different everywhere, and before even digging in with one's spade, one should attempt to understand it without any gardening operation. This understanding is not spontaneous and naive: our perception is preformed culturally, and it must be led into the right track by our intervention. This can also be done by a word, a sign; the gardening operation is thus not directed at the garden, but at our head: Finlay shows us that Dürer's AD signet, placed in the flowering meadow, sets off the perception: Ah, that splendid piece of lawn!

Wherever the gardener intervenes, wherever the landscape is to be changed, there should also be reflection on the motive that is being given from there. This was still explicitly done in the eighteenth century. The idealized pleasure ground had a ruined aqueduct added so that we may recognize it as Arcadia; or the forest glade is made lonely by the fact that we encounter the buildings of a fictitious hermitage there.



Wo der Gärtner eingreift, wo Landschaft verändert werden soll, da muss gleichzeitig das Motiv reflektiert werden, das gestaltet wird. So geschah es noch explizit im 18. Jahrhundert. Der idealisierte Lustort erhielt, damit wir ihn als Arkadien erkennen, den ruinösen Aquädukt eingefügt; oder die Waldlichtung wird dadurch einsam, dass wir in ihr auf die Bauten einer fiktiven Einsiedelei stossen. Finlay übernimmt diese Tradition, hebt sie aber um eine Reflexionsebene an: Der liebeiche Ort wird dadurch arkadisch, dass an Maler und Gärtner erinnert wird, die einst zu ihrer Zeit solche Darstellungen schufen.

Mancher wird dies für spitzfindig halten und sagen, das setze ja eine Bildung voraus, die normale Parkbesucher gar nicht haben. Dieses Argument geht aber am Kern vorbei. Alle Wahrnehmung, auf jeder Bildungsebene beruht auf Wissen. Wer nichts weiss, ein Säugling beispielsweise, sieht zwar auch alles, dennoch aber nimmt er nichts wahr, denn es fehlt ihm dazu die Kenntnis, das Gesehene einzuordnen. Landschaft nun, insbesondere als ein abstrakter, von der Ästhetik her konstruierter Begriff, setzt «Bildung» voraus, wobei diese Bildung nicht auf Universitäten erworben sein muss, auch Drei-Groschen-Heftchen, Zigaretten-Reklamen und Urlaubsprospekte operieren mit idealisierten Landschaftsvorstellungen, clichéhaft verwendeten lieblichen Orten oder deren Gegenteil, heroischen, gefährlichen und unberechenbaren Extremlandschaften. Unsere künstlichen Landschaften, also die Gärten, können in dem Masse wahrgenommen werden, als sie diesen erworbenen Vorstellungen entsprechen und sie aktivieren. Finlays «Little Sparta» nun nennen wir deshalb einen bedeutungsvollen Garten, weil er nicht nur über diese unbewussten Vorerfahrungen erkennbar wird, sondern dazu noch den Wahrnehmungsprozess und den dahinterstehenden Bildungsvorrat bewusst macht; tönte es nicht kurios, so könnte man auch von einem «kritischen Garten» sprechen, denn er «diskutiert» sein Aussehen mit dem Betrachter.

érent en leur temps de pareilles représentations. Quelqu'un trouvera ceci subtil et dira que cela exige une formation préalable que les visiteurs normaux d'un parc ne possèdent pas. Mais cet argument est à côté du noyau de la question. Toute perception, à chaque niveau de formation, est basée sur la connaissance. Celui qui ne sait pas, un nourrisson par exemple, voit bien tout, mais ne réalise pas car il lui manque la connaissance pour mettre en ordre ce qu'il a vu. Le paysage maintenant en particulier, comme une notion abstraite construite à partir de l'esthétique présuppose une «formation», mais cette formation n'a pas besoin d'être acquise dans les universités. Les petites revues, les réclames de cigarettes et les prospectus de vacances opèrent avec des représentations idéalisées de paysages, des endroits charmants sont utilisés en clichés tout comme leurs contraires, des paysages extrêmes, héroïques dangereux et déconcertants. Nos paysages artificiels, les jardins, peuvent être pris pour vrais dans la mesure où ils correspondent à ces notions acquises et les activent. C'est pourquoi nous appelons la «Little Sparta» de Finlay un jardin significatif parce qu'il n'est pas seulement reconnaissable à travers ces expériences préalables inconscientes mais au contraire qu'il rend conscient le processus de perception et la formation qui se cache derrière; si ce ne sonait pas curieusement, on pourrait aussi parler d'un «jardin critique» car il «discute» son apparence avec l'observateur.

Finlay has adopted this tradition, but has lifted it one level of reflection higher: the charming place becomes Arcadian in that way that gardeners and painters are recalled who created such representations in their days.

Some will consider this to be hair-splitting and say that that would presuppose an education which the normal park visitor just does not have. But this argument misses the point. All perception, on every level of culture, is based on knowledge. Anyone who knows nothing, an infant for instance, does see everything, but he perceives nothing, as he lacks the knowledge to classify what he has seen. Now landscape in particular, as an abstract term constructed on the basis of aesthetics, presupposes "education", whereby this education does not have to be acquired at universities. Penny dreadfuls, cigarette advertisements and holiday prospectuses also work with idealized notions of the landscape, with stereotype ideas of charming places, or their opposite, heroic, dangerous and unpredictable extreme landscapes. Our artificial landscapes, i.e. gardens, can be perceived to the extent that they correspond to these acquired notions, and activate them. We therefore call Ian Finlay's "Little Sparta" an expressive garden, because it is not only recognizable through these unconscious previous experiences, but because it also makes the process of perception and the underlying store of education apparent. If it were not to sound so curious, then one could also speak of a "critical garden", because it "discusses" its appearance with the observer.

Die Brücke führt vom inneren Garten zum Landschaftsgarten: Um Claude de Lorrain kommt man da nicht herum.

Le pont mène du jardin intérieur au jardin-paysage: on ne peut pas éviter Claude le Lorrain.

The bridge leads from the inner garden across to the landscape garden: there is no avoiding Claude le Lorrain.
Photo: John Stathatos, London

