

Landschaft - zwischen Bild und Begriff

Autor(en): **Bucher, Annemarie**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am
Departement Architektur der ETH Zürich**

Band (Jahr): - **(2003)**

Heft 11

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-918847>

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.

Landschaft ist ein vielschichtiger und vieldeutiger Begriff, der sich im Laufe der Epochen stark gewandelt hat. Seine Definitionsschwierigkeiten liegen vor allem darin begründet, dass zu unterschiedlichen Zeiten unter wechselnden Gesichtspunkten und in immer anderen Sinnzusammenhängen unterschiedliche Vorstellungen unserer Umwelt damit bezeichnet worden sind. Er tangiert den Landschaftsraum einerseits und dessen Begriff und Bild andererseits und eröffnet ein Bedeutungsfeld, das – zwischen Region und Szenerie – sowohl politisch-rechtliche Dimensionen als auch ästhetische Vorstellungen aktiviert.

Bildliche Annäherungen an die Landschaft sind uns weit geläufiger als begrifflich-definitivische. Wir sind es gewohnt, über Landschaft auf der Basis von Bildern zu kommunizieren. Ob als Unikate oder Massenprodukte, visuelle Darstellungen von Landschaft haben über Jahrhunderte semantisch und syntaktisch die Idee der Landschaft geprägt. Erst der durch Bilder geschulte Blick vermochte Vorstellungen zu produzieren, die es einem ermöglichten, sich die „wirkliche“ Landschaft anzueignen. Die Frage „Was ist Landschaft?“ lässt sich deshalb häufig ersetzen durch „Was ist unser Bild von Landschaft?“ Wie kam es zu diesem vom Bild dominierten Verständnis der Landschaft? Dies gibt Anlass, den Wandel des Landschaftsverständnisses und seine Bedeutungsfelder genauer zu betrachten – die Rolle der Bilder und die Idee der Landschaft zu diskutieren.

Vom räumlich und politisch geprägten Begriff zum ästhetischen Bild der Landschaft

Im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit erfährt der Landschaftsbegriff eine wichtige Verschiebung, die für das heute noch immer wirksame, bildlich geprägte Landschaftsverständnis verantwortlich ist. Der Begriff und sein Gehalt sind jedoch wesentlich älter. Gehen wir weiter zurück, so werden Dimensionen der Landschaft sichtbar, die das naturräumlich-wissenschaftliche und bildlich-ästhetische Verständnis sprengen und die wieder an Aktualität gewonnen haben.

Landschaft (Landscaf) ist eine Wortzusammensetzung altgermanischen Ursprungs, die primär räumliche Sach-

verhalte beschreibt, deren Bedeutung sich je nach Gewichtung der Teilwörter verschieben. Während „Land“ vorwiegend als ein Raumordnungswort mit politischer Bedeutungsdimension eingesetzt wird, ist der Gebrauchszusammenhang des Wortes „Landschaft“ bis zum 12. Jahrhundert eher der einer unpolitischen, hingegen durch kulturelle und natürliche Faktoren bestimmten Raumeinheit, Gegend oder Umgebung. Denn das Suffix „-schaft“ (altgerman. skapjan = schaffen) kennzeichnet Begriffe, die eine Beschaffenheit, Ordnung oder Zusammen- oder Zugehörigkeit ausdrücken.¹ Aus diesen Wortbedeutungen heraus bezeichnet Landschaft einen grösseren Siedlungsraum sowie seinen ökologischen Zustand.

Gegen Ende des 12. Jahrhunderts gewinnt die politische Bedeutung, die primär am Wort „Land“ haftet, an Gewicht, und Landschaft bezeichnet die Gesamtheit der politisch handlungsfähigen Bewohner eines Landes. Mit ihr werden häufig auch die Landstände oder Vertreter des Landes gleichgesetzt. Landschaft wird damit zu einem zentralen Begriff des mittelalterlichen verfassungsrechtlichen und politischen Denkens und Handelns und umfasst sowohl Sprachen, Rechte, Herrschafts- als auch Naturverhältnisse. Ein solches Landschaftsverständnis lässt das mittelalterliche Europa als einen äusserst heterogenen Raum erscheinen, der sich besser durch Landkarten als durch Bilder repräsentiert, da naturräumliche oder gar ästhetische Qualitäten klar im Hintergrund stehen. In Urkunden werden dafür häufig die lateinischen Übersetzungen regio, provincia oder patria verwendet. Diese Wandlungen des Begriffs sind im Zusammenhang mit den tiefgreifenden politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Umformungen des mittelalterlichen Territoriums zu verstehen, denn Landschaften und ihre typischen Physiognomien sind vor allem durch territorial bestimmte, unterschiedliche Siedlungsformen und Kultivierungsprozesse entstanden.

¹ Ebenso beinhaltet das englische „Scape“ eine Zusammenfassung oder Zugehörigkeit zu einem Ganzen. Vgl. auch: Gerhard Hard, *Die Landschaft der Sprache und die Landschaft der Geografen*. Bonn 1970. Burkhardt Krause: *Landscape, Landschaft, Landscape: Die eigene und die fremde Landschaft. Anmerkungen zum deutschen und nordamerikanischen Landschaftsverständnis*. Burkhardt Krause und Ulrich Scheck: *Natur, Räume, Landschaften*, München 1986

Nachdem diese Territorialisierungsprozesse in der frühen Neuzeit weitgehend abgeschlossen sind, tritt erneut ein unpolitisches räumliches Verständnis von Landschaft in den Vordergrund, dessen lateinische Entsprechung „prospectus“, d.h. Ansicht, ist. Im Unterschied zum Mittelalter baut es auf der objektiven Überschaubarkeit eines Naturausschnittes durch das wahrnehmende Subjekt auf.² Dieser Prospekt der Umwelt wird nach den Regeln der Perspektive geordnet und mehr und mehr bildwürdig, was zusätzlich eine ästhetische Dimension ins Spiel bringt, die allmählich die anderen überlagert.

Die Idee der Landschaft ist neuzeitlich. Und sie trägt auf den ersten Blick paradoxe Züge. Ihre Begründung wird häufig mit dem 26. April 1336 datiert, als der Dichter Francesco Petrarca den Gipfel des Mont Ventoux besteigt und die Aussicht auf die Landschaft entdeckt. Seinem Freund, Francesco Dionigi de Robertis beschreibt er später weniger eine Realität als vielmehr ein Wahrnehmungsmuster, das zur Konvention geworden ist und heute noch seine Gültigkeit hat. „Der Grenzwall der gallischen Lande und Spaniens, der Kamm der Pyrenäen, ist von dort nicht zu sehen, nicht weil, soviel ich weiß, irgendein Hindernis dazwischenträte, nein, allein infolge der Schwäche der menschlichen Sehkraft. Die Berge der Provinz von Lyon hingegen zur Rechten, zur Linken sogar der Golf von Marseille und der, der an Aigues-Mortes brandet, waren ganz deutlich zu sehen, obwohl dies alles einige Tagereisen entfernt ist. Die Rhône lag geradezu unter meinen Augen.“³ Doch Petrarca genießt den Rundblick vom Gipfel nicht lange. Stattdessen beginnt er die mitgebrachten „Confessiones“ von Augustinus zu lesen, wo er moralischen Einspruch gegen das ästhetische Vergnügen an der Landschaft entdeckt. „Und es gehen die Menschen hin, zu bewundern die Höhen der Berge und die gewaltigen Fluten des Meeres und das Fließen der breitesten Ströme und des Ozeans Umlauf und die Kreisbahnen der Gestirne - und verlassen dabei sich selbst.“⁴

2 Vgl. dazu: Joachim Ritter: *Landschaft, Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, in: *Landschaftswahrnehmung und Landschaftserfahrung*, Münster 1996



René Magritte, *Die Beschaffenheit des Menschen I*, 1933

Dass der Kirchenvater Augustinus eine Landschaft schildert, die man eigentlich nicht bewundern sollte, bietet die Grundlage dafür, dass die moderne Entdeckung der Landschaft offenbar nur vor dem Hintergrund ihrer Kritik gelingt. Sie baut darauf auf, dass die Realität zugunsten der Lektüre eines bereits existierenden Bildes verworfen wird.

Gemalte Landschaften

Für die Renaissancemalerei, die die Antike wie die eigene Umwelt neu entdeckt, ist die Natur, respektive die Landschaft, ein zentrales Bildthema geworden. Der mittelalterliche Goldgrund wird allmählich durch landschaftliche Szenerien ersetzt, was bezeugt, dass ein malerisches Interesse an der Landschaft lange vor der Entstehung der eigentlichen Bildgattung vorhanden ist. Der imaginäre Bildraum nimmt Gestalt an, und die ästhetische Vergegenwärtigung der Natur lässt sich schrittweise beobachten. In der Frührenaissance noch aus Einzelmotiven zusammengesetzt, entwickelt die gemalte Landschaft ihre volle perspektivische Anlage erst allmählich. Felskulissen, weite Ebenen mit Wegen und Bäumen bilden eine immer stärker raumhaltige Welt. Genaue Beobachtung und detailfreudige Schilderung der Natur fügen sich nur langsam zu einer Auffassung zusammen, in der die Landschaft zu einem ganzheitlich erfassten, ordnenden Bildprinzip wird.

3 Francesco Petrarca: *Die Besteigung des Mont Ventoux - Familiarum rerum libri IV I*. Lateinisch-deutsch von Kurt Steinmann. Stuttgart 1995

4 Augustinus: *Bekenntnisse*, Frankfurt 1987 zit. nach Internetversion : <http://www.glaubensstimme.de/augustinus/6.htm>

So entdeckt etwa Leonardo da Vinci, dass durch die Atmosphäre, transparente Luftmasse, die Dinge umhüllt, diese zu einer Einheit verschmolzen werden. Licht- und Feuchtigkeitsgehalt der Luft verändern die Lokalfarben und die Schärfe des Wahrgenommenen, sodass in dunstiger Ferne die Farben und Umrisse aufgelöst erscheinen. Durch malerische Mittel – wie *Sfumato* oder sogenannte „Verblauung“ – werden die Bildgegenstände in einen atmosphärischen Bildraum eingebettet. Dass dieser Bildraum mehr mit einer Fiktion als mit der landschaftlichen Realität zu tun hat, belegt das Bildmotiv Arkadien. Es entstand als poetisches Traumland im Kopf des römischen Dichters Vergil und wurde in seinen Hirtengedichten überliefert. Seit Jacopo Sannazaros gleichnamigem Roman 1502 verbindet sich damit eine idealisierte Welt der Schäfer und der Tugendhaftigkeit, die in der Malerei zu Beginn des 16. Jahrhunderts mit landschaftlichen Szenerien verbunden wird. Maler wie Giorgione, Tizian und Campagnola setzen eine geistig überhöhte, idealisierte Landschaft ins Zentrum des Bildes.

Während in der italienischen Malerei der Mensch das eigentliche Bildthema bleibt, vollzieht sich nördlich der Alpen eine Entwicklung zugunsten der reinen Landschaft. Im 15. und 16. Jahrhundert wird sie selbst zum hauptsächlichen Darstellungsobjekt, und man verbindet damit deutliche Vorstellungen. Albrecht Dürer dehnt den Begriff „Landschaft“ sowohl auf den sichtbaren Inhalt der Gegend wie auch auf das gemalte Landschaftsbild aus. Seine zahlreichen Landschaftsstudien verdeutlichen, dass Landschaft über das Bild immer stärker mit dem realen Raum verknüpft wird. Sein Tagebucheintrag vom 5. März 1521 jedoch, in dem er seinen niederländischen Kollegen Joachim Patinier als „meister Joachim, der gut landschaftt mahler“ bezeichnet, zeigt, dass der Begriff – und damit verbunden der gesamte Wahrnehmungsakt, der aus der Landschaft ein verbindliches ästhetisches Gebilde macht – in erster Linie der Sprache der Malerei zuzuordnen ist.

Die Verschiebung des Bildgegenstandes weg vom Menschen hin zur präzise lokalisierbaren Landschaft lässt sich exemplarisch an Jan van Eycks Bild „Die Madonna des Kanzlers Rolin“ (1434 - 36) wie auch an „Petri Fischzug“ (1444) von Konrad Witz beobachten: Die biblische Szene des Fischzugs spielt sich für den Betrachter nur deshalb auf dem Genfersee ab, weil sich im Hintergrund der Montblanc, als einheimische landschaftliche Kulisse ausmachen lässt. Solche Darstellungen verstärken die Bedeutung der Landschaft als geografisch bestimmbarer Erdgegend.

Ganz besonders in der niederländischen und deutschen Renaissancemalerei spielt die lokale Landschaft eine zentrale Rolle. Die real erlebte Landschaft wird gewissermaßen portraitiert, sowohl in der Darstellung der Landschaft um ihrer selbst Willen, als auch in ihrer Verwendung als Inszenierungsraum für verschiedene klassische Themen der Malerei.⁵ Dass die Landschaft im Hintergrund gar kosmologische Dimensionen annehmen kann, zeigt sich besonders in den Werken von Pieter Brueghel d. Ae., Albrecht Altdorfer und den Malern der Donaueschule, die – von einem leicht erhöhten Augpunkt aus gesehen – ausgedehnte Landschaftsprospekte mit vielfältigen kleinfigurigen Szenen beleben und im Wandel der Jahreszeiten darstellen und dadurch sogenannte „Weltlandschaften“ schaffen.

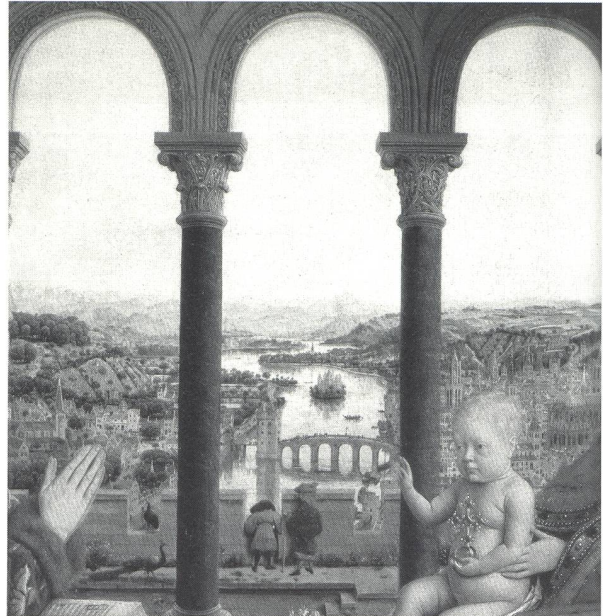
Im Barock und Rokoko erreicht die Landschaftsmalerei nördlich der Alpen weitere Höhepunkte. In Holland tritt auf den Leinwänden von Jan van Goyen, Jacob van Ruisdael, Rembrandt u. a. die reine Landschaft in den Vordergrund. Obwohl diese mehr denn je von den naturräumlichen Gegebenheiten vor der Tür inspiriert ist, erheben diese Gemälde noch immer nicht den Anspruch der realistischen Wiedergabe der Landschaft, sondern bleiben malerische Erfindungen mit allegorischem Charakter. Losgelöst von Bindungen an ein religiöses oder mythologisches Thema erscheinen gemalte Küsten-, Meer-, Fluss-, Wald- und Winterlandschaften nun im Licht einer neuen Zweckbestimmung: Idealtypische Landschaften im Dienste einer nationalen Identität.

⁵ Vgl. auch Brigitt Sigel, *Wo man geht und steht, ist ein Landschaftsbild*, in: *Die Gartenkunst*.

Malerische Entwürfe von Landschaften, die auf die Vorstellung eines Ideals – wie Arkadien oder Italien – Bezug nehmen, zeichnen die „Idealistische Landschaftsmalerei“ aus. Dabei werden Formen der Natur aus der Willkür des Zufalls herausgelöst, zu ausgewogenen Kompositionen zusammengebracht und mit biblischen oder antiken Staffagen versehen. Die sogenannten Claude-Gläser⁶ – gefärbte oder getönte und gerahmte Gläser oder Spiegel – waren verbreitete Hilfsmittel, um solche idealen Bilder aus der bestehenden Landschaft herauszulesen.

Angeregt von der Schönheit der Umgebung Roms, malt Adam Elsheimer auf kleinformatigen Bildern sich unendlich weitende Landschaften, erfüllt von einer zarten poetischen Stimmung. In diesem Geist sind auch Claude Lorrains licht- und luftgefüllte Bilder der römischen Campagna und Nicolas Poussins heroische Landschaften zu verstehen. Die Darstellung einer unendlichen Weite in diesen Gemälden geht einher mit den Entdeckungen der Naturforschung, insbesondere mit den Konzepten des kosmischen Raumes von Kepler und Galilei. Während Lorrain seine Landschaftsräume vor allem durch das Licht ordnet, verfolgt Poussin eher eine klassizistische Richtung, indem er strenger und monumentaler in der Bildanlage, mit römischen Ruinen und Gestalten aus der antiken Mythologie heroische Landschaften komponierte.

Exemplarisch beschreibt der Zürcher Dichter und Idyllenmaler Salomon Gessner in einem 1770 veröffentlichten Text zur Landschaftsmalerei, dass er sein Auge für das Naturstudium erst durch die Kunst konditionieren musste. „Mein Auge war noch nicht geübt, die Natur wie ein Gemählde zu betrachten, und ich wußte die Kunst noch nicht, ihr zu geben und zu nehmen, da wo die Kunst nicht hinreichen kann. Ich fand also, daß ich mich zuerst nach den Künstlern bilden müsse. (...) Ich kann oft lange umsonst suchen, um einen Baum zu finden, der in seiner ganzen Form mahlerisch schön ist. Aber wenn mein Auge gewöhnt ist, zu finden, so find ich in einem sonst schlechten Baum eine einzelne Partie, ein paar schön



Detail aus: Jan van Eyck, *Die Madonna des Kanzlers Rolin*, 1435, Louvre, Paris

geworfene Äste, eine schöne Masse von Laub, eine einzelne Stelle am Stamm, die, vernünftig angebracht, meinen Werken Wahrheit und Schönheit giebt. Ein Stein kann mir die schönste Masse eines Felsstückes vorstellen; ich hab es in meiner Gewalt, ihn ins Sonnenlicht zu halten, wie ich will, und kann die schönsten Effekten von Schatten und Licht, und Halblicht und Widerschein, darbey beobachten.“⁷

Begehbare Landschaftsbilder

Diese „idealistische“ Erfindung der Landschaft in der Malerei wird in der Gartenkunst des 18. Jahrhunderts aufgegriffen. Die Bezeichnung „picture garden“, für einen Garten, der wie ein Gemälde konzipiert ist, unterstreicht den Wunsch, sich in Ideal-Landschaften nach der Art Claude Lorrains oder Nicolas Poussins zu ergehen. So wird das geometrische barocke Konzept durch den „natürlichen“ oder „landschaftlichen“ Gartenstil abgelöst, zuerst in England, wo dreidimensionale Landschaftsbilder zum Renommierobjekt einer neuen politischen Elite geworden sind, die damit das Unbehagen gegenüber den absolutistischen Repräsentationsgärten zum Ausdruck gebracht haben. Mit seiner künstlichen Natürlichkeit rückt der englische Landschaftsgarten sowohl Symbolisches als auch unmittelbare Gefühlswerte einer ästhetischen Erscheinung in den Vordergrund. Beispielsweise war das arkadische Landschaftsbild, das im Park von Stourhead (Grafschaft Wiltshire, 1741 durch Henry Hoare d. J. gestaltet) umgesetzt ist, über die Generationen hinweg so vertraut, dass es ohne kognitive Umwege, ohne Entschlüsselung seiner symbolischen Inhalte, die Empfindung irdischer Glückseligkeit und folglich ein moralisches Verhalten hervorzurufen vermochte. Die bestehende Landschaft sollte durch behutsame Eingriffe zu einer Idylle gesteigert werden.

⁶ Benannt nach Claude Lorrain.

⁷ Zit. nach Internetversion: www.gutenberg200.de/gessner

An der Wiege dieser neuen Gartenbewegung stehen Dichter, Maler, Philosophen und Ästhetiker, die das Bild einer literarischen Landschaft in der bestehenden, agrarisch kultivierten Landschaft Englands umsetzen. Sie postulieren auf der ästhetischen Ebene eine „natürliche“ Landschaft, die von der realen Gestalt der Umwelt längst überholt worden war und die unter den Gesichtspunkten des Pittoresken, des Schönen, des Erhabenen, des Geschmacks und des Gefühls betrachtet wird.

Die gartentheoretischen Schriften C.C.L. Hirschfelds zeigen exemplarisch auf, dass die Auffassung von gestalteter Landschaft in erster Linie zeitgenössischen kunsttheoretischen Begriffen und Reflexionen unterstellt ist. Im Garten soll der ästhetische Charakter einer natürlichen Landschaft verstärkt werden, da er die Sinne, den Geruch, das Ohr, jedoch in erster Linie das Auge anspricht.

Mit diesem Bild der „natürlichen Landschaft“ argumentieren in der Folge nicht nur verschiedene Tendenzen der Gartenkunst, sondern es spiegelt auf viel grundsätzlichere Weise das Naturverhältnis des Menschen. Damit ist die Landschaft als ästhetische Kategorie etabliert. Im Laufe der Geschichte wird das Spektrum der Gegenstände, die als Teile der Landschaft gesehen werden, jedoch kontinuierlich ausgeweitet. Sowohl in der Kunst als auch in der Landschaftsarchitektur zeigt sich eine Auffassung von Landschaft, die weg vom idyllischen Gegenbild der Stadt zur Landschaft der Zwischenstadt mit unklaren Qualitäten führt.

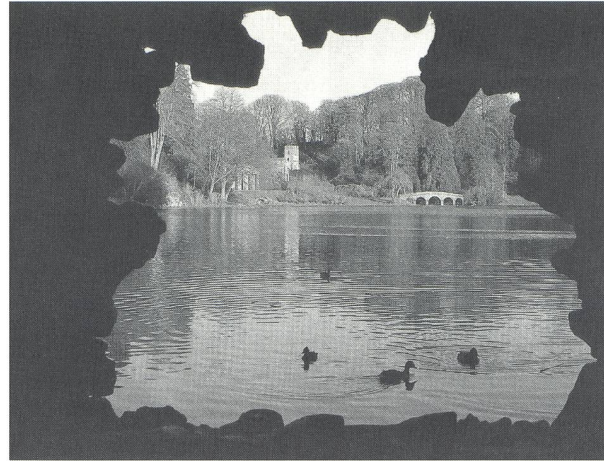
Landschaft als Sehfigur

Dass Landschaft immer mehr zu einer Angelegenheit des Auges wird, drängt ihre anderen Bedeutungen zurück. Landschaft ist eine „Gegend auf dem Lande, so wie sie sich dem Auge darstellt“, schreibt Johann Heinrich Campe im Wörterbuch der deutschen Sprache (1809) und besagt damit, dass erst das wahrnehmende Subjekt den Naturraum zur Landschaft macht. Diese Definition von Landschaft aus dem Blickwinkel des wahrnehmenden Subjektes regte sowohl die künstlerische wie auch die philosophische Auseinandersetzung an.

„Die Landschaft spiegelt sich in mir, wird menschlich, wird denkbar. Ich objektiviere sie, übertrage sie, halte sie auf meinem Bilde fest.“⁸ So beschreibt Paul Cézanne den künstlerischen Prozess, die äussere, gesehene Landschaft zu transformieren. Damit bekundet er eine Auffassung von Landschaft, die nicht in erster Linie das räumliche Wirkungsgefüge ist, das wir gemeinhin darunter zu verstehen glauben, sondern eine Wahrnehmungsweise beschreibt, die es erst erstellt. Landschaft ist deshalb ebenso ein Bild, das aufgrund des wahrnehmenden Auges und der Darstellungsmittel seine Entsprechung im Naturraum sucht. Der Maler beschreibt nicht nur eine Umbruchstelle der Malerei – von der Gegenständlichkeit zur Abstraktion – sondern auch eine der allgemeinen Wahrnehmungsverhältnisse. Es geht nicht mehr allein um den Gegenstand, sondern ebenso um den darauf gerichteten Blick, die damit verbundenen und verinnerlichten Bilder und deren wieder veräusserte, kommunikative Konsequenzen. Bezogen auf den Landschaftsbegriff bedeutet dies, dass er weniger einen naturräumlichen geografischen Gegenstand bezeichnet, als vielmehr einen durch die Gesellschaft geformten visuell-ästhetischen Komplex.

Eine wichtige philosophische Auseinandersetzung leistet der Soziologe Georg Simmel in seinem Essay „Die Philosophie der Landschaft“ (1913). Er versteht Landschaft weder nur als physischen Raum noch als blossen sichtbaren Naturausschnitt, sondern als einen „eigentümlichen geistigen Prozess“, der sie als neue Einheit auf einer kulturellen Ebene aus der Natur heraushebt. Natur, als endloser Zusammenhang der Dinge, ist aus der Position des Individuums nicht zu überblicken. Im Gegensatz dazu ist für die Landschaft die Abgrenzung, das Befasstsein in einem momentanen oder dauernden Gesichtskreis wesentlich. „Ein Stück Boden mit dem, was darauf ist, als Landschaft ansehen, heißt einen Ausschnitt aus der Natur nun seinerseits als Einheit betrachten – was sich dem Begriff der Natur

⁸ Paul Cézanne, zitiert nach Werner Busch (Hg.): *Landschaftsmalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*. Band 3. Berlin 1997, Seite 324



Stourhead (1740er Jahre, von Henry Hoare) Blick aus der Grotte

ganz entfremdet. (...) Unser Bewusstsein muss ein neues Ganzes, Einheitliches haben, über die Elemente hinweg, an ihre Sonderbedeutungen nicht gebunden und aus ihnen nicht mechanisch zusammengesetzt – das erst ist die Landschaft.“⁹ Landschaft wird somit zum Produkt unserer Wahrnehmung, zu einer Sehweise, die Bilder aus der Natur herauslöst. Der Gesichtskreis funktioniert als Rahmen, der die Landschaft zu einem Bild erhebt, das in erster Linie ästhetische Bedürfnisse deckt. Eine ähnliche Formulierung stammt vom jüngst verstorbenen Soziologen Lucius Burckhardt, der Landschaft als einen „Trick unserer Wahrnehmung“ beschreibt, der es ermöglicht, heterogene Dinge zu einem Bild zusammenzufassen und andere aus der Anschauung auszuschließen. Dieser ästhetische Standpunkt deckt sich in gewisser Weise mit dem linguistischen, der Landschaft als etwas beschreibt, das sich um einen Mittelpunkt herum zu einer Einheit zusammenfügt, da das Suffix „-schaft“ eine Zugehörigkeit, ein Sich-um-etwas-herum-gruppieren ausdrückt. Landschaft gilt seitdem nicht mehr nur als ein unabhängig in der Natur existierender, materieller Gegenstand oder physikalischer Raum, sondern sie existiert ebenso als Konzept im Kopf, das durch Sehkonventionen entstanden ist und entsprechende Bilder generiert.

Die Fremdoptik

„Wer in der Natur steht, malt keine Landschaften“ konstatiert der Kunsthistoriker Heinrich Lützel und beschreibt die Fremdoptik als ein wesentliches Moment der ästhetisch wahrgenommenen Landschaft. Die Position und Perspektive des Fremden, der zwar anwesend ist, aber nicht dazugehört, ist seit Petrarcas Bergbesteigung eine Grundbedingung des modernen Landschaftsverständnisses. Sie prägt die Blicke der Wissenschaftler, Künstler, Touristen und Städter, die auf die Landschaft gerichtet sind.

Diese „Aussenansichten“ heben sich deutlich von der „Innensicht“ der Einheimischen ab. Der Bauer kann die Landschaftsbegeisterung des Städters nicht verstehen, da für ihn die Landschaft den heimatlichen Lebens- und Wirtschaftsraum darstellt. Als „schön“ erscheinen ihm nur die kultivierten ertragreichen und gut zu bearbeiteten Flächen – und nicht die Landschaft insgesamt. Während die Einheimischen häufig als „edle Wilde“ in den Rahmen der schönen Landschaft integriert werden, treten die Touristen bereits „kultiviert“ und positiv konditioniert vor die Landschaft. Ihre Wahrnehmung ist bereits vor Reiseantritt nach einem Vorstellungsraster strukturiert – durch Fremdenführer, Landkarten, Beschreibungen, Reiseführer, Bilder, Postkarten vorgezeichnet. In dieser Unterscheidung der Sichtweisen wird deutlich, dass es immer die Landschaftsentwürfe von ausserhalb Stehenden sind, die die gesellschaftliche Rezeption eines Landschaftsraumes und das entsprechende Handeln prägen.

Die Entdeckung und Umwertung der Alpenlandschaft im 18. Jahrhundert durch Naturforscher und Künstler zeigt dies exemplarisch auf. Es ist symptomatisch, dass der Universalgelehrte Albrecht von Haller seinen Blick auf die Alpenlandschaft besser in einem vielstrophigen Gedicht mitzuteilen vermochte, als in einer wissenschaftlichen Abhandlung. In „Die Alpen“, 1729, schildert er seine Eindrücke, die er ein Jahr zuvor auf einer Expedition gewonnen hat. Im Gegensatz zu den gesammelten Daten vermittelt das Gedicht ein poetisches Gemälde, das die Schönheiten einer bis dahin gemiedenen Region beschreibt. Und es enthält zugleich ein zivilisationskritisches Programm, indem es der verdorbenen Stadtbevölkerung die Alpenbewohner als Bewahrer einer natürlichen Tradition des einfachen Lebens gegenüberstellt.

Mit den Naturforschern nehmen auch Maler als wissenschaftliche Illustratoren, an diesen Expeditionen ins unwegsame Gebirge teil und schaffen und verbreiten Bilder der neu entdeckten Landschaft. Mit diesen Kenntnissen beginnt sich in den Köpfen der Flachlandbewohner die Vorstellung einer einst furchterre-

⁹ Georg Simmel: *Die Philosophie der Landschaft*, 1913, in: „*Brücke und Tür*“, *Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, Stuttgart, 1957

PANORAMA des ALPES RHÉTIENNES du HAUT-ENGADIN,

dessiné sur la hauteur du Mont Rosalich, (Sitz dal Mischel) 9000 pieds au-dessus de la mer, entre St. Moritz et Pontresina, par C. C. Schaffner 1856.

Carte No. 1003

- F. Village de Scuol de Scuol à Surses
- PS. La Chapelle de Scuol de Scuol à Surses
- S. Le village de Scuol de Scuol à Surses
- A. Village de Silvaplana de Scuol à Surses
- TS. La Chapelle de Scuol de Scuol à Surses
- VB. Village de Scuol de Scuol à Surses
- H. Le village de Scuol de Scuol à Surses
- M. Village de Scuol de Scuol à Surses
- C. Village de Scuol de Scuol à Surses
- S. Village de Scuol de Scuol à Surses
- 8. Village de Scuol de Scuol à Surses
- 10. Village de Scuol de Scuol à Surses
- 12. Village de Scuol de Scuol à Surses
- 14. Village de Scuol de Scuol à Surses
- 16. Village de Scuol de Scuol à Surses
- 18. Village de Scuol de Scuol à Surses
- 20. Village de Scuol de Scuol à Surses
- 22. Village de Scuol de Scuol à Surses

- L. Le village de Scuol de Scuol à Surses
- 15. Village de Scuol de Scuol à Surses
- 16. Village de Scuol de Scuol à Surses
- 17. Village de Scuol de Scuol à Surses
- 18. Village de Scuol de Scuol à Surses
- 19. Village de Scuol de Scuol à Surses
- 20. Village de Scuol de Scuol à Surses
- 21. Village de Scuol de Scuol à Surses
- 22. Village de Scuol de Scuol à Surses
- 23. Village de Scuol de Scuol à Surses
- 24. Village de Scuol de Scuol à Surses
- 25. Village de Scuol de Scuol à Surses
- 26. Village de Scuol de Scuol à Surses
- 27. Village de Scuol de Scuol à Surses
- 28. Village de Scuol de Scuol à Surses
- 29. Village de Scuol de Scuol à Surses
- 30. Village de Scuol de Scuol à Surses
- 31. Village de Scuol de Scuol à Surses
- 32. Village de Scuol de Scuol à Surses
- 33. Village de Scuol de Scuol à Surses
- 34. Village de Scuol de Scuol à Surses
- 35. Village de Scuol de Scuol à Surses



Bild linke Seite: *Panorama der Rhätischen Alpen*, 1836, von E.E. Schaffner, vom Piz Rosatsch aufgenommen. Schweizerisches Alpines Museum, Bern

genden Gebirgsnatur grundlegend zu wandeln. Dieser Paradigmenwechsel vollzieht sich seit dem 16. Jahrhundert und macht aus den schrecklich gefährlichen die schrecklich schönen, erhabenen Alpen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verfestigt er sich und ermöglicht, dass mit diesem Bildmotiv das moralisch Gute, das medizinisch Gesunde und das ästhetisch Schöne verbunden wird. Das negative Image der Alpen, als Ort des Schreckens und der Lindwürmer, wird allmählich „übermalt“ von neuen ästhetischen Kategorien, die als malerisch, pittoresk oder erhaben – und später als urtümlich und gesund – beschrieben werden. Auf die wenigen Naturforscher folgt eine kleine Schar von Bildungsreisenden und Künstlern, die sich an der Schweizerischen Alpenlandschaft erfreuen und dies entsprechend würdigen. Zum Beispiel erklärte Johann Wolfgang von Goethe die schweizerische Landschaft zu einem grossen Landschaftsgarten mit pittoresken Qualitäten, als er nach einer Gotthardwanderung festhielt: „Wenn man einen rechten Park sehen will, so muss man nur vier Wochen in der Schweiz herum ziehen.“¹⁰ Die Alpenlandschaft wird in den Augen der Reisenden zum erhabenen Naturschauspiel, das vielfältige Gefühle auslöst und ästhetischen Genuss verspricht. Damit etabliert und verselbständigt sich der bildhafte Blick auf die Landschaft mehr und mehr. Die charakteristischen Elemente des Erlebnisses der Alpenlandschaft sind gemäss damaligen Reisebeschreibungen und Gemälden: der nackte, rauhe Fels, seltene Pflanzen und Tiere, Anzeichen aller Jahreszeiten auf kurzer Wegstrecke und besondere atmosphärische Erscheinungen wie das Alpenglühen. Die Aussicht wird zum neuen Blickmodus für Reisende. Mit wachsender Übersicht werden die einzelnen Elemente der Landschaft zugunsten eines neuen atmosphärischen Gesamtbildes „übersehen“. Damit etabliert sich eine Wahrnehmungspraxis, die im 19. Jahrhundert zum Panoramabild und schliesslich zur filmischen Totale geführt hat. Dieser Zugriff auf die

Landschaft, von der Höhe des Berges und der Aussicht auf das weite Land bestimmt, kann als eine Fortsetzung des herrschaftlichen Blicks interpretiert werden.

Durch Kunst und Wissenschaft etablierte Fremdoptik auf die Landschaft bildet auch die Basis für eine in wachsendem Mass konsumorientierte Touristenperspektive. Der sich im 19. Jahrhundert entwickelnde Massentourismus macht sich bestehende Vorstellungen von Landschaft als Idylle zu nutze und ernennt eine Reihe von genormten „Sehenswürdigkeiten“, die in ihrer medialen Vermittlung zum Symbol eines Landschaftserlebens werden. Dass Reiseführer die Sicht auf die Landschaft steuern und die touristische Landschaftserfahrung letztlich ihre Bestätigung ist, zeigt der amerikanische Dichter Mark Twain spöttisch auf. Er hat wie viele Schweizbesucher, 1878 die Rigi bestiegen und dies in seinem „Bummel durch Europa“ 1880 festgehalten. Darin bezeichnet er den Rigi-Gipfel nicht als Natur sondern als einen „exhibition ground“ und beschreibt die Beobachtung des Sonnenaufgangs inmitten gut konditionierter Touristen als „einen der traurigsten Anblicke“, der ihm je unter die Augen gekommen sei.

Auch die seit letztem Jahrhundert populären Bildpostkarten sind verantwortlich für die kulturelle Überformung des Blicks auf die Landschaft. Als Teil des kollektiven Bildinventars sind sie auch ein wichtiges Werkzeug zur symbolischen Aneignung von Landschaft geworden. Sie sind genauso wie die ideale Landschaftsmalerei inszeniert, manipuliert oder selektiv, indem sie unerwünschte Bildwirkungen ausblenden. Sie vermitteln nicht mehr zwischen dem Betrachter und den tatsächlichen landschaftlichen Sehenswürdigkeiten, sondern sie erschaffen letztere auf der medialen Ebene. Damit hat sich das Landschaftsverständnis vom Gegenständlichen, Bildlichen und Begrifflichen ins Mediale erweitert.

¹⁰ Johann Wolfgang von Goethe: *Briefe aus der Schweiz*, 1779, in: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, München, 1986

Annemarie Bucher ist Kunsthistorikerin und Assistentin am Lehrstuhl für Landschaftsarchitektur von Christophe Girot an der ETH Zürich.