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

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (2003)

Heft: 11

Artikel: Tracing the landscape : eine Suchbewegung

Autor: Bucher, Annemarie / Parish, Jacqueline / Truniger, Fred

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-918860

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Tracing the Landscape

Eine Suchbewegung

Annemarie Bucher
Jacqueline Parish
Fred Truniger

Landschaft verändert sich rasch – prozesshaft und daher schwer fassbar. Insbesondere in den Peripherien und Agglomerationen prägen laufend neue Nutzungen das Erscheinungsbild, verändern es von heute auf morgen. Auf der Suche nach einem Umgang damit ist die Landschaftsarchitektur gefordert, ihre Standpunkte und Argumente anzupassen.

Gestalterische wie auch wissenschaftliche Disziplinen der Landschaft sind immer mehr mit interpretativen Ansätzen konfrontiert. Sie gehen von Landschaft als kulturellem Konstrukt aus, das primär auf der ästhetischen Ebene angesiedelt und von visuellen Vorstellungen geprägt ist.[1] Die Landschaftsmalerei spielt dabei eine tragende Rolle, indem sie Landschaft nach den Regeln der Perspektive auf zwei Dimensionen reduziert und an Raum und Körper gebundene, nicht-idealisierte Erfahrungen wie Schmutz, Schmerz und Not ausklammert. Für die Malerei ist das Pittoreske vorherrschende Bedingung geworden. Georg Simmel definierte Landschaft als „geistigen Akt", der es ermöglicht, einzelne Teile aus der Natur herauszulösen und zu einer Szenerie „zusammenzusehen".[2] Die Landschaftsmaler praktizieren dies innerhalb des Bildrahmens, durch den die Landschaft selektiv betrachtet wird. Dieser Rahmen scheint nun zerbrochen, denn Landschaft ist längst kein eindeutiger und primär bildhafter Begriff mehr. Die auf das statische Bild reduzierte Auffassung von Landschaft wird dem aktuellen Landschaftsverständnis nicht mehr gerecht. Es stellen sich folgende Fragen: Woran soll sich die zeitgenössische Landschaftsarchitektur orientieren, wenn die traditionellen Bilder der Landschaft nicht mehr die nötigen Referenzen liefern und nur noch beschränkt repräsentative Gültigkeit haben? Wie kann das prozesshafte Phänomen Landschaft theoretisch und medial adäquat erfasst werden?

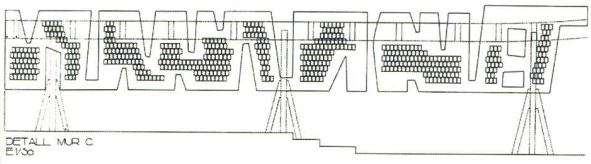
Die Spur als Grundlage des Entwerfens

Die wachsenden Aufgabenfelder der zeitgenössischen Landschaftsarchitektur sind Umnutzung und Gestaltung postindustrieller Landschaften, suburbanisierter Ballungsräume, Restflächen und Brachen. Diese Landschaften sind bereits bezeichnet und weisen markante, lesbare und raumwirksame Spuren von Gestaltungen und Nutzungen auf, ohne dass dies einem explizit disziplinspezifischen gestalterischen Willen entsprungen wäre. Statt von einer tabula rasa auszugehen, nehmen Landschaftsarchitekten Spuren auf, die den Wandel eines Ortes dokumentieren.

Verschiedene aktuelle Projekte zeigen, dass das Spurenlesen in der einen oder anderen Weise hilft, eine schwer fassbare, sich ständig verändernde Realität und eine in Auflösung begriffene Ordnung zu erfassen, um sie neu zu gliedern und lesbar zu machen. Die aktuellen Bauaufgaben in der urbanen Landschaft erlauben es kaum mehr von der totalen Neugestaltung auszugehen. Sie streben vielmehr eine Wiedergewinnung („reclamation") der Landschaft durch Neuordnung und Interpretation ihrer Spuren an. Damit versuchen sie der vielschichtigen Geschichte und den natürlichen wie kulturellen Prozessen in der Landschaft gerecht zu werden, diese als ein Artefakt zu behandeln und ihre Qualitäten zu nutzen.[3]

Ein Projekt, welches den Entwurfsansatz des Spurenlesens versinnbildlicht, ist der Park in Mollet von Enric Miralles. Dieser wurde Ende der 1990er Jahre in der Peripherie von Barcelona auf einer städtebaulichen Restfläche erstellt, deren Form durch verschiedene, angrenzende Bauprojekte gegeben war.

1 Denis Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, London: The University of Wisconsin Press, 1998.
2 Georg Simmel, *Die Philosophie der Landschaft*, 1913.
3 Sébastien Marot, „The Landscape as Alternative", in *Het Landschap/The Landscape*, Antwerpen, 1995, S. 9-36



Sichtschutzwände und Graffiti im Park Mollet, Barcelona von Enric Miralles

Der Auftrag bestand darin, dem Quartier ein neues Bürgerzentrum, eine Kinderbibliothek und einen Park zur Verfügung zu stellen und damit der Restfläche eine neue Identität zu geben. Vor allem mit dem Park sollte der periphere Charakter des Ortes aufgehoben werden, in dem er durch eine Vielfalt von Spielangeboten eine Art „soziale Landschaft" schafft. Wasserbecken, bunte Spielflächen und eine durch Treppen abgesenkte Bühne bilden Nischen, zwischen denen eine markante Wegverbindung hindurch führt. Eine Zuschauerbühne, Lichtkörper und schattenwerfende Schutzwände sind die primären raumschaffenden Elemente. Letztere nehmen – obwohl sie auf Stützen stehen, so zu sagen über der Fläche „schweben" – Spuren auf. Enric Miralles hat sich für die Gestaltung dieser Sichtschutzwände von bestehenden Graffiti-Inschriften inspirieren lassen.
„Graffiti breitet sich auf den Mauern aus. Die über dem Park schwebenden Wände werden selbst Graffiti. Sie schreiben den Namen des Ortes, Buchstaben purzeln übereinander, und zum Schluss dienen sie dazu, Schatten auf den Boden zu werfen – eine ebenso vergängliche wie präzise Wirklichkeit".[4] Miralles schafft über diese Interpretation der vorgefundenen Elemente der Subkultur auf der Restfläche nicht nur eine Festigung der Spur, sondern auch eine funktionale und kulturelle Umwertung – der temporäre Charakter der gesprayten Zeichen wird in eine architektonische Form übersetzt und dauerhaft gemacht.

Solche zeitgenössischen Lesarten von Landschaft basieren häufig auf der Interpretation von Zeichen in der Landschaft, die als materielle Bedeutungsträger auf entschlüsselbare soziale oder historische Sachverhalte verweisen.

4 Enric Miralles, Der Park Mollet an der Peripherie Barcelonas, in: Topos, Callwey Verlag München 1995/12, S.126

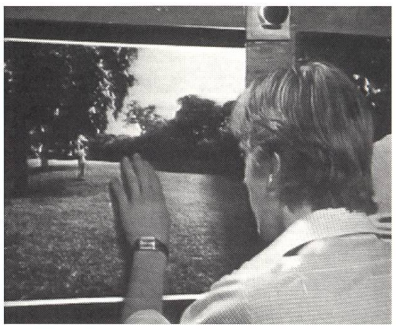
Damit erweist sich das Spurenlesen im landschaftsarchitektonischen Entwurf als eine fundamentale Herangehensweise an den Ort. Im Unterschied zum traditionellen Kulturlandschaftsverständnis entsteht durch die Interpretation von Spuren jedoch kein neues dauerhaftes Bild. Landschaft offenbart sich vielmehr als Prozess, den stete Veränderung auszeichnet.

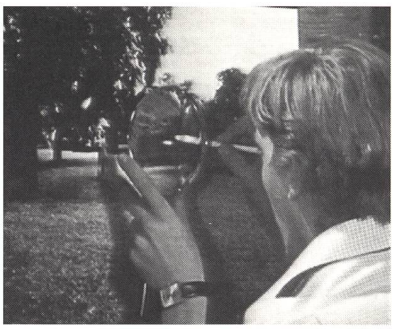
Das Projekt nimmt auf diese Dynamik der Landschaft Bezug und schafft durch die Auseinandersetzung mit Spuren die Voraussetzung, selbst Spuren zu legen. So stellt sich bei der Projektentwicklung grundsätzlich die Frage, wie Spuren erkannt und gedeutet werden können und wie sie Landschaft vermitteln.

Spurenlesen in der filmischen Montage

Spuren zu erkennen, bedingt auf der Seite des Betrachters die Fähigkeit, die „in sich geschlossene Anschauung" (Georg Simmel) von Landschaft aufzulösen und die Elemente des landschaftlichen Ensembles zu analysieren. Die eingehende Beschäftigung mit der Geschichte des Ortes und seiner heutigen Gestalt ist dazu unabdingbar. Neben der Recherche der Quellen wird die Dokumentation des aktuellen Zustands für den Landschaftsarchitekten zur zweiten wichtigen Grundlage. Dazu greift man in den meisten Fällen zum Fotoapparat – oder man fertigt Skizzen an.

Angesichts des Veränderungsdrucks, der heute auf die Landschaften wirkt und vor allem in urban geprägten Peripherien laufend neue Nutzungen bringt, sind statische Bild-Medien aber nicht mehr ausreichend zur Dokumentation geeignet. Ihre ausschliessliche Konzentration auf das Visuelle blendet alle nicht visuellen Aspekte aus, die diese ebenso mitgeformt haben.





Gesucht ist eine umfassendere Repräsentation der Landschaft, die zwar die Abbildung weiterhin berücksichtigt, jedoch darüber hinaus auch Einflüsse einbringt, die eher über Beschreibung und Erzählung vermittelbar sind.

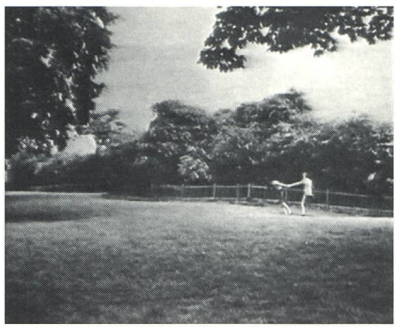
Ein zeitbasiertes Medium wie Video ermöglicht es, Wege aufzuzeigen und sowohl räumliche als auch zeitliche Bezüge in einer reduzierten, aber dennoch leicht übertragbaren Form darzustellen. Trotz der Reduktion der visuellen Welt auf zwei Dimensionen gelingt es dem Film, den Eindruck von Raum zu vermitteln.[5] Die Mehrkanaligkeit von Film und Video erlaubt es, Raum nicht nur visuell, sondern auch auditiv zu vermitteln. Somit erstreckt sich dieser nicht nur über den perspektivischen Raum der Kameralinse, sondern umfasst ebenso den Tonraum. Im Bild selber liefern darüber hinaus bewegte Objekte oder die Bewegung der Kamera einen zusätzlichen Kanal, um räumliche Zusammenhänge zu beschreiben. Die zeitliche Dimension eines Prozesses ist nicht nur durch die Filmzeit selber, sondern auch durch verschiedene Montagetechniken repräsentierbar, welche beispielsweise einen Zeitsprung suggerieren oder gegebenenfalls auch eine paradoxe Zeitlichkeit etablieren können. Doch das vielleicht wichtigste Instrument der filmischen Vermittlung einer Landschaft ist die Verwendung von narrativen Elementen. Damit können die oben genannten Kanäle verbunden werden und jene symbolischen Prozesse in einer Landschaft repräsentiert werden, welche sich nicht durch ein einzelnes, sondern erst durch eine Verkettung verschiedener sichtbarer Zeichen – Spuren – vermitteln: Die Geschichten und Prozesse, die die heutige Gestalt einer Landschaft geprägt haben.

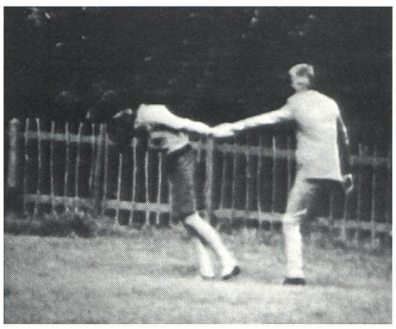
Weniger auffällig, aber von ebenso grosser Relevanz für den Entwurf, ist eine Affinität der Arbeitsweisen. Die Übertragung von Blickstrukturen der filmischen Arbeit in den landschaftsarchitektonischen Entwurf legt nahe, Spuren lesend und Geschichten erzählend Landschaft zu entwerfen. Die folgenden Gedanken vereinfachen die Dinge zugegebenermassen, doch lassen sich so die Grundzüge eines möglichen Transfers leichter darstellen.

In Michelangelo Antonionis Film *Blow Up* (GB, 1966) findet der Fotograf Thomas (David Hemmings) in verschiedenen Vergrösserungen derselben Fotografie Hinweise auf ein Verbrechen. Vergrösserung: Mitten auf einer Parkwiese steht ein eng umschlungenes Paar. Die Frau (Vanessa Redgrave) schaut deutlich erkennbar in die Richtung eines Gebüschs, wobei ihr Blick auf ein Gegenüber gerichtet zu sein scheint. Vergrösserung: Im Gebüsch versteckt, wird eine menschliche Figur mit erhobener Waffe sichtbar.

Thomas sucht mit Vergrösserungsapparat, Entwicklerflüssigkeit und Fixierbad das Bild ab, das ihm eben noch ein anderes schien. Im Blick der Frau hat er eine erste Spur gefunden. Er verbindet diese mit einer zweiten: die Figur im Gebüsch, welche offenbar von der Frau fixiert wird. Diese beiden Spuren setzt er zu einer Geschichte zusammen, welche Antonioni in einer kurzen Sequenz von Stills erzählt: Ein im Gebüsch versteckter Unbekannter wird den Partner der jungen

5 Wie dies geschieht, kann hier nur kursorisch festgehalten werden. Für differenzierte Ausführungen über die Funktionsweise dieser Vermittlung sei hier auf die einschlägige Literatur verwiesen. Vgl. Giuliana Bruno : *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York, 2002. Bruno behandelt in ihrem Buch die gemeinsame Basis von Film und Architektur als visuelle Medien, welche Emotionen und Atmosphären vermitteln. Film wird als „(e)motion machine", das heisst als haptisches Medium bezeichnet, welches beim Menschen einen Raumeindruck auszulösen vermag. Zur Frage des ontologischen Status von Erlebnissen des Filmzuschauers vgl. Gregory Currie: *Image and Mind. Film, Philosophy, and cognitive Science*, Cambridge, 1995.





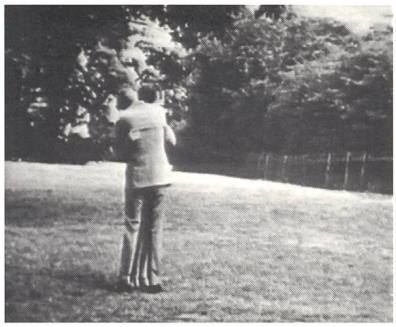
Frau erschiessen, was sie offensichtlich bereits weiss. Das fotografierte Bild hat sich unter dem suchenden Blick dessen, der sich von den augenfälligen idyllischen Qualitäten des Anblicks lösen konnte, umgewertet: Der Park, eben noch Tempel der Liebe, ist zum Tatort eines Verbrechens geworden.

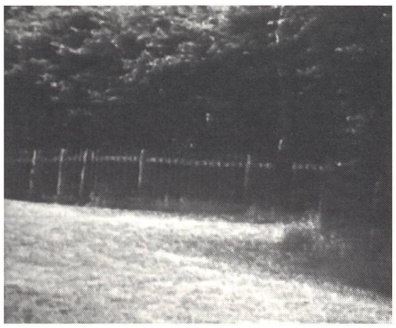
Antonioni erzählt eine von ihrer Struktur her fast alltägliche Begebenheit: Ein aufmerksamer Beobachter einer Situation wird beim „Lesen" der Bilder, die er im Moment gemacht hat, Dingen gewahr, die ihm in der realen Situation seiner Wahrnehmung entgangen sind. Isolierung und Dekontextualisierung der gegebenen Szene führen zu einer veränderten Sicht, und damit ändert sich in gewisser Weise auch das Wahrgenommene: Hinter der augenscheinlichen Geschichte (der Romanze im Park), merkt Thomas, gibt es eine zweite Geschichte (der Mord an einem Mann). Diese zweite Geschichte vermag sein Interesse weit mehr zu fesseln, nachdem er erst einmal Spuren entdeckt hat, die zu ihr führen.

Es bleibt die Frage, ob man Bilder wirklich nur zu vergrössern braucht, um die Spuren einer zweiten Geschichte lesen zu können. Ebenso wie das Drehen erzeugt die Montage eines Films dessen Geschichte. Sie bedingt grosse Aufmerksamkeit für Einstellungen, die (in den meisten Fällen) zuvor in realen Situationen gedreht wurden. In der arbeitsteiligen Produktion von Filmen ist es die Cutterin, die mit Filmmaterial arbeitet, auf dessen Herstellung sie beim Drehen keinen Einfluss hatte. Ihre erste Arbeit ist es also, das Material zu „lesen", um zu verstehen, aus welchen Elementen eine gewünschte „Geschichte" zusammengesetzt werden kann. Ihre Sicht der Bilder wird im Idealfall nicht von der Wahrnehmung des vorfilmischen Gesamtraums strukturiert, sondern beruht auf dem Studium der Einstellungen, die ihr zur Verfügung stehen. Sie tut daraufhin etwas ähnliches wie Thomas mit seiner Fotografie: Wieder und wieder untersucht sie einzelne Einstellungen, montiert sie neu und sieht sie damit in immer wieder neuen Zusammen–hängen. Das einzelne Bild verändert sich vor ihren Augen.

Ihr Blick fällt auf Details, die für den Schnitt wichtig sein können. Details der Bewegung, der Bildkomposition, der Farbe und die Stellung von Figuren im Raum oder inhaltliche Aspekte erhalten in der Isolierung eine Aufmerksamkeit, die ihnen in der Situation des Drehens der Einstellung nicht zuteil wurde. Die „in sich geschlossene Anschauung" ist unter diesem Blick aufgelöst. In manchen Fällen werden dann Spuren sichtbar, die dem „Landschaftsblick" verborgen blieben, weil sie im Rauschen der Umgebung oder in der Normierung der kulturellen und historischen Bedeutungssysteme untergingen – obwohl sie deutlich sichtbar sind!

In einer Sprache ausgedrückt, die nicht dem filmischen Reden entspricht, kann die Tätigkeit der Cutterin als professionelle Anwendung einer auf Spuren spezialisierten Sehweise verstanden werden. Hier sind wir im Kern eines möglichen Transfers der filmischen Arbeitsweise in den landschaftsarchitektonischen Entwurf angekommen: Die eingehende Beschäftigung mit einzelnen Einstellungen in der Montage eines Films zwingt zu einer genauen und analytischen Sicht, in der Spuren gelesen werden, die nur für das spezifisch interessierte Auge sichtbar sind. Der Blick durch den Sucher und die Montage der einzelnen Einstellungen können nun auch dem Landschaftsarchitekten helfen, die traditionellen Beschränkungen seiner Disziplin aufzuheben. Die Montage von Video-Einstellungen wird wegen ihrer kreativen Veränderung der Sichtweise zur Sehschule, die ihn in seinem Bemühen unterstützen, signifikante Spuren in der Landschaft zu sehen, und deren Geschichten zu fassen.





Zum Spurbegriff in der Landschaftstheorie

Das Konzept der Spur ist uralt und brandneu zugleich. Gewohnt, in der physischen wie in der mentalen Welt Spuren zu lesen, sich auf Spuren zu bewegen und solche selbst zu legen, besitzen wir ein tief verankertes Alltagsverständnis der Spur. Spurenlesen stellt aber auch in den Wissenschaften – von der Archäologie bis in die Medizin – ein erkenntnisleitendes und methodisches Grundkonzept dar, das für die Theoriebildung in der Landschaftsarchitektur interessante Ansätze bieten kann.

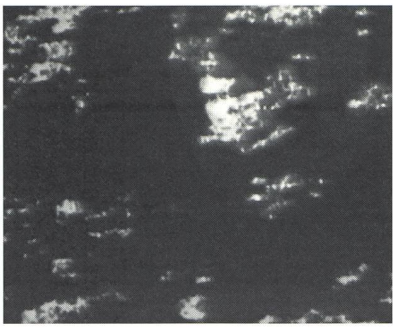
Als wissenschaftliches Denkmodell wurde das Spurenlesen Ende der 1970er Jahre u.a. vom Historiker Carlo Ginzburg eingeführt.[6] Er verband die Methoden des Kunsthistorikers Morelli, nach der Wahrheit zu suchen, mit jener des Psychoanalytikers Freud und der des Detektivs Holmes und prägte dafür den Begriff des „Indizienparadigmas" oder „Spurenparadigmas". Ginzburg beschreibt darin das Physisch-Materielle als Handlungsspur, die nicht nur ein Objekt, sondern eine viel komplexere Situation erschliesst. Auf der Grundlage einer physisch-materiellen Spur, ihrer sinnlichen Wahrnehmung und ihrer Interpretation werden Daten über einen Gegenstand gesammelt und so organisiert, dass sie aufgrund einer erzählenden Sequenz seine vorangegangene und nun nicht mehr gewährleistete Anwesenheit oder Beschaffenheit beschreiben. Darüber hinaus beinhaltet der Spurbegriff auch eine interpretative Dimension. Er verweist nicht nur auf das Objekt, das Spuren hinterlässt, sondern auch auf ein sie deutendes Subjekt – den Spurenleser. Die Spur ist damit eine indirekte Anschauung eines Gegenstandes oder einer Handlung, ein zeichenhafter Verweis, dessen Lektüre sinnliche Wahrnehmung mit Imagination – mit Einbildung – verbindet und eine Erzählung (und damit eine neue Form der Geschichte) konstruiert. Die Spur im doppelten Sinn von Fährte (track) und von Aufspüren, eine Spur verfolgen (trace), erweist sich damit als Orientierungssystem in einem mehrdimensionalen und veränderbaren Raum (auch Denkraum). Indem ein Gegenstand über seine Spur erschlossen wird, wird er nicht auf das objektive Bild reduziert, sondern zusammen mit der subjektiven Einbildung des Betrachters in eine Handlung eingebunden.

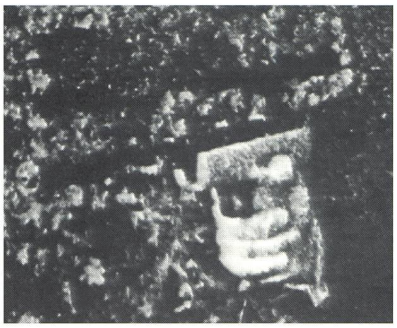
Eine Übertragung des Konzeptes der Spur auf den physischen Raum und die Landschaft hat der Geograph Gerhard Hard in den 1990er Jahren vorgenommen.[7] Er entwickelt einen innovativen Blickwinkel auf die Vegetation der Stadt- und Kulturlandschaften, indem er diese als ein Artefakt im weiteren Sinn liest, das aufgrund menschlicher Eingriffe entstanden ist, also Handlungsspuren darstellt. So ist ein Trampelpfad auf einem Rasen zwar nicht geplant, aber dennoch eine Folge absichtsvollen Handelns einer Gruppe von Leuten, die den Weg abkürzen wollten und damit eine bestimmte Wirkung auf den Raum erreichten.

Die Lesbarkeit solcher Spuren in der Landschaft beruht auf einer besonderen Erziehung des Sehens und auf erweiterten Methoden der Recherche. Hard plädiert für eine neue Spurensensibilität in landschaftlichen Räumen, in denen sich vielfältige Handlungen eingeschrieben haben, die über die disziplinären Ansätze, d.h. auch über das traditionelle Landschaftsbild als Repräsentation allein, nicht befriedigend erschlossen werden können.

6 Carlo Ginzburg, *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst,* Berlin 1995

7 Gerhard Hard: Spuren und Spurenleser. *Zur Theorie und Ästhetik des Spurenlesens in der Vegetation und anderswo*, Osnabrück 1995





Ein dem Spurenparadigma verwandtes Konzept der Landschaft stammt vom Kunsthistoriker und Städtebautheoretiker André Corboz, der in der Diskussion um die Neuordnung von Stadt und Land mit den Begriffen Territorium und Palimpsest argumentiert und damit ein neues Modell der Landschaftswahrnehmung geprägt hat.[8] Das Territorium als neue Bezugsgrösse führt weg vom bildhaften Verständnis der Landschaft, da es über die ästhetische Dimension hinaus wirtschaftliche, politische und naturwissenschaftliche Bestimmungsfaktoren zulässt. Seine Gestalt ist keineswegs naturgegeben, sondern sie ist das Ergebnis zahlreicher Natur- und Kulturprozesse. In seiner Komplexität ist das Territorium sowohl Produkt, als auch Projekt und fordert eine entsprechende Lektüre oder Deutung.

Um sich in diesem vielschichtigen Raum orientieren zu können, bringt André Corboz als Analogie den Begriff des Palimpsestes ins Spiel. Palimpseste entstanden in einer Zeit, als Trägermaterialien von Schrift knappes Gut waren – und deshalb recycelt und jeweils mit neuen Texten überschrieben wurden. Wird eine alte Schriftrolle gegen das Licht gehalten, werden die Spuren abgekratzter Schriften sichtbar und überlappen sich. In der Zusammenschau – im Licht – ergeben sie einen verdichteten Text von zeitlich geprägten Geschichten, die einer mehrschichtigen Lektüre bedürfen. In ähnlicher Weise wird das Territorium durch unterschiedliche menschliche Eingriffe – durch Kultur und Technik – immer wieder neu überschrieben. Von diesen ständigen Transformationen bleiben Spuren (fragmentarisch materielle Ablagerungen, Überformungen, Umbauten aber auch Bedeutungen) zurück, aus denen sich frühere Zustände und Funktionen herleiten lassen. Als Zeichen vergangenen und aktuellen menschlichen Verhaltens im physischen Raum bedürfen sie der stetig aktualisierten Interpretation.

Die Spur als dynamisches Denkmodell vermag, wie wir es in den hier besprochenen Exkursen zu zeigen versuchten, in der aktuellen Problemstellung der Landschaftsarchitektur besser zu greifen als das statische Bild. Sie überholt in gewisser Weise Georg Simmels Konzept der Landschaft als geistigen Akt des Zusammenschauens, indem sie diese zu einem Handlungskonzept erweitert. Sie macht die Landschaft über das Bild hinaus als Handlungsraum verständlich, in dem sich Geschichten zutragen, die Spuren hinterlassen. Das Spurenparadigma setzt ein offenes Denksystem voraus, das im Zeitalter der Umnutzung und Interpretation von bereits Bestehendem und Besetztem ein neues Landschaftsverständnis plausibel machen kann.

8 André Corboz: *Die Kunst Stadt und Land zum Sprechen zu bringen*, Basel, Berlin, Boston 2001. André Corboz: „Entlang des Wegs. Das Territorium, seine Schichten und seine Mehrdeutigkeit". In: *Weg der Schweiz. Die Genfer Strecke. Von Morschach bis Brunnen*, Fribourg 1991.

Annemarie Bucher ist Kunsthistorikerin, Jaqueline Parish ist Landschaftsarchitektin und Fred Truniger ist Filmwissenschafter. Sie sind Assistierende am Lehrstuhl für Landschaftsarchitekur an der ETH Zürich.