

Silke Förschler

Landschaft als Akteurin. Naturästhetik im langen 18. Jahrhundert

In seinem Aufsatz *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* aus dem Jahre 1899 formuliert der österreichische Kunsthistoriker Alois Riegl (1858–1905), dass sich die moderne Kunst – verstanden als die Kunst seit der Renaissance – gegenüber anderen historischen Strömungen dadurch auszeichne, Stimmung zu erzeugen. Riegl definiert Stimmung als eine neuzeitliche Erfahrungsweise, die mit einer bestimmten Gegenständlichkeit im Bild einhergeht. Den Begriff der Stimmung gewinnt er aus einer spezifischen Rezeptionshaltung in der Natur, konkret aus der Erfahrung von Landschaft.¹ Mithilfe der Fernsicht auf eine Landschaft könne das schauende Subjekt eine Einheit zwischen sich und seiner Umwelt wahrnehmen. Das Einnehmen einer erhöhten Position auf dem Gipfel biete, so Riegl, die Möglichkeit, entrückt von den Geschehnissen des Alltags etwas Größeres, eine umfassende Harmonie zu erfahren, die sogar über den einzelnen Betrachtenden hinausgehe.² Mit Gernot Böhme (1937–2022) lässt sich die von Riegl beschriebene Erfahrung als ein „Sichbefinden [...] in Umwelten“³ reformulieren. Laut Böhme basiert diese Haltung gegenüber der Natur auf der Vorstellung von einem „ökologische[n] Gefüge“, also auf einem „sozial definierte[n] und konstruierte[n] Naturstück“, dem eine „ästhetische Dimension“ innewohnt.⁴ Aus dieser „ästhetische[n] Dimension“ entwickelt Böhme eine ökologische Naturästhetik, d.h. „eine Naturbeziehung, in der es gerade um die Erhaltung, Förderung und schließlich Erfahrung der Selbsttätigkeit der Natur geht“.⁵

Diese „Selbsttätigkeit der Natur“ soll im Folgenden als theoretische Folie für die Analyse von Landschaftsdarstellungen fruchtbar gemacht werden. Von Interesse ist hierbei, Natur als Handelnde zu beschreiben, als Part, dem nicht nur eine Stimmung, sondern auch eine aktive Rolle zugesprochen wird. Zu fragen ist etwa, wie Landschaft in visuellen Artefakten als Akteurin definiert werden kann und wie sie damit eine ganz andere ‚neue‘ Bedeutung oder Funktion bekommt.⁶ Theoretische Auseinandersetzungen über die

Wirkmacht von (nicht-)menschlichen Akteur*innen oder über den Menschen als geologischer Faktor im Anthropozän bemühen sich, die untrennbaren Verflechtungen und gleichzeitigen Abhängigkeiten zwischen Natur und Kultur sowie Technik zu beschreiben.⁷ Vor diesem Hintergrund sollen hier die Rolle von Landschaften in Grafik und Malerei im langen 18. Jahrhundert interpretiert und exemplarisch Bildanalysen vorgestellt werden, in denen der Landschaft Akteurinnen-Status zukommt und Natur als wandelbar erfahrbar wird.

Landschaft als Spiegel der Natur- Kultur-Grenze

In illusionistischem Stil bildet die Künstlerin Anna Waser (1678–1714) Anfang des 18. Jahrhunderts die Schweizer Alpenlandschaft ab (Abb. 1). Waser, die in der ersten Kunstgeschichte der Schweiz vom Autor Johann Caspar Füssli erwähnt und als „vortreffliche Künstlerin“⁸ beschrieben wird, stellt hier im Auftrag des Arztes, Naturforschers und Physikotheologen Johann Jakob Scheuchzer (1641–1695) hoch aufstrebende Gebirgsformationen mit schroffer und karger Oberflächenstruktur dar. Für die 1723 erschienene Publikation von Scheuchzers Reisebeschreibungen durch die Alpen, die von Isaac Newton, dem damaligen Präsidenten der Royal Society in London, finanziert wurde, geht Waser über die Darstellung einer unberührten, naturbelassenen Landschaft hinaus, indem sie sowohl einen durch die Felsen führenden Weg, steinerne Brücken als auch den Abbau von Gestein abbildet. Gezeigt wird die vorhandene alpine Infrastruktur für Reisende sowie für den Handel. So sind im Hintergrund zwei beladene Esel und ein Eselstreiber zu erkennen, die das Gebirge erklimmen. Im rechten Vordergrund weisen zwei stattlich gekleidete Wanderer auf eine Figur mit Spitzhacke, die Steine aus dem Felsen herausschlägt. Die Schweizer Alpenlandschaft wird also als eine Landschaft repräsentiert, die einem doppelten Wandel unterworfen ist: erstens



Abb 1. Anna Waser, Schweizer Alpenlandschaft, in: Johann Jakob Scheuchzer, *Ouresiphoites Helveticus, sive, itinera per Helvetiae alpinas* [...], Bd. 1, Leiden 1723, o.S., ETH Bibliothek Zürich, Rar 5806, <https://doi.org/10.3931/e-rara-22519>.

durch eine bereits existierende, jahrhundertealte Infrastruktur, die für ökonomische und militärische Zwecke errichtet wurde,⁹ und zweitens durch den Abbau von Rohstoffen, etwa für die Gewinnung von Baumaterial. Landschaft tritt auf der Radierung damit als Spiegel der Natur-Kultur-Grenze in Erscheinung. Gezeigt wird eine schroffe, steile und unbezwingbare Bergwelt, eine Welt, in der die Natur frei jeglicher menschlicher Einflussnahme scheint. Gleichzeitig ist die Bergwelt bereits gekennzeichnet durch kulturelle Nutzbarmachung in Form touristischer Routen und Handelswege sowie durch den Abbau von Rohstoffen.

Jan von Brevern hat dargelegt, wie Technik und technische Infrastruktur (z.B. Eisenbrücken) im 18. Jahrhundert in Landschaftsdarstellungen naturalisiert und ästhetisiert wurden.¹⁰ Bauten aus Eisen inmitten einer Landschaft wurden Teil der (gemalten) Topografie, sie wurden zu „pictorial objects“¹¹, die im Bildgefüge selbstverständlich wirken. Den gemalten Landschaften kam die Rolle zu, die Infrastruktur der Industrialisierung zu einem Teil von Natur zu machen. Auf Wasers Alpenlandschaft scheint mir jedoch noch ein anderer Aspekt entscheidend zu sein. Auch wenn auf formalästhetischer Ebene, insbesondere durch

starke Hell-Dunkel-Kontraste, die spezifische Charakteristik der Alpen und ihre Nutzbarmachung ins Bild gesetzt werden, so wird anhand der äußerst steilen Gebirgsformationen und der ebenfalls dargestellten gewaltigen Wasserfälle doch ersichtlich, dass der Abbau und die baulichen Veränderungen nicht beliebig fortgesetzt werden können. Das Gebirgsbild veranschaulicht so die kulturelle und technische Vereinnahmung von Natur ebenso wie auch die Grenzen ihrer Aneignung durch den Menschen.

Die Brüchigkeit der Natur-Kultur-Grenze

Mit dramatischen Hell-Dunkel-Kontrasten malt der französisch-englische Landschaftsmaler Philippe-Jacques de Loutherbourg d.J. (1740–1812) im Jahr 1767 einen *Schiffbruch an felsiger Küste* (Abb. 2) – ein Thema, das der Künstler immer wieder aufgreift und in verschiedenen Variationen ausführt. Die weiße tosende Gischt und die schwarzen Gewitterwolken rahmen das Geschehen. Rechts im Vordergrund wird eine weibliche Figur von zwei Trägern geborgen, dahinter versuchen weitere Passagiere mit einem Beiboot an Land zu gelangen, und zwei Schiffbrüchige retten sich auf einen benachbarten Felsen; im linken Vordergrund treibt ein Ertrunkener. Die Dominanz der Diagonalen im Bild unterstreicht die gefährlich anmutende Neigung des sinkenden Schiffs. In seiner Besprechung des Pariser Salons von 1763 lobte Denis Diderot (1713–1784) den jungen Loutherbourg überschwänglich; besonders seine Landschaftsdarstellungen begeisterten den Philosophen.¹² In den Landschaftsgemälden Loutherbourgs sah Diderot die ‚wahrhaftige‘ Gestaltung des Raums verbildlicht, ebenso betonte er die Farbwahl, das Licht und die Darstellung von Objekten.¹³

Die Struktur des Bildraums auf dem Gemälde *Schiffbruch an felsiger Küste* ergibt sich aus den analogen, dynamischen Formationen der Felsen, der Wolken und der Wellen, also aus der ästhetisierten Natur. Die Masten des Schiffs und die sich dramatisch gegen Wind und Wellen stemmenden menschlichen Körper fügen sich in die Bewegung ein, die der Sturm und das Wasser vorgeben. Landschaft ist hier Teil eines dynamischen Geschehens, in Form des Ufers tritt sie als die ersehnte Rettung in Erscheinung. Gleichzeitig bringen Meer



Abb 2. Philippe-Jacques de Loutherbourg d.J., *Schiffbruch an felsiger Küste*, 1767, Öl auf Leinwand, 97,5 × 130 cm, Landesmuseum Kunst & Kultur Oldenburg, LMO 15.724 (© Landesmuseum Kunst & Kultur Oldenburg, Foto: Sven Adelaide).

und Sturm als Teil der Landschaft das Schiff und damit verbunden kulturelles und technisches Wissen zum Kentern und die menschlichen Figuren in Seenot. Das Bild wird zu einem Schauplatz, wo die Natur – bestehend aus Felsen und Meer – gleichermaßen Untergang und Retterin ist. Damit zeigt diese Landschaftsdarstellung im Gegensatz zu Wasers alpiner Ansicht die Brüchigkeit der Natur-Kultur-Grenze. Auch wenn die stürmische Wetterlage ihren Teil zum dramatischen Geschehen beiträgt, ist es doch die Landschaft, die mit ihren Eigenheiten die Narration bestimmt.

Ähnliches trifft auf zwei andere Bilder Loutherbourgs zu: *An Avalanche, or Ice-Fall, in the Alps* von 1803 sowie *Coalbrookdale by Night* aus dem Jahr 1801. Von Brevern versteht die Gemälde als Pendants. Im ersten sieht er die Ästhetisierung eines Naturereignisses, einer Lawine, die eine Holzbrücke zerstört, versinnbildlicht. Diese Zerstörung mache die Optimierung des Brückenbaus mit stabileren Materialien plausibel und lasse „neue Technologien der Naturerschließung notwendig“ werden.¹⁴ Im zweiten Bild analysiert von Brevern ein ästhetisches Spektakel, das eine der Geburtsstädten der Industrialisierung, das

Eisenwerk der englischen Ortschaft Coalbrookdale mit seinen glühenden Steinkohlehaufen „den Gattungsgesetzen der Landschaftsmalerei unterwirft“.¹⁵ Mit dem analysierten Gemälde aus Loutherbourgs Frühwerk lässt sich den verschiedenen Spielarten von landschaftlichen Veränderungen der Natur noch eine weitere hinzufügen: die Landschaft, deren Ästhetik die Grenzziehung zwischen Natur und Kultur mittels der dargestellten Dynamik unterläuft.

Landschaft als Agentin topografischer, klimatischer und kultureller Relationen

Auf Johann Moritz Rugendas' (1802–1858) Gemälde *Landschaftsbild mit Kandelaberkakteen. Vegetation von Texcoco* von 1831–1834 dominiert der flächige Farbauftrag den Bildraum (Abb. 3). Nur im Vordergrund sind vereinzelt Pinselstriche sichtbar. Der Mittelgrund des Bilds wird von der Flora, insbesondere von ausladenden Kandelaberkakteen sowie Yucca- und Stechpalmen, bestimmt, im Hintergrund sind hellbraune Hügel aus trockener Erde unter wolkigem Himmel zu erkennen. Im Schatten der Palmen lässt sich eine Personen-Gruppe erkennen; eine erwachsene Person und ein Kind reiten auf einem Esel, eine Rückenfigur ist



Abb 3. Johann Moritz Rugendas, *Landschaftsbild mit Kandelaberkakteen. Vegetation von Texcoco*, 1831–1834, Öl auf Karton, 27,9 × 41 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Ident.-Nr. VIII E. 2555 (© Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin).

ihnen zugewandt. Die Ölskizze auf Karton entstand während Rugendas' dreijähriger Reise durch Mexiko.¹⁶ Sie ist Teil eines Konvoluts von 600 Zeichnungen sowie rund 380 Ölskizzen und kleineren Gemälden, die Rugendas auf seiner Reise geschaffen hat.¹⁷ Alexander von Humboldt (1769–1859) bezeichnete den Künstler als „Urheber wie Vater aller Kunst in [der] Darstellung der Physiognomik der Natur“.¹⁸ Ein Grund dafür mag Rugendas' künstlerische Herangehensweise gewesen sein, die Vielfalt des Lebendigen abzubilden und Natur als geschlossenes Ganzes bildnerisch einzufangen.

Im Verständnis der Humboldt'schen Naturphysiognomie spielten Gebirge mit ihrer Vegetation und den hieran ablesbaren klimatischen Bedingungen oder den sich erst im Vergleich der verschiedenen Gebirgszonen zeigenden klimatischen Veränderungen eine zentrale Rolle.¹⁹ Mit den Bildern, die Künstler*innen auf Forschungsreisen schufen, verband er zudem die Hoffnung einer Erneuerung des Genres der Landschaftsmalerei. So schrieb er 1847 in seiner Publikation *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, er hoffe, dass die Landschaftsmalerei zu einer

„[...] neuen, nie gesehenen Herrlichkeit erblühen werde: wenn hochbegabte Künstler öfter die Grenzen des Mittelmeers

überschreiten können; wenn es ihnen gegeben sein wird, fern von der Küste, mit der ursprünglichen Frische eines reinen, jugendlichen Gemüths, die vielgestaltige Natur in den feuchten Gebirgstälern der Tropenwelt lebendig aufzufangen.“²⁰

Rugendas lernte Humboldt in Paris kennen, wo er diesem die Skizzen seiner Brasilienreise aus den Jahren 1821–1825 vorstellte. Im Folgenden arbeiteten Humboldt und Rugendas gemeinsam an den Illustrationen für Humboldts geplante Neuauflage seiner Schrift *Ideen zu einer Geographie der Pflanze*. Vom Verlag wurde die Neuauflage damit beworben, dass sie 20 Kupferplatten nach Rugendas'schen Skizzen oder Vorlagen enthalten würden, jedoch erschien die Neuauflage nie.²¹ In den Jahren 1831–1834 reiste Rugendas auf Humboldts Empfehlung und dessen Spuren durch Mexiko. Hier entwickelte der Künstler stilistisch und medial eine neue Bildsprache der Landschaft.²² Orientiert an pastoser Freilichtmalerei insbesondere von John Constable (1776–1837), formulieren seine Ölskizzen auf Karton Momentaufnahmen bzw. unmittelbare Landschaftseindrücke. Formen, Farben und Licht fügen sich zu einer stimmungsvollen Einheit – eine Einheit, die im nächsten Moment ganz anders aussehen könnte und derart

die Wandelbarkeit von Landschaftseindrücken ins Bild setzt. Mit seinem Farbauftrag schuf Rugendas flächige Formationen, die fließend ineinander übergehen, dabei jedoch klar konturiert sind und Weite evozieren. Obwohl der Bildraum nicht strikt perspektivisch gestaffelt ist, strukturiert die Landschaft, bestehend aus Gebirge und Fauna, das Bild. Die zentral angeordneten Figuren werden von der Landschaft gerahmt und in den Mittelpunkt gestellt. Die mexikanische Natur kann so als atmosphärisch aufgeladene Landschaft wahrgenommen werden, mit der die Betrachtenden in Resonanz treten können. Damit überbrückt die Ästhetisierung der außereuropäischen Natur als Landschaft die Distanz zwischen den Betrachtenden, den dargestellten Personen sowie der fernen Flora und Fauna. Mit seinem wissenschaftlich orientierten Anliegen, die Physiognomie einer Landschaft abzubilden, macht Rugendas die Landschaft zu einer Agentin vielfältiger Relationen.

Fazit

Anhand der Werke von Waser, Louthembourg und Rugendas konnte gezeigt werden, dass die dargestellten Landschaften einen Stimmungsgehalt haben, jedoch immer auch Semantiken der Selbsttätigkeit, d.h. der Wirkmacht von Natur, ins Bild setzen. Die dargestellten Landschaften sind Akteurinnen in einem Gefüge, das die Pole zwischen Natur und Kultur, Mensch und Umwelt, Natur und Technik berührt und gleichzeitig eine spezifisch europäische Naturästhetik erfahrbar macht. Natur deutet sich in diesem Verhältnis als wandelbar an, als eine Größe, die sich sowohl durch menschliches Handeln verändert als auch eigenständige Strukturen, Materialien, Oberflächen, Wetterlagen und klimatische Bedingungen besitzt, die wiederum Veränderungen bewirken können. Damit wird für die Betrachtenden schon im langen 18. Jahrhundert eine Resonanz zwischen Landschaft und Landschaftswandel greifbar, die sowohl das Ergebnis technologischer Veränderungen als auch natürlicher Phänomene ist. Landschaft tritt mithilfe künstlerischer Mittel und ihrer visuellen Inszenierung als vielgestaltige Akteurin dieses Wandels in Grafik und Malerei in Erscheinung. Um sowohl Qualitäten der Relationen zwischen Mensch, Natur, Kultur und Technik als

auch ökologische Zusammenhänge zu reflektieren, bietet es sich also für die kunsthistorische Forschung zu Landschaftsbildern an, immer auch die Wirkmacht von Landschaft zu analysieren.

Endnoten

1. Alois Riegl, *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* [1899], in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Karl Maria Swoboda, Wien 1928, S. 28–39. Vgl. hierzu auch David E. Wellbery, *Stimmung*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5, hg. v. Karlheinz Barck u.a., Stuttgart 2010, S. 703–732, bes. S. 718–720.
2. Zur Relationalität von Landschaftsmalerei, Stimmung, Subjekt und Natur vgl. auch Johannes Grave, *Natur und Subjekt bei Caspar David Friedrich*, in: *Caspar David Friedrich. Kunst für eine neue Zeit*, hg. v. Markus Bertsch und dets., Berlin 2023, S. 17–29, insbes. S. 24–27 sowie Matthias Krüger, *Painting Immersion. Hans Thoma's Landscapes*, in: *Immersion in the Visual Arts and Media*, hg. v. Fabienne Liptay und Burcu Dogramaci, Leiden/Boston 2016, S. 320–242. Zum Verhältnis von Atmosphäre und Landschaft vgl. Joseph Imorde, *Atmosphärische Landschaft*, in: *Landschaftlichkeit zwischen Kunst, Architektur und Theorie*, hg. v. Irene Nierhaus, u.a., Berlin 2010, S. 149–159.
3. Gernot Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt am Main 1989, S. 9.
4. Ebd., S. 51.
5. Ebd., S. 92.
6. Vorschläge, wie ‚Landschaft‘ in der Malerei als ästhetisierte Natur und als kulturelles Konzept gedacht werden kann, gibt es einige. So stellt beispielsweise W. J. T. Mitchell, *Introduction*, in: *Landscapes and Power*, hg. von dets., Chicago/London, 2002, S. 1–4, Landschaft als ein umfassendes Netzwerk kultureller Codes vor. Irene Nierhaus, *Landschaftlichkeiten. Grundierungen von Beziehungsräumen*, in: *Landschaftlichkeit zwischen Kunst, Architektur und Theorie*, hg. v. dets. u.a., Berlin 2010, S. 21–37, versteht Landschaft als „unebenes‘ Ineinandergleiten von Displayräumen“ (S. 21). Markus Wild, *Juralandschaft mit Hund, Hügellandschaft mit Biber. Eine Neubestimmung der ästhetischen Landschaft als Tierlandschaft*, in: *Tierstudien*, Bd. 13, 2018, S. 45–55, schlägt eine Tierlandschaft vor, die sich von einer ästhetischen Landschaft dahingehend unterscheidet, dass nicht länger nur passive Eigenschaften wie „Harmonie und Schönheit, Stimmigkeit und Schönheit, Eigenart und Vielfalt sowie Einheitlichkeit und Abgrenzbarkeit“ dominieren, sondern auch Emotionen wie „Überraschung, Verspieltheit, Freude, Gefahr oder Wildheit“ (S. 55) die Palette an Erfahrungen erweitern. Sigrid Adorf u.a., *Editorial #5, 2024. Sich verlandschaften – in relationalen Praktiken*, in: *insert. Artistic Practices as Cultural Inquiries*, Nr. 5, 2024, <https://insert.art/ausgaben/sich-verlandschaften> (26.9.2025), verstehen ‚Landschaft‘ als ein Verschieben von prozessualen Relationalitäten, wobei „kein souveränes, selbst-identisches Subjekt mehr an einen ursächlichen Anfang“ gesetzt wird. Kerstin Brandes und Marietta Kesting, *Einleitung // Landschaft, Wetter, Kraut und Kritter – Anthropozän-Diskurs und visuelle Kultur*, in: *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle*

- Kultur, Nr. 75, April 2025, S. 6–23, konstatieren, dass Landschaften „mit progressiven, utopischen ebenso aber mit reaktionär-nostalgischen Zielen aufgeladen werden“ (S. 15).
7. Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt am Main 1991, argumentiert, dass die die Moderne konstituierende Trennung zwischen Natur und Gesellschaft ein Mythos sei. Stattdessen entwirft Latour soziale Ordnungen, in denen Technologien, Umweltbedingungen und menschliches Handeln miteinander verwoben sind. Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago 2003, Bd. 1, entwirft das Konzept einer ‚Natureculture‘. Diese überwindet die Dichotomie von Natur und Kultur, indem die tiefen und untrennbaren Verflechtungen menschlicher und nicht-menschlicher Akteur*innen analysiert werden. Philippe Descola, *Jenseits von Natur und Kultur*, Frankfurt am Main 2011, S. 584, plädiert für eine „neue Universalität [...], die für alle Bestandteile offen ist und gleichzeitig einige ihrer Partikularismen respektiert“. Mieke Roscher, *Zwischen Wirkungsmacht und Handlungsmacht – Sozialgeschichtliche Perspektiven auf tierliche Agency*, in: *Das Handeln der Tiere. Tierliche Agency im Fokus der Human-Animal Studies*, hg. v. Karsten Balgar u.a., Bielefeld 2015, S. 43–67, hat die verschiedenen Qualitäten von Agency (*relational agency*, *entangled agency*, *embodied agency* sowie *animal agency*) für die Humal-Animal Studies herausgearbeitet und als Analysewerkzeug in die Debatten um Agency eingeführt.
 8. Johann Caspar Füeßlin, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz: nebst ihren Bildnissen*, Zürich 1770, Bd. 3, S. 5–14, hier S. 5.
 9. Dirk van Laak, *Infra-Strukturgeschichte*, in: *Geschichte und Gesellschaft*, Bd. 27 (H. 3), 2001, S. 367–393; Claude Reichler, *Entdeckung einer Landschaft. Reisende, Schriftsteller, Künstler und ihre Alpen*, Zürich 2005.
 10. Jan von Brevorn, *Das natürliche Kunstwerk. Zur Ästhetisierung von Natürlichkeit im 18. Jahrhundert*, Konstanz 2024, insbes. S. 93–128.
 11. Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven/London 1985, S. 12–40. Monika Wagner hat ebenfalls auf die Rolle von Bildern zur Bewerbung von Eisenbrücken bzw. deren Warencharakter hingewiesen. Monika Wagner, *Die Industrielandschaft in der englischen Malerei*, Frankfurt am Main 1979, S. 58.
 12. Vgl. Denis Diderot, *Salon de 1763, Louthembourg*, in: ders.: *Œuvres. XI–LXV Copies. Salons de 1759, 1761 et 1763*, o. S. [Blätter 96–98], Département des Manuscrits, BnF Paris, Signatur NAF 13720-13784, <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc6348h/cd0e1294> (5.10.2025).
 13. Ebd., o. S. [Blatt 97].
 14. Von Brevorn 2024, *Das natürliche Kunstwerk*, S. 124.
 15. Ebd., S. 125.
 16. Vgl. Renate Löschner, *Johann Moritz Rugendas in Mexiko. Ein Maler aus dem Umkreis von Alexander von Humboldt*, Berlin 1992, S. 29.
 17. Siehe Julia Walter, *Vom Zeichner zum Maler. Johann Moritz Rugendas' lateinamerikanische Landschaftsbilder*, in: *El arte sobre todo. Kunsthistorische Festschrift für Henrik Karge*, hg. v. ders. u.a., Petersberg 2025, S. 194–203.
 18. Zit. n. Löscher 1992, *Rugendas in Mexiko*, S. 9.
 19. In seiner Schrift *Ideen zu einer Geographie der Pflanzen nebst einem Naturgemälde der Tropenländer*, Tübingen/Paris 1807, teilt Humboldt Gewächse nach Vegetationszonen ein und publiziert die populäre Tafel *Tableau physique des Andes et pays voisins*. Die Tafel zeigt einen Schnitt durch die Hohen Anden und wurde von Lorenz Adolf Schönberger und Pierre Jean François Turpin 1805 in Paris gezeichnet und von Louis Bouquet gestochen.
 20. Alexander von Humboldt, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, Stuttgart/Augsburg 1847, Bd. 2, S. 86–87.
 21. Vgl. hierzu Löschner 1992, *Rugendas in Mexiko*, S. 21.
 22. Hierzu auch Walter 2025, *Vom Zeichner zum Maler*, insbes. S. 198–201.

Autorin

Silke Förschler ist Vertretungsprofessorin für Vormoderne und Allgemeine Kunstgeschichte an der HfBK Dresden. Gemeinsam mit Astrid Silvia Schönhagen hat sie gerade den Sammelband *Trophäen. Inszenierungen der Jagd in Kunst- und Ausstellungsräumen*, Bielefeld 2025, herausgegeben. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Naturbilder und ökologische Perspektiven seit der Frühen Neuzeit, transkulturelle Austauschprozesse in den Künsten, Materialien künstlerischer und kunsthandwerklicher Gestaltung, Mediennarrative sowie Cultural Human-Animal Studies.

Titel

Silke Förschler, *Landschaft als Akteurin. Naturästhetik im langen 18. Jahrhundert*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2025, S. 10–15, DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2025.4.113767>.