

Lutz Hengst

Iconoscape/s – Ein Instrument zur Erforschung der Bildlichkeit, Bildung und Wahrnehmung von Landschaften seit der Neuzeit

I. Genealogisch-historische Vorbemerkung

Dieser Beitrag dient dazu, den *Iconoscape*-Begriff und damit verbundene Hauptanliegen einer transdisziplinären, allerdings grundsätzlich landschafts- und bildwissenschaftlich ausgerichteten Forschung vorzustellen.¹ Bevor im nächsten Abschnitt ein Definitionsvorschlag für den Begriff und die Darstellung zentraler Ziele folgen, möchte ich Einleitendes zur Genealogie des dahinter liegenden Konzeptes vorausschicken:

Allgemein, und das wird unten noch akzentuiert werden, basiert das *Iconoscape*-Konzept auf Beobachtungen eines veränderten Gebrauchs und der veränderten Verfügbarkeit von Bildmedien mit *umräumlicher Relation*². Mit diesem relationalen Medientypus sind zuerst und im Kern Bilder angesprochen, die solche Räume darstellen, abbilden und repräsentieren, die uns als raumwahrnehmende, raumnutzende und raumgestaltende Menschen umgeben. Angesprochen sind dabei insbesondere Bilder, die mithilfe von heute sehr weit verbreiteten und vor allem mobilen technischen Geräten, wie Smartphone oder Tablet-Computer, abgerufen, angezeigt, auch produziert, transformiert, gespeichert und netzbasiert distribuiert werden. Bezugnahmen auf Veränderungen im aktuellen Bildmediengebrauch ermöglichen zugleich, diese vor einer Vorgeschichte von Veränderungen zu betrachten. So können kunstwissenschaftliche Forschungen zum historischen Wandel bzw. der älteren Entwicklungsdynamik von Bildfindungen mit besonderer räumlicher Relation und Akzentuierung relevant werden, darunter vorzugsweise die Landschaftsmalerei. Tatsächlich ergab sich ein Weg zur *Iconoscape*-Begriffsbildung aus einer raumwissenschaftlichen Perspektive auf die Geschichte europäischer Landschaftsmalerei und institutionell aus forschender Lehre im Fachgebiet Kunst- und Kulturgeschichte an der Universität der Künste, Berlin: Für den Studiengang Architektur habe ich seit 2013 ein Seminarkonzept entwickelt, das einen Unter-

suchungsschwerpunkt auf bildliche Binnenverhältnisse zwischen zwei Darstellungskomponenten legte, genauer auf Verhältnisse zwischen gemalten Repräsentanten der baulichen und der offen-landschaftlichen Sphäre. Eine Ausgangsposition stellte dabei, kurz gefasst, auf zwei Thesen ab: Einmal, dass seit der Renaissance eine Art Weit- und Tiefenraum-*Visionismus* nicht allein im Bild ausgearbeitet worden ist; und, zweitens, dass dieser ‚Visionismus‘ innerhalb seiner medialen Selbstexplikation stets Elementen der Begrenzung bedarf, um wirksam werden zu können. Was kryptisch klingen kann, liegt für die Bildsphäre – schon aus der Geschichte der Landschaftsmalerei – auf der Hand, wie sich an basalen Bildelementen erklären lässt: Ohne eine Horizontlinie über etwas einzuziehen nämlich, so weit an den Bildrand diese jeweils vertikal verschoben worden sein mag, kann malerisch kaum der Eindruck eines weiten Horizontes erzeugt werden; der Horizontbereich entsteht erst im Kontrast zu dem Begrenzenden, das in Form der Ansicht einer Stadt, des Landes oder Ähnlichem im Bild das Widerlager bildet. Vergleichbares gilt für die weitere Erzeugung des Eindrucks von Raumtiefe im Bild, die nicht ausschließlich mithilfe perspektivischer Konstruktion realisiert werden kann, sondern ebenso durch die Platzierung begrenzender Ränder und sich vorschiebender Zonen Gestalt gewinnt. Zum Standard solcher Zonierung zählen spätestens seit der Zeit des Schaffens von Claude Lorrain Ruinenmotive (vorweggenommen in gewisser Hinsicht durch das christologische Motiv des Bethlehemischen Stalls als Ruine, beispielsweise auf der Mitteltafel in Rogier van der Weydens Middelburger Altar, um 1450). Man platzierte diese Motive, in dunkleren, oft bräunlich-grauen Tönen gehalten, wie raumgreifende Vorbühnen oder Rahmen im Bildvordergrund, wo sie die Funktion eines Repoussoirs übernehmen, also desjenigen, das den Bildraum ‚dahinter‘ erst als ein Dahinter erscheinen lässt und in eine Ferne für Bildwahrnehmende

rückt. In dann sogar verstärkter Reziprozität korrespondiert dies mit strukturverwandten Differenzierungsformen außerbildlicher Raumwahrnehmung und -einrichtung. Und genau im Ausgang von dieser These war hier wenige Zeilen zuvor die Rede davon, dass seit der Renaissance eine Art Weit- und Tiefenraum-Visionismus nicht allein im Bild ausgearbeitet worden ist. Tatsächlich fällt zum Beispiel auf, dass die Wiederbelebung des Landvillenmotivs in der Renaissance durch wohlhabende Patrizier im Verbund mit Kunstschaffenden eine malerische und, nahezu parallel, eine von Architekten gebaute Umsetzung findet (um 1510 etwa bei Giorgione als eine Art Krönung einer oberitalienischen Hügelszenerie im Mittelgrund seines Ländlichen Konzerts und, etwas später und noch vor Palladio, beispielsweise bei Giovanni Maria Falconetto³ eine architektonische in Form der Loggia e Odeo Cornaro). Gut 200 Jahre später, in der Ära William Kents und William Gilpins, des Picturesque⁴ und sodann des sogenannten Englischen Gartens, sind die zugehörigen, gleichsam komplementären Korrespondenzverhältnisse, also jene vom Außenräumlichen zum – in gewisser Weise seinerseits nun als Ganzes einen Horizont absteckenden – Gemälde, längst in Begriffe wie ‚begehbare Bild‘⁵ eingegangen; wobei, und das unterstützt die These von der Reziprozität umso mehr, diese ‚begehbaren Bilder‘ paradigmatisch von einem herrschaftlichen Landsitz aus erschlossen wurden. Ohne dessen ‚Gegenkontur‘ funktionierten sie kaum, jedenfalls nicht im Sinne einer Wahrnehmungsprogrammatisierung, die zwar Abstand von der panoptischen Barockfigur des Ausschauens vom absoluten Herrschaftssitz auf die axial durchregierte Landschaft suchte und dennoch, unbenommen aller quasi-natürlichen Milderung der parklandschaftlichen Verhältnisse, den repräsentativen Bau als Fixgestirn brauchte, um von dort die geschwungenen Wege ins Weite losgehen zu lassen. Und diese Art kontrastive Konturierung, wie sie in Konzeptionen der Landschaftsmalerei Standard geworden war, wurde außerdem gern im Kleinen gebauter Landschaft wiederholt, insbesondere durch Staffagearchitekturen, die strukturierend in ein Parkbild eingebaut werden konnten, das im Übrigen wieder harmonische Natürlichkeit vermitteln sollte. Mit der Thematisierung solcher Korrespondenzverhältnisse in Begriffen wie ‚begehbare

Bild‘ wird einerseits von der Rückstrahlungskraft kontrastreicher bildlicher Raumrepräsentationen ausgegangen und andererseits von einem hohen Durchstrukturierungsgrad von rundum vorhandenen Raumumgebungen. Der hohe, artifizielle Durchstrukturierungsgrad von solchen Räumen überhaupt, die siedelnde Menschen gleichermaßen mitgestalten wie diese sie umgeben, wurde, trotz großer regionaler und zeitlicher Wechselfälle, in vielen Teilen Europas im Anschluss an die erste nachantike hochmittelalterliche Verstädterungswelle in Form von Agglomerationen und in deren Umfeld zunehmend präsent. In der Folge, beginnend vielleicht mit der Arbeit Ambrogio Lorenzettis, machten sich Maler auf, solche Verhältnisse in Bildern einzufassen und ästhetisch zu vermitteln.

So herrscht auch in der kulturlandschafts-genetischen Forschung, allen voran in geographischen Teildisziplinen wie der Historischen Geographie, Konsens, dass sich die Emanzipation des Terminus Landschaft von seinem Gebrauchshintergrund in der begrifflichen Fassung landsmannschaftlicher Regionen zu einer umfassenden Beschreibungsgröße insbesondere für räumliche Entitäten, die ästhetisch mitbetrachtet werden, nicht ereignen konnte ohne die Entwicklung der neuzeitlichen Landschaftsmalerei. In der innerfachlichen Revision tradierter geographischer Forschungsansätze führte dies jedoch zunächst (ab einer Phase um 1970) zu einer Kritik am Gebrauch des gewissermaßen ästhetisch gebundenen Landschaftsbegriffs und seiner wissenschaftlichen Tauglichkeit.⁶ Wenig später, vielleicht unter einem Einfluss neuerer Tendenzen zur Re-Revision, hätte in dem Befund der ästhetischen Tönung womöglich mehr als Korrekturpotential gelegen. Die Hybridität im Landschaftsbegriff wäre dann auch als Chance dafür zu entdecken, die mediale Komplexität räumlicher Vorstellungen, der Raumrepräsentationen und der Raumeinrichtungen zu befragen. Dazu jedenfalls will der Iconoscape-Begriff beitragen (wie weiter unten noch genauer ausgeführt wird). Dabei geht es keinesfalls darum, fundamentale Unterschiede zwischen Raumrepräsentationen in – vornehmlich gemalten bzw. visualisierten – Landschaftsvorstellungen einerseits und außerbildlichem Raum andererseits ganz zu negieren oder sich alternativ ausschließlich auf Außenräume zu konzentrieren, die mehr oder minder unmittelbar als begehbare Bild

angesprochen und denen folglich ‚malerische Qualitäten‘ zugesprochen werden. Auch diese unterhalten, so eine Grundannahme von Zugängen unter dem Vorzeichen des Iconoscape, regelmäßig komplexe Beziehungen beispielsweise zu physischen Gestaltungsprozessen im Raum. So basal diese Feststellung scheinen mag, so unartikuliert ist sie in zahlreichen kunsthistorischen Studien zu bildlichen Landschaftsdarstellungen oft geblieben. Denn in deren Rahmending man typischer Weise entweder primär von der allegorischen, später Genre-spezifischen, manchmal noch herrschaftsgeschichtlichen Einbindung einzelner Bildfindungen aus. Oder, aus kulturlandschaftsgeschichtlicher Sicht demgegenüber deutlich informierter, man verfolgte zwar Korrespondenzen zwischen Bildfindung und Landschaftsentwicklung; allerdings mit Blickrichtung ganz überwiegend auf die Bezugnahmen aus Bildern auf Veränderung im außerbildlichen Raum. Ansätze im Rahmen des Iconoscape schließen solche Bezugnahmen zwar keineswegs aus, kehren aber die Priorität insofern um, dass konsequent danach gefragt wird, welchen Einfluss bildliche Muster auf die Wahrnehmung und die Einrichtung umgebender Räume ausüben.

II.1 Zur Grundorientierung des Iconoscape-Ansatzes/Begrifflich-definitorisch

Vor dem Hintergrund der Gebräuchlichkeit neuerer *Scape*-Komposita (Mediascape, Audio- und Soundscape z.B.) lag es im Kontext der Diskurse um medial-räumliche Interdependenzen nahe, auch einen Neologismus⁷ zu bilden, der die Bereiche des Bildlichen und des Landschaftlich-Räumlichen in einem Begriff ausdrücklich zusammenbringt. So überrascht nicht unbedingt, dass William J. T. Mitchell buchstäblich parallel zur Planung der Berliner Tagung ‚Iconoscape I‘ (Universität der Künste, 2015/2016, gemeinsam mit Susanne Hauser) den Terminus Iconoscape verwendet hat, womöglich im Anschluss an Terry Smith.⁸ Mitchell verwendet den Neologismus dabei konkret im Rahmen eines Vortrages unter dem Titel "Iconoscape: Method, Madness, and Montage" (NYU, Ende 2015)⁹, mit inhaltlicher Ausrichtung auf innere, psychische Bildwelten vornehmlich im Medium des Spielfilms.

In der vom Verfasser hier gebrauchten Form nun ist ebender Term jedoch auf eine Landschafts- und Landschaftsbildforschung ausgerichtet, und auf eine mit dem Begriff Iconoscape erst zu eröffnende Landschaftsbildlichkeitsforschung. Dafür entlehnt dieser dem englischen *landscape* das Suffix. Wie dessen Lehnwort bezieht sich Iconoscape primär auf Raumsegmente und -darstellungen, die Gegenstand spezifischer Betrachtung und in der Folge auch spezifischer Zugänge sind. Noch mehr als für *landscape* – wiewohl beide Wörter keineswegs alle Bedeutungaspekte teilen – gilt für das deutsche Pendant Landschaft, dass es seit der Frühneuzeit eine deutliche semantische Tönung durch die Malerei und ästhetische Diskurse erfahren hat. In den letzten Jahrzehnten haben tradierte Begriffstönungen wiederholt Anlass zur Kritik des wissenschaftlichen Gebrauchs eines solchen Terminus geboten, primär auf der Basis diskurs- und fachgeschichtlicher sowie ideologiekritischer Untersuchungen.¹⁰ Dennoch, und deshalb sind diese Vorbemerkungen hier relevant, gibt nicht etwa die pauschale Ablehnung eines tradierten Landschaftsverständnisses den Hintergrund für die Kreation Iconoscape. Vielmehr ist es gerade die Beobachtung der bis heute großen Präsenz bildlich und ästhetisch mitbestimmter Zugänge zu Umräumen, die dazu inspiriert, einen Begriff zu bilden, der sich auf ebensolche Faktoren – im Zeitalter der ubiquitären Bilder – fokussiert. In der Gegenwart, so eine Kernthese, werden ganze Lebensumgebungen sogar mehr denn je als regelrechte ikonische Ensembles räumlich wahrgenommen, ästhetisch adressiert und auch bildgeleitet genutzt. Der Begriff Iconoscape versucht also, solche Zugänge zu Umraum in einem doppelten Sinn zu bestimmen:

1. dahingehend, dass eine Vielfalt teils fortgeschrittener und künstlerischer Medienformate sowie deren Distribution kraft ihrer Visualisierungsfähigkeit ästhetisch wie technologisch ein Bild-Raum-Kontinuum haben entstehen lassen und fortwährend weiter konfigurieren.
2. dass die Bildlichkeit des Raums komplex, zum Teil auch paradox mit physischem Raum und seiner Einrichtung zusammenwirkt.

Die Medienwirkung, die unter Punkt eins angesprochen ist, impliziert hier ein Basisverständnis von Medi-

en, wonach diese eine Hauptbestimmung darin finden, als Einrichtungen zur intersubjektiven Kopplung¹¹ von solchen Inhaltsrepräsentationen angelegt zu sein, die zur Wahrnehmung angeboten werden. Die Re- bzw. -Präsentationsfunktion ist aus einer Iconoscape-Sicht insoweit zentral, wie diese auf außer- und intermedialen Raum referiert und dann rückwirkt; wobei sie dabei jederzeit in Konkurrenz zu anderen Raumdarstellungen und -zugängen treten sowie einen zweckabgelösten, im Ganzen ästhetischen Charakter erhalten kann. Mit der Betonung der medialen Kopplungsleistung wird hier jedoch Abstand von Konzeptualisierungen genommen, die, wie insbesondere im Anschluss an Joachim Ritter¹², von Landschaft als einem zu allererst subjektiven Vergegenwärtigungsergebnis ausgehen. Auch Ernst Cassirers apriorische Setzung eines sich Raum vorstellenden Ichs soll mit dem medialen und bildkulturgeschichtlich fundierten Begriff Iconoscape noch zusätzlich¹³ relativiert werden, und zwar hinsichtlich der Formulierung, dass auch der ästhetische Raum individueller Vorstellung von Beginn an sozialer, kultureller und historischer Mitformung unterliegt.

Gleichzeitig stellt das Iconoscape-Konzept nicht darauf ab, dass das mit Landschaft Gemeinte von jeher oder neuerdings, also unter den Bedingungen einer forcierten Mobilität und Verfügbarkeit relevanter raumbildlicher Medieninhalte, ausschließlich auf gesellschaftlichen Konstruktionen räumlicher Wahrnehmung beruhe;¹⁴ jedenfalls nicht mehr, als man dies jedweden perzeptiven und begrifflichen Zugang zu außer-imaginativer Wirklichkeit bescheinigen könnte. Zwar kann der Iconoscape-Ansatz durchaus dazu beitragen, Landschaften nicht vorreflexiv als autonome oder sogar urwüchsige ‚Realien‘ zu interpretieren. Gleichwohl bleibt darin ein Außenbezug und ein Verständnis für eine vitale Interdependenz konkreter Raumgestalt und Raumwahrnehmung gewahrt, so zeitlich fern und kulturell verschoben die Rezeption und Produktion landschaftlicher Formationen jeweils liegen mögen.

Davon unbenommen, kann im vorgeschlagenen Iconoscape-Verständnis davon ausgegangen werden, dass heutige, hoch technische Bildistributions- und -konfigurationsformen Erfahrungsabstände zwischen einer medialen Adaption von Umraum und dessen physischer Hervorbringungsgeschichte vergrößern

können. Das schließt ausdrücklich nicht aus, dass tradierte Zugangsweisen zu und Ästhetisierungsprozesse von Landschaft daran mitwirken und weiterhin eine Grundlage für aktuelle Verständnisse, Repräsentationen und Verarbeitungen dieser bilden.

II.2 Zur Grundorientierung des Iconoscape-Ansatzes/Raum- und landschaftsbildlich

Das Präfix Icon(o) soll sowohl bild-räumliche Aspekte der Digitalära – angefangen bei bildartigen Elementen innerhalb der virtuellen Simulation und Überschreibung von Raum – akzentuieren als auch, wie zu Beginn bereits skizziert, den Einfluss traditionsreicherer Konzepte bildlicher Darstellung von Umräumen auf Raumzugänge (einschließlich der symbolischen Aufladung von Landschaft in ihren Re-/Präsentationen).

Mit Blick auf aktuelle Anwendungsweisen bildlich-medialer Raumrepräsentationen lassen sich dabei nicht ausschließlich Lückenschlüsse oder störungsfreie Schnittstellen zwischen Raumdarstellung und physischer Raumnutzung beobachten: Noch in digitaler Erscheinungsform können sie sich arbiträr auswirken, etwa wenn bestimmte Außenraumrepräsentationen – entgegen dem quasi-natürlichen Referenzpotential von Bildern durch Ähnlichkeitskonstruktion – eine Tendenz aufweisen, so bildmächtig zu erscheinen, dass sie eine stets unmittelbare Übersetzbarkeit ihrer Referenzen auf ‚Realräumliches‘ und eine Stimmigkeit über Gebühr suggerieren. Als plakativer Ausweis einer zeitgenössischen Variante daraus praktisch folgender Aberration kann die wiederkehrende Meldung über solche Autofahrer*innen gelesen werden, die zu sehr ihrer Navigationssoftware und einer damit als geschlossen dargestellten Wegstrecke vertrauten, um rechtzeitig zu erkennen, dass diesseits des Displays ein physisches Hindernis den Fahrweg unterbricht.¹⁵ Auf mannigfaltige Weisen können im Raumzugangsmodus, den der Begriff Iconoscape zu adressieren sucht, Missinterpretationen räumlicher Gefüge strukturell begünstigt werden, auch insofern, dass, aufgrund von Unscheinbarkeit, Beiläufigkeit oder Intransparenz, vielfach unklar bleibt, in welchem Zusammenhang tatsächliche räumliche Infrastrukturen heutiger Bild-Distribution, z.B. verbaute Datenleitungen, und virtuell überblendeter Raum stehen. Einen

theoretischen Erklärungsansatz für solche Intransparenzphänomene kann die Adaption des Konzeptes ikonischer Differenz bieten, nach welchem Bilder per definitionem etwas darstellen, das mit ihren eigenen Grenzen als Objekte kontrastiert.¹⁶ Betrachtet man etwa sogenannte *front end*-Räume der Digitalära, also zum Beispiel die Nutzenden- und Schauseite einer Bildergalerie im Internet, wäre damit zu formulieren, dass ebendiese Sehräume zwar an ein, teils weitgespanntes objekthaftes Außen (vom Verteilerkasten bis zur Serverfarm) gebunden sind, das aber, durch die virtuelle Geschlossenheit der dominanten Schauseite einerseits und durch Distanz, Unscheinbarkeit und Intransparenz der physischen Netzwerke, zu einer regelrechten Dissimulation des ‚techno-informationsinfrastrukturellen Dahinter‘ führen kann.¹⁷ Die nächstliegende Dissimulation vollzieht sich dabei im Umgang mit den, mittlerweile meist mobilen, Endgeräten selbst: Vermittels bildmedialer Kapazität nämlich dissimulieren diese, im Auge immersionsbereiter Nutzer, immer wieder ihre eigene Objekthaftigkeit und suggerieren dabei eine eigene räumliche Weite, wo sie nicht sogar schon mit äußerer Wirklichkeit Schnittstellen unterhalten. Insgesamt scheint also ein wesentliches Charakteristikum der räumlichen Ergänzungsleistung durch neuere Bildmedien-Apparate zu sein, weiter zu einer selektiven Wahrnehmung und zur imaginären Überblendung von Raumausschnitten beizutragen. Dementsprechend ist das ikonische Moment für Raumwahrnehmungen, wie es der Landschaftsbegriff seit der Neuzeit umfasst¹⁸, heute noch wirksamer. Und umso dienlicher ist ein begriffliches Instrument, um dieses Momentum zusätzlich zu pointieren und zu erfassen.

III.1 Exemplarische Untersuchungsfelder/Künstlerisch

Was allgemein zur gegenwärtigen Bedeutung bildlicher Vermittlung und Bestimmung von Räumen, insbesondere den als Landschaften begriffenen, konstatiert werden kann, muss nicht zwangsläufig und schon gar nicht proportional für die Reichweite heutiger raumbezogener Bildproduktion in den Künsten gelten. Im Gegenteil, zunächst scheint für einen europäischen Kontext manches dafür zu sprechen, dass

bestimmte und vormals einflussreiche Formen raumbezogener Kunst, wie naturalistische Landschaftsbilder, in heutiger Kunst eine nachgeordnete Rolle spielen. Das Genre kontemporärer Landschaftsmalerei dürfte in (West-)Europa eine letzte große Ausstellungskonjunktur um und bald nach 1900 erlebt haben, als postimpressionistische Landschaftsdarstellungen noch bedeutender Teil der Avantgarde-Produktion waren. Schon in der klassischen Kunstmoderne – verstanden im Sinne einer Standard-Kategorie für die Zeit vom Spätimpressionismus bis zur sogenannten Nachkriegsmoderne – wird Landschaft als Hauptmotiv rarer, am ehesten hat es im Expressionismus noch größeres Eigengewicht. Mit der bald darauffolgenden faschistischen Zäsur überwinden, allerdings ideologisch teils massiv getönte oder offen propagandistisch heroisierte, Darstellungen von Landschaft gewissermaßen im Diktatorenklassizismus. Und nach dem Zweiten Weltkrieg, als für Dekaden in der westlichen Hemisphäre ein entsprechendes Distanzverhältnis zur konkreteren Repräsentation von Landschaftsverhältnissen dominiert, ist es die spät-realistische Ost-Moderne, die die in Summe prägnantesten Beispiele engagierter Landschaftsmalerei liefert (zum Beispiel im Werk Erich Enges). Auf der Westseite wiederum blieb die Rückkehr zum Landschaftsprospekt während dieser Phase einer fortgeschrittenen Kunstmoderne außerhalb von ‚realistischen Nischen‘ ein vielfach zögerliches Unterfangen. Heinrich Klotz charakterisiert es treffend, wenn er mit Blick auf ein ‚dithyrambisches Spargelfeld‘ von Markus Lüpertz aus dem Jahr 1966 feststellt: „das Bild war und blieb ein inhaltliches Fast-Nichts, ein formales Fast-Abstraktes.“¹⁹ Erst von solch einem historischen Punkt aus, kehrt das Thema konkreterer Landschaft allmählich profiliert in die Malerei zurück.

Mittlerweile kommt gemalte und quasi-naturalistische Landschaft allerdings auch hierzulande wieder selbstverständlicher vor als in den Nachkriegsjahren, etwa in (dennoch nicht zufällig vor dem Hintergrund der eben erwähnten Ost-Moderne hervorgebrachten) Gemälden Neo Rauchs, wo sie aber tendenziell die Funktion einer kryptischen Kulisse für seltsame Ränke menschlicher Figuren innezuhaben scheinen. Die Krise eigenständigerer Landschaftsmalerei ist damit womöglich noch nicht beendet, und zu-

mindest für das 20. Jahrhundert kann man zusammenfassen, dass die landschaftsmalerische Raumdarstellung in Europa zunehmend und überwiegend ein Nebenthema geworden ist – oder eines für die regionalistische, amateurhafte und am seriellen kommerziell-touristischen Markt orientierte Produktion.

Währenddessen hat sich die Landschaftsdarstellung in anderen Medien selbst im akademischen Kunstbereich behaupten können, beispielsweise in der Fotografie der sogenannten Becher-Schule. Ähnliches ließe sich für den künstlerischen Film anführen. In beiden Fällen wäre ein naheliegender Iconoscape-Ansatz, nach der Reziprozität zwischen solchermaßen künstlerisch ambitionierten Bewegt-/Bildern und der außerkünstlerischen Landschaftswahrnehmung sowie -produktion zu fragen. Zugleich und darüber hinaus erlaubt die Brückenfunktion des Iconoscape-Ansatzes, der zwischen Bild- und Umwelt- bzw. Landschaftswissenschaft aufgesetzt ist, auch Referenzverhältnisse unter umgekehrten und anderen Vorzeichen zu untersuchen. Zu solchen Verhältnissen tragen künstlerische Arbeiten mit und in landschaftlichem Raum, also Installationen, Performances und Skulpturen im erweiterten Feld, bei – Arbeiten, deren Bildbezüge und Bildstatus mithilfe des hier vorgeschlagenen Ansatzes ebenfalls befragt werden können. Außenraumaktiver Kunst kann eine Vermittlungsaufgabe zufallen, wenn diese etwa längst verschwimmende Grenzen von einem – seinerseits nicht selten bildbezogenen – landschaftlichen Altbestand und aktueller, komprimierter Landschaftsnutzung in ihrem, eben oft auch landschaftsgenetischen, Verwobensein betont und ausstellt.

An einem Beispiel, das eine Erholungsfläche, die einen zentralen Stadtraum ergänzt, spezifisch besetzt, kann im Folgenden anschaulicher umrissen werden, welche vielfältigen Aspekte ererbter Landschaftsbilder darüber in eine vermittelnde Perspektive gebracht werden können; in eine Perspektive, in der tradierte Bilder von Landschaft in ihrem Weiter- und Mitwirken am Heute für Momente in eine neue Ansichtigkeit inmitten von Folgenutzungskontexten rücken:

Pierre Huyghe legte für die 13. Kasseler documenta 2012 eine Art Kondensatlandschaft (Untilled, Kassel 2011-12) an, die sich für die Schau auf einem Subare-

al eines Parks mit Ursprüngen in der Renaissance entwickeln konnte. Zu anderen Zeiten dient dieses binnenperiphere Gelände als Kompostfläche der, in Grundzügen: barocken Gartenanlage der Karlsäue. Während des regenreichen documenta-Sommers formte sich der, durch kleine Aufschüttungen und wasserführende Senken grundkonturierte, zunehmend sumpfige Geländecharakter dort in einer Spontanbesiedlung durch teils hoch aufragende Pioniergewächse wie dem indischen Springkraut weiter aus. Die objekthaft gesteuerten Formen der Geländegestaltung manifestierten sich prominent in Gestalt einer Frauenskulptur, einem liegenden Akt mit Bienen-Waben oberhalb des Halses. Die Skulptur lehnte sich einerseits an das traditionelle Skulpturenprogramm des Parks – bestimmt insbesondere durch eine zentrale Reihe rokoko-klassizistischer, hellweißer Gottheiten auf hohen Sockeln (1804 auf- und zuvor von Johann August Nahl d.Ä. nach antiken Werken fertiggestellt) – an; während andererseits deren erdnahe Lage und die darüber hinausgehende Ökologisierung durch die Bienen sowie, bedingt, die eher sachliche Silhouette der grau gehaltenen Figur damit kontrastierten. Die letztgenannten, für documenta-Verhältnisse maßvollen Absetzungen von skulpturalen Elementen des alten Parkprogramms heben die Einbettung der gesamten Arbeit Huyghes in dessen Rahmen dabei nicht radikal auf: Denn letztlich überwiegt der landschaftliche Gesamteindruck, dass die Intervention, obschon an peripherer, jedoch funktionaler Stelle gelegen, ihren Platz erkennbar im Ensemble hat. Darin war sie zudem Erweiterungselement einer – zumindest aus heutiger, nicht absolutistisch inspirierter Nutzperspektive – zweiten Natur, die, trotz aller Park- und Werkkonturen, im Kontrast zur benachbarten Kasseler Innenstadt als quasi-natürliche Landschaft erscheint. Populärer, rekreativer Nutzung steht eine historische Parkkonfiguration alltags-offenkundig selbst dann nicht sonderlich im Wege, wenn dazu Konfiguration gehören, denen zufolge sich einmal alles vor den Augen eines Landesherrschers aufzufächern hatte – und diese Grundanlage weiterhin eigentlich einen in allen Sichtachsen bildbestimmenden, sozusagen klassisch panoramatischen Gesichtspunkt des Landschaftserbes ausmacht. Das heutige Weitermachen mit den qua Überlieferung präkonfigurierten und suggestiven

Landschaftsformungen wurde auf Huyghes spezifischem Areal dennoch phasenweise augenfälliger als in der alltäglichen Nachnutzung, wozu ein eigens dafür angestellter menschlicher Bewohner (samt vierbeinigem Begleiter) beitrug. Huyghes Parkbewohner, eine Art Eremit, konnte jederzeit als eine spezielle Staffagefigur vor einem neuen Staffage-Landschaftsausschnitt, dem Untilled-Bereich, erscheinen: Der Ausschnitt als solcher wirkte witterungsabhängig imperfekt, also nicht wie ein arkadisierendes Park-Tempelchen in die fast fraglose Bilderwartung solcher Landschaft schon längst irritationsfrei eingewachsen; und ebenda konnte der Eremit die ringsum gleichsam aufgeschichtete Parkbildhistorie als weiterwirkendes Gebilde und Mach(t)werk performativ durchscheinen lassen, indem er wandelnd Grenzonen zwischen Alt-Versammeltem und Gestaltungsgegenwart verband. Mit seltsamer Selbstverständlichkeit trat er so bisweilen wie der Träger eines 'neo-neo-barocken' Blickregimes auf.

Um die damit für den Moment nur kursorisch aufgerufenen, im Beispiel vom Barock bis in die Gegenwart reichenden Verweispotentiale aktueller künstlerischer Landschaftsinterventionen detaillierter zu erfassen, bedürfte es zusätzlicher theoretischer²⁰ Ausformulierung; schon bis hierher konnte aber eines demonstriert werden: der Iconoscape-Ansatz erlaubt, das Fortwirken der Blickregime in einem solchen Referenzraum nicht nur historisch zuzuweisen, sondern gleichzeitig in einen landschaftsbildkritischen Diskurs zu holen, der stets die gegenwärtig erreichte Dichte der Überlagerungsphänomene einbezieht.

III.2 Exemplarische Untersuchungsfelder/ Fachlich-landschaftsdiskursiv

Neben künstlerischen Ausgriffen auf Gefüge, denen Landschaftswert zugesprochen wird, werden Anlässe für Diskurse um den Wert von Landschaften gegenwärtig vor allem im Kontext raumplanerischer Maßnahmen gestiftet, oder aber aufgrund von deren Fehlen während des Einbaus von neuen Elementen in landschaftliche Bestandsgefüge. So lässt sich beispielsweise am Für und Wider der Parteien in Auseinandersetzung um den Ausbau von Strom-Übertragungsnetzen oder Windenergieparks ein oft hoch se-

lektives Rekurrieren auf unterschiedliche Landschaftsideale und Quellen ablesen.²¹ Letzteren aber, so nochmals eine Iconoscape-Kernthese, eignet stets eine signifikante Ikonizität. Folgender Fall hilft, das selektive Rekurrieren auf Landschaftsbilder anschaulich zu machen: Im Jahr 2013 verabschiedete die Mitgliederversammlung des 32. Deutschen Kunsthistorikertages den sogenannten Greifswalder Appell, der mit folgenden Zeilen beginnt:

„Die Landschaft in Deutschland ist in hohem Maße kulturbestimmt. In vielen Regionen hat sich die Kulturlandschaft zu einer Denkmallandschaft verdichtet, deren Erforschung, Interpretation und Schutz zu den Kernaufgaben der Kunstgeschichte gehören“²² (Verband Deutscher Kunsthistoriker 2013).

Aus landschaftshistorischer Sicht könnte oder müsste man viele Rückfragen an diese bündige Positionsbestimmung richten. Beispielsweise wäre zu eruieren, auf welchen Zeitschnitt hier das Denkmalwerden bzw. die damit assoziierte ‚Verdichtung der Kulturlandschaft‘ taxiert werden soll. Außerdem wäre nicht unerheblich, welchen Kulturlandschaftsformen und -elementen hier implizit ein Denkmalcharakter zuerkannt werden soll (und, vice versa, welchen wieder nicht). Dennoch, trotz solchen Klärungsbedarfs, erscheint die zitierte Einlassung in zweierlei Hinsicht besonders bemerkenswert: Zum einen, weil damit die organisierte deutsche Kunstgeschichte, als Fachverband mit nicht zuletzt bild-ästhetischem Deutungsanspruch, Bezug nimmt auf aktuelle Prozesse landschaftlicher Umgestaltung, insbesondere unter dem Eindruck der ‚Energiewende‘. Vergleichbare öffentliche Bezugnahmen sind bisher rar, wo sie nicht primär von Anrainer-Initiativen oder aus der organisierten Kulturlandschaftspflege kamen. Zum anderen perpetuiert das Fach damit inhaltlich bestimmte Grenzsetzungen und so bis zu einem gewissen Grad ein eigenes Klischee. Anders formuliert: eine Interessenvertretung der Kunstgeschichte, als Teil der Disziplinen, die nicht zuletzt in der romantischen Geschichtsbegeisterung des 19. Jahrhunderts eine ideelle Wurzel ihrer eigenen Institutionalisierung gefunden haben, ruft nach dem Schutz einer Traditionslandschaft. Allein begrifflich mit der Formel ‚Die Landschaft in Deutschland‘ einen Appell zu eröffnen, ruft einen ganzen, gefärbten Begriffshorizont auf, soweit, dass sich der Tenor des Appells sogar gegen-

polemisch auf eine technikfeindlich konservative Parteinarbeit verkürzen ließe.

In solchen Diskurszusammenhängen, und spätestens in Gegenüberstellung mit gleichfalls selektiven Bildaufrufen umbau-freundlicher Akteure (z.B. aus der Energiewirtschaft), können so heterogene Idealvorstellungen von Landschaft als dem weitgehend unbebauten, klein gekammerten, quasi-natürlichen Umweltausschnitt vor der Stadt einerseits wie andererseits nachmoderne Ästhetisierungen agglomerativ industrieller Formationen aufgerufen und strategisch ausgewählt werden. Fachlich-diskursive Argumentationsstrategien auf Basis von Landschaftsbildern und die Distribution selektiver Raumausschnitt-Ästhetisierungen zu untersuchen, ist ein mögliches Ziel der Forschung im Rahmen des Iconoscape-Ansatzes.

IV. Schlussbemerkung

Andere Beispiele des Flottierens von Landschaftsbildern ließen sich zur vorausgegangenen Diskurskizze ebenso ergänzen wie solche aus zahlreichen weiteren, gleichermaßen von Landschaftskonzepten und Bildern geprägten Feldern. Zum Schluss sei jedoch noch einmal allgemeiner summiert: Insgesamt zielt das Iconoscape-Konzept darauf, die Reziprozität von Landschaftsbildern und Landschaftsbildungen transdisziplinär und besonders in ihren neueren und neuesten Facetten zu erfassen. Die, bei aller zeitgenössischen Dynamik, historisch gewachsene Vielschichtigkeit heutiger Bild-Umraum-Dynamismen erhält mit Iconoscape einen eigenen Begriff. Dieser ist insbesondere dazu gedacht, das weitreichende Hybridwerden von Landschaftswahrnehmung und -nutzung in der Ära mobil abrufbarer, ohnehin ubiquitärer und noch vor Ort konfigurierbarer Bilder zu untersuchen und historisch-kritisch zu erfassen.

Dass es dabei gerade nicht um ein Vehikel getönter Kulturkritik geht, versteht sich. Ausgangspunkt der Untersuchungen ist vielmehr der Befund, dass Zugänge zu zeitgenössischer Landschaft ebenderen Ikonizität nicht umgehen, höchstens, und meist abermals bildlich, überblenden können.

Endnoten

1. In diesem Anliegen überschneidet sich der Beitrag, ohne dabei stehen zu bleiben, mit den Hauptargumenten meines folgenden, kürzeren Beitrages: Hengst, Lutz: Iconoscape – Bestimmungen eines neuen Forschungsbegriffs für neue Formationen von Landschaftsbildlichkeit. In: Karsten Berr/Olaf Kühne (Hg.): Handbuch Landschaft. Wiesbaden 2019, S. 461-468.
2. Ich nutze diesen Begriff hier, um den biologisch oder soziologisch stark vorgetönten ‚Umwelt‘-Begriff zu vermeiden, aber dennoch im Raumbegriff den Radius sozusagen auf den Maßstab immersiver und übersehbarer Einheiten zu reduzieren.
3. Zu dessen Werk bzw. seiner Bedeutung in einem solchen Kontext vgl. auch: Fischer, Sören: Das Landschaftsbild als gerahmter Ausblick in den venezianischen Villen des 16. Jahrhunderts - Sustris, Padovano, Veronese, Palladio und die illusionistische Landschaftsmalerei. Petersberg 2014, z.B. S. 78ff.
4. Zu diesem Zusammenhang vgl. in Übersicht auch: Schneider, Norbert: Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik. Darmstadt 2009, insbesondere S. 135.
5. Zum Begriff vgl. einleitend etwa: Holzapfel, Helmut et al.: Begehbare Bilder. Zur Genealogie des modernen Themenparks. Kassel 2007, insbes. S. 9. (urn:nbn:de:hebis:34-2007121319895)
6. Vgl. dazu auch griffig: Schenk, Winfried: „Landschaft und Kulturlandschaft“ – getönte Leitbegriffe für aktuelle Konzepte geographischer Forschung und räumlicher Planung. In: PGM. Zeitschrift für Geo- und Umweltwissenschaften 6/2002, S. 6-13, hier insbes. S. 9.
7. In spezifischen, überwiegend ethnographischen oder spirituellen Zusammenhängen taucht der Begriff mit abweichender, teils mythologisierender Bedeutung bereits in den 1990er Jahren sowie assoziativ auch darauffolgend vereinzelt auf; vgl. etwa: Versluis, Arthur: Sacred Earth. The spiritual landscape of Native America. Rochester 1992, insbes. S. 78.
8. Smith gebraucht den Begriff in Auseinandersetzung mit künstlerischen Arbeiten v.a. Shirin Neshats und stellt dabei insbesondere auf eine globale Ökonomie („iconomy“) der Bilder im Moment spezifischer Anmessung an lokale religiöse, kulturelle Praktiken und dann wieder darüber hinausreichende Imaginarien ab. Darüber hinaus fehlt jedoch die hier vorgeschlagene, dezidiert räumliche Besetzung des Terminus. Vgl.: Smith, Terry: Coda: Canons and Contemporaneity. In: Brzyski, Anna (Hg.): Partisan Canons. Durham/London 2007, S. 309-325, hier S. 323f.
9. Gehalten am 3.12.2015 an der New York University, Institute of Fine Arts. Darauf folgen noch weitere Beiträge unter Verwendung dieses Titel-Schlagwortes.
10. Vgl. Hard, Gerhard: „Was ist eine Landschaft?“ Über Etymologie als Denkform in der geographischen Literatur. In: ders. (Hg.): Landschaft und Raum. Aufsätze zur Theorie der Geographie 1, S. 133-154.
11. Bei Siegfried J. Schmidt sind Medien „alle Materialitäten, die systematisch zu einer geregelten und gesellschaftlich relevanten semiotischen (bzw. symbolischen) Kopplung von lebenden Systemen genutzt werden (können).“ Siehe: Schmidt, Siegfried J.: Medien. Die Kopplung von Kommunikation und Kognition. In: Krämer, Sybille (Hg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt am Main 1998, S. 55-72, hier S. 57.
12. Vgl.: Ritter, Joachim: Subjektivität. Frankfurt am Main 1974., S. 150.
13. Cassirer selbst geht zwar, wie hier betont, von einem Ausgang der Raumvorstellung aus dem ‚bildenden‘ Ich aus, weist jedoch zugleich darauf hin, dass es selbst diese Vorstellung dann, also in einem zweiten (!) Schritt, in einem Objektivierungsprozess sehe. (Vgl. Cassirer, Ernst: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum. [1931] In/Zitiert nach: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Frankfurt am Main 2006, S. 485-500.) Zu dieser Tendenz vgl. z.B. bei: Leibenath, Markus: Konstruktivistische, interpretative Landschaftsforschung: Prämissen und Perspektiven. In: Ders. et al. (Hg.): Wie werden Landschaften gemacht? Sozialwissenschaftliche Perspektiven auf die Konstituierung von Kulturlandschaften. Bielefeld 2013, S. 7-3713, insbes. S. 7-8.
15. Hindernisse, die Fehlgeleiteten, so jedenfalls die regelmäßigen Meldungen seit der Verbreitung von Navigationsgeräten, zum Verhängnis werden, können Gewässer, aber auch Skipisten oder Gleise sein. (Zu letzterem Fall vgl. als ein Beispiel: General-Anzeiger Bonn vom 16.12.2010.)
16. Vgl.: Boehm, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder. In: ders. (Hg.): Was ist ein Bild? München 2006, S. 11-38, hier S. 29-30

17. Zu dieser Debatte vgl. u.a. bei: Hörl, Erich: Die technologische Bedingung. In ders. (Hrsg.): Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt. Frankfurt am Main 2011, S. 7-53.
18. Begriffsgeschichtlich ist wiederholt auf den Entstehungszusammenhang einer bildlich-ästhetischen Auffassung von Landschaft und der Malerei seit dem 16. Jahrhundert hingewiesen worden. (Vgl. als ein implizites Beispiel: Schneider, Norbert: Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik. Darmstadt 2009, hier. S. 87.) Heutige Techniken räumlicher Bildgebung (virtuelle Karten etc.) haben den Zusammenhang zwischen bildbasierter Raumrepräsentation und Landschaftsbegriffsbildungen weiter, insbesondere digital ausgebaut. Zunehmend spezialisierten Landschaftsnutzungen arbeiten sie zu. Sie helfen bspw. sog. Geo-Cachern, ‚lost places‘, womit häufig wüst gefallene Restflächen der Industriemoderne adressiert werden, ästhetisch und funktional speziell, um nicht zu sagen: nachromantisch, zu erschließen.
19. Klotz, Heinrich: Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne. München 1999, S. 72
20. Hierfür ließe sich z.B. an Konzepte anschließen wie jene, die Juliane Rebentisch in ihrer Ästhetik der Installation an Heideggers Begriffspaar Welt und Erde aus Ursprung des Kunstwerks anlehnt; und zwar ließe sich davon ausgehend fokussierter nach dem Verhältnis eines offenen, gewöhnlich als weniger markiert wahrgenommenen, und eines signifikanter eingerichteten Raums fragen. (Vgl.: Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation. Frankfurt am Main 2003, insbes. S. 141ff.)
21. Vgl. auch: Kühne, Olaf: Landschaft – ein emotionales Konstrukt. Das ästhetische Erleben von Landschaften zu Zeiten der regenerativen Energiegewinnung. In Henze, Eva (Hg.): Energielandschaften. Geschichte und Zukunft der Landnutzung. München 2013, S. 17-20.
22. Verband deutscher Kunsthistoriker, Bonn 2013. Meldungen. https://www.kunsthistoriker.org/greifswalder_appell.html. Zugegriffen 1.11.2018.

Bibliographie

Boehm, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder. In: ders. (Hg.): Was ist ein Bild? München 2006, S. 11-38.

Cassirer, Ernst: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum. [1931] In/Zitiert nach: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Frankfurt am Main 2006 S. 485-500.

Fischer, Sören: Das Landschaftsbild als gerahmter Ausblick in den venezianischen Villen des 16. Jahrhunderts - Sustris, Padovano, Veronese, Palladio und die illusionistische Landschaftsmalerei. Petersberg 2014.

Hard, Gerhard: „Was ist eine Landschaft?“ Über Etymologie als Denkform in der geographischen Literatur. In: ders. (Hg.): Landschaft und Raum. Aufsätze zur Theorie der Geographie; 1. Osnabrück 2002 [1970], S. 133-154.

Hörl, Erich: Die technologische Bedingung. In ders. (Hrsg.), Die technologische Bedingung: Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt. Frankfurt am Main 2011, S. 7-53.

Klotz, Heinrich: Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne. München 1999.

Kühne, Olaf: Landschaft – ein emotionales Konstrukt. Das ästhetische Erleben von Landschaften zu Zeiten der regenerativen Energiegewinnung. In: E. Henze, Energielandschaften. Geschichte und Zukunft der Landnutzung. München 2013, S. 17-20.

Leibenath, Markus: Konstruktivistische, interpretative Landschaftsforschung: Prämissen und Perspektiven. In: ders. et al. (Hg.): Wie werden Landschaften gemacht? Sozialwissenschaftliche Perspektiven auf die Konstituierung von Kulturlandschaften. Bielefeld 2013, S. 7-37.

Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation. Frankfurt am Main 2003.

Ritter, Joachim: Subjektivität. Frankfurt am Main 1974.

Schenk, Winfried: Landschaft und Kulturlandschaft – getönte Leitbegriffe für aktuelle Konzepte geographischer Forschung und räumlicher Planung. In: PGM. Zeitschrift für Geo- und Umweltwissenschaften 6/2002, S. 6-13.

Schmidt, Siegfried J.: Medien. Die Kopplung von Kommunikation und Kognition. In: S. Krämer (Hg.), Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt am Main 1998, S. 55-72.

Schneider, Norbert: Die Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter zur Romantik. Darmstadt 2009.

Verband deutscher Kunsthistoriker, Bonn 2013. Meldungen. https://www.kunsthistoriker.org/greifswalder_appell.html. Zugegriffen 1.11.2018.

Zusammenfassung

Dieser Beitrag bezweckt, den Iconoscape-Begriff vorzustellen; und das mit diesem verbundene Hauptanliegen eines transdisziplinären, allerdings grundsätzlich landschafts- und bildwissenschaftlich ausgerichteten Programms zur Erforschung eines konzeptuellen, perzeptiven und gestaltungswirksamen Wandels von Landschaft als einem Phänomen, das medial wie räumlich erfahrbar ist und sich gegenwärtig, so ein wichtiger Ansatzpunkt, unter den digital noch forcierten Bedingungen ubiquitärer Bildlichkeit entfaltet.

Autor

Lutz Hengst hat Europäische Ethnologie/Volkskunde, Kunstgeschichte und Historische Geographie an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität in Bonn studiert; anschließend, von 2007 bis 2009, war er Stipendiat im Rahmen der Exzellenzinitiative von Bund und Ländern am International Graduate Centre for the Study of Culture (GCSC). Und von 2010 bis 2012 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter für Kunst- und Designgeschichte an der Bergischen Universität Wuppertal sowie von 2012 bis 2019 am Institut für Geschichte und Theorie der Gestaltung (Fachgebiet Kunst- und Kulturgeschichte) an der Universität der Künste, Berlin. Er promovierte zur Kunst der Spurensicherung, woran sich ein PostDoc-Projekt zur Bildlichkeit moderner Landschaft anschloss. Seit April 2019 ist er Postdoktorand an der Universität Hamburg in der DFG-Kolleg-Forschungsgruppe 'Imaginarien der Kraft'. Buchpublikation und Auswahlartikel: Forschungsadaptionen für ein Individualmuseum? Zu Ge-

nese und Positionen spurensichernder Kunst im 20. Jahrhundert, Kassel 2016; Armutzeugnisse für die Erinnerungskultur! Strategien ästhetisch-poetischer Inwertsetzung peripheren Kulturerbes in der Kunst nach 1970. In: M. Ehrler u. M. Weiland (Hg.): Topografische Leerstellen. Ästhetisierungen verschwindender und verschwundener Dörfer und Landschaften. (Rurale Topografien; 4) Bielefeld 2018, S. 369-379

Titel

Lutz Hengst, *Iconoscape/s – Ein Instrument zur Erforschung der Bildlichkeit, Bildung und Wahrnehmung von Landschaften seit der Neuzeit*, in: kunsttexte.de/ Sektionen Gegenwart und Künste, Medien, Ästhetik, Nr. 2, 2020 (10 Seiten), www.kunsttexte.de.