

Bericht zur Tagung Iconoscape (II) - Zu Bildlichkeit und Bildungen spätmoderner Landschaften

Universität der Künste Berlin, 4. und 5. Mai 2018

Robert Patz

Die transdisziplinäre landschafts- und kunstwissenschaftliche Tagung Iconoscape II, die am 4. und 5. Mai 2018 an der Berliner Universität der Künste (UdK) stattfand, war als Fortsetzung einer ersten Veranstaltung mit diesem Titel angelegt. Jene Auftakttagung im Jahr 2016 hatte unter anderem dazu gedient, mittels bildgeschichtlicher Beiträge die historischen Fundamente heutiger Landschaftswahrnehmung zu umreißen. In der Fortführung wurde nun der Versuch unternommen, explizit auch die digitale Wende und damit eine aktuelle Technizität zu befragen. Der Begriff „Icon“, der den Titel der Tagung einleitete, sollte dabei auf jene Bestandteile digitaler Schichten innerhalb virtueller Simulationen verweisen, die zu einer Art Überlappung mit oder sogar Überschreibung von Landschaftsraum führen, so der Initiator und die Initiatorin der Tagung Dr. Lutz Hengst und Prof. Dr. Susanne Hauser vom Institut für Geschichte und Theorie der Gestaltung der UdK (IGTG). Erfüllt wurde nicht nur dieses Anliegen, vielmehr gab die Veranstaltung eine interdisziplinäre und facettenreiche Bestandsaufnahme sowohl des Verständnisses als auch der Verwendung des Landschaftsbegriffs in der Gegenwart. Moderiert wurden die drei thematischen Panels der Tagung von Dr. Lutz Hengst, Tashy Endres, Sebastian Feldhusen und Dr. Ursula Ströbele.

In seinem Grußwort, mit dem er das erste Panel „Vom Landschaftsbild zur Bildung von Iconoscapes?“ eröffnete, verwies Dr. Norbert Palz, Professor für experimentelle Gestaltung und Vizepräsident der UdK, auf zentrale Paradigmen menschlicher Erfahrung. Zu ihnen gehören Aspekte medialer Weltwahrnehmung, deren Konstruktionsweisen etwa auf Brunelleschis Perspektivexperimente (um 1410) oder Albertis „De pictura“ (1436) zurückgingen. Insbesondere die projektive Geometrie diene selbstredend dazu, gebaute Umwelt zu entwerfen, jedoch fielen es zunehmend

schwerer, die Ursprünge ihrer bildlichen Topologien zu lokalisieren. Damit nahm Palz insbesondere den Computer als visuelle Simulationstechnik (und ferner: als Wahrnehmungsapparat) in den Blick. Ein anschauliches Beispiel seien die Vermarktungsbilder von Real-Estate-Firmen, in denen Landschaft als fokaler Punkt beim Blick in den Außenraum gewissermaßen miterzeugt würde. Angesichts einer solchen generischen Transformation verkomme Landschaft zum „klimatischen Vorführort“. Städtisches Grün werde in Bildmontagen „chirurgisch“ platziert. Es ginge darum, ein „ikonisches Arkadien“ zu vermitteln, in dem Landschaft als zweckmäßiges Beiwerk dazu diene, eine ökonomische Funktionsfähigkeit von Architektur, Stadt- und Landschaftsplanung unter ökologischen Prämissen zu behaupten.

Als Ausblick gab Palz zu bedenken, dass die sich aktuell verbreitenden digitalen Technologien der Augmented Reality (auch: Mixed Reality) zu weiteren Entwicklungen führen werden: Die Grenzen zwischen den drei Begriffen eines phänomenalen Erfahrungsraumes, eines technologischen „Hyperraums“ und eines mentalen Raum(modell)s könnten sich womöglich auflösen. Es wäre angesichts dessen dringend erforderlich, die eigentliche physische Verortung des Menschen zu ergründen und ein zeitgemäßes ikonografisches Programm für Entwurf und Planung zu formulieren.

Susanne Hauser, Direktorin des IGTG und Mit-Gastgeberin, verwies in ihrem Beitrag auf die Tradition landschaftsbezogener Forschung am Institut für Geschichte und Theorie der Gestaltung und skizzierte zwei Schwerpunkte ihrer eigenen Auseinandersetzung mit Landschaftskonzepten. Sie gewannen in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts unter anderem entscheidende Bedeutung in Planungen für aufgebundene Industrieareale. Die vermehrten Umbauten sol-

cher Flächen haben besonders in den neunziger Jahren zu Umdeutungsprozessen geführt: In der Konsequenz der Bestrebungen habe sich die Opposition von abschreckender Heterotopie und „schöner Natur“ aufgehoben. Beispiele hierfür finden sich etwa in Lothringen und im Ruhrgebiet, vielfach in den USA oder, ganz in räumlicher Nähe zu Berlin, in der Lausitz. Das methodische Vorgehen der beteiligten Akteur*innen innerhalb dieser Umbau- und aktiven Umdeutungsprozesse sei von besonderem Interesse.

Dass ihre Untersuchungen bisweilen zu ambivalenten Einsichten führten, wurde auch im zweiten thematischen Schwerpunkt deutlich, nämlich der Beziehung zwischen Landschaft und Stadt. Das Thema der „zersiedelten“ Landschaft und die Idee, diese als defizitären Stadtraum zu begreifen, hätten noch in den neunziger Jahren Aufmerksamkeit erfahren. Heute erschiene dieser Gegensatz hingegen als weitgehend erledigt, während „weder eindeutige Begriffe von „hypo-stasierter“ Landschaft noch von Stadt für Leitbild-Diskussionen zur Verfügung stünden und selbstverständlich von „urbaner Landschaft“ gesprochen werde. Die Uneindeutigkeiten im Diskurs führten Hauser schließlich zu der Frage, wie heute sinnvoll über Landschaft gesprochen werden könne. Begriffe wie „Sound-“, „Ethno-“ oder „Technoscapes“ verwiesen darauf, dass vor allem von Flächen die Rede sei. Landschaft sei insofern ein weitgreifender und durchaus kritisch zu nutzender Begriff, der die Fläche vor der Einzelheit auszeichne. Sie plädierte dafür, Landschaft als eine Perspektive und Technologie des Blicks zu verstehen, die nicht primär Flächen beschreibe, sondern vielmehr „in die Fläche weise“.

In seinem Einführungsvortrag zur Tagung *Iconoscape II* rekurrierte Lutz Hengst zunächst auf den historischen Schwerpunkt der Vorgängertagung. Als Überleitung zu Fragen nach der Technizität der Landschaftswahrnehmung führte er navigierbare Bildräume der spätmittelalterlichen Malerei an, etwa „Die Prozession des Hl. Gregor zur Engelsburg in Rom“ (15. Jh.) von Paolo di Giovanni Fei. Eine Mobilität von Bildern sei hier auf zwei Ebenen eingelöst, sowohl auf ikonografischer, nämlich durch die Bildmonstranz innerhalb der Prozession, als auch auf technischer Ebene: Das Gemälde ist Teil eines mechanisch beweglichen Altars. Die Bildlichkeitsfrage im Landschaftsdiskurs sei

immer auch eine Frage nach den technischen Möglichkeiten. In Athanasius Kirchers „*Ars magna lucis et umbrae*“ von 1646 findet sich die abgebildete Anleitung für eine (mehr oder minder) portable Camera Obscura. Mit ihrer Hilfe seien nicht nur naturgetreue Landschaftsmalereien mittels eines optischen Abbildungsverfahrens möglich geworden, vielmehr seien damit mediale Dispositive einer Landschaftsbetrachtung gesetzt. Die Untersuchung dieser und einer Reihe weiterer Beispiele führten zu der Erkenntnis, dass die Umraumwahrnehmung auch und vor allem durch Bildkompositionen der Malerei beeinflusst sei.

Ende des 19. Jahrhunderts habe die Entwicklung bildhafter Aneignung von Landschaft bemerkenswerte Höhepunkte erreicht, wie Hengst fortfuhr. Der Fotografie-Pionier Joseph Albert dokumentierte um 1870 die von Carl Effner, Christian Jank und Julius Lange als „Indoor-Variante“ realisierte, landschaftliche Überblicksphantasie im Wintergarten der Münchner Residenz König Ludwigs II. Landschaftliche Versatzstücke, wie etwa ein pseudo-maurischer Tempel, eine venezianische Gondel, Panoramamalereien, selbst festgebundene, lebende Schwäne, kennzeichneten nicht nur Formen der Appropriation von Kultur und Natur, sondern inszenierten mittels festgelegter Blickbeziehungen Formen einer Mobilität, die noch immer – und bei allem Aufwand – durch eine relative Schwerfälligkeit gekennzeichnet gewesen sei. Der immersive „Landschaftsgenuss“ ersparte somit die räumliche Erfahrung. Zugleich exemplifizierte das Gesamtkunstwerk die Installation eines „Überblicksregimes“. Der Ausblick sei fortan vielmehr jener eines Fensters, ein Blick auf oder in einen Bildschirm. Hengst deutete hier nicht nur die Blüten innerhalb einer Kulturgeschichte der Immersion an (zur selben Zeit entwirft beispielsweise Richard Wagner seinen immersiven Theaterraum), sondern auch eine Medienkritik des 20. Jahrhunderts, wie etwa Vilém Flusser sie betrieb.

Als weitere Beispiele künstlerischer Zugriffe auf Landschaft besprach Hengst in seinem Vortrag zwei Gemälde aus dem 19. Jahrhundert, zunächst die „Engländer in der Campagna“ von Carl Spitzweg, ein Bild, das 1835 eine ironische Reflexion der Landschaftsbetrachtung offenbart: Britische „Tourismuspioniere“ sind dabei, die kampanische Weite zu erfahren, indem

sie antike Spuren kartografieren. Jean-François Millet's „Les glaneuses“ (1857) stehe zu Spitzwegs mild-spöttischem, bürgerlichem Motiv auf mehreren Ebenen im Gegensatz: Die Menschen in Millet's Gemälde schauen nicht auf Landschaft, sondern bringen sie durch körperliche Arbeit hervor. Das Werk könne als früher Verweis darauf gelesen werden, wie ein alternativer, pragmatischer Zugriff, etwa der Landwirtschaft, auf Naturräume erfolgt und künstlerisches Interesse auf sich zieht.

Als bildliche Auseinandersetzung mit einer Einschreibung von Arbeit in Landschaft konnte auch der darauffolgende Beitrag von Dr. Stefanie Bürkle verstanden werden. Die Künstlerin und Lehrstuhlinhaberin für Bildende Kunst im Fachbereich Architektur der Technischen Universität Berlin erläuterte anhand eines Einblicks in ihr Œuvre ihre Überlegungen zu einem Landschaftsbegriff im Stadtraum. Ein Schwerpunkt ihrer Arbeit sind Baustellenmalereien, die sie als Ruinen oder Verweise auf fiktionale Architekturen beschrieb. Sie deutete an, dass ihr malerisches Werk auch als „Umstülpung“ romantischer Malerei etwa Caspar David Friedrichs (1774–1840) verstanden werden könne. Einen ähnlichen Ansatz verfolgen ihre vorgestellten Großbildfotografien, die überwiegend ebenfalls Baustellen abbilden. Besonderes Augenmerk erfahre in ihrer Arbeit die Fassade als stadtraumbildendes Element. Im Zusammenspiel generieren Fassaden einen „Restraum“, da es die Innenräume hinter ihnen bereits gibt. Unter dem Titel „City Skins“ stellte sie ferner eine Tapetenarbeit vor, die sie vor einigen Jahren aus einer Fotografie der Fassade des Berliner Palasts der Republik entwickelt hat. Die Tapete ziere heute als historische Reminiszenz viele Orte in Berlin. Steffen Pingel, der auf der Tagung die Deutsche Stiftung Kulturlandschaft vertrat, gab in einem Beitrag Einblick in unterschiedliche Projekte der Organisation, unter anderem in das Projekt „Kunst fürs Dorf – Dörfer für Kunst“ und den Preis „Landschaftt[!]“. Pingel gab zudem zu bedenken, wie die sogenannte Energiewende das Erscheinungsbild der Landschaft verändere. Von Interesse sei auch der Umstand, dass alles, was in der Stadt gebaut wird, unbebaute Flächen auf dem Land erhalte. Seines Erachtens ist es wünschenswert, dass „Wunden“, die in die Natur geschlagen werden, etwa durch Windkraft, an anderer Stelle „geheilt“ wer-

den. Es könne sich um eine Art „Ablasshandel“ handeln, wenn zum Ausgleich „Schönes“ geschaffen werde. Zudem existiere eine latente Sehnsucht nach dem Land. Stereotype wie „Ruhe“, „Erholung“, „Grün“ spielten dabei eine Rolle. Die Wahrnehmung von ländlichem Raum als „digitale Wüste“, im Gegensatz zu volldigitalen Städten, impliziere zudem eine wichtige Zukunftsfrage. Viele der von Pingel angesprochenen Aspekte fanden sich im nächsten Vortrag wieder thematisiert.

Prof. Dr. Olaf Kühne, Fachbereich Stadt- und Regionalentwicklung der Universität Tübingen, erörterte in seinen „Grenzgängen gegenwärtiger Landschaftsforschung“ zunächst sowohl sozial- als auch raumwissenschaftliche Landschaftsbegriffe. Der Zugriff auf Landschaft könne aus sehr unterschiedlichen Perspektiven erfolgen: Die essentialistische Sicht erlaube eine Wesenszuschreibung, womit eine Ganzheit aus globaler Perspektive implementiert sei. Die klassische positivistische Sichtweise stapelte Schichten, deren Bezugsgröße der physische Raum sei. Der soziale Konstruktivismus vernachlässige letzteren. Er erlaube vielmehr die Inkorporation menschlichen Bewusstseins und eines gesellschaftlichen Wissensvorrats. Im radikalen Konstruktivismus sei etwa von Interesse, wie Wirtschaft Landschaft konstruiert. Der gemäßigte Konstruktivismus erlaube mit seinem Fokus auf soziale und individuelle Prozesse einen praktischeren Zugriff, da weder Essentialismus noch Positivismus die Komplexität der Landschaftsproblematik fassen können. Interessant war für Kühne vor allem die Ebene der individuellen und sozialen Zuschreibung: Was ist Landschaft? Was nicht? Das Konstrukt Landschaft sei nur existent, solange es diskutiert werde. Zur Differenz zwischen Kultur- und Naturlandschaft gab Kühne zu bedenken, dass Landschaft als Ausdruck von Kultur immer Kulturlandschaft sei, ein „strategischer Pleonasmus“, wie er betonte. Postmodernistisch wäre freilich eine Aufhebung der angesprochenen Dichotomie Kultur/Natur.

Die Fülle der sozialwissenschaftlichen Studien, insbesondere qualitativen Befragungen, die Kühne in seinem Vortrag vorstellte, verdeutlichte seine Arbeitsweise. Aus der Vielzahl der vorgetragenen Erkenntnisse dieser langjährigen Untersuchungsreihen seien nur einige wenige herausgegriffen: So scheint besonders

interessant, dass das Vokabular der Landschaftsbeschreibung im deutschen Kulturraum offenbar deutlich von dem anderer Räume divergiert. Die stereotypen Landschaftsvorstellungen entsprängen einer Landschaftssozialisation, besser gesagt einer „heimatlichen Normlandschaft“, wären also nicht „schön“, sondern vor allem „vertraut“. Veränderungen von Landschaft werden deshalb in erster Linie als „Heimatverlust“ aufgefasst. Interessant erscheint daneben, dass die Gruppe jener, die in Deutschland ein Engagement gegen Landschaftsveränderung betrieben, sich grob eingrenzen ließe. Es handle sich vor allem, so Kühne, um den bildungsbürgerlichen Typus „Gymnasiallehrer im Ruhestand“. Die moralische Überlegenheit mancher Planer*innen fuße dagegen auf dem Selbstbild, am Gemeinwohl orientiert zu sein. Die Sonderwissensbestände dieser Expert*innen stünden für sachliche Auseinandersetzungen etwa mit Bürgerinitiativen kaum zur Verfügung. Im Verweis auf Susanne Hauser betonte Kühne zudem, dass sich die zeitlichen Verschiebungen der Wahrnehmung von postindustriellen Landschaften durch seine empirische Forschung belegen ließen.

Den zweiten Tag und das zweite Panel „Landschaftserbe, Raumplanung und Immersion“ der Iconoscape-Tagung eröffnete der Lehrstuhlinhaber für Historische Geographie der Universität Bonn, Prof. Dr. Winfried Schenk. Sein Forschungsinteresse umschrieb er mit der Konstruktion historischer Kulturlandschaften. Anknüpfend an Kühne unternahm Schenk eine Kritik des Landschaftsbegriffs. Waldrand, grüne Wiese, bäuerliche Lebensweise, das beschreibe zunächst einmal das Stereotyp deutscher Landschaft. Mit dem frühen Volkskundler Wilhelm Heinrich Riehl (1823–97) ließe sich leicht nachvollziehen, wie Landschaft zum Kultur- und Kampfbegriff wurde. Indem Riehl einen Zusammenhang zwischen Mensch und Land herstellte, begründete er die Hypothese, dass deutsches Land deutsche Menschen hervorbringe.

In einer semantischen Analyse des Begriffs „Landschaft“ habe der Geograph Gerhard Hard zeigen können, dass der für die deutsche Geographie zentrale Begriff vielfältige ästhetische Konnotationen trage. Landschaft wurde als „Antizipation einer humanisierten inneren und äußeren Natur“ auch zum terminus technicus der Malerei. Landschaft sei zudem das, was

vor der Stadt liege, womit der Ausdruck zum Kampfbegriff gegen städtische Missstände erhoben werden konnte. Eine wesentliche Konsequenz für Hard sei, dass der Begriff nicht operationalisierbar sei, sondern nur umgangssprachlich verwendet werden sollte. Zwar sei in den siebziger Jahren, auch dank Hard, Landschaft als „getönter“ Begriff aus der Geographie verschwunden, in den neunziger Jahren dann allerdings wieder aufgekommen. Beigetragen haben die folgenden Aspekte: erstens sei der Begriff aufgrund seiner beliebigen Definierbarkeit attraktiv; zweitens seien „Landscapes“ Kategorien einer neuen Kulturgeographie geworden, da sie auch Machtverhältnisse zu implizieren vermochten; drittens taue der Begriff als heuristischer Ansatz für Mensch-Umwelt-Verhältnisse; und viertens sei es offenbar nötig geworden, Landschaft als Planungskategorie gemäß Gesetzen, Verordnungen und Konventionen zu nutzen.

Die gegenwärtige Situation ließe sich durch ein Changieren von Kulturlandschaftsverständnissen in der raumbezogenen Planung beschreiben. Interessanterweise spiegle sich in der Novellierung des deutschen Raumordnungsgesetzes von 2017 ein eher essentialistisches Verständnis von Landschaft wider. Lakonisch ausgedrückt, vermittele das Gesetz die Idee, dass das, was Raumplanung nicht hinbekommt, offenbar über das „Vehikel Kulturlandschaft“ laufen solle. Kulturlandschaft könne allerdings per se nicht erhalten werden. Alle Landschaft sei, anknüpfend an Kühne, Kulturlandschaft. Als ephemeres Konstrukt sei der Versuch ihrer Erhaltung paradox. Der Widerspruch erkläre sich auch aus der angedeuteten Flexibilität innerhalb der Begriffsgeschichte. Die Europäische Landschaftskonvention basiere dagegen auf einer Mensch-Umwelt-Relation, was einem eher konstruktivistischen Verständnis von (Kultur-)Landschaft entspräche. Planungsverfahren sollten in Bottom-up-Verfahren umgesetzt werden, stattdessen fänden überwiegend Top-down-Verfahren statt, gestaltet aus der Perspektive des Herrschaftswissens. Ein holistisches Landschaftsverständnis sei allerdings nicht operationalisierbar, da aufseiten der Planer*innen in der Regel keine Verfügungsgewalt über die Elemente der Landschaft bestehe.

Prof. Dr. Diedrich Bruns, Landschaftsarchitekt und Landschaftsplaner von der Universität Kassel, vertrat

die Seite der Praxis. Mit den Fragen, ob Planer*innen Bilder von Landschaft kultivieren sollten, ob sie ausnutzen sollten, dass Menschen Dauerhaftigkeit mögen und ob Dauerhaftigkeit nicht eine Illusion sei, leitete er seinen Vortrag ein. Ein Bedürfnis nach Dauerhaftigkeit können aktuelle Beispiele aus den Massenmedien belegen. So sei etwa kürzlich durch den Schweizer Rundfunk ermittelt worden, dass das Matterhorn das globale Landschaftsstereotyp schlechthin sei und der Palpuognasee in Graubünden einem regionalen Stereotyp entspreche. Die Ursprünge dieser Vorstellungen fänden sich ebenfalls in der Schweiz. „Der wunderbare Fischzug“ von Konrad Witz zeigt 1444 die wohl erste topografisch genau bestimmbare Landschaftsdarstellung der europäischen Malerei, mit dem, beziehungsweise um den Genfer See. Die abgebildete Ideallandschaft entspreche weitgehend der zeitgemäßen Vorstellung eines Gartens Eden.

Seit dem 18. Jahrhundert entstand in Deutschland das Gartenreich Dessau-Wörlitz. In der Verbindung von „schön und nützlich“ habe sich eine „pädagogische Landschaft“ entwickelt. Das Mammutprojekt sei maßgeblich für eine Epoche der „Landesverschönerungen“. In England sei zur selben Zeit die Ornamented Farm als Begriff der Gartenbaukunst entstanden. Mit der Epoche des Heimatschutzes folgte eine Mutation von „nützlich/schön“ zu „ursprünglich/urtümlich“. In den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts habe sich die Begrifflichkeit zur „guten und gesunden“ Landschaft verschoben, nicht zuletzt durch den Gartenarchitekten Alwin Seifert (1890–1972), der ein Idealbild nationaler deutscher Kulturlandschaft postulierte. Die Strömung hatte einen Erlass von Richtlinien zur Folge, die später, in den fünfziger Jahren, noch immer „gesunde“ bäuerliche Kulturlandschaft, und damit verbunden, die „Gesundung des Menschen“ an der Landschaft propagierte. Die Formulierung „Vorbildlandschaft“ mit hohem „Ursprünglichkeitsfaktor“ finde sich in heutigen Richtlinien wieder. Es seien stets dieselben Bilder, nämlich die historischen Konstrukte, auf die dabei zurückgegriffen werde.

Prof. Dr. Norbert Fischer vom Institut für Volkskunde und Kulturanthropologie der Universität Hamburg, zu dessen Forschungsschwerpunkten Trauer- und Gedenkenskultur gehören, gab einen Einblick in seine Untersuchungen dazu, wie „dynamisch konzeptuali-

sierte Artefakte der Erinnerung“ öffentlichen Raum gestalten. Nach den verschiedenen *turns* in den Geisteswissenschaften sei auch ein *turn* zur Verräumlichung zu beobachten. Aus einer konstruktivistischen Sicht beschäftige er sich mit Räumen, die, verbunden mit Artefakten der Erinnerung, als symbolisch aufgeladen gelten. Dabei sei ihm immer der Kontext einer regionalen und kollektiven Erfahrung wichtig. Maurice Halbwachs' Konzept des „kollektiven Gedächtnisses“ spiele hier eine besondere Rolle. Die Zugänge erfolgten über die Fragen nach Repräsentation, Konstruktion und Performanz. Die kulturwissenschaftliche Sicht erlaube die Integration von Vergangenheit und ihrer Reflexion, also einer repräsentativen und einer (konstruktivistisch) performativen Ebene.

Die Reihe der Beispiele spontaner und subinstitutioneller Formen von Erinnerungsartefakten leitete Fischer mit der Vorstellung von Unfallgedenkstätten ein. Der Begriff des „public mourning“ verdeutliche, wie Trauer in den öffentlichen Raum getragen werde. Das stets präsente Unfallkreuz am Straßenrand etwa werde Teil einer religiösen Landschaft, die so um zivile Trauer ergänzt werde. Ein vergleichbares Symbol seien die weißen Fahrräder, die von zivilgesellschaftlichen Akteur*innen und Aktivist*innen, häufig auch durch Peergroups, für verunglückte Radfahrer*innen aufgestellt werden. Den jeweiligen Orten werden auf diese Weise Narrationen eingeschrieben, sie werden zu festen Trauerorten. Im Kontext des Kinder-Totengedenkens sei etwa das Beispiel der „Himmelsbäume Föhr“ interessant. Verwaiste Eltern pflanzen hier Bäume zur Erinnerung an ihre Kinder. Ein anderer für das Thema wichtiger Kontext sei das „bedrohliche Wasser“. An vielen Orten der Nordseeregion finden sich Gedenkorte wie etwa in Hamburg zur Flut von 1962. Vielerorts finden sich Sturmflutmarken, Flutpegelmarken sowie Gedenkstätten zu Schiffsunglücken. In den Hafenstädten gebe es vielfach Gedenkorte für die auf See gebliebenen Seeleute. Auch zum politischen Kontext nannte Fischer eine Anzahl von Beispielen, wie die Mahnmale für die Atomopfer im Wendland, die Stelen der „Gedenkstätte Steinhof“ zur Erinnerung an die Kindereuthanasie in Wien-Baumgarten zur Zeit des Faschismus, die 426 Schlüssel gegen das Vergessen der Opfer des Nationalsozialismus im Wiener Servitenviertel und vor allem die „Stolper-

steine“, die inzwischen in ganz Europa zu finden sind und an die Deportation und Ermordung der europäischen Juden erinnern. Interessant sei auch die „Tradition“, Dinge an diesen Gedächtnisorten zu hinterlegen und so zur symbolisch-räumlichen Verdichtung beizutragen.

Das dritte Panel „Dynamische Raum- und Landschaftserfahrung und ihre künstlerische Gestaltung in der digitalen Ära“ leitete die Kunsthistorikerin Dr. Miriam Volmert von der Universität Zürich ein. Anknüpfend an Norbert Fischer ging sie vertiefend auf das Beispiel der Stolpersteine ein. Das von Gunter Demnig 1992 initiierte Kunstprojekt ist heute mit mehr als 67.000 Orten in 22 Ländern das wohl weltweit größte Mahnmal, dessen schierer Umfang nur über eine digitale Datenbank erfassbar ist. Jeder einzelne Stolperstein ist aus einem Betonquader gefertigt und mit einer geprägten Messingplatte versehen. Auf dieser finden sich der Name einer Person (oder mehrerer) sowie ergänzende Daten. Einzelne oder in Gruppen sind die Steine in den Boden vor der letzten frei gewählten Wohn- oder Arbeitsstätte der Person(en) vor ihrer Deportation eingelassen. Das Projekt verweise dadurch nicht auf historische Stätten der Kollektivierung, sondern verankere einzelne Menschen und deren Schicksale im Stadtraum. Das Anliegen sei, Bewohner*innen zusammenzuführen, sowohl ehemalige als auch aktuelle. Die Organisation der Verlegung der Steine, die nach wie vor beim Künstler zusammenläuft, basiere auch auf der Mitwirkung von Anwohner*innen.

Die Frage angesichts dieses gewaltigen Monuments sei, inwieweit hier über eine Landschaft gesprochen werden könne. Erfahren wird das Mahnmal über den Modus sehender Bewegung in der Stadt. Zu Erinnern sei an Lucius Burckhardts (1925–2003) Spaziergangswissenschaft, so Volmert. Die jeweils einleitenden Formulierungen der Inschriften, wie „Hier lebte“, „Hier wohnte“ oder „Hier arbeitete“ verwiesen auf ein historisches Hier des Orts und auf den Aspekt bürgerlichen Wohnens. Bezogen darauf entstehen „blinde Flecken“ durch die thematisierten Sprünge aus dem System „freigewählter Ort“. Der Wert des bürgerlichen Wohnens als basale Bedingung des Lebens werde angesichts angedeuteter externer Heterotopien deutlich. Betrachter*innen blieben fokussiert auf die Implikationen „Hier hatte ... Nachbarn“ oder „Hier war ... Teil

des öffentlichen/privaten Lebens“. Verdeutlicht werden Konnektivität und Kollektivität mittels einer multidimensionalen Bewegung, die mit der städtischen Bewegung verzahnt sei. Die Stolpersteine entsprechen einer Erfahrbarmachung von Erinnerung als gestreute Omnipräsenz. In seiner Nicht-Monumentalität sei das Projekt ein „Counter Monument“ und ein Prototyp einer neueren Mahnmal-Kultur. Sofern das Projekt der 67.000 Stolpersteine als Einheit erfasst werde, konstituiere es eine Landschaft, da jeweilige Aushandlungen und das Gesamtkonzept erst über die Kategorie „Landschaft“ beschreibbar seien.

Die Kunsthistorikerin Prof. Dr. Sabine Bartelsheim, Hochschule der bildenden Künste Essen, erweiterte in ihrem Vortrag die bis dato besprochenen Modi der visuell-räumlichen Wahrnehmung von Landschaft, indem sie zu Klanglandschaften in der zeitgenössischen Kunst sprach. Die Vielfalt der durch sie vorgestellten künstlerischen Projekte sollte auch dazu dienen, eine diskursive Leerstelle der Kunstgeschichte zu füllen. Der Begriff „Sound-Art“ wurde 1984 durch das gleichnamige Projekt am New Yorker Sculpture Center etabliert, wobei Sound-Art als Gattung zwischen den Künsten verortet wurde. R. Murray Schafer prägte den Begriff „Soundscape“, den er in „The Tuning of the World“ (1977) definierte. Musik sollte danach alle Geräusche umfassen, einschließlich der Stille. Es ging ihm um eine Verräumlichung von Musik. Bereits 1969 hatte Schafer mit dem „World Soundscape Project“ den Grundstein für moderne Studien einer akustischen Ökologie gelegt. Lärmverschmutzungen führten, so seine These, zu gesellschaftlichen Verwerfungen. Mithilfe neuer Aufnahmetechniken und eines Bewusstseinswandels sollte ein Weltsound „harmonisiert“ werden. Hier verwies Bartelsheim auch auf die Skulptur-Theorie Gundolf Winters (1943–2011). Seinen Thesen zufolge enthalte das Medium Skulptur virtuelle Momente, die Bildlichkeit stelle sich erst durch ein Durchschreiten des Raumes und durch ein Zusammenspiel mit dem Umraum ein.

Ein beispielhaftes Projekt für ein räumliches Durchschreiten wäre etwa Susan Philipsz' „The Lost Reflection“, das 2007 in Münster realisiert wurde. Unter der Torminbrücke, die den Aasee überspannt, hatte die Klangkünstlerin von zwei Seiten der Brücke die selbst eingesungene Barcarole aus Hoffmanns Erzählungen

abgespielt. Der Effekt kam einem gegenseitigen Zurfen des Liedes über die räumliche Distanz gleich. Janet Cardiff und George Bures Miller hätten als anderes Beispiel in ihrem Projekt „Her Long Black Hair“ (2004) in einer mysteriösen Wanderung durch den New Yorker Central Park Erinnerungsräume sowohl fotografisch als auch akustisch evoziert. Das Vertrauen der Besucher*innen in die eigenen Sinne sollte irritiert werden. Die Feuerwerkskunst Cai Guo-Qiangs dagegen erzeuge machtvolle Bilder und Klänge auf eine andere Weise, etwa durch die Werke „The Century with Mushroom Clouds“ (1996) oder „Black Rainbow“ (2005). Konnotationen von Schwarzpulver spielten dabei eine Rolle, wie auch die Sequenzfolgen und Phasen der Stille. Jeppe Heins „Space in Action – Action in Space“ spielte mit Ängsten, beispielsweise der Angst nass zu werden. Es entstünden ephemere „Orte einsamer Einschließung“.

Was aber sei das Interesse der zeitgenössischen Kunst am Klang, fragte Bartelsheim gen Ende ihres Vortrags. Die Künstler*innen untersuchten Wirkungen statt Strukturen, vielleicht auch, weil die Trennung von „schön“ und „erhaben“ heute keine Rolle mehr spiele. Es gebe Elemente von Klang, die verführerisch grade auch im Überblenden mit Elementen des Umraums seien. Es gehe um Verknappung und Verknäuelung, um Diskrepanzen eines „zweischneidigen“ Sehens und Hörens.

Der abschließende Vortrag von Dr. Annemarie Bucher von der Zürcher Hochschule der Künste drehte sich um „Garten- und Landschaftskonzepte zwischen Kunst und gesamtgesellschaftlicher Raumproduktion“. Die vielfach besprochenen Perspektivverschiebungen tangieren verschiedene Ebenen des Umweltverständnisses. Sie denke dabei an Bruno Latours „Kampf um Gaia“ (2017). Natur, Garten, Landschaft evozieren jeweils unterschiedliche Bilder. Mit dem Bild des Kreidekreises auf Asphalt sei ein Möglichkeitsraum umrissen. Landschaft sei ein ebensolcher Möglichkeitsraum. Ein ergänzendes Konzept, das dieses Verständnis aufgreift, seien „hybride Räume“, bei denen sich „Natur in Kultur schmuggle“, wie beispielsweise bei Dachgärten, in denen ein grünes Innen entstehe. Landschaft basiere auf bildhafter Wahrnehmung, das verdeutliche der englische Landschafts-

garten. Caspar David Friedrichs Stadtmontagen etwa belegen Schulterschlüsse der Disziplinen.

Hybride Räume entstehen etwa in den Biosciences, wo neue Arten gezüchtet werden und der Mensch an der Naturgeschichte mitschreibe. Ein Protagonist, der diese Thematik aufgreife, sei der Bioart-Künstler Eduardo Kac, der Verwandtschaftsbeziehungen zwischen Natur- und Kulturelementen untersucht. Daneben stehe etwa das „Eden-Project“ in England, das seit 2001 als größtes Gewächshaus der Welt die Idee der Tropenhäuser auf die Spitze treibt. Interessant sei auch, das Aufgeben der Bodenhaftung respektive der Horizontalität im Gartenbau, etwa durch Fassadenbepflanzung oder mobile Gärten in Boxen, ein Element nicht zuletzt der Urban-Gardening- und Urban-Agriculture-Bewegung, in der Gärtnern als aktivistische Praxis verfolgt werde. Auch das Guerilla Gardening etwa der „Plantages lausannois“ oder der Stadionbranche Hardturm in Zürich (oder auf dem Tempelhofer Feld in Berlin) seien beachtenswert. Es entstehe ein grünes, autonomes Netz in der Stadt, verbunden mit der Philosophie etwa der Gruppe „Orti planetari“, wo Gärten als soziale Räume begriffen werden.

Mit Gilles Cléments „Manifest der dritten Landschaft“ (2004) schloss Bucher und gab einen interessanten Ausblick: Landschaftsarchitektur bedürfe Begriffe, die langfristig gültig sind, etwa eines „planetaren Gartens“ mit globaler Ausdehnung. Es bedürfe eines kollektiven Bewusstseins für Ökologie. Cléments „dritte Landschaft“, die „Nicht-Orte“ zu Gärten erklärt, bedeute, die nicht ausgewiesenen Räume in der Natur zu erkennen, etwa das Potenzial der Brachen. Die Frage würde lauten: „is landscape urbanism?“ Mit Charles Waldheim ließe sich der Grundstein für zeitgenössischen, ökologischen Städtebau in der Landschaft finden.

Die angedeuteten Schulterschlüsse zwischen Disziplinen bestätigten letztlich auch, dass Landschaft als Begriff zu großer Indifferenz tendiert. Landschaftsbilder dagegen sind different kontextualisiert. Wir sollten also, womöglich im Rahmen von *Iconoscape III*, aber auch darüberhinaus, weiterfragen: warum und wozu Bilder von Landschaften gemacht werden, wer sie macht und wie lange sie, im Zeitalter ständiger Modularbarkeit, gültig sind.

Autor

Dipl.-Ing. Robert Patz ist freischaffender Künstler und Ingenieur. Er arbeitet an baubezogenen Kunstprojekten und forscht zur Rolle von Unschärfe und Körperwissen im Computer-Aided und Computational Design. Robert Patz war 2015 bis 2019 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“ der Universität der Künste Berlin (UdK). Während seines Studiums der Architektur an der Brandenburgischen Technischen Universität Cottbus, am Università luav di Venezia und der UdK Berlin war er Mitglied im Kunstbeirat des Kultusministeriums Sachsen-Anhalt. Er ist Mitglied unter anderem des Berufsverbands Bildender Künstler*innen Berlins und der Kommission Kunst am Bau/Kunst im Stadtraum im Bezirk Neukölln von Berlin. Seit 2020 ist er Gastdozent im Kontext Architekturinformatik am Institut für Architektur und Städtebau der UdK Berlin.

Titel

Robert Patz, *Bericht zur Tagung Iconoscape (II) - Zu Bildlichkeit und Bildungen spätmoderner Landschaften*, in: kunsttexte.de/Sektionen Gegenwart und Künste, Medien, Ästhetik, Nr. 2, 2020 (8 Seiten), www.kunsttexte.de.