

Landschaftsbilder Landschaftsmalerei Geschichte Ökologie

Henry Makowski, Bernhard Buderath: Die Natur dem Menschen untertan. Ökologie im Spiegel der Landschaftsmalerei. Kindler, 1983

[PDF]

[Welche Natur schützen wir?](#)

Dateiformat: PDF/Adobe Acrobat - [HTML-Version](#)

Ökologie im Spiegel der Landschaftsmalerei, München 1983. Mies, Maria: Subsistenzproduktion, Hausfrauisierung, Kolonialisierung, ...

opus.kobv.de/zlb/volltexte/2007/1212/pdf/denkanstoesse01.pdf

[\[Haber\] Landscape Ecology as a Bridge From Ecosystems to Human Ecology](#)

- [[Diese Seite übersetzen](#)]

Ökologie im Spiegel der Landschaftsmalerei. Kindler, München. Meier V. (2001) Landschaft aus der Sicht einer Geographin. In: Alpenforschung – Landschaft und ...

www.scribd.com/doc/6029474/Haber-Landscape-Ecology-as-a-Bridge-From-Ecosystems-to-Human-Ecology - 107k

Politische Ökonomie der Biosphäre



Caspar David Friedrich: *Das Große Gehege*, 1832

Zum ökologisch-umweltgeschichtlichen Gehalt des Gemäldes schreibt Henry Makowski:

„Das Bild von Caspar David Friedrich mit der Elbelandschaft bei Dresden zeigt eine Situation, wie sie zu Beginn des 19. Jahrhunderts in fast allen größeren Strömen Mitteleuropas anzutreffen war. Durch die Entwaldung im Oberlauf der Zuflüsse hatte das Wasser jahrhundertlang Schub um Schub immer neu Sand- und Schuttmassen herangeschwemmt. Sie veränderten immer wieder den Lauf der Fahrrinnen, bildeten neue Barrieren, schufen Untiefen, bauten neue Flußinseln auf. Dies konnte in den Tälern auf breiter Front geschehen, hatte doch der Mensch die dichten und oft mächtigen Auwälder, wie sie Rubens gemalt hat, längst aufgelichtet und abgeholzt. Von diesen Wäldern waren nur noch Reste übriggeblieben. Aus den Auwäldern waren Wiesen geworden. Wegen der häufigen Überschwemmungen bot die Weide- und Wiesenwirtschaft mit Vieh die sicherste Chance, zu Erträgen zu kommen.

Der Standort des Bildes von Caspar David Friedrich läßt sich ziemlich genau bestimmen und damit auch die Veränderungen, die diese Flußlandschaft bis heute erfuhr. Das Große Gehege ist der Name für ein Hofjagdrevier, das von den sächsischen Kurfürsten im 17. Jahrhundert in der bereits weithin gerodeten Flußaue eingerichtet wurde. Im Jahre 1744 ließ Friedrich August III. sternförmig drei große Lindenalleen anpflanzen. Eine davon stößt von links her in das Bild. Allerdings läßt sich heute nicht mehr sicher sagen, ob das Wasser im Vordergrund der Elbefluß mit seiner Hauptfahrrinne ist oder ein Nebenarm. Heute ist auch dieser Flußabschnitt längst reguliert, von Dämmen eingefasst, von Baggern vertieft. Wo früher das Wasser weithin über die Ufer treten konnte, stehen heute Fabrikanlagen, befindet sich ein Hafen. Um zu sicheren Baugründen zu kommen, wurden die alten Überschwemmungsflächen mit Sand aufgehöhht, der beim Vertiefen der Fahrrinnen anfiel.

Die Flußaue, wie sie Caspar David Friedrich gemalt hat, ist ökologisch gesehen von hohem Wert. Hier liegen die Rast- und Nahrungsräume für die großen Schwärme von Vögeln, die auf ihrem alljährlichen Zug durch

Europa die Flußtäler als eine Art Leitlinie benutzten. Enten, Wildgänse und Schnepfenvögel bevölkern zur Zugzeit diese Flußbänke, die Wasserlachen, die großen Wiesenflächen. Hier fühlen sie sich vor den Nachstellungen der Menschen sicher; in dem flachen Gelände sind menschliche und tierische Feinde schon auf große Entfernung hin auszumachen. Ein neues Nahrungsangebot und milde Winter können sogar dazu führen, daß die Vögel nicht weiterziehen und hier überwintern. Mit der Zeit bilden sich neue Zugtraditionen heraus. Alljährlich kommen die Vogelschwärme immer wieder zu den gleichen Sammelplätzen zurück.“

Henry Makowski, Bernhard Buderath: *Die Natur dem Menschen untertan. Ökologie im Spiegel der Landschaftsmalerei*. München 1983, Seite 174-176.
<http://www.ivwl.uni-kassel.de/henrich/Biosphaere.html>

Prof. Wolfgang Haber: Kulturlandschaft zwischen Bild und Wirklichkeit“

[zurück](#)

Wolfgang Haber

Kulturlandschaft zwischen Bild und Wirklichkeit

Das Nationale Forschungsprogramm 48 ist Ausdruck einer in den letzten 10-12 Jahren weltweit erstaunlich gewachsenen wissenschaftlichen Zuwendung zur Landschafts- und Lebensraum-Thematik. Diese ist als solche gar nicht neu, aber aktuell stark durch die Besorgnis um Qualitäts- und Wertverlust der Landschaft – als Ausdruck von Umwelt – und gewiss auch durch die Vision der "nachhaltigen Entwicklung" motiviert. Mit den Begriffen Landschaft und Lebensraum fühlt sich im übrigen fast jeder Mensch angesprochen. Doch die damit verbundenen individuellen und subjektiven Vorstellungen weichen beträchtlich voneinander ab, wie ich vor allem anhand des Begriffs „Landschaft“ diskutieren möchte.

Was bedeutet denn "Landschaft"?– woran erkennt man sie, wie grenzt man sie ab, wo fängt sie an und endet sie? Wie weit ist sie nur ein Bild an der Wand oder in den Köpfen, ja eine Ein-Bildung – oder ist sie etwas, das in unserer Umwelt tatsächlich existiert? Das Wort "Landschaft" kann bis ins 10. Jahrhundert zurück verfolgt werden und ist im Lauf der Geschichte mit verschiedenen Bedeutungen und auch Erwartungen belegt worden – deren letzte wohl die der "Nachhaltigkeit" ist –, und die bis heute, und zwar mit wechselnden Gewichtigungen, mit ihm verknüpft werden. Daher wird auch immer wieder gefragt, ob "Landschaft" überhaupt ein wissenschaftlicher Gegenstand oder nur eine Metapher ist (vgl. Hard 1985; Trepl 1995).

Ursprünglich war "Landschaft" eine bloße Raumbezeichnung, analog zu "Region" (Müller 1977; Haber 2001). Die Nachsilbe "-schaft" bezeichnet stets etwas Zusammengehöriges

(wie in Wissen-schaft, Gewerk-schaft, Tal-schaft u.ä.), Land"schaft" also "Land mit gemeinsamen Eigenschaften". "schaft" ist aber etymologisch auch mit schaffen, schaben und dem englischen shape verwandt, so dass Landschaft auch als Ergebnis von Schaffen und Gestalten von Land gedeutet werden kann. Davon abgesehen ist "Land" auch der Gegensatz zu "Stadt", aus der man in das Land hinausblickt oder -geht – und darin "Landschaft" entdecken kann. Bewusst taten dies zuerst Maler, die bereits in der Antike (Steingräber 1985) und erneut etwa ab 1450 dazu übergingen, ihre Motive in oder vor einen Ausschnitt dieser Landschaft zu setzen und diesen dann sogar selbst zum Motiv zu wählen. So wurde "Landschaft" ein Fachbegriff der Malerei für ein bestimmtes Bildobjekt, für ein "malerisches", "pittoreskes" Stück Land. Es war damit zwar immer noch eine Raumbeschreibung, aber aus dem eher abstrakten "Raum" war nun eine von einem Blickpunkt aus gesehene, erlebte und als Wert erkannte "Gestalt" eigenen Charakters geworden. Zugleich ist darin aber auch bis heute die Dichotomie von Stadt und Land verkörpert geblieben, die allerdings nur noch das Erscheinungsbild des Raumes, nicht mehr den Lebensstil der Menschen betrifft.

Die Maler bemühten sich um eine "naturalistische" Wiedergabe der Landschaft und empfanden, was außerhalb der gebauten Stadt lag, wohl wirklich auch als "Natur". Wie die Gemälde belegen, handelte es sich aber um bäuerlich bewirtschaftetes Land mit Feldern, Wiesen, Obsthainen, Hecken, Waldstücken und Gewässern in einer für Mittel- und Westeuropa typischen Anordnung. Auch biblische Motive aus dem Morgenland wurden von den Malern in eine solche "Kulisse" versetzt: so etwa der ["Wunderbare Fischzug" nach Johannes 21, 3-11 und Lukas 5, 1-10 \(Konrad Witz, um 1444, Abb. 1\)](#) in die Landschaft des Genfer Sees. Es gibt Landschaftsdarstellungen von dokumentarischer Qualität, wie [Dürers "Drahtziehmühle an der Pegnitz" \(um 1500, Abb. 2\)](#) und Idealisierungen, die verschiedene Landschaftselemente wie Berge, Felsen und Gewässer zu einer Komposition vereinigen, die "echt" wirkt, aber keiner wirklichen Landschaftssituation entspricht: so die ["Landschaft mit dem heiligen Hieronymus" von Joachim Patinir \(1515, Abb. 3\)](#). Gerade solche Bilder wurden als ästhetisch und harmonisch empfunden, und damit prägte sich "Landschaft" den gebildeten städtischen Betrachtern und Genießern der Kunstwerke als "ästhetische Natur" ein. Offenbar rührt daher auch die im deutschsprachigen Raum (sowie in den Niederlanden) gebräuchliche und sogar in Gesetzestexte aufgenommene Begriffspaarung "Natur und Landschaft".

Der Malerei ist zu verdanken, dass es einerseits Betrachter, andererseits "Hervorbringer" von Landschaft gibt – die letztgenannten aber zweifach: zum einen die Maler selbst, zum anderen die Landnutzer oder -bewirtschafteter, die ja die Wirklichkeit der Landschaft durch Kultivieren der wilden Natur in beständiger Arbeit schufen und erhalten. Ihnen aber blieb der Begriff „Landschaft“ bis in die jüngste Zeit hinein unbekannt und unzugänglich. Es war ihr Land, das sie besaßen, bestellten und bewirtschafteten, von dem sie lebten – es war auch ihre Welt, die in sich selbst ruhte, unabhängig von der Sicht Außenstehender. Diese Überlegungen gaben Anlass, in der Erläuterung des NFP 48-Themas Landschaften und Lebensräume als erlebte und gelebte Umwelt zu kennzeichnen.

Wer "Land" als "Landschaft" sieht, verfügt über den "landschaftlichen Blick", wie ihn Wilhelm Heinrich Riehl (1862), einer der Begründer der Sozialwissenschaften, nannte, und dessen Bewusstwerdung Francesco Petrarca anlässlich der Besteigung des 1910 m hohen Mt. Ventoux in der Provence 1336 zugeschrieben wird (Piepmeier 1980; Steingräber 1985). Sehr treffend hat der Philosoph Georg Simmel dieses Phänomen beschrieben als den "eigentümlichen geistigen Prozess, der aus der freien Natur, den Bäumen und Gewässern, Wiesen und Getreidefeldern, Hügeln und Häusern und allen

tausendfältigen Wechseln des Lichtes und Gewölk" erst Landschaft erzeugt (zit. nach Krysmanski 1970). Das Aufgehen der vielen Einzelbestandteile im "Gesamtbild Landschaft" gilt auch für die unterschiedlichen Eigentums- und Besitzverhältnisse, so dass sich die Auffassung der Landschaft als Kollektivgut oder Allmende etablierte. Zur objektiven Außenwelt kommt also die innere Welt des Betrachters konstitutiv hinzu (Piepmeier 1980), und in dieser Innenwelt existieren offenbar, als Vorwissen oder gar als Archetypen, "Landschaften" als Bestandteile der Lebenswelt.

Von der genussvollen Betrachtung der Bilder führt nur noch ein kleiner Schritt zu der Erwartung, die darin dargestellte Landschaft auch in der ländlichen Wirklichkeit zu finden und zu genießen. Dieser Wunsch ging seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Erfüllung, als die Landschaft sozusagen aus den Gemälden hinaus geholt und real erlebbar gemacht wurde, nämlich in Gestalt des englischen Landschaftsgartens oder -parks (Hoffmann 1963; Maier-Solgg u. Greuter 1997). Sein Vorbild liegt wiederum in der Landnutzung, nämlich der verbreiteten Schafweide-Nutzung des frühkolonialen England, die eine waldarme, aber baum-, gebüsch- und heckenreiche Weidelandschaft von parkartigem Charakter hervorgebracht hatte. Diese wurde damals für „naturhaft“ und zugleich für ästhetisch wertvoll gehalten – und dadurch zum Modell für eine verschönernde Gestaltung zahlreicher Landsitze und –güter, zur "ornamental farm" erhoben ([Abb. 4](#) und [Abb. 5](#)). Bis heute haben die Kompositionsgrundsätze dieser Parkanlagen mit Rasen, Busch- und Baumgruppen einen bestimmenden Einfluss auf die Garten- und Landschaftsgestaltung behalten. Doch auch die Landschaftsparke waren in erster Linie als Bilder konzipiert, wie sich an den stets darin angelegten Aussichtsplätzen oder -türmen sowie den darauf bezogenen "Blick-" oder "Sichtachsen" zeigt. Hier liegt auch eine wichtige Wurzel des touristischen Landschafts- und Naturerlebens.

Es ist eine bemerkenswerte Wechselwirkung: Landbewirtschafter, also Bauern, bringen durch Nutzung eine Landgestalt hervor, die mußevolle, von Nutzungsaspekten unbeeinflusste Betrachter zu künstlerischer Wiedergabe inspiriert – und diese wirkt als sehnsuchtsträchtiges Vorbild auf die Landgestaltung zurück. Unter diesem Einfluss der Landschaftsparke entwickelten gebildete Landbetrachter im Geist der Aufklärung zu Anfang des 19. Jahrhunderts Konzepte der "Landesverschönerung", die das gesamte Land – einschließlich der bis dahin ausgeklammerten Städte – nach diesem Vorbild gestalten wollten, und zwar nicht nur nach ästhetischen, sondern auch sozialen und ökonomischen, also durchaus rationellen Prinzipien (Däumel 1963). Aus heutiger Sicht enthalten diese Konzepte sogar schon die wesentlichen Kriterien einer "nachhaltigen Entwicklung". Damals fanden sie – da ihrer Zeit zu weit voraus und auch romantisch, also anti-aufklärerisch verfremdet – kein Gehör, und in der Landnutzung setzte sich allein das Rationalisierungsprinzip durch, in dessen von gestalterischen Zielen kaum beeinflusstem Utilitarismus die Landschaft als ästhetische Kategorie verloren gehen sollte (Piepmeier 1980).

Zu Anfang des 19. Jahrhunderts fand "Landschaft" durch Alexander von Humboldt auch Eingang in die Naturwissenschaften, und zwar als Fachbegriff der aufkommenden wissenschaftlichen Erdbeschreibung, der Geographie. Dabei wurde der Begriff aber durchaus im Geiste der Zeit aufgefasst, in der Bezeichnungen wie Physiognomik, (Total-)Eindruck, Erdgegend und eben Landschaft einen ästhetischen Sinngehalt hatten und mit dem physiognomisch-perspektivischen Landschaftsbegriff der Malerei weitgehend übereinstimmten. Der im Geiste der Aufklärung erzogene Naturwissenschaftler Humboldt ließ stets ästhetische Aspekte in der Naturbeschreibung gelten und erinnert noch in seinem Spätwerk "Kosmos" "an den alten Bund des Naturwissens mit der Poesie und dem

Kunstgefühl" (zit. nach Beck 1978, S. 263). Es entstand damals sogar eine eigene "Ästhetische Geographie", die weitgehend mit einer „Landschaftskunde“ identisch war und in dieser verborgen auch bis heute fortlebt.

Mit dem Aufschwung der Naturwissenschaften entwickelte sich dann aber eine kausalanalytische Landschaftsforschung, die sich bewusst von der ganzheitlich-ästhetischen Landschaftsauffassung löste. Der späte Humboldt stand im Zwiespalt zwischen beiden Richtungen: "Was ich physische Weltbeschreibung nenne, ... macht keine Ansprüche auf den Rang einer rationellen Wissenschaft der Natur; es ist die denkende Betrachtung der durch Empirie gegebenen Erscheinungen als eines Naturganzen." Doch hält er daran fest, dass die Landschaft in ihrer ästhetischen Bedeutung "Anregungsmittel ... zum wissenschaftlichen Naturstudium" und darin gleichrangig mit der "unmittelbar objektiven Betrachtung charakteristischer Naturformen" ist (aus "Kosmos" zit. nach Beck 1978).

Diese Gleichrangigkeit ist in der weiteren Entwicklung der geographischen Landschaftsforschung, die seit Carl Troll (1939) mit der ökologischen Forschung zur Landschaftsökologie vereinigt wurde, verloren gegangen, und auch die nicht-naturwissenschaftlichen Zweige der Geographie haben sie wenig beachtet (Ehlers 2000). Als "Natur der Naturwissenschaften" erkannten die Forscher eine abstrakte Natur, die nur mittels intellektueller Anstrengung erschließbar ist, nämlich über Gesetzmäßigkeiten, die man lernen und wissen muss. Naturwissenschaften sind Naturgesetz-Wissenschaften und lehren, was immer und überall gilt. Dafür wird die Landschaft, heute mit Hilfe von Computerprogrammen, zerlegt und analysiert. Die "Natur der Landschaft", die im "landschaftlichen Blick" in den Köpfen entsteht und eine jeweils besondere, sichtbare Gestalt ist, darin auch ein geschichtlich und kulturell bestimmtes Ereignis darstellt, bleibt der "naturwissenschaftlichen Natur" fremd und unzugänglich, da sie nur als Ganzheit erfassbar ist (Trepl 1997; Tress u. Tress 2001). Aber nur sie erfüllt den Wunsch nach einem kontemplativen, auch ästhetisch motivierten, ganzheitlichen Naturerlebnis und ist Ausdruck des kontemplativen Naturbegriffs als einer der drei von Hirsch Hadorn (2000) eingeführten Naturkennzeichnungen.

Der in der Mitte des 20. Jahrhunderts in Basel lehrende Zoologe Adolf Portmann (1956, zit. nach Rudolf 1998) hat die unterschiedlichen Ansätze zur Erforschung der Natur mit einer Theateraufführung verglichen. Diese kann man hinter der Bühne betrachten, z.B. wie die Schauspieler sich vorbereiten und aufstellen, wie Kulissen geschoben, Geräusche gemacht und Lichteffekte erzielt werden. Aber das Erlebnis und die Erfahrung des Theaterstücks in seinem Zusammenhang wird nur dem Betrachter zuteil, der im Zuschauerraum sitzt, und je weniger er von der Apparatur hinter der Bühne weiß, desto stärker wird er vom Ablauf und Inhalt des Stücks beeindruckt. Auf die Wissenschaft übertragen heißt dies sehr vereinfacht: Kulturwissenschaftler erforschen die Wahrnehmung vor der Bühne, Naturwissenschaftler das Geschehen hinter ihr.

Wir stehen heute also vor zwei grundsätzlich verschiedenen Grundauffassungen über "Landschaft". Die eine sieht "Landschaft" als wissenschaftlichen Gegenstand der Landschaftsökologie im Sinne ihres Schöpfers Carl Troll (1939). Landschaft ist hier ein Komplex, Gefüge oder "Mosaik" von Ökosystemen oder Ökotypen und damit „nur“ ein Glied in den Organisationsstufen der Materie vom Atom über Molekül, Zelle, Organismus bis zum Planeten Erde, ja zum Universum ([Abb. 6](#)); sie wird überwiegend funktional betrachtet. Die andere Auffassung von "Landschaft" ist die lebensweltliche, die kulturell geprägte "Wunsch- und Alltagslandschaft" interessierter Betrachter, die allerdings, und

das gilt auch für die "Wahrnehmung vor der Bühne", in mehrere verschiedene Betrachtungsebenen oder Begriffsverwendungen zerfällt (Meier 2001; Winiwarter 2001):

- als regionalisierte Typisierung der Umwelt nach dem Erscheinungsbild, z.B. Agrar-, Wald-, Seen-, Gebirgslandschaft;
- als sozio-historisch aufgefasste Einheit, verbunden mit Heimat-, Landes- und Denkmalpflege, Grundlage von Identitätsfindung und -bindung, von Sich-Wohlfühlen; Gegenstand kulturwissenschaftlicher Reflexion und Deutungen;
- als Gestalt oder Bild, Gegenstand sinnlicher Wahrnehmung, mit Symbolik, Ästhetik, Emotion, als Motiv künstlerischen Schaffens; hierher gehört auch ihre "Inszenierung" oder ihre Verwendung als Ware oder Werbeträger;
- als alltäglicher, oft kaum bewusster Lebens- und Bezugsraum für die Abläufe des sozialen, ökonomischen und politischen Handelns.

Die so angesprochene Zweiteilung in der Grundauffassung von "Landschaft" spiegelt den Gegensatz zwischen naturwissenschaftlicher Eindeutigkeit und humanwissenschaftlicher Vieldeutigkeit wider. Sie ist ein Dilemma jeder integrativen Wissenschaftlichkeit, die versucht, Sachwelten und Sinnwelten zusammenzuführen (Groh u. Groh 1991 zit. aus Ehlers 2000).

Wer einen Ausschnitt der Erdoberfläche oder eine "Gegend" als "Landschaft" bezeichnet, hat immer – oft unbewusst – bereits eine Wertung auf Grund von Vorwissen vorgenommen, und auch dies bedarf der identifizierenden Erforschung. Es dürfte wohl nicht nur durch Ästhetik, sondern auch durch Urerfahrungen der menschlichen Evolution geprägt sein (Bourassa 1988, 1992), wie sie z.B. die "prospect-refuge"-Theorie nach Appleton (1975, s.a. Hudson 1992) ausdrückt, also die Verbindung von Übersichtlichkeit der Umgebung mit Zufluchtsgewährung. Die Wertschätzung einer Landschaft beruht danach auch auf ihrem "survival value", der dann aber kulturell erweitert und diversifiziert worden ist (Kaplan et al. 1989; Hunziker 1995) – bis zur arkadisch motivierten Paradies-Sehnsucht oder zum Mysterium. Die [aktuelle Werbegraphik für Produkte aller Art nimmt dies geschickt auf \(Abb. 7\)](#).

Bisher habe ich nur von "Landschaft" und nicht von "Kultur"landschaft gesprochen. Mir erscheint der Begriff eigentlich als tautologisch, da die Wertung eines Stückes Land als Landschaft – selbst wenn es wie fast unberührte „Natur“ aussieht – immer ein Ausdruck von Kultur und nur dem „Kulturwesen Mensch“ eigen ist. Andererseits wird der Begriff Kulturlandschaft meist selektiv verwendet und mehr an traditionellen Bildern als an der Gegenwart orientiert. Technisch-rational geprägte, seit etwa 1950 vorgenommene Modernisierungen der Land- oder Flächennutzung werden als kulturlandschaftliche Verluste empfunden. Dies ist die Sicht naturfern lebender, aber natursensibel gebliebener, gebildeter Stadtmenschen, die jene Bilder in sich tragen. Doch die staatlichen Behörden, die – nicht selten gegen den Willen der konservativen Bauern – die Landnutzungs-Modernisierung durchführten, hießen in Deutschland bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts "Landeskulturämter"! Die "Kultivierung" z.B. eines Hochmoors bedeutete seine Zerstörung, während die "Kulturtat" aus der bildungsbürgerlichen Sicht gerade in seiner pfleglichen Erhaltung bestehen müsste.

Billigt die städtisch-industrielle Gesellschaft, die ihren Wohlstand der ein bequemeres Leben gewährenden Technik verdankt, der Land- und Forstwirtschaft, von deren materieller Versorgung sie vollständig abhängt, keine technisch-rationellen Neuerungen zu? Warum wird dem überlieferten Bauernhof, dessen Idylle oft mit Entbehrungen und schwerer körperlicher Arbeit verbunden war ([Abb. 8](#)), nicht die – in anderen Produktions- und Dienstleistungssektoren selbstverständliche – Entwicklung zur modernen Agrarproduktion ([Abb. 9](#)) erlaubt? Allein dieser Begriff, erst recht das Wort "Agrarfabrik" vermittelt für viele ein Schreckensbild, das freilich vor allem durch die agrarische Umweltbelastung bestimmt wird. Im Masse wie diese vermindert werden muss, sollten sich Landschaftsarchitekten gemeinsam mit den Landnutzern verstärkt der Frage

widmen, ob eine mit moderner Agrartechnik durchgeführte Landnutzung nicht auch ästhetisch gestaltet werden könnte.

Ist man sich aus der städtischen Sicht aber bewusst, was Landschaftserhaltung praktisch bedeutet? Denn die als schön empfundene "Kultur"landschaft erscheint ihren Besuchern wie etwas, das nach Ferien und nicht nach Arbeit aussieht (Dinnebier 1998). Ihr ästhetisches Urteil über die Landschaft berücksichtigt aber keineswegs immer ökologische Befunde und erst recht keine sozio-ökonomischen Belange. Oder ist sie ein grosses Freilichtmuseum, mit den Bauern als Kustoden oder Konservatoren, bei dessen Besuch man bloss nicht merkt, dass man sich in einem Museum befindet? Diese Stadt-Land- Gegenüberstellungen lassen sich leicht auf die alpine Landschaft und ihre nicht-alpinen Besucher übertragen.

Wie weit das Bild der "Landschaft" in unseren Köpfen der landschaftlichen Wirklichkeit entspricht, wird von der Entwicklung zukünftiger Landnutzung und des immer mehr – selbst bei Naturschutzmaßnahmen! – von Mitteln der Technik abhängigen Umgangs mit Land bestimmt. Dieser muss auch als Kulturaufgabe ("Landschaftskultur" als Umkehrung von "Kulturlandschaft") erkannt, aber auch von jenen emotionalen Sehnsüchten gelöst werden. Diese sind weit verbreitet. Auf Grund von Umfragen in der Mitte der 1990er Jahre, wie sich die Städter die Landschaft wünschen, entwarf ein Künstler das landschaftliche Bild Deutschlands in seinem kartographischen Umriß ([Abb. 10](#)): ohne Städte und Dörfer, ohne Straßen und Eisenbahnen, ja ohne große Waldgebiete, doch immerhin mit einer Andeutung landwirtschaftlich genutzter Flächen im Mittelgrund. Mit dieser Darstellung kontrastiere ich das Landschaftsbild, das ein Graphiker für die Werbeschrift eines Verlags für ökologische Bücher geschaffen hat und die landschaftliche Realität durchaus überzeugend und sogar ästhetisch befriedigend wiedergibt ([Abb. 11](#)).

Es ist eine Herausforderung an die Forschung, und daher auch an das NFP 48, nicht nur Landschaften in Struktur, Funktion und Wandel zu untersuchen, sondern auch zu erforschen, was Menschen meinen, wenn sie „Landschaft“ sagen, also auf der Meta-Ebene. Wir bewahren in unseren Museen mit hohem Aufwand die Landschaftsbilder berühmter Maler ([Abb. 12](#)) – aber was geschieht mit den Landschaften, die sie darstellen? Die UNESCO hat hier ein Vorbild gesetzt, indem sie die Montagne Ste. Victoire in der Provence, die Cézanne als Motiv berühmter Bilder diente, zum kulturellen "Welterbe" erhob und erneut ein Gemälde ([Abb. 13](#)) auf die Wirklichkeit zurückwirken liess. Auch diese Landschaft wird dem Wandel unterliegen und dabei die Wandlungsfähigkeit unserer Landschaftsideale auf den Prüfstand stellen. Der angemessene Umgang mit "Landschaft" ist eine natur-, human- und kulturwissenschaftliche Aufgabe, die die verbal gern beschworene, aber so schwer zu verwirklichende Interdisziplinarität – und darüber hinaus die Beteiligung von "Nicht-Experten" als Akteuren und "stakeholdern" erfordert. Ich habe den Eindruck gewonnen, dass die NFP 48-Projekte diesem Anspruch gerecht werden können.

Literatur

- Appleton, J. (1975): The experience of landscape. – Chichester (U.K.)
Beck, H. (1978): Alexander von Humboldt[s] Kosmos, für die Gegenwart bearbeitet. Stuttgart. (Quellen und Forschungen zur Geschichte der Geographie und der Reisen Band 12).
Bourassa, S.C. (1988): Toward a theory of landscape aesthetics. – Landscape and Urban Planning 15, S. 241-252.
Bourassa, S.C. (1992): Public welfare and the economics of landscape aesthetics. – Landscape and Urban Planning 22, S. 31-39.
Däumel, G. (1963): Gustav Vorherr und die Landesverschönerung in Bayern. – Beiträge zur Landespflege 1, S. 332-376. Stuttgart.
Dinnebier, A. (1998): Nicht von gestern. Kulturlandschaft zwischen Schutz und Wandel. – Stadt und Grün 9/98, S. 634-640.
Ehlers, E. (2000): Geographie in der Welt von heute – Möglichkeiten und Grenzen eines integrativen Fachs. – Geographica Helvetica 55, S. 153-162.
Groh, R., Groh, D. (1991): Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur. – Frankfurt am Main.
Haber, W. (1993): Ökologische Grundlagen des Umweltschutzes. – Bonn.
Haber, W. (2001): Kulturlandschaft zwischen Bild und Wirklichkeit. – Forschungs- u. Sitzungsberichte d. Akademie für Raumforschung u. Landesplanung (Hannover) 215, S. 6-29.
Hard, G. (1985): Die Landschaft des Künstlers und die des Geographen. – Loccumer Protokolle 3/84, S. 122-139.

- Hirsch Hadorn, G. (2000): Umwelt, Natur und Moral. – Freiburg i.Br./München (Alber-Reihe Praktische Philosophie Band 63).
- Hoffmann, A. (1963): Der Landschaftsgarten. – In: Hennebo, D., Hoffmann, A. (Hrsg.), Geschichte der deutschen Gartenkunst, Band 3. Hamburg.
- Hudson, B.J. (1992): Hunting or a sheltered life. – Landscape and Urban Planning 22, S. 53-57.
- von Humboldt, A. (1978): Kosmos. Für die Gegenwart bearbeitet von H. Beck. – Stuttgart. (Quellen und Forschungen zur Geschichte der Geographie und der Reisen Band 12).
- Hunziker, M. (1995): The spontaneous reforestation in abandoned agricultural land: perception and aesthetic assessment by locals and tourists. – Landscape and Urban Planning 31, S. 399-410.
- Kaplan, R., Kaplan, S. (1989): The experience of nature. A psychological perspective. – Cambridge University Press.
- Krysmanski, R. (1970): Die Nützlichkeit der Landschaft. – Düsseldorf (Beiträge zur Raumplanung Bd. 9).
- Maier-Solgg, F., Greuter, A. (1997): Landschaftsgärten in Deutschland. – Stuttgart.
- Makowski, H., Buderath, B. (1983): Die Natur dem Menschen untertan. Ökologie im Spiegel der Landschaftsmalerei. – München.
- Meier, V. (2001): Landschaft aus der Sicht einer Geographin. – In: Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (Hrsg.), Alpenforschung – Landschaft und Lebensraum aus kulturwissenschaftlicher Perspektive (Workshop in Thun, 3./4.11.2000), S. 37-44.
- Müller, G. (1977): Zur Geschichte des Wortes Landschaft. – In: Hartlieb von Wallthor, A., Quirin, H. (Hrsg.), „Landschaft“ als interdisziplinäres Forschungsproblem. Veröffentlichungen des Provinzialinstituts für westfälische Landes- und Volksforschung des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe, Reihe 1, Band 21, S. 4-12. Münster/Westf.
- Natur und Landschaft (1996): Ins Bild gesetzt. Deutschland als Naturlandschaft ... als Naturlandschaft? – Natur und Landschaft (Bonn) 71, S. 225.
- Piepmeyer, R. (1980): Das Ende der ästhetischen Kategorie "Landschaft". Zu einem Aspekt neuzeitlichen Naturverhältnisses. – In: Westfälische Forschungen, Mitteilungen des Provinzialinstituts für westfälische Landes- und Volksforschung, Band 30, S. 8-46. Münster/Westf.
- Riehl, W.H. (1862): Das landschaftliche Auge. – In: Riehl, W.H. (Hrsg.), Culturstudien aus drei Jahrhunderten, S. 57-79. Stuttgart.
- Rudolf, K.S. (1998): Wahrnehmung und Landschaft. Die Evolution der Wahrnehmung und ihre Bedeutung im Mensch-Natur-Verhältnis. – Schriftenreihe der Fachhochschule Weihenstephan, Band 4. Freising. 247 S.
- Steingräber, E. (1985): Zweitausend Jahre europäische Landschaftsmalerei. München.
- Trepl, L. (1995): Die Landschaft und die Wissenschaft. – In: Erdmann, K.-H.; Kastenholz H.-G. (Hrsg.), Umwelt- und Naturschutz am Ende des 20. Jahrhunderts, S. 11-26. Berlin/Heidelberg/New York. Nachdruck in: Konold, W. (Hrsg.) (1996): Naturlandschaft – Kulturlandschaft. Die Veränderung der Landschaften nach der Nutzbarmachung durch den Menschen. S. 13-26. Landsberg/Lech.
- Trepl, L. (1997): Ökologie als konservative Naturwissenschaft. Von der schönen Landschaft zum funktionierenden Ökosystem. – In: Eisel, U.; Schultz, H.-D. (Hrsg.), Geographisches Denken. Urbs et Regio, Band 65 (Sonderband), S. 467-492. Kassel.
- Tress, B., Tress, G. (2001): Capitalising on multiplicity: a transdisciplinary systems approach to landscape research. – Landscape and Urban Planning 57, S. 143-157.
- Troll, C.: Luftbildplan und ökologische Bodenforschung. – Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde Berlin 7/8, S. 297-311. 1939.
- Winiwarter, V. (2001): Beiträge der Geistes- und Sozialwissenschaften zur nachhaltigen Entwicklung österreichischer Kulturlandschaften. – In: Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (Hrsg.), Alpenforschung – Landschaft und Lebensraum aus kulturwissenschaftlicher Perspektive (Workshop in Thun, 3./4.11.2000), S. 21-33.

Kontakt:

Prof. Wolfgang Haber
 Lehrstuhl für Landschaftsökologie
 Technische Universität München (TU)
 in Weihenstephan
 D-85350 Freising

e-mail: wethaber@aol.com

<http://www.nfp48.ch/publikationen/haber.html>

Staatsgalerie – Entdeckungen der Landschaft

Mit dieser Ausstellung stellt die Staatsgalerie Stuttgart einen der bedeutendsten Beiträge der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts in den Mittelpunkt. Nirgends in Europa hat sich die Landschaftsmalerei in solch einzigartiger Vielfalt und thematischer Breite entwickelt wie in den Niederlanden, die sich in jenen Jahren nach und nach in das heutige Belgien und Holland teilten.

Dass die politischen Grenzen jedoch nicht den künstlerischen entsprechen, das macht die Ausstellung mit ihren hochkarätigen Werken von Malern wie Joachim Patinir, Peter Paul Rubens bzw. Jacob van Ruisdael und Philips Koninck auf beeindruckende Art und Weise anschaulich.

www.staatsgalerie.de

van Ruisdael

Einführung in die Ausstellung



Esaias van de Velde »Eisbelustigung auf dem Wallgraben«, 1618, Öl auf Eichenholz, 28,8 x 50,4 cm, München, Alte Pinakothek

Im 16. und 17. Jahrhundert kam es in den Niederlanden – trotz größter politischer Spannungen – sowohl in wirtschaftlicher als auch in kultureller Hinsicht zu ungemeinem Reichtum und großer Mannigfaltigkeit. Erst mit dem »Westfälischen Frieden« von 1648 beruhigte sich das Land, dessen Spaltung in ein flämisches und ein holländisches Gebiet sich über mehrere Jahrzehnte hinzog. Vor dem Hintergrund dieser sich allmählich vollziehenden Trennung in ein katholisches, spanisch regiertes Königreich und ein von diesem unabhängiges calvinistisches Holland muss die Entwicklung der Landschaftsmalerei gesehen werden. Obwohl sich politisch, religiös und historisch gesehen unbestritten eine Grenze herausbildete, zeigt gerade ein intensiver Blick auf die Landschaftsmalerei jener Zeit, dass in künstlerischer Hinsicht mehr Beziehungen zwischen den beiden Regionen bestanden haben, als gemeinhin angenommen wird.



Peter Paul Rubens »Landschaft mit Fuhrwerk bei Sonnenuntergang«, 2. Hälfte der 1630er Jahre, Öl auf Holz, 49,5 x 54,5 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen



Joachim Patinir »Die Marter der Hl. Katharina«, vor 1515, Öl auf Eichenholz, 27 x 44 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

Mit ihren 90 Gemälden und 33 graphischen Werken aus bedeutenden Kunstmuseen und Privatsammlungen der Welt vermag die Ausstellung einen repräsentativen Überblick über die Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei vom beginnenden 16. bis ins ausgehende 17. Jahrhundert zu geben. Die Gemälde werden inhaltlich in 13 Gruppen präsentiert, innerhalb derer jedoch die Chronologie eine nur untergeordnete Rolle spielt. Diese entwicklungsgeschichtlich relevanten Gruppierungen führen den Facettenreichtum der niederländischen Landschaftsmalerei erst vor Augen. So zeigt die Ausstellung beispielsweise, wie sich im 16. Jahrhundert schrittweise die »Welt-« zur »Überblickslandschaft« wandelt, um alsdann im folgenden Jahrhundert zum »Panoramabild« zu werden. Nicht mehr die Ganzheit der Welt und ihre Ordnung ist das Thema, vielmehr ist es das Ziel der Künstler eine größtmögliche, unermessliche Weite im doch immer begrenzten Bild wiederzugeben.



Cornelis Hendricksz. Vroom »Flussmündung mit Bäumen«, 1638/39, Öl auf Holz, 50 x 67,5 cm, Haarlem, Privatsammlung, Leihgabe des Frans Hals Museum

Andere Gattungen, die »entdeckt« werden können, sind die skandinavische, italienisierende und brasilianische Landschaft, die stets im Gewand der heimatlichen Region dargestellt wurden und – wie nebenbei – die Reisefreudigkeit und Kolonialgeschichte der Niederländer widerspiegeln. Ein großes Themengebiet der niederländischen Künstler war die Dünen-, Fluss-, Küsten- und Seelandschaft, was bei einem Land, das der Schifffahrt seinen Reichtum verdankt und eine mehrere hundert Kilometer lange Küste besitzt, nicht verwundert. Im Graphikkabinett wird anhand der Werke von so namhaften Künstlern wie Hendrick Goltzius, Hercules Segers oder Rembrandt die wichtige Rolle der Graphik für die Entwicklung der jeweiligen Landschaftstypen offensichtlich.



Rembrandt Harmensz. van Rijn »Ansicht von Amsterdam vom Kadijk«, zwischen 1640 und 1642, Radierung auf rohweißem Bütten, 11,2 x 15,3 cm, Stuttgart, Graphische Sammlung

Gerade durch diese thematische Einteilung in verschiedene Landschaftstypen wird deutlich, dass wechselseitige Abhängigkeiten unter den künstlerischen Schulen – wie es sie etwa in Antwerpen,

Brüssel, Amsterdam, Den Haag oder Utrecht gab – stets bestanden haben und auch gang und gäbe waren. Da dieser entscheidende Umstand in der Kunsthistorie zumeist übersehen bzw. der Einfachheit halber übergangen wurde, erweist sich die erstmalige, allein inhaltliche Wahrnehmung der niederländischen (d. h. holländischen und flämischen) Landschaftsmalerei nicht nur als legitim, sondern als überaus aufschlussreich.

Die große Schönheit der einzelnen Werke kommt insbesondere durch die Darbietung in überschaubaren Kabinettträumen zum Ausdruck. Mittels einer solch intimen Präsentation können die unterschiedlich dargestellten Naturstimmungen der Landschaften nicht nur ihre sinnliche Wirkung entfalten, sondern auch in großer Ruhe wahrgenommen werden.

Adresse dieser Seite: http://www.staatsgalerie.de/aus_landschaft/intro.php | © Staatsgalerie Stuttgart

Künstlerliste

JAN VAN AMSTEL · HENDRICK VAN ANTHONISSEN · ANTWERPENER KÜNSTLER (UM 1540) · ANTWERPENER MEISTER (UM 1530-40) · JACQUES D'ARTHOIS · JAN ASSELIJN · HENDRICK AVERCAMP · NICOLAES BERCHEM · CLAES VAN BERESTEYN · HERRI MET DE BLES · HANS BOL · ANTHONIE VAN BORSSOM · JAN BOTH · BARTHOLOMÄUS BREENBERGH · PAUL BRIL · ADRIAEN BROUWER · PIETER BRUEGEL D. Ä. · JAN BRUEGHEL D. Ä. · WILLEM BUYTEWECH · JAN VAN DE CAPPELLE · HIERONYMUS COCK · GILLIS VAN CONINXLOO · AELBERT CUYP · JOANNES VAN DOETECUM · LUCAS VAN DOETECUM · ALLART VAN EVERDINGEN · ANONYMUS FABRICZY · JACOB JACOBSZ. VAN GEEL · HENDRICK GOLTZIUS · HENDRICK GOUDT · ABRAHAM GOVAERTS · JAN VAN GOYEN · MEINDERT HOBBEEMA · ALEXANDER KEIRINCX · KERSTIAEN DE KEUNINCK D. Ä. · PHILIPS KONINCK · MEISTER DER WEIBLICHEN HALBFIGUREN · PIETER MOLIJN · JOSSE DE MOMPER D. J. · AERT VAN DER NEER · JOACHIM PATINIR · ADAM PIJNACKER · CORNELIS VAN POELENBURGH · JAN PORCELLIS · FRANS POST · REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN · PETER PAUL RUBENS · JACOB VAN RUISDAEL · SALOMON VAN RUYSDAEL · ROELANT SAVERY · HERCULES SEGERS · PIETER STEVENS · LUCAS VAN VALCKENBORCH · ADRIAEN VAN DE VELDE · ESAIAS VAN DE VELDE · CLAES JANSZ. VISSCHER · SIMON DE VLIET · CORNELIS HENDRICKSZ. VROOM · JAN WILDENS · JAN WIJNANTS · PHILIPS WOUWERMANS

THOMAS ZELLER ON AUGUST SANDER'S RHINE LANDSCAPES

THE GERMAN PHOTOGRAPHER August Sander (1876–1964) took this picture of the Rhine River, close to Bonn, in 1930.¹ Sander revealed a Rhine bristling with human activity, and his photograph is an aesthetically powerful reminder of the idea of cultural landscape, which has been far more politically complicated in Europe than in the United States. In fact, the politics of the idea have hampered European environmental historians' ability to discuss human landscapes. Sander's work suggests ways in which historians can now embrace the European tradition of cultural landscape, and move beyond the twentieth-century politics which tainted that tradition for so long. Given the preeminence of cultural landscapes in American documentary photography, these politics of the aesthetics mattered, and still matter, on both sides of the Atlantic.

Neither a wild river nor a Romantic conduit for river cruises, August Sander's Rhine is a working Rhine.² The manifold human activities on and alongside the Rhine are his central narrative.³ Wing dams built into the stream on the left hand side calm its waters, slow its flow, and help to create a navigation channel, used by the Rhine barge in the lower right of the picture.

The Nonnenwerth Island is in the midst of the river. It is the site of a Franciscan monastery that, in the nineteenth century, became a hotel whose guests included the American writer James Fenimore Cooper and the European composer Franz Liszt.⁴ Beyond the river's banks, humans have created fertile agricultural landscapes with sharply delineated fields, meadows, and pockets of trees. The Eifel Mountains dominate the background. Small and medium-sized clouds add to the sense of movement and activity that Sander's Rhine encapsulates.



August Sander: The Rhine Valley and the Nonnenwerth Island, 1930.

© Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur—August Sander Archiv, Cologne; Artists Rights Society, New York, 2007.

Sander is well known for his series of human portraits, published in 2002 as *People of the Twentieth Century*. In that work, he captured a totality of German faces, people from different classes, regions, and origins. Sander was interested in reading the physiognomy of the men and women he portrayed, looking for discernible differences that would reveal the conditions in which they lived.⁵ Sander chose a similar approach to landscape photography, which he pursued from the start of his career. This photograph is thus a portrait of a Rhine, its countenance

analyzed as Sander would read a human face, its varied surface as revealing as a human expression.

Based on the physiognomic tradition in Continental European geography, Sander read landscapes as testimonies of human interaction with nature. A native Rhinelander, he familiarized himself with the geology and geography of the regions in which he grew up and worked. He chose to include, not exclude, routes of transportation such as roads, railways, and the predominantly engineered river landscapes of the 1930s. He depicted the agricultural landscape as the product of human labor, and the total landscape as a cultural product. In a radio address, Sander expressed his interest in the way "man leaves his imprint [on landscape].... In landscape, we can recognize the human spirit of an era, which we can capture with the help of a photographic apparatus. This is similar to architecture and industry and to all human works big and small."⁶

Sander presented the river as a place of human interaction with nature, but he was not a technophile by any means. His photographic renditions of storage dams and reservoirs do not strike celebratory poses, but are sober, almost reserved. They neither condemn nor extol the technological landscapes created by humans over the course of time. Rather, Sander aimed for a methodical contemplation, a detached understanding, and a thorough reading of landscapes as evidence of human activity.⁷

In the nineteenth century, German geographers coined the term "cultural landscape" for understanding these kinds of ensembles. The landscape tradition that they spawned aimed at comprehending the total interaction of humans and their environments.⁸ In the 1920s, several coffee-table books published in Germany took photographic stock of that interaction, with images ranging from meadows to harbors. A volume entitled *Culture in the Mirror of Landscape* aimed to bring the totality of landscape changes to its readers, from the Sahara's oasis to Irish meadows and Westphalian coal mines.

American photographers in the 1920s and 1930s embraced these ideas of landscape as well.⁹ In a presentation to the 1939 meeting of the American Historical Association, Roy E. Stryker, director of the Farm Security Administration photography project, and Paul H. Johnstone, a historian working for the Agriculture Department, recommended documentary photographs as sources for historians' research and echoed the belief that "every culture puts its stamp upon the terrain and creates its own landscape."¹⁰

With the advent of environmental history in the 1970s, American scholars drew on these German and American ideas, and freely embraced the idea of cultural landscape. U.S. environmental historians use the words "landscape" and "American landscape" liberally and even imprecisely, often as a substitute for the word nature. If one searches for "landscape" in the electronic table of contents for *Environmental History*, the query comes to a halt when the search engine shows more than a hundred hits for "landscape" among the published articles and book reviews. American scholars, it seems, can play with these ideas and their meanings at will.

In Germany, however, scholars have had no such freedom with the idea of cultural landscape. The "Blood and Soil" rhetoric of the National Socialists forever changed its meanings, making scholarship on cultural landscapes anathema after 1945. During the first few years of the National Socialist dictatorship in Germany, the Nazi government passed conservation laws addressing

ecoforestry and landscape-friendly designs of roads and factories. Not love of nature, but concern for racial purity appeared to have been the driving force. For the hardest proponents of the "Blood and Soil" approach, only a healthy landscape could bring forth and sustain a healthy race. Cleansing the racial body went along with weeding the landscape.

As recent research has shown, Nazi rhetoric did not, for the most part, lead to systematic action. Yet the bitter aftertaste of an essentialist landscape-culture connection lingered on for years, especially in German historiography. Until the 1980, for example, historians of German environmentalism identified concerns for landscape and aesthetic understandings of nature as romantic, anti-modern, and out of synch with the demands of a modern industrial society.¹¹ There are no established landscape studies in Germany akin to what exists in the United States or Britain. A German version of John Brinckerhoff Jackson would face suspicion of harboring sympathy for what was seen as a central tenet of Nazi ideology. Even though the Nazi leadership by and large held landscapes in relatively low regard, and the years of the dictatorship saw an intensified exploitation of natural resources, academics championing the landscape approach in the postwar period as a tool for historians were seen as ultraconservative at best.

Only recently have historians of Central Europe been more willing to engage with landscape. For a new generation, looking at and historically understanding landscape is by no means synonymous with embarking on a journey down a slippery slope toward Nazi ideology. While it is vital to realize that the Nazi ideology appropriated "landscape," this does not mean the concept has been invalidated. Looking at landscape changes contributes to an enriched understanding of environmental history that includes a contemporaneous aesthetic understanding of nature. The concept of landscape remains an ideal vessel for both material and aesthetic questions. Its earthen quality and its value as a cultural tool highlights these comprehensive, integrative qualities. Landscape forms the nexus between the material and the visual, between appropriation and appreciation.

A reconsideration of Sander's photograph is thus emblematic of the current willingness of European historians to study landscapes as historically contingent indicators of human change and to acknowledge the richness of the landscape concept. By using it, they can better understand how and why historical actors changed and valued their natural environments and how, more recently, they incorporated these landscape changes into their deliberations of modernity. It would appear that the brown whiff of landscape has subsided.

Finally, a small but significant detail from Sander's biography highlights the intricacies of the landscape approach. When he learned in 1934 that the Nazi regime had thrown his Communist son in prison and suppressed his work, the photographer literally sought refuge in the Rhenish landscape and went hiking. In other words, Sander's turn to landscape was as political as landscape itself.¹²

Thomas Zeller is the author of *Driving Germany: The Landscape of the German Autobahn, 1930–1970* (Berghahn Books, 2007) and has co-edited the volumes *How Green Were the Nazis? Nature, Environment, and Nation in the Third Reich* (with Franz-Josef Brüggemeier and Mark Cioc, Ohio, 2005), *Germany's Nature: Cultural Landscapes and Environmental History* (with Thomas Lekan,

Rutgers 2005), *The World Beyond the Windshield: Roads and Landscape in the United States and Europe* (with Christof Mauch, forthcoming 2007), and *Rivers of History: Perspectives on Waterways in Europe and North America* (with Christof Mauch, forthcoming 2007). He teaches at the University of Maryland, College Park.

NOTES

¹ The photograph is entitled "The Rhine Valley and the Nonnenwerth Island." *August Sander: Landschaften* (Munich: Schirmer/Mosel, 1999), 14.

² The historical literature on the Rhine is considerable. A few examples include Lucien Febvre, *Le Rhin: Histoire, Mythes et Réalités* (1935; reprint, Paris: Perrin, 1997); Hans Boldt, ed., *Der Rhein: Mythos und Realität eines europäischen Stromes* (Cologne: Rheinland, 1988); Mark Cioc, *The Rhine: An Eco-biography, 1815–2000* (Seattle: University of Washington Press, 2002); and Thomas M. Lekan, *Imagining the Nation in Nature: Landscape Preservation and German Identity, 1885–1945* (Cambridge: Harvard University Press, 2004).

³ For analyses of landscape paintings by an art historian and an ecologist, see Henry Makowski and Bernhard Buderath, *Die Natur dem Menschen untertan: Ökologie im Spiegel der Landschaftsmalerei* (Munich: Kindler, 1983). An excellent overview is Martin Warnke's *Political Landscape: The Art History of Nature* (Cambridge: Harvard University Press, 1995).

⁴ <http://www.nonnenwerth.de/extdoc/Informationen/alle/Geschichtliches.php>, accessed July 28, 2005.

⁵ Susanne Lange and Gabriele Conrath-Scholl, *People of the Twentieth Century* (New York: Harry N. Abrams, 2002).

⁶ The radio address is quoted in *August Sander: Landschaften*, 34.

⁷ Sander's approach to landscape photography remains popular, with major exhibitions—most recently in 2004 in Washington, DC. *August Sander: Photographs of the German Landscape* (Washington, DC: The Phillips Collection, 2004).

⁸ Richard Muir, *Approaches to Landscape* (Lanham, MD: Barnes & Noble, 1999); and David N. Livingstone, *The Geographical Tradition: Episodes in the History of a Contested Enterprise* (Oxford: Blackwell, 1993). For the renaissance of the landscape concept in more recent cultural geography, see Denis E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, 2nd ed. (Madison: University of Wisconsin Press, 1998); and Kenneth Robert Olwig, *Landscape, Nature, and the Body Politic: From Britain's Renaissance to America's New World* (Madison: University of Wisconsin Press, 2002).

⁹ Nikolaus Creutzburg, *Kultur im Spiegel der Landschaft. Das Bild der Erde in seiner Gestaltung durch den Menschen. Ein Bilderatlas* (Leipzig: Bibliographisches Institut, 1930). Another example is the more nationalist Eugen Diesel, *Das Land der Deutschen* (Leipzig: Bibliographisches Institut, 1931). For the United States, see Finis Dunaway, "On the Subtle Spectacle of Fallen Leaves," *Environmental History* 9 (2004): 730–34.

¹⁰ Roy E. Stryker and Paul H. Johnstone, "Documentary Photographs," in *The Cultural Approach to History*, ed. Caroline F. Ware (New York: Columbia University Press, 1940), 324–30, 329.

¹¹ For an overview of this literature and for new approaches, see Thomas Lekan and Thomas Zeller, "Introduction: The Landscape of German Environmental History," in *Germany's Nature: Cultural Landscapes and Environmental History*, ed. Thomas Lekan and Thomas Zeller (New Brunswick: Rutgers University Press, 2005), 1–14; and Franz-Josef Brüggemeier, Mark Cioc, and Thomas Zeller, eds., *How Green Were the Nazis?*

Nature, Environment and Nation in the Third Reich (Athens: Ohio University Press, 2005).

¹² Wolfgang Kemp, "Die Landschaftsphotographie August Sanders," *August Sander. Rheinlandschaften. Photographien 1929–1946* (Munich: Schirmer/Mosel, 1981), 37–49, 46. Like many of his fellow Germans, Sander claimed to have lived in "inner emigration" during the Nazi years. Yet he expanded his portfolio of German society in the 1930s and 1940s by photographing Hitler Youth and Nazi officials as well as a Jewish woman before her emigration. *August Sander: Citizens of the Twentieth Century* (Cambridge: MIT Press, 1986), 242–48; *August Sander: Photographs from the J. Paul Getty Museum* (Los Angeles: The J. Paul Getty Trust, 2000), 88–93. For an extended discussion, see *ibid.*, 101–39.

Content in the History Cooperative database is intended for personal, noncommercial use only. You may not reproduce, publish, distribute, transmit, participate in the transfer or sale of, modify, create derivative works from, display, or in any way exploit the History Cooperative database in whole or in part without the written permission of the copyright holder.

<http://www.historycooperative.org/journals/eh/12.2/zeller.html>