

ParTerre
Studien und Materialien zur Kulturgeschichte des gestalteten Bodens

Dissertation zur Erlangung der Würde
eines Doktors der Philosophie
vorgelegt am Fachbereich 5
der Bergischen Universität Wuppertal

von

Anna Zika M.A.
Matr. Nr. 9736844

Wuppertal, im Februar 2001

Anna Zika

**ParTerre. Studien und Materialien
zur Kulturgeschichte des gestalteten Bodens**

Dissertation vorgelegt im Februar 2001 am Fachbereich 5 der Bergischen Universität in Wuppertal

Betreuer: Prof. Dr. Bazon Brock, BU Wuppertal

Zweitgutachter: Prof. Dr. Christoph Asendorf, Europa-Universität Frankfurt/O.

Tag der mündlichen Prüfung: 12.7.2001

Inhaltsverzeichnis

Band 1

Einführung	7
0. Vor unserer Zeit	13
0.1. Urworte, mütterlich	13
0.2. Mutter werden ist nicht schwer...	17
0.3. Macht euch die Erde untertan	25
0.4. Alles gute kommt von oben	29
0.5. Mutter Natur: edle Einfalt und stille Größe	32
Zwischenergebnis	34
1. Individuum und Boden. Leben, Gehen, Sterben	35
1. 1. Ad Pedes	35
1.1.1. Den Boden spüren	36
1.1.2. Der "nackte" Fuß	37
1.1.3. Schuhe	40
1.1.4. Stehen und Gehen	42
1.1.4.1. Der aufrechte Gang	43
1.1.4.2 Spaziergang	45
1.1.4.3 Fußreise	46
1.1.4.4 Künstler gehen Künstlergänge	48
1.1.5. Footprints - Signaturen der Anwesenheit	49
1.1.6. Sicherer und unsicherer Boden	52
Zwischenergebnis	54

1. 2. Auf guten Böden wunderbar zu treten	55
1.2.1. Vom Lehmboden zum Laminat -	
kleine historische Übersicht der Bodenbeläge	58
1.2.1.1. Mosaiken	
- Privatbauten	59
--"Fließende Böden"	63
-- Handwerker oder Künstler?	64
- Sakralgebäude	65
-- Bilder am Boden	65
-- Bodenmuster - Ornamente für die Ewigkeit	68
1.2.1.2 Zur weiteren Entwicklung von Bodenbelägen	73
Exkurs Teppiche	76
1. 3. Vom Acker gemacht	78
Zwischenergebnis	93
1. 4. Jenseits von Eden. Den Boden gestalten	93
1.4.1. Kurze Übersicht der Gartenkunst	96
Zwischenergebnis	100
1.4.2. Es grünt so grün. Rasen als Stillstand	101
1.4.2.1. Rasen im Mittelalter und in der Renaissance	104
1.4.2.2. Freiheitliches Grasgeflüster I	108
1.4.2.3. Deutsche dichten Wiesenbilder	110
1.4.2.4. Bürgerliches Rasenspiel	112
- Rasenteppich/Teppichrasen	114
1.4.2.5. Freiheitliches Grasgeflüster II	116
1.4.2.6. Der virtuelle Rasen	118
1.4.2.7. Ist die Hoffnung grün?	119
1. 5. Aus der Erde, zur Erde zurück	121
1.5.1. Grabmäler	130
1.6. Labyrinth. Die Wege des Ich	132
1.6.1. Labyrinth in Kirchen	136
1.6.2. Labyrinth im Profanbereich	138

3.1.1. Topographische Porträts - Bilder der Erdoberfläche	225
3.1.1.1. Exkurs: Vom Werden der Landschaft	231
3.1.1.2. Stadtluft macht frei - für das Wahrnehmen von Landschaft	232
3.1.2. Stand-Figuren	234
3.1.3. Räume der Maler	235
3.1.3.1. Von der göttlichen Perspektive	237
3.1.3.2. Die Geburt der Tiefenillusion aus dem Gelege der Bodenkacheln	242
- Piero della Francesca - Maß für Maß	250
3.1.3.3. Vom Ende der "theologischen" Zentralperspektive	256
3.1.3.4. Anmerkungen zur Wahrnehmung perspektivischer Darstellungen	259
3.1.3.5. Böden in Bildern der neuzeitlichen Malerei	261
- Ein Bild mit doppeltem Boden: "Die Gesandten"	262
- Unordnung am Boden - aller Laster Anfang!	266
- Scene of the crime	268
-- Inszenierte Fotografie	268
Zwischenergebnis	270
3.2. Bodenskulpturen	272
3.2.1. Erich Reusch: am Anfang war das Mahnmal	276
3.2.2. Vertikale und Horizontale Plastik	277
3.2.3. Kunst für den Blick von oben: Robert Smithson	280
3.2.4. Bodenschriften	281
3.2.5. endlose Muster: Mariella Mosler	283
3.2.6. Ein Sockel für alles und jeden: Piero Manzoni	284
3.2.7. "negative" Skulpturen	285
Zwischenergebnis	287
3.3. Land-Art - Kunst aus dem Boden gestampft	288
3.3.1. Landart: born in America	291
3.3.2. Laßt Krümen sprechen. Land-Art als erzwungene Unmittelbarkeit	294
3.3.3. Mikrokosmos/Makrokosmos	297
3.3.4. Performing (in) the Land	299
3.3.5. Zur Konzeptualität der Land-Art	303

3.3.6. Viel Zeit liegt unter uns	307
3.3.7. Das Ewige. Pantheistische Tendenzen der Land-Art	311
3.3.8. Ikonographische Übersicht: Zeichen am Boden	312
- Linie	313
- Kreis	314
- Spirale	315
- Kreuz	316
- Dig it	316
- Gender	317
- Exkurs: Die Farben der Erde	318
3.3.9. Das Pittoreske und das Erhabene	320
3.3.10. Der Blick von oben	324
3.3.11. Reclamation Art	327
Zwischenergebnis	333
4. Zusammenfassung und Blick voraus	334
Anhang:	
Literaturverzeichnis	347
Abbildungen	367

Einführung

Ich weiß sehr wohl, daß unser Körper, unser Leben der Erde angehören, der wilden Erde, diesem Himmelskörper, und ich weiß sehr wohl um die vielen, ja unzähligen Möglichkeiten, unserem Verhältnis zur Erde Ausdruck zu verleihen und insbesondere weiß ich um unsere Fähigkeit, die Ungewißheit, die in unserem Verhältnis zur Erde liegt, zu verdrängen und dieses Verhältnis zu ritualisieren.¹

Ettore Sottsass

In der vorliegenden Arbeit werde ich unter verschiedenen Gesichtspunkten die Bedeutung der Aneignung und Gestaltung von Boden für die Entwicklung der westlichen Kultur untersuchen. In generalistischer Herangehensweise trage ich historisches Bild- und Text-Material aus den Bereichen Kunst-, Sozial-, Rechts- und allgemeine Kulturgeschichte zusammen, um das von Sottsass eingangs angesprochene Verhältnis zum Boden in verschiedenen Epochen darzustellen und auf einen möglichen Wandel zu überprüfen.

Die abendländische Kultur ist in ihrer Entwicklung wesentlich durch religiöse Begründungen und Vorgaben geprägt. Dies zeigt sich nicht zuletzt daran, daß jahrhundertlang juristische Verbindlichkeiten aus sakralrechtlichen Normen abgeleitet wurden.

Die jüdisch-christliche Kultur etwa bezog Annahmen über die Entstehung der Welt aus dem alttestamentarischen Schöpfungsbericht, demzufolge Gott am Dritten Tag eine Konzentration der Gewässer vornahm, die die Erdoberfläche zunächst gänzlich bedeckten, bis trockene Flächen entstanden, die er *Erde* nannte. Dieser Erde ließ er noch am selben Tag Pflanzen entsprossen, die das Erbgut für neue Pflanzengenerationen als Samen in sich tragen. Damit stiftete er den Kreislauf alles Lebendigen; das Geheimnis des Keimens wurde in den Erdboden verlegt. Dieser Mythos modifiziert seinerseits das kulturgeschichtlich ältere Vorstellungsbild der Erde als einer **großen Mutter**, die aus sich heraus selbsttätig Leben hervorbringt und es auch wieder aufnimmt. Während polytheistische Religionen, z.B. die der griechisch-römischen Antike, Reste dieser Figur in der Verehrung weiblicher Erd- und Vegetationsgottheiten durchschimmern ließen, versuchten monotheistisch-patriarchalische Kulte das Entstehen von Leben (aus dem Boden) männlicher Zeugungskraft und Formungswillen zuzuschreiben. Gleichwohl bewahren etliche Volksbräuche und abergläubische Praktiken, vor allem in bäuerlichen Gesellschaften, bis weit in die Neuzeit hinein ritualisierten Respekt vor der (weiblichen) Fruchtbarkeit des Bodens und seinem verschlingenden Potential.

¹ Sottsass 1995, S. 7.

Selbst in christlichen Kirchen erwiesen kostbare Ornamente und figürliche Darstellungen dem Boden Referenz, indem Künstler und Architekten ihn als Projektionsfläche "himmlischer" Wirkmächte gestalteten - bezeichnenderweise nur solange, bis eine Epoche anbrach, in der die theologische Dominanz der künstlerischen Produktion rapide abnahm.

Im 20. Jahrhundert interessierte die Imagination einer Gebärkraft der Erde als "Archetypus" vor allem in der psychologischen Forschung der Jung-Schule. Deren Ergebnisse wurden u.a. dadurch popularisiert, daß sich bildende Künstler, schwerpunktmäßig aus dem Bereich der Land-Art, in ihren Werken verstärkt seit etwa 1960 wieder mit *Mutter Erde* befaßten.

Im ersten Teil meiner Arbeit stelle ich eher persönliche, individuelle Beziehungen eines jeden Einzelnen zum Boden dar, und zwar zum Boden als Ort (etwa eines Grabes) und als Substanz (z.B. als Torf, Ackerkrume etc.). Ungeachtet ihrer kultur- und gesellschaftstiftenden Dynamik betrachte ich auch die **Landwirtschaft** und die **Gartenkunst** in ihren lebenserhaltenden und ästhetischen Aspekten an dieser Stelle. Das gleiche gilt für die Kulturgeschichte der formalen Gestaltung von privaten und öffentlichen Lebensumgebungen durch **Bodenbeläge** oder die Praxis der **Erdbestattung**, die das Ende eines individuellen Daseins markiert.

In einem zweiten Teil werden dem Einzelschicksal übergeordnete Fragen des Besitzes, der Verwaltung und Behauptung von Boden ins Visier genommen.

Territorien definieren sich über ihre **Grenzen**, mit denen Bodenflächen als gedachte oder gebaute Linien umgeben werden. Die Überzeugung, ein Recht auf bewohn- und bevölkerbaren Boden zu haben, vermischte sich im 20. Jahrhundert mit der nationalsozialistischen Rassenlehre zur *Blut-und-Boden-Ideologie*.

Netzwerke von **Wegen und Straßen** ermöglichen Kommunikation innerhalb und zwischen Territorien. Nationale Markierungen und internationale Verbindungsmöglichkeiten werden in **Karten** und Itineraren dargestellt. Sie projizieren Merkmale der Erdoberfläche auf zweidimensionales Trägermaterial, lange bevor die Erfindung von Flugapparaten die mechanisierte *Supervision* ermöglichte. Waren an der Entwicklung solcher Projektionen Künstler maßgeblich beteiligt, so zeigte sich vor allem in der Zeit nach etwa 1950 auch umgekehrt ein deutlicher Einfluß der Kartographie auf Werke der bildenden Kunst.

Die im ersten und zweiten Teil der Arbeit angestellten allgemeineren Darstellungen bilden die Folie für den dritten, kunstgeschichtlichen Teil meiner Dissertation: dort werde ich zunächst das Motiv des Erdbodens in seiner Bedeutung für den Werdegang der **Landschaftsmalerei** - vor allem in der Zeit zwischen etwa 1300 und 1400 vorstellen. Später, in der Epoche der Renaissance, dient die malerische Wiedergabe von gemusterten Fußböden als Verständigungsmittel bei der Bildkonstruktion von Innenräumen, wobei sich die

Vervollkommnung der Möglichkeiten **perspektivischer Raumprojektionen** keinesfalls im Gewinn eines nur formalen Darstellungsmodus erschöpfen.

Mit der Herausbildung des neuartigen Genres der **Bodensulptur** nach dem Zweiten Weltkrieg wird dem Kunstbetrachter ein verändertes Rezeptionsverhalten, nämlich der "Blick nach unten", antrainiert. Ich erlaube mir einige Deutungsansätze zu einer künstlerischen Aufgabe, die bisher erst in wenigen Monographien - und dort keinesfalls enzyklopädisch - erschlossen wurde.

Land-Art und Earthworks schließlich tragen seit etwa 1960 erheblich dazu bei, uns wieder der Erde, der wir "entstammen", gegenwärtig zu werden. Diese Gattungen erweisen sich dabei aufs engste verknüpft mit politischen Implikationen (z.B. des Umweltschutzes) und somit einer "Moralästhetik", wie sie bereits im 18. Jahrhundert in ihrer Forderung, daß Schönes auch nützlich sein müsse, das Werden des Landschaftsgartens und der *Ornamental Farm* theoretisch begründet hatte.

In der *Land-Art* laufen Ansätze der *Lebensreform*-Bewegung um 1900 und der ökologischen Debatte der Zeit seit etwa 1965 zusammen. Sie führt verstärkt vor Augen, welche Konsequenzen es haben kann, wenn sich Menschen nicht mehr unmittelbar von der eigenhändigen Kultivierung des Bodens abhängig fühlen.

Die Tatsache, daß jährlich rund 24 Milliarden Tonnen fruchtbaren Bodens durch Umweltschäden, Rodung oder klimatische Veränderungen verwüstet werden², während es zwischen 200 und 1000 Jahre dauert, bis auch nur einige Zentimeter Mutterboden neu entstehen, läßt wahrlich das Material Erde als anbetungswürdiges Gut erscheinen. Auch werden "angesichts immer wieder auftretender Erdbebenkatastrophen die Urängste wieder deutlich und nachvollziehbar, die man mit dem Boden und dessen offenbar doch höchst unberechenbarem Untergrund verbindet."³

Vor diesem Hintergrund sah sich die evangelisch-lutherische Landeskirche Hannovers veranlaßt, als einen der deutschen Beiträge auf der *Expo 2000* die *Eine-Welt-Kirche* im niedersächsischen Schneverdingen zu errichten. Die Konzeptkünstlerin Marianne Greve wurde eingeladen, dieses aus heimischen Hölzern realisierte Bauwerk mit dem *Eine-Erde-Altar* auszustatten, an dem sie zwischen 1994 und 2000 gearbeitet hatte. Die Doppelbedeutung des Wortes *Erde* als Bezeichnung für den Globus, auf dem wir leben und dem Substrat des Erd-Bodens regte sie zu ihrer Installation an: in einem regalartigen Stahl- und Glas-Triptychon, das die Gesamtform eines Kreuzes bildet, will sie insgesamt 7000 Plexi-Glasbehältnisse in Buchform versammeln, die mit Erdproben aus allen Kontinenten gefüllt sind. Dabei sind 1000 dieser *Erdbücher* "Orten vorbehalten, die für die Weltanschauungen der Menschen von besonderer Bedeutung sind. Neben der Erde aus Jericho, Ägypten, Betlehem und Jerusalem

² Radiomeldung vom 10.12.2000

³ Danner 1995, S. 19.

sowie anderen Stätten der frühen Christenheit wird Erde aus Orten von Bedeutung für andere Religionen und andere geschichtliche Perioden vertreten sein."⁴ Dem Entwurf liegt die Feststellung zugrunde, daß sich verschiedenste Kulturkreise in "spirituell ähnlicher"⁵ Weise direkt der Erde und somit dem *Erdboden* zugewandt haben. Greve bezieht sich damit auf eine Kulturphase quasireligiösen Bodenbewußtseins. So stand ihr Projekt in augenfälligem Gegensatz neben den übrigen *Expo*-Beiträgen, die zumeist auf futuristische Prognosen ausgerichtet waren: im Vordergrund der Rezeption durch Besuchermassen standen Technik-Euphorie und das Interesse am *Cyberspace*, an der Präsentation sogenannter "virtueller Räume", die ihren Nutzern den Aufenthalt in einem bodenlosen Irgendwo verheißen. Der wohlgemeinte künstlerische Aufruf zu einer größeren Achtung der Erde als Ort und Substanz, als Territorium und Material mutet wie der Schwanengesang auf eine Kultur an, die sich am Übergang zu einer neuen Phase der Ort- und Bodenlosigkeit befindet.

Zwar können Menschen aller Voraussicht nach auch weiterhin ohne technische Hilfsmittel "weder fliegen noch auf den Wolken oder gar auf Stecknadeln sitzen." Aber ob sie deshalb tatsächlich auf immer "Grund und Boden zum Stehen und Gehen, zum Arbeiten und Schlafen, zur Ernährung und zum Erholen"⁶ brauchen, wie Beate und Hartmut Dieterich noch 1997 prophezeiten, dürfte zumindest von denen bezweifelt werden, die den wohlfeilen Ausflug in die Schwerelosigkeit für jedermann vorbereiten: eine "Kölner Produktionsfirma will ab 2002 Show-Kandidaten ins Weltall schießen."⁷ Als unterhaltungstechnische Weiterentwicklung des Container-Experiments *Big Brother* plant das Kölner Unternehmen *Brainpool TV AG* für September 2002 den Versand ausgewählter *Space Commander* ins All; ihr einwöchiger Aufenthalt auf der 350 km vom Erdboden entfernten Internationalen Raumstation ISS soll von der Tochterfirma *Space TV* als Live-Übertragung an das Fernsehpublikum vermittelt werden.⁸ Da im Vordergrund ein "umfassendes Entertainment-Konzept" steht, ist zu erwarten, daß im Begleitprogramm derartiger TV-Ereignisse die Überwindung der Schwerkraft als alltägliche Freizeitattraktion - zumindest in geeigneten Simulationsräumen - angeboten werden wird.

Folgt auf eine *Kultur der Bodenhaftung* eine *Kultur der Bodenlosigkeit*?

Nachdem Angehörige der abendländischen Kultur jahrhundertlang Nahrung und sowohl substantielle als auch spirituelle Energie aus dem Boden bezogen und verbindliche Rechtsvorstellungen auf Bodenbesitz begründeten, zeichnet sich gegenwärtig ein Mentalitätenwandel ab: die körperliche Selbstwahrnehmung, die bisher in ein Verhältnis zur

⁴ Greve 2000, S. 63.

⁵ ebd.

⁶ Dieterich 1997, S. 13.

⁷ *Kölner Morgen*, 13.12.2000.

⁸ vgl. vgl. <http://www.space-commander.com/de/projekt.php3>

natürlichen Gravitation, also der buchstäblichen Erd-Anziehung gesetzt wurde, weicht offenbar dem Bedürfnis nach Simulationen der Entkörperlichung und der Unabhängigkeit von Gesetzen der Schwerkraft.

Wenn sich die Bedeutung eines Kulturmerkmals in der Aufmerksamkeit manifestiert, die es in medialen Vermittlungen erfährt, dann lösen gegenwärtig die Interfaces der Computeranimationen und Datenanzüge als Schnittstelle zwischen Mensch und maschinell repräsentiertem Raum den Boden in seiner Bedeutung als alte Schnittstelle zwischen dem Menschen und dem durch die Erdoberfläche verkörperlichten Raum ab.

Die Stationen dieses Mentalitätenwandels im kulturgeschichtlichen Verlauf an exemplarischen Beispielen für das Verhältnis von Menschen zum Boden aufzuzeigen, ist das erklärte Ziel meiner Dissertation.

Formaler Hinweis

Primärliterarische Zitate wurden zugunsten größerer Lektürebequemlichkeit in den Textfluß integriert, statt sie in einem Quellen-Anhang zu versammeln. Sie sind durch Einrückung und (mit einer Ausnahme) durch Kursivsetzung deutlich ausgewiesen.

Dank

Es ist mir eine angenehme Pflicht, an dieser Stelle den Personen zu danken, die die Entstehung des folgenden Textes durch Rat und Tat begleitet haben.

Mein Dank gilt zuerst und vor allem Prof. Dr. Bazon Brock, der nicht nur mit seinem Buch *Die Welt zu Deinen Füßen* den Anstoß zu dieser Dissertation gab und sie betreute, sondern mir in äußerst stimulierenden "Lehrjahren" die Chance gewährte, mich als kulturwissenschaftliche Generalistin qualifizieren zu können. Mehr als jeder andere Abschnitt meiner Aus- und Weiterbildung wird mir diese Zeit in Erinnerung bleiben.

In zahlreichen Gesprächen konnte ich den Argumentationsgang meiner Darstellung mit Prof. Dr. Heiner Mühlmann erörtern - auch dafür ein herzliches Dankeschön.

Meinem Mann, Thomas Zika, danke ich vor allem dafür, daß er die außerordentliche Belastung, der unser Zusammenleben durch meine Arbeit ausgesetzt war, mit bewundernswerter Fassung ertragen hat. Seine Anregungen und seine konstruktive Kritik haben die Entstehung des Textes von Beginn an in Bahnen des Lesbaren gelenkt. Seine praktische Hilfe war mir unentbehrlich.

Meine Eltern, Hans und Hannelore Steins, haben mich in der Phase der Niederschrift durch unermüdliche Auskünfte, durch Korrekturen und anhaltende Ermunterungen sehr unterstützt. Meine Großmutter, Maria Steins, und meine Freunde Jürgen Albert, Kathleen Hooper, Corrienne Hoyer, Eva-Maria Huhn, Tini Klein, Gerlinde Koschik, Thomas Paulußen,

Christiane Pennartz, Fabian Steinhauer und Sabine Wilms hielten mich mit kontinuierlichem Interesse und Zuspruch bei der Stange.

Ein herzlicher und heimlicher Dank geht an Dr. Marianne Müller in Zürich. Sie weiß, wofür.

Ohne die Liebe und Freundschaft aller Genannten hätte ich es nicht geschafft.

Die Dissertation widme ich meinen Paten
und dem Andenken an Angelica Brunelli.

0. Vor unserer Zeit

Den Boden, auf dem wir stehen und leben, bezeichnen wir in seiner unmittelbarsten Gestalt als *Erde*. Erde nennen wir zugleich die Weltkugel selbst und auch ihre äußerste Hülle, eine ca. 30 cm dicke kohlenstoffreiche Schicht, die Pflanzen trägt. Weil von dieser Schicht dem Augenschein nach alles Wachstum ausgeht, heißt sie im Volksmund auch *Mutterboden* - weniger schmeichelhaft, aber mit nicht geringerer metaphorischer Prägnanz sprach der Brockhaus im Jahr 1929 von der "lebenerfüllten Verwitterungshaut der Erde"⁹.

"Die Erde wird in mythischer Sprache die *Mutter des Rechts* genannt" - mit dieser Mitteilung ließ Carl Schmitt 1950 sein Buch über den *Nomos der Erde im Völkerrecht des ius publicum Europaeum* (Berlin 1950) beginnen. Er begründete diesen Ausspruch mit der Vorstellung, daß "die fruchtbare Erde in sich selbst, im Schoße ihrer Fruchtbarkeit, ein inneres Maß" berge, um das jeder Bauer wisse: es besteht im Lohn der Ernte für Mühe und Arbeit.¹⁰

0.1. Urworte, mütterlich

*Die Tatsache, daß alle lebenden Wesen, Pflanzen, Tiere und Menschen Nahrung und Kraft vom Erdboden haben, hat dazu geführt, daß im Glauben der Völker die Erdkraft als segenspendende Macht und als Hilfe gegen schädliche Gewalten angegangen wird, auch wo physisch keine Stärkung zu erwarten ist. Diese Macht ist bei manchen Völkern zu einer persönlich gestalteten Göttin geworden, die mütterlich aufgefaßt wurde. Die Mutter Erde gebiert alles Leben. Auch die Menschen stammen in letzter Linie von ihr ab und werden nach dem Tode wieder in ihren Schoß gebettet, um einst zu einem neuen Leben wiedergeboren zu werden.*¹¹

Gegen Ende des 20. Jahrhunderts etablierte sich im Alltagssprachgebrauch der Begriff "Natur" als Präfix für Kulturgüter wie Nahrungsmittel, Kleidungsstücke, Baustoffe oder Ferienprogramme, die aus ökologisch einwandfreien Materialien hergestellt wurden, bzw. die rohstoffliefernde Umgebung vorgeblich weniger schädigen. Häufig synonym mit der Vorsilbe *bio* (=das Leben betreffend) verwendet, bedeutet *Natur-* immer etwas Gutes, verleiht den solchermaßen ausgezeichneten Dingen die Aura lebenserhaltender Qualität. "Der Ausdruck *Natur* hat seit der griechischen Aufklärung seine Kontur durch Entgegensetzungen erhalten: Natur und Technik, Natur und Kultur, Natur und Zivilisation [...] Natur ist nach dieser für unsere europäische Kultur bestimmenden Grundkonzeption das, was von selbst da ist und sich

⁹ zit. nach Eidenbenz 1993, S. 102.

¹⁰ vgl. ebd., S. 108.

¹¹ HdA, Bd. 2, Sp. 895ff.

selbst reproduziert. Bei den Griechen hieß das *von Ewigkeit her*, im christlichen Zusammenhang dann *vom Ursprung der göttlichen Schöpfung her*".¹²

Für den Aristoteles-Schüler Theoprast, den geistigen Führer der Peripatetischen Schule in Athen, war die Erde "der gemeinsame Herd der Götter und Menschen, und wir alle, die (wir uns) an sie wie an unsere Ernährerin und Mutter schmiegen, müssen sie preisen und als unsere Gebärerin zärtlich lieben."¹³

Mutter Erde und *Mutter Natur* erscheinen häufig synonym im Sinne einer personifizierten prokreativen Kraft. Damit wird ein Vorstellungsbild angesprochen, das zu den ältesten Imaginationen der Menschheit gehört: die Idee, mehr oder weniger direkt aus der Erde hervorgebracht worden zu sein, ihr bzw. ihrer als *Erdoberfläche* sichtbaren Gestalt zu entstammen. In der griechischen Götterfamilie war *Gaia* (=Erde), die breitbrüstige Ur-Mutter, die "aus sich selbst" den Himmel (*Uranos*) gebar, um sich schließlich mit diesem zu paaren: aus dieser Verbindung gingen u.a. die Titanen (von denen die Hauptgötter abstammen) und die Kyklopen hervor. Uranos, der seine Kinder haßte, versuchte, diese in den Erdschoß zurück zu stoßen, wofür er von seinem jüngsten Sohn Kronos entmannt wurde. Die Blutstropfen, die dabei auf den Boden fielen, befruchteten Gaia erneut, so daß sie die Erinnyen und die Giganten gebar.

Das Empfinden, aus dem Boden eine lebenerhaltende Kraft zu beziehen, formuliert nachhaltig der Mythos von *Antaios*, dem Sohn der *Gaia* aus ihrer Verbindung mit Poseidon; seine körperliche Stärke stand ihm nur solange zur Verfügung, wie er mit seinen Füßen die Erde, seine Mutter, berührte. Von Herkules emporgehoben war er leicht zu besiegen. Dieses Motiv verarbeitete Arthur Trebitsch 1908 in seinem Roman *Max Dorns Werdegang* und benannte auch kurzerhand seinen Verlag nach dieser Sagengestalt.¹⁴

Am umfangreichsten untersuchte Erich Neumann den Archetypus der *Großen Mutter* in seiner monographischen Studie *Die Große Mutter. Eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltungen des Unbewußten*.

Neumann steht in der psychoanalytischen Tradition C.G. Jungs, der seinerseits die Elemente des Archetyps folgendermaßen zusammenfaßt: "Seine Eigenschaften sind das *Mütterliche* schlechthin, die magische Autorität des Weiblichen, die Weisheit und die geistige Höhe jenseits des Verstandes; das Gütige, Hegende, Tragende, Wachstum-, Fruchtbarkeit- und Nahrungsspendende; die Stätte der magischen Verwandlung (Samen zu Frucht), der Wiedergeburt; der hilfreiche Instinkt oder Impuls; das Geheime, Verborgene, das Finstere, der Abgrund, die Totenwelt, das Verschlingende, Verführende und Vergiftende, das

¹² Böhme 1992b, S. 113f.

¹³ Theoprast, Fragment 19 der Schrift *Über die Frömmigkeit*, zit. nach Böhme 1992, S. 27.

¹⁴ vgl. Eidenbenz 1993, S. 112.

Angsterregende und Unentrinnbare."¹⁵ Besonders rätselhaft erscheint mir allerdings der Aspekt des "Aufnehmens", der zur Praxis des Totenbegräbnisses in der Erde geführt hat, denn es dürfte nicht einmal in grauer Vorzeit zur Naturbeobachtung gehört haben, daß menschliche Artgenossen oder Tiere nach ihrem Tod von selbst in der Erde oder in ihrer Mutter verschwinden. Vielmehr muß bereits auf einer sehr frühen Kulturstufe der vegetabile Lebenskreislauf abstrahierend auf das menschliche Werden und Vergehen übertragen worden sein. Denn zweifellos gehört die Sehnsucht nach einer Rückkehr in den mütterlichen Schoß zu den kulturellen Konstanten, wie sie etwa der englische Dichter Geoffroy Chaucer in seinen Versen formulierte:

*With my staff, night and day
I strike on the ground, my mother's doorway,
And I say: Ah, mother dear, let me in.*¹⁶

Der Antagonismus zwischen Erdanziehung und -abstoßung wird bereits in frühkindlichen Spielen verkörpert: beim Rennen und Springen wird jeweils vorübergehend die Erdanziehung überwunden, beim "Versteckspielen" wird häufig Erdkontakt gesucht, um sich in kauender Haltung dem "unsichtbar"-machenden Schutz der Erde anzuvertrauen.¹⁷ Sich nicht vom Boden lösen zu können verrate das Begehren, nicht erwachsen werden zu müssen: wie Wenke Hess in der ZEIT-Kolumne *Auch gut* referiert, leben im Jahr 2000 offenbar so viele 30Jährige auf Matratzenlagern, daß die Firma Roset für diese Generation eine spezielle Teppich-Matte mit Kopfstütze entwarf (Abb. 1).¹⁸

Neumann teilt den Archetyp der *Großen Mutter* in vier Hauptaspekte ein, von denen zwei positiv, zwei negativ besetzt sind. Die *Gute Mutter* wirkt (als Keimträgerin des Lebens) beschützend-enthaltend und (als Gebälerin) freilassend-fördernd; die *Furchtbare Mutter* erscheint aufnehmend als die Tötende, Fressende, Rückverschlingende, aber auch als die Verstoßende, die (im Geburtstrauma) dem Individuum das "Gefühl der Urprivation vermittelt bzw. es in Wahnsinn und Ohnmacht führt."¹⁹

Die Vorstellungsbilder einer Großen Mutter beziehen sich auf Alltagserfahrungen, etwa die Beobachtung der Saat und des nachfolgenden Wachstums der Ackerfrüchte, die den Gedanken an einen Kreislauf realistisch erscheinen lassen, aber auch die Beisetzung von Verstorbenen im geöffneten Grab. Bei den christlichen Festen des Erntedank oder der Totengedenktage werden

¹⁵ Jung 1954, S. 96, (zit. nach Lassacher 1987, S. 21)

¹⁶ zit. nach Shepherd 1991, S. 113.

¹⁷ vgl. ebd., S. 46.

¹⁸ vgl. Wenke Hess, *Auch Gut*. In: Die ZEIT Nr. 44, 26.10.2000, Beilage *Leben*, S. 5

¹⁹ Lassacher 1987, S. 22.

die fruchtbringenden und die einverleibenden Kräfte des Archetyps angesprochen, wenn auch überformt durch die Vermittlung einer gestaltenden, beschützenden und verantwortlichen *Vaterfigur*.

Die Entstehung der Ausprägung des mütterlichen "Elementarcharakters" vermutet Neumann in einer "Frühphase des Daseins", in einer "matriarchalen Welt des Anfangs", als es reflektierendes Bewußtsein noch nicht gab, jenes Bewußtsein, das er mit der Gewährwerdung - und späteren Verehrung - der als *männliche* Kraft vorgestellten Sonne übereinstimmen läßt²⁰.

Die in diesem Stadium entwickelten Symbole, Mythen und Gestalten, in denen die frühe Menschheit von ihrer archetypischen Wirklichkeit spricht, sind noch "Bild und Gleichnis, niemals Wissen und reflektierte direkte Aussage"²¹. Sie sind aber, und dies wird bei Neumann m.E. nicht deutlich genug - vor allem nicht zwangsläufig *Gedächtnis* an historische

Gegebenheiten. Auf der Annahme, daß in Mythen die Erinnerung an tatsächliche Zustände bewahrt würde, hatte im 19. Jahrhundert noch Bachofen seine Studien zum *Mutterrecht* basieren lassen und dafür die Schelte seiner Wissenschaftlerkollegen einstecken müssen.

Erscheinen Neumanns psychologische Deutungen gut begründet und nachvollziehbar, ergeben sich weitaus größere Schwierigkeiten bei Spekulationen darüber, *wann* diese matriarchale Welt existiert und in welchen konkreten Gesellschaftsformen sie ihren Ausdruck gefunden haben soll. Solche Ungewißheit ändert allerdings nichts an der Nachhaltigkeit, mit der immer wieder versucht wurde, den Erdboden mit einer fruchtbringenden Mutterfigur in Verbindung zu setzen - ganz ähnlich wie Christen es in Kauf nahmen, der Lehre eines Mannes anzuhängen, dessen Existenz jahrhundertlang nicht historisch belegt werden konnte.

James Frazer fand Mutterkulte in den ältesten Religionen fast aller Teile Europas und Asiens: "Natürlicherweise widmen Menschen die größte Ehrerbietung der Ahnenfigur, von der sie ihre Abstammung herleiten."²² Zu den prominentesten Muttergöttinnen gehörten die babylonische *Ishtar* und ihre westsemitische Nachfolgerin *Astarte*, die ägyptische *Isis*, die den Menschen Weizen und Gerste entdeckt, oder die griechische *Demeter* (bzw. römische *Ceres*). In der Regel ließen sich enge Zusammenhänge mit Vegetationsriten erkennen, die die reproduktive Kraft der Erdmutter und ihre Fähigkeit, aus dem Boden Leben hervorgehen zu lassen, feierten. Mag die Tatsache, daß Muttergottheiten verehrt wurden, durch Funde von entsprechenden Kultgegenständen noch einigermaßen akzeptabel erscheinen, ist die Schlußfolgerung, in früheren Zeiten hätten menschliche Frauen "geherrscht", kaum zu belegen.

So bietet denn auch die - in geschichtswissenschaftlicher Hinsicht allgemein mitunter fragwürdige - Literatur zum Matriarchat überaus widersprüchliche Angaben, die die

²⁰ Neumann 1997, S. 203f.

²¹ ebd.

²² J. Frazer, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. London 1900-07, Bd. IV, p. 393, zit. nach Lassacher 1987, S. 17.

Rekonstruktion einer Frauenherrschaft sehr zweifelhaft erscheinen lassen. Als gesichert kann wohl gelten, daß auf das Leben in Gruppen von Jägern und Sammlern die Formierung von selbsthaften Ackerbauergesellschaften folgte. Zwar verfügten bei Jägern und Sammlern vermutlich Frauen über das bedeutende Wissen, wie die vergleichsweise risikolos zu erlangende pflanzliche Nahrung zuzubereiten war. Erhaltene Artefakte wie Statuetten oder Höhlenzeichnungen lassen aber nur bedingt darauf schließen, daß Frauen angesehene Hüterinnen eines wie auch immer gearteten Numinosen waren und daß dieses Numinose zwangsläufig darin bestand, die Gebärfähigkeit von Frauen mit dem Zugeständnis einer realen "Herrschaft" über Leben und Tod zu würdigen.

Bisher wurden mir keine hinreichenden Belege für echtes Matriarchat im Sinne gesellschaftlicher und politischer Macht von Müttern bzw. Frauen für irgendeine Kulturstufe, die über den Werdegang eines Einzelstammes hinausreicht, zugänglich. Phänomene wie *Matrilinearität* (Kinder erhalten Name und Erbe von der Mutter, wie es Bachofen bei den Lykiern beobachtete) oder *Matrilokalität* (Frauen bestimmen durch die Residenz ihrer Herkunftsfamilie den Aufenthalt von "eingeheirateten" Männern) sollten nicht zur Rekonstruktion von Gesellschaftsformen führen, in denen Männer tatsächlich untergeordnet gewesen seien. So charakterisierte auch Bächtold-Stäubli im *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens* die Abhängigkeit eines Kindes von seiner Mutter dadurch, "daß sie wesentlich kein Herrschaftsverhältnis, sondern ein Liebesverhältnis schafft."²³

Insofern müssen ritualisierte Gesten der Zuneigung, die man der Erde durch Landschaftspflege angedeihen läßt, nicht zwangsläufig Ausdruck für ein Gefühl der Unterwürfigkeit sein.

0.2. Mutter werden ist nicht schwer...

Neumann konstatiert bei "vielen primitiven Völkern" fundamentale Unkenntnis über den biologischen Hergang der Kinderzeugung, da Geschlechtsverkehr häufig bereits vor Erreichen der Fertilität aufgenommen werde, ein erkennbarer Zusammenhang von Koitus und Niederkunft somit nicht zwingend gegeben schien. Derartige Ahnungslosigkeit mutet heute zwar selbst bei weniger entwickelten Zivilisationen befremdlich an, andererseits sind auch in Europa noch im 19. Jahrhundert viele junge Mädchen und Frauen frei von Aufklärungen oder auch nur Mutmaßungen über den ehelichen Vollzug in die Hochzeitsnacht geschickt worden. So ist Neumanns Schlußfolgerung vielleicht doch plausibel, die Geburt eines Kindes auch ohne Zeugung durch einen Mann vorstellbar erscheinen zu lassen (was immerhin die katholische Kirche als wesentliche Lehrmeinung bezüglich der Schwangerschaft der Jungfrau Maria vertritt!): "Immer aber muß und wird die Frage nach dem *woher* beantwortet werden mit *Schoß*,

²³ HdA 6, Sp. 694.

denn dieses ist die Urerfahrung der Menschheit, daß jedes Neu-Geborene einem Schoß entstammt".²⁴

Anders als es z.B. die für die europäische Kulturentwicklung maßgebliche jüdisch-christliche Tradition ihren Anhängern einzuimpfen versucht hat, wird in der matriarchalen Welt die Frau als Gefäß "nicht vom Manne und nicht aus dem Manne gemacht oder für seine Zeugungszwecke verwendet, sondern umgekehrt läßt dieses Gefäß, das den Geheimnischarakter des Schöpferischen besitzt, das Männliche in sich und aus sich entstehen"²⁵.

In dieser Anschauung wird der Mann als Sämann aufgefaßt, der zwar Samen in die Erdfurchen streut, aber nicht seinen eigenen, sondern "Erd-Samen"²⁶.

So entspricht der Begriff *Sperma* einem griechischen Wort, das gleichermaßen den Samen von Pflanzen, Mensch und Tier bezeichnet und auf das Verb *sperein* = ausstreuen zurückgeht. Vermutlich benannte es nicht nur den Samen selbst, sondern auch zugleich den Keim oder Sproß.²⁷

Neumann führt dazu die Schilderung eines afrikanischen Brauchs an, der überdies die Bedeutung des Bodens in einer matrizenrisch geprägten Imagination erhellt:

"Am gelockerten Boden angelangt, schreitet der Mann mit langem Pflanzstock voran und stößt ein Saatloch nach dem anderen in die Erde. Sein Weib geht hinter ihm. Aus der nun seitlich auf die Hüfte gestemmtten Kürbisschale greift sie eine Handvoll nach der anderen und wirft sie in die Öffnungen des Erdreiches. Die ersten Körner wirft sie aber nicht mit eigener Hand. Sie drückt sie dem Kind in die kleine Faust und läßt sie aus dieser ins Ackerland fallen."²⁸

Handelt es sich hierbei um einen Vorgang, bei dem der symbolische Ritus und der landwirtschaftlich praktische Nutzen ineinsfallen, so pflegten die australischen Aborigines eine fruchtbarkeitskultische Handlung auf der rein symbolischen Ebene: in die Erde wird als Zeichen für das weibliche Genital der Großen Mutter ein Loch gebohrt, dessen Rand mit Blut aus den Schnittwunden menschlicher Penisse bestrichen wird.²⁹

Auch wenn Saatgut und männlicher Samen in Analogie gesetzt werden, und die zähflüssige Beschaffenheit der Körperflüssigkeiten Blut und Sperma ähnlich anmuten mag, handelt es sich bei diesem Ritual ausdrücklich um ein Blutopfer und nicht etwa um eine Samenspende; dies bestätigt die Argumentation Neumanns, die "weiblich" personifizierte Erde sei, soweit sie als "Großes Gefäß" aufgefaßt wurde, *parthenogenetisch*.

²⁴ E. Neumann, Ursprungsgeschichte des Bewußtseins, Zürich 1949, S. 24, zit. nach Lassacher 1987, S. 17.

²⁵ Neumann 1997, S. 70.

²⁶ vgl. ebd.

²⁷ vgl. das Etymologische Wörterbuch der Deutschen, München 1997.

²⁸ Neumann 1997, S. 70.

²⁹ vgl. Klaus Rinke im Gespräch mit Erika Billeter. In: Billeter 1982, S. 179-181, hier S. 181.

Die Erde bedurfte in der älteren Vorstellung keines Mannes zur Befruchtung, sondern nur der magischen Unterstützung von Frauen als "Geburtshelferinnen".³⁰ Die entscheidenden Leistungen im Bereich der Agrikultur spricht Neumann für die menschliche Frühgeschichte Frauen zu. Nach Wesel kann dies allerdings höchstens für den Übergang von der Jäger- zur Ackerbauerngesellschaft bzw. für regionale Ausnahmen zutreffen, denn mit zunehmender Selbsthaftigkeit, die Merkmal und Voraussetzung für regelmäßige Bewirtschaftung von Boden ist, setzt sich bereits das patriarchalische Prinzip mit der Folge durch, daß sich die Frau, auch wenn sie das Feld bestellte, nach der Familie des Mannes zu richten hatte. Als Argument dafür nennt Wesel die Sitte des Brautpreises, der an die Familie der Frau gezahlt wurde, wenn ihr durch Heirat einer Tochter deren Arbeitskraft abhanden kam. Reisch bestätigt, daß z.B. bei afrikanischen Stämmen Matrilinearität zwar besagt, daß Männer nur über die Verwandtschaft mütterlicherseits Zugang zu Bodenbesitz haben, daraus aber keineswegs primäre Verfügungsrechte für Frauen abgeleitet werden können.³¹

Es kann nicht mit Bestimmtheit gesagt werden, wie lange zunächst Frauen für die Feldarbeit zuständig waren und geheimes Wissen um Fruchtbarkeit und ihre Regulation bewahrten. Tatsächlich existieren heute noch einige wenige Stämme, in denen die Bearbeitung des Ackers kollektiv von Frauen geleistet wird und diese nach ihrer Heirat die Residenz nicht aufgeben, um diese gutorganisierte Arbeitskraft zu erhalten, sondern Männer ein- bzw. abwandern lassen. Neumann sieht Männer, wenn sie überhaupt zur Teilnahme an rituellen Handlungen wie Tänzen oder Opferfesten zugelassen waren, in untergeordneten Rollen, denn die Erde enthält bereits in sich den zur Zeugung notwendigen Samen. "Dieser Same aber ist die Geburt der Erde, er ist die Ähre, die gleichzeitig das Kind ist, in Afrika ebenso wie in den Eleusinischen Mysterien."³²

Daher gehören Ähren, bzw. Blüte und Frucht zu den meistverwendeten Symbolen verschiedener mütterlicher Gottheiten von *Ras Schamra* über *Ishtar* bis zur *Demeter* (=Ceres); selbst die christliche *Madonna* ist als "Erdmutter" ins blau und goldene Ährenkleid gehüllt.³³ Jede dieser Gestalten ist in ihrer jeweiligen Religion *Magna Mater* und als solche konkreter vorstellbar als die urgewaltige *Gaia*, die als Wurzel allen Seins eher abstrakt und wenig persönlich gedacht ist, was auch für die nordische *Jordh* gilt, die "nackte Erde" als eine "schattenhafte Gottheit ohne Kult und Mythos"³⁴. Obwohl etwa die alten Ägypter über fortgeschrittene botanische Kenntnisse verfügten, war das Hervorwachsen von Pflanzen aus dem Erdboden in mythologischen Berichten vom Mysterium unbefleckter Empfängnis

³⁰ vgl. Shepherd 1991, S. 101f.

³¹ vgl. Reisch 2000, Kap. 2.3.3.

³² Neumann 1997, S. 70 unter Verwendung eines Zitats von Frobenius, *Das sterbende Afrika*, 1928.

³³ vgl. Neumann 1997, S. 247f.

³⁴ HdA 6, Sp. 698.

umweht.³⁵ Entsprechend hält es Hartmut Böhme für ein "anthropozentrisches Mißverständnis", die Prokreationskraft der Gaia anthropomorph, also menschlich-sexuell vorzustellen.³⁶ Dennoch spiegeln sich archetypische Zuordnungen, die das Weibliche mit "unten/Erde" und das Männliche mit "oben/Himmel" in Verbindung bringen, im Sexualverhalten von Menschen; dieser Entgegensetzung des erdverbundenen Chtonischen und der Sphäre "apollinischen" Geistes ist vor allem Camille Paglia mit ihren Untersuchungen zu *Sexualität und Gewalt*³⁷ nachgegangen, die sie im Untertitel mit der Dichotomie von *Natur und Kunst* identifiziert. In vielen Kulturen gilt die Position des Mannes, der auf der Frau liegt, als besonders vorteilhaft für die Empfängnis. Daß diese Variante des Geschlechtsverkehrs im (deutschen) Volksmund "Missionarsstellung" heißt, legt die Vermutung nahe, es handele sich um eine gottgefällige Position, die selbst von geistlichen Vermittlern eingenommen wird. Auch die tantrische Liebeslehre empfiehlt unbedingt die Vermeidung von Aufwärts-Ejakulationen.

Über den sexuellen Anthropomorphismus der Erdoberfläche hat sich Vincent Scully in *The Earth, the Temple and the Gods* ausführlich geäußert. Er versuchte, seine Architekturtheorie griechischer Sakralbauten durch Gestaltanalogien von landschaftlichen Ausprägungen mit primären und sekundären (v.a. weiblichen) Geschlechtsmerkmalen zu begründen.³⁸ Frühe griechische Tempel imitieren seiner Ansicht nach in schematisierter Weise Geländeformen, um vor allem die beschützenden und nährenden Aspekte der Großen Erdmutter zu visualisieren, in deren "Leib" die Kultstätten harmonisch eingefügt seien. Neben dem Motiv des Schoßes spielen hügelige Ausstülpungen der Erdoberfläche als Hinweise auf weibliche Brüste und somit den Vorgang des Säugens eine entscheidende Rolle. [Die tiefenpsychologische Bedeutung der Oralität für die frühkindliche Prägung fand noch im Typus der *Maria lactans* ihren Niederschlag selbst in der Christlichen Ikonographie und erst recht in den zahlreichen stillenden Müttern in Pastoralen und Interieurs des 16. und 17. Jahrhunderts.]

Emilio Ambasz nahm 1980 den geographischen und architektonischen Topos des Hügelpaars auf, als er ein Haus für den Kunsthändler Leo Castelli realisierte: zwei trapezoide Erdhügel flankieren die Einfahrt zu einem rautenförmigen, in die Erde versenkten Innenhof, von dem aus man in das "unterirdische" Haus gelangt. Die Treppe, die hinunterführt, nimmt das halbe Volumen des Innenhofs ein. Der dreieckige Grundriß dieser Treppe, die von oben nach unten breiter wird, konnotiert ein (allerdings auf dem Kopf stehendes) weibliches Schamdreieck. Le Corbusier hatte eine unterirdische Basilika für La Sainte-Baume entworfen, wo die Gebeine der

³⁵ vgl. Shepherd 1991, S. 101f.

³⁶ vgl. Böhme 1992, S. 27.

³⁷ Paglia 1996 passim.

³⁸ vgl. allgemein Scully 1962.

Erzsünderin Maria Magdalena geborgen werden - unter Verwendung des Plans einer megalithischen Höhlengrabanlage, die nach Buchanan die große Mutter symbolisiert.³⁹

Die anthropomorphen Gestaltmuster (Schluchten, Hügel oder Höhlen) kehren in Träumen oder unter dem Einfluß von Drogen oder Hypnose wieder, was auch Sigmund Freud in seinen Traumanalysen beobachtete⁴⁰; noch J.B. Priestley beschrieb in *Journey down a Rainbow*, wie Männer in ihrer Wahrnehmung von Frauen durch die Landschaft, in der sie leben, konditioniert werden: so bevorzuge der Texaner, der durch die technische Rationalität von Industriegebieten geprägt ist, den schmalhüftigen, flachbrüstigen Typ, der gerade nicht mütterlich wirkt.⁴¹ Aus solchen literarischen Exempeln lassen sich selbstverständlich keine verbindlichen Regeln ableiten. Sie dokumentieren, Karikaturen durchaus ähnlich, lediglich eine bestimmte Präferenz zu einem bestimmten Zeitpunkt.

Sexuelle Metaphorik hatte auch noch die Einstellung von Neusiedlern im 18. und 19. Jahrhundert gekennzeichnet. Der amerikanische Staat *Virginia* ist zwar nach der "jungfräulichen" Königin Elisabeth I. und nicht nach dem Prinzip der Unberührtheit an sich benannt; allerdings hielten die kolonialisierenden Landnehmer möglichst unerschlossene Gebiete für besonders erstrebenswert. In diesem Sinne schwärmte z.B. James Henry Carleton 1845, der nur stellvertretend für etliche Zeitgenossen zitiert sei: "Und hier sind wir wieder einmal in den Prärien, umgeben von der Natur in all ihrer Reinheit (!) und Blüte. Kein Pflug hat je diese Felder gefurcht, noch hat eine Axt die Lieblichkeit dieser Haine befleckt (!)."⁴² Der Bevorzugung von Landstrichen, die noch keinem menschlichen Nutzer zur Verfügung standen, entspricht der höhere Wert intakter Jungfrauen auf dem (nicht nur) viktorianischen Heiratsmarkt gegenüber jugendlichen Witwen oder Scheidungsopfern. Allerdings ist Prüderie nur das äußere Erscheinungsbild einer in Wahrheit geradezu obsessiven Sexualität. Zweifellos läßt sich die schon in der Antike bekannte Kugelgestalt der Erde mit dem Bauch einer Schwangeren assoziieren. Zugleich entspricht die bauchige Wölbung der Erdoberfläche der Analogie *corpus quasi vas* - so, wie der den Samen empfangende und die Frucht austragende weibliche Leib als Behälter gilt, wird in der personifizierenden Übertragung der Erdkörper zum alles enthaltenden Elementargefäß.

Öffnungen in der Erdoberfläche können in der bildlichen Imagination als "Schoß" sowohl (genitaler) Eingang als auch Austritt des Erdbauchs sein. Demgemäß wurde auch die Unterwelt, das Reich der Toten als "tiefste Stufe dieser Welt des Bauches" bzw. des Schosses

³⁹ vgl. Buchanan 1993, S. 61.

⁴⁰ vgl. Shepherd 1991, S. 46 u. 98ff.

⁴¹ vgl. ebd., S. 107.

⁴² zit. ebd., S. 106 (Ü.d.A.).

aufgefaßt.⁴³ Selbst Schluchten, Täler oder Abgründe konnten dort, wo die Erdoberfläche gebirgig ausgeformt ist, "in unzähligen Riten und Mythen die Rolle des Schoßes der zu befruchtenden Erdregion spielen."⁴⁴

Die als mütterliche Gestalt personifizierte Erdkugel birgt in sich die gefäßartige Unterwelt, das Reich der Seelen verstorbener Menschen. Entsprechend wurden u.a. während der Bronzezeit Tote in *Pithoi*, bauchigen Tongefäßen, beigesetzt. Die Eiform dieser Behältnisse erforderte, daß die Leichen eine embryonale Kauerhaltung einnahmen, was dem Bild einer Wiederaufbewahrung im mütterlichen Bauch sehr entgegenkam.

Die bauchige Form der antiken Gefäße und der erdige Lehm, aus dem sie gefertigt wurden, standen in doppelter symbolischer Beziehung zum Weiblichen; nachweislich war die Töpferei in vielen primitiven Kulturen eine genuin weibliche Technik.⁴⁵ Entsprechend mußte im Patriarchat dieses Material der Kontrolle und dem Formwillen eines männlichen Gottes unterstellt werden: Jahweh bildet den ersten Menschen, Adam, aus Lehm.

Neumann zieht von prähistorischen Bestattungskulten eine Verbindung zu den *Eleusinischen Mysterien*, in deren Mittelpunkt die Göttin des Erdsegens und der Fruchtbarkeit, *Demeter*, stand; so wurden Getreidevorräte in unterirdischen *Pithoi* gespeichert, um ein frühlingssymbolisches Aufsteigen der lebenswichtigen Vegetation aus den Erdgefäßen zu visualisieren, wenn das Korn zur Saat rituell entnommen wurde.⁴⁶

Der Name *Demeter* ist denn auch gleichen Stammes wie das altgriechische Wort für Getreide, Brot (*Demeteros akte*). Die Göttin verband sich rituell mit dem Kreterkönig Iasion auf dreimal gepflügtem Acker, um sich auf diese Weise zur "Allmutter des Lebens" befruchten zu lassen. Die ihr zu Ehren veranstalteten *Thesmophorien*, die sie als "Gesetzgeberin"⁴⁷ dort würdigten, wo die Bebauung der Erde als Inbegriff ordnender Daseinsbewältigung galt, fanden allerdings unter Ausschluß männlicher Teilnehmer statt. Geopfert wurden dabei häufig trüchtige Tiere oder Ferkel, "die Kindsymbole der Erd-Sau"⁴⁸, die man in einen Erdschlund warf. Das Schwein galt wegen seiner extremen Fruchtbarkeit und seiner eigentümlichen Angewohnheit, mit der Schnauze den Boden aufzuwühlen, als der Erdgottheit besonders verbunden. Es gehörte (nicht zuletzt aus praktischen Erwägungen, etwa wegen der leicht zu handhabenden Zucht) in vielen Kulturen zu den meistverwendeten Opfertieren. Unter den sehr zahlreichen Volkspraktiken, die das *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens* unter dem Eintrag "Schwein" subsummiert, fällt besonders die Ermahnung auf, daß eine Schwangere keine Sau mit dem Fuß treten dürfe,

⁴³ vgl. Neumann 1997, S. 55.

⁴⁴ ebd.

⁴⁵ vgl. ebd., S.135 und 159.

⁴⁶ vgl. ebd., S. 160.

⁴⁷ Ovid: Als erste zog Ceres mit krummem Pflug Furchen im Acker, als erste gab sie der Welt Feldfrucht und friedliche Nahrung, als erste gab sie Gesetze. (Zit. nach Auer 1993, S. 56).

⁴⁸ Neumann 1997, S. 183.

um nicht mit einer schwierigen Niederkunft bestraft zu werden. Offenbar verkörperte die Sau Aspekte der Mütterlichkeit, die es zum geeigneten Symboltier der "Großen Mutter" machten. Übrigens zeichnete noch der Blut-und-Boden-Chefideologe R.W. Darré das Schwein als seßhaften Begleiter und "heiliges Haustier der nordischen Rasse" aus - allerdings ohne Stichhaltiges zur Domestikation und Züchtung zu liefern.⁴⁹

So wie der mütterliche Bauch das keimende Leben in sich trägt und die vollendete Existenz wieder in sich aufnimmt, diente auch die *Höhle* ursprünglich als Lebensraum ebenso wie als Todesstätte. Grab und Urne gehören daher ebenso zur Vorstellungswelt des Gefäßcharakters wie Uterus und Getreidetopf.⁵⁰

Jan van Eyck markierte den verschlingenden Negativ-Charakter der großen Mutter als Unterwelt in seiner Darstellung des *Jüngsten Gerichts* (Abb. 2), die er um 1430 schuf. Das Schattenreich der Hölle wird "der strahlenden Lichterscheinung Gottes im Himmel entgegen gesetzt. Da ist sodann die Sensibilität für die rissige aufgebrochene Erdrinde: [...] bei Eyck bricht sie auf über den auferstehenden Toten, die die Unterwelt zum Gericht herausgibt."⁵¹ Diese Grenze zur Unterwelt und nicht etwa die Himmelsschleuse markiert im Bild die stärkste Zäsur. Am Tor zur Unterwelt schwingt der Erzengel Michael sein Schwert; statt - wie sonst - Seelen zu wägen, schickt er sich an, die Totenwelt zu versiegeln. Michael stemmt seine Füße auf die Einfassung einer unterirdischen Höhle, die durch Aufriß des Erdbodens sichtbar wird. Die Einfassung der Höhle wird von den Flügeln Satans geformt, der als das apokalyptische Doppelwesen *Tod* und *Unterwelt* (auch in den Rahmeninschriften) angesprochen wird.⁵² Indem die Verkörperung des Todes mit dem knöchigen Haupt über die Erdoberfläche ragt und mit dem übrigen Skelett die Höhlung ausfüllt, deutet das Bild, "ganz im Sinne der orthodoxen Schriftauslegung, eine latente Zweiteilung der künftigen Welt [in oben und unten] an. [...] Die Komposition versucht damit nichts Geringeres, als eine Synopse zweier Weltzustände in einem Bild unterzubringen."⁵³ Das furchteinflößende Doppelwesen spreizt die Beine wie bei einer Niederkunft und persifliert die in den Archetypen angesprochene Gebärfkraft der Erde, da die Verdammten wie Früchte dieses verfluchten Leibes direkt in die Verdammnis, die unterirdische Unterwelt, entlassen werden.

Aus der gestalthaften Betonung der weiblichen Unterleibspartie entwickelte sich in einigen Kulturen das Schönheitsideal der *Steatopygie*, des sogenannten Fettsteißes, der die Venus von

⁴⁹ vgl. Eidenbenz 1993, S. 44.

⁵⁰ vgl. Neumann 1997, S. 55f.

⁵¹ Belting 1983, S. 61f.

⁵² vgl. ebd., S. 74.

⁵³ ebd.

Willendorf ebenso auszeichnet wie Frauen der Hottentotten oder Somali. Personifikationen des "Großen Weiblichen" wurden denn auch häufig sitzend, und zwar auf der Erde sitzend, dargestellt: "Schon seine Schwerbeweglichkeit und Unförmigkeit zwingt das Große Weibliche zu einer Seßhaftigkeit, in der es wie ein Hügel oder Berg zur Erde gehört, welche es besitzt, deren Teil es ist und die sich in ihm verkörpert. [...] Das sitzende Große Weibliche ist die ursprüngliche Form der *thronenden Göttin* und darüber hinaus des Thrones selbst."⁵⁴ So lebt in der Christlichen Ikonographie das Bild der in ihrer Menschlichkeit auf der Erde hockenden Gottesmutter als *Madonna dell'Humiltà* ebenso fort wie das Motiv der *Sedes sapientiae*, der Maria, die den Jesusknaben (das Licht und die Weisheit der Welt) auf ihren Schenkeln trägt. Die thronende Magd des Herrn wird selbst zum Thron; ihre Schenkel sind noch Teil des heiligen Schoßes.

Stellvertretend für die Muttergestalt wird der Thron zum Sakralgebilde, auf dem der Würdenträger Platz nimmt. Der Thron ist ikonisches Zeichen für das machtvolle Be-Sitzen der Erde, von der nach archaischer Tradition Kraft zu erwarten ist und die es zugleich politisch zu unterwerfen gilt.

Im Sprachbild der "Seßhaftigkeit" wird das Aneignen von Grund und Boden durch Ausharren angesprochen; in der Körpersymbolik bildet das Gesäß einen Kontrast zu den Füßen, die die freie Bewegung auf der Erde ermöglichen und somit eher für Unabhängigkeit aber auch Heimatlosigkeit eintreten können. Das Wort *Besitz* enthält den etymologischen Hinweis auf das "Sitzen auf der Erde", um Zugehörigkeit zu demonstrieren. Entsprechend bedeutet "ansässig sein" soviel wie "herkommen von...".⁵⁵

Zum Bild des (Erd-)Bauches gehört außer dem Schoß der "Nabel", der eine besonders enge Verbindung zu dem Leben herstellt, das der Erde zu verdanken ist. Als "Welt-Nabel" galten etwa Heiligtümer wie der Jerusalemer Tempel oder das Orakel von Delphi, das sich über einer Erdspalte erhob, aus der aufsteigende Erddämpfe die Priesterin Pythia in Ekstase versetzten.⁵⁶ An diesen besonders ausgewiesenen Orten erhalten die Erdenkinder ihre geistige bzw. geistliche "Nahrung". Die Heiligtümer zu Delphi waren der Erdmutter Gaia selbst, sowie dem Herrn der Tiefe, Poseidon, geweiht, ehe die Durchsetzung des Apollo-Kultes die Stätten umwidmete (auch hier läßt sich wieder die entwicklungsgeschichtliche Ablösung der "dunklen" Mächte durch die des Lichts beobachten). Die religionshistorisch ältere Stufe der kultischen Verehrung schimmerte noch in dem Brauch durch, im Apollo-Tempel den *Omphalos* aufzubewahren, einen eiförmigen Stein, der den Nabel bzw. Mittelpunkt der Welt symbolisierte.

⁵⁴ Neumann 1997, S. 102f und Scully 1962, S. 32.

⁵⁵ vgl. Neumann 1997, S. 102f.

⁵⁶ vgl. ebd., S. 133.

Auch an anderen Stellen wurden im vorchristlichen Europa Plätze verehrt und teilweise zu Kultstätten ausgestaltet, weil man dort die Konzentration besonderer Erdkräfte vermutete. Während der Christianisierungsperioden wurden Kirchen (vor allem in Irland) häufig an genau solchen Lokalitäten errichtet; in Frankreich wurde z.B. die Krypta der Kathedrale von Chartres um ein älteres Quellheiligtum herum aufgemauert. Wie sehr Gläubige bis weit in die Neuzeit hinein von der magischen, kraftspendenden Wirkung heiliger Orte überzeugt waren, belegt der rege Pilgerverkehr: Das persönliche Betreten, die leibhaftige Anwesenheit waren für den Empfang außerordentlicher Gnaden unerlässlich - auch wenn vordergründig christliche Kultbilder angebetet wurden, enthält die Verpflichtung zum frommen Pilgergang einen nicht zu übersehenden Reflex heidnischer Hoffnung auf die Abstrahlung des *genius loci* auf den Oranten. Das Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens überliefert beispielsweise den Brauch, Neugeborene auf die Erde niederzulegen, damit deren Kraft auf sie übergehe. Die Aufhebung des Kindes durch den Vater kann dabei als rechtliche Anerkennung des Nachkommen aufgefaßt werden. Allerdings kam für das Aufheben auch die *Heb-Amme* (die deswegen diese Berufsbezeichnung trägt) in Frage.⁵⁷

Die Beschäftigung mit derartigen Praktiken ist deswegen so ausschlaggebend, weil christliche Lehre - vor allem im Mittelalter, vereinzelt aber auch bis weit in die Neuzeit - magisch aufgeladen wurde, denn die Vermittlung religiöser Aussagen im lateinisch abgefeierten Meßritus der katholischen Kirche bot unteren Schichten kaum emotionalen und für den Alltag verwertbaren Zugang.

Im Volksglauben funktionierte Erde als Substanz und als Ort auch bei der Krankenheilung: In einigen Regionen wurde auf unbeackertem Boden ein Kreuz aus Bindfäden verspannt, auf das man einen Elenden legte, um seine Konturen zu vermessen; von dieser Stelle wurde Erde für eine Art Torfbad ausgegraben.⁵⁸ In Umkehrung der Niederlegung von Säuglingen markierte man einigenorts auch das Lebensende, indem man Sterbende auf den Boden bettete. Man versprach sich davon eine leichtere Heimkehr in den Schoß der Mutter Erde.

0.3. *Macht euch die Erde untertan*

Schon in der Antike begannen Autoren wie Aeschylus, Aristoteles oder Hippokrates, das männliche Prinzip als das wahrhaft Schöpferische gegen urweibliche Kraft auszuspielen: zwar wachse und gedeihe das Getreide dank Demeters Huld, doch sei die von Iasion beschlafene Göttin allenfalls auf passive Weise fruchtbar. Das Weibliche wird mit der Erde und dem Wasser personifiziert, kurz: mit dem *Chtonischen*, das Männliche mit dem *Apollinischen*, mit

⁵⁷ vgl. ebd.

⁵⁸ vgl. ebd.

dem Himmel (von dem es auf die Erde herabregnet und von dem die Sonne herunterstrahlt) und mit dem Feuer, das Wasser zum Kochen bringt. Die Erde sei vom Mann umzupflügen, dem "Meister des entfernten Feldes, der es nur einmal, zur Zeit der Saat, besucht" (Sophokles⁵⁹) - nicht von ungefähr wurde um 1965 *Apollo* zum Patron himmelstürmender Mondfahrt erkoren. Es gehört in das Reich der Mutmaßungen, daß eine große Zahl weiblicher Gottheiten ein Hinweis auf Frauenherrschaft gewesen sei; nach Wesel läßt dies allenfalls darauf schließen, daß Frauen viel gearbeitet haben, denn ein sicherer Zusammenhang bestehe nur "zwischen dem Anteil der Frauen an der *Produktion* und dem Anteil weiblicher Gottheiten in einer Gesellschaft"⁶⁰; daß selbst eine hohe Beteiligung von Frauen bei der Feldarbeit nicht verhindern konnte, daß sie die Kontrolle über diese Vorgänge verloren, zeigt die veränderte Einstellung zur Landwirtschaft: Mit dem Auftritt des männlichen *Homo faber*⁶¹ werden archaische Vorstellungen von Dauer, Gnade, Erwartung und Geheimnis, die das Saat- und Erntegeschehen umgaben, verdrängt von Methoden des durchkalkulierten Zeitmanagements und der Raumplanung. Der *Ackersmann* sieht sich als vernunftbegabten Arbeiter, der es versteht, die Scholle fruchtbar und gewinnbringend zu halten, der aus der Samenkunde eine Wissenschaft macht und weiß, wann ein Feld brach liegen sollte. Shepherd sieht in der Entwicklung ertragsteigernder landwirtschaftlicher Technologie und ihren Folgen für Lagerung, Handel und soziales Zusammenleben die Begleiterscheinungen einer "Verfinsterung des weiblichen Forums".⁶² Die bisher als von Wundern erfüllt erlebte Beziehung zum Boden wird zunehmend versachlicht, wenngleich - vermutlich in kompensatorischer Absicht oder aus Angst vor einer Rache der für die genetische Reproduktion unerläßlichen Frauen - in pseudoreligiösen Praktiken eine beschwichtigende Demut gegenüber der Erdmutter erhalten bleibt.

Zu einem Siegeszug männlicher Gottheiten wie Jehovah, Zeus und dem christlichen Vatergott trägt vor allem auch die Entwicklung von Städten als Gegensatz zu bäuerlichen Lebensformen bei. Der jüdische Mythos eines von Jahweh *Verheißenen Landes* demonstriert die Auffassung, daß sich Grund und Boden unter der Verfügungsgewalt einer "männlichen" Kraft befinden; in der Macht desselben Gottes stand es denn auch, den Boden unter Adams Füßen nach dessen *Sündenfall* zu verfluchen.

Patriarchalische Schöpfungstheorie versucht, die "dunkle und *niedere* Abkunft von der (matriarchalen) Vor-Welt zu verleugnen"⁶³. Die Kraft zur Formgebung nach Maß, Zahl und Gewicht sei Eigenschaft des Göttervater Zeus (oder Jahwehs oder Mohammeds).

⁵⁹ zit. nach Shepherd 1991, S. 112.

⁶⁰ Wesel 1980, S. 132.

⁶¹ Shepherd 1991, S. 113.

⁶² ebd., S. 101f.

⁶³ Neumann 1997, S. 203f.

Mit den identitätsstiftenden (wenn auch kontrafaktischen) Setzungen in Religion, Philosophie und Wissenschaft werden Annahmen über die Abstammung von der "dunklen Mutter"⁶⁴ verdrängt, um das Menschengeschlecht glaubwürdig von männlich definierten Himmels- und Lichtgottheiten, also buchstäblich "höheren" Entitäten herzuleiten.

In Schöpfermythen treten fortan göttliche Helden und Könige auf, die sich durch ihre Verwandtschaft mit den Gottheiten des Himmels und der Sonne legitimieren, bis hin zur Lichttheologie des Neuen Testaments und zur Feier des christlichen Erlösers als *Sol Invictus*. Im Gegensatz zu den (weiblichen) Erdgottheiten, deren Charakteristiken mit alltäglichen Wahrnehmungen in Deckung zu bringen waren, handelt es sich bei den "neuen" Göttern um unsichtbare und weit entfernte.⁶⁵ Wenn es stimmt, daß die individuelle Entwicklung eines einzelnen Menschen vom Säugling zum Erwachsenen verschiedene Stadien der Evolution des Menschengeschlechts durchläuft, könnte darin ein Hinweis auf die Abkehr von einer ursprünglichen Verehrung der Mutter zu sehen sein: nach Mitscherlich erkennen Kinder etwa im dritten Lebensjahr ihr Geschlecht. Während sich Mädchen vergleichsweise problemlos mit der Mutter identifizieren können, bleibt Knaben eine Identifikation mit dem Vater durch dessen arbeitsbedingte häufige Abwesenheit traditionsgemäß erschwert. Sie festigen ihre Geschlechtsidentität daher in erster Linie durch eine Betonung des Gegensatzes zur Mutter, durch "Negation alles Weiblichen in sich und um sich herum"⁶⁶ - ohne deshalb die liebevolle Bindung zur Mutter aufgeben zu können oder zu müssen. Diese Annahme macht Sinn, wenn man davon ausgeht, daß zu einem bestimmten Zeitpunkt tatsächlich Männer die *überwiegende* Verantwortung für die Ausübung und Kontrolle von Kulthandlungen übernahmen. Wenn die Negation alles Weiblichen dem Manne zur Selbsterkenntnis seiner Geschlechtsidentität verhilft, erscheint es nur folgerichtig, die Sphäre des männlich-göttlichen dort zu lokalisieren, wo Erde *nicht* ist: die Entgegensetzung von Himmel und Erde, von "oben" und "unten" bedeutet, daß "oben" mit "gut" und "unten" mit "übel", "schmutzig", oder "unheimlich" identifiziert wird. Himmelstrebender Intellekt wird als männliche Geisteskraft ausgewiesen, erdverbundene Emphase der Sphäre des Weiblichen zugeordnet. C.G. Jung sieht das kollektive Unbewußte in "mythologischen Phantasien" formuliert, die sich unabhängig von der persönlichen Biographie aus der "vererbten Struktur des Gehirns" ergeben und sich in problematischem Konflikt mit den Verordnungen christlicher Lehre befinden, die den Menschen "in seine untere und obere Hälfte" teilen.⁶⁷

⁶⁴ ebd.

⁶⁵ vgl. Shepherd 1991, S. 101f.

⁶⁶ A. Mitscherlich, auf dem Wege zur vaterlosen Gesellschaft, 1963, zusammengefaßt bei Wesel 1980, S. 120.

⁶⁷ vgl. Eidenbenz 1993, S. 110.

Eine deutliche Entgegensetzung von "unten" (düster, bedrohlich) und "oben" (hell und freundlich) ist z.B. der mystischen Erzählung *Heinrich von Ofterdingen* des romantischen Dichters Novalis zu entnehmen, der als Friedrich von Hardenberg Bergrat war und als solcher recht viel mit dem "unten" zu tun hatte:

*"Die Worte des Alten hatten eine versteckte Tapetenthür in ihm (Heinrich) geöffnet. Er sah sein kleines Wohnzimmer dicht an einen erhabenen Münster gebaut, aus dessen steinernem Boden die ernste Vorwelt emporstieg, während von der Kuppel die klare fröhliche Zukunft in goldnen Engelskindern ihr singend entgegenschwebte."*⁶⁸

Das Münster erscheint als der männlich-rationale Versuch, die dumpfen Ahnungen einer "Vorwelt" durch Kulturleistungen zu überformen, die, metaphorisch sehr schlüssig, in der Kuppel als dem höchsten Punkt der Architektur buchstäblich gipfeln. Lucy R. Lippart zeichnet denn auch Architekturgeschichte von der Höhle (Gebärmutter) bis zum Wolkenkrater (der Erektion) als "Parallele zur Beziehung zwischen weiblichen und männlichen, matriarchalischen und patriarchalischen Werten"⁶⁹ nach.

Eine ähnliche Entgegensetzung zwischen "oben" und "unten", wenn auch mit völlig anderen bildnerischen Mitteln hatte der flämische Maler Dierk Bouts 1467 in seinem Abendmahlsaltar für die Löwener St. Peterskirche realisiert. In diesem Bildwerk stellte er typologische Szenen der Speisung durch höhere Mächte zusammen (Fütterung des Elias durch Engel; Atzung Abrahams aus der Hand König Melchisedechs; Verzehr des Passah-Lamms; Mannalese). Von besonderem Interesse ist das Aufsammeln des Manna (Abb. 3), denn im Gegensatz zu etlichen anderen Bildwerken, die das Herabregnen dieser Himmelsgabe und den Empfang mit hochgestreckten Händen zeigen, klaben die Israeliten bei Bouts die Nahrung vom Erdboden auf, als habe dieser sie hervorgebracht. Wie Tiere robben die prächtig gewandeten Hungernden auf allen Vieren herum, als hätten sie in ihrer unreflektierten Gottlosigkeit gar nicht verstanden, was sie der himmlischen Macht danken sollten. Die Haltung wirkt zugleich wie eine Demutsgeste gegenüber der nährenden Mutter Erde. Im Falle des Bouts'schen Abendmahlsaltars dient diese Körpersprache der Charakterisierung eines heidnischen, vorchristlichen Volks (wenngleich es als Präfiguration der Christenheit ausgewiesen wird). Folgerichtig scheint es noch den Erdmächten und weniger den überirdischen, vor denen es eher "unbewußt" in die Knie geht, seine Referenz zu erweisen. Die Erdhaftung dieser noch nicht recht Gläubigen wird erst überwunden durch den Erlöser und seine Anhänger, die sich auf dem Zentralbild des Altars an einer bescheiden, aber zivilisiert gedeckten Tafel niedergelassen haben. Den Fußboden des Speiseraums decken helle und dunkle Kacheln, die zu einem geometrischen Muster gelegt sind, das angemessenerweise die Kreuzform variiert. Das

⁶⁸ Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, zit. nach Lassacher 1987, S. 50.

⁶⁹ Lucy R. Lippart, *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*, New York 1983, zit. nach Buchanan 1993, S. 50.

Kachelornament erleichtert die virtuelle Verlängerung der Tiefenlinien, die sich in einem Punkt deutlich oberhalb des Hauptes Christi treffen, eine Zone, auf die sein im Segensgestus aufwärts gereckter Zeigefinger verweist, als sei Gutes ausschließlich *von oben* und nicht mehr etwa *von unten*, aus dem Schoß der Erde zu erwarten!

0.4. *Alles gute kommt von oben*

Die mittelalterliche Kosmologie imaginierte ein System von aufsteigenden Sphären, die sich von der Erde als Mittelpunkt aus konzentrisch entfalteten. Jede nächsthöhere Sphäre wurde "reiner" und "ätherischer" vorgestellt, bis hin zur äußersten (und höchsten) Sphäre, die Gott vorbehalten war. Das Empyreum, der antike "Feuerhimmel" und christliche Aufenthaltsort der Seligen war mithin am weitesten von der Erde und ihrem Anruch des Profanen entfernt.

Materie und Geist (bzw. Geistlichkeit) standen demnach in einem umgekehrt proportionalen Verhältnis zuungunsten der Erde als Ort *und* als Substanz. Auf und mit der Erde zu leben bedeutete, sich in großem Abstand zu Gott und seinem Bereich der Gnade zu befinden.

Trotz dieser christlich-spirituellen Geringschätzung der Erde, die durchaus als unbewußte Kampfansage an die altvordere Gestalt der "großen Mutter" verstanden werden kann, hielten sich im sogenannten "Volksglauben" doch Vorstellungen "von der Herkunft der Welt und der Menschen aus dem Dunkel, aus dem Großen Runden, der Weiblichen Göttin"⁷⁰.

Im deutschen Sprachgebrauch wird allerdings auch deutlich, wie vorzeitliche Anschauungen zwar überliefert, aber mit eher negativen Bedeutungen aufgeladen wurden, um matriarchalische Elemente im Religiösen zu unterdrücken. So bezeichnet das Wort *Mutterkorn* durchaus nicht die erste Saat, wie man hätte vermuten können, sondern einen gefährlichen Getreideschmarotzer, dessen Genuß vor allem im Mittelalter zu epidemischen Hautausschlägen geführt hatte. Reichliches Vorkommen von Mutterkorn wirkt sich auf die Ernte äußerst negativ aus und führt zu entsprechenden Teuerungen. Seinen Namen verdankt das Mutterkorn allerdings seiner die Geburtswehen beschleunigenden Wirkung. In einer anderen Dosierung wirkt das Extrakt allerdings sogar abortiv.

Desweiteren ist die *Kornmutter* (in einigen Gegenden auch synonym mit *Mutterkorn*) keine freundliche Gabenspenderin, sondern vielmehr ein im hochstehenden Feld lauernes altes Weib (auch *Roggenmuhme* genannt), das kleine Kinder anlockt, um sie mit todbringender Milch zu stillen oder deren Blut auszusaugen.⁷¹

Allgemein wurde denjenigen, die der Zauberei kundig waren, ein besonders Wissen um die Ausnutzbarkeit von Erdkräften zugetraut. Folglich versuchte man, inhaftierte Verdächtige am

⁷⁰ Neumann 1997, S. 203f.

⁷¹ vgl. HdA, Bd. 5, Sp. 266f und Bd. 6, Sp. 701f.

direkten Kontakt mit dem Boden zu hindern, indem man sie schwebend gefesselt hielt und möglichst so zur Richtstätte führte, daß sie den Boden nicht berühren konnten.⁷²

Da die segensreichen Aspekte der Erdmutter nicht völlig zu leugnen waren, kam es u.a. zur Formulierung von Tabus, etwa dem Verbot, die Erde durch Beschädigung ihrer Oberfläche zu "verletzen". Die Scheu, der Erde "Gewalt" anzutun, beschäftigt Autoren seit mehreren tausend Jahren. In der pseudo-vergilischen Dichtung *Aetna*⁷³, einer Theorie des Vulkanismus, wird die erdwissenschaftliche Untersuchung des Gesteins durch technische Geräte mit der Tortur von Menschen gleichgesetzt (Vers 401ff).

Sicher trug ein schlechtes Gewissen dem alten Vorstellungsbild gegenüber dazu bei, Operrituale zu entwickeln, um die Erde für die Gewalt zu entschädigen, die ihr angetan wurde. Gewalt wird dabei mit Gewalt vergolten, das Blut des verletzten Opfers benetzt den Boden, der Lebenssaft wird dorthin vergossen, wo das Herkommen allen Lebens vermutet wurde. Dies war bei den bereits erwähnten Thesmophorien ebenso der Fall wie in einer Vielzahl anderer Kulte und Riten.

Dennoch habe der Mensch die Aufgabe, "die Erde und all die erstaunlichen Dinge, die die Natur auf ihr hervorgebracht hat, zu erforschen; denn sie ist uns näher als die Sterne am Himmel" (Vers 601); Francis Bacon hatte schließlich überhaupt keine moralische Bedenken, der Natur ihre Geheimnisse - und sei es unter Qualen - abzupressen (*natura vexata*); für ihn stellte die Erde ein Rohmaterial dar, das es anzueignen galt.⁷⁴

Weitaus skrupulöser verhielten sich Bacons Zeitgenossen gegenüber dem Bergbau, der seit dem Spätmittelalter, vor allem in Deutschland, erhebliche technologische Fortschritte erfuhr. Am bekanntesten wurde wohl die Anklageschrift des Paulus Niavis (=Schneevogel) *Iudicium Iovis oder Das Gericht der Götter über den Bergbau* (ca. 1490): Darin bezichtigt die Erde (*Terra*) den Menschen des Muttermordes, weil er ihren Leib mit den Stollen und Gängen der Bergwerke durchbohrt habe.

Offenbar hatte die Menschheit jenes Maß an Formgebung weit überschritten, das in Bernardus Silvestris' Schrift *De mundi Universitate* die ungeschlachte Erdmutter *Silva* selbst erbeten hatte: durch Vermittlung des tätig schaffenden Menschen sollte die *Natur* als gestaltende Größe dem mütterlichen Chaos zu ästhetischem Maß verhelfen.⁷⁵ Diese guten Absichten sieht aber Niavis bereits durch den zerstörerischen Eingriff der Erdenkinder zunichte gemacht: wenn der lebendige Leib der All-Ernährerin mit Instrumenten wie mit Folterwerkzeugen buchstäblich beackert wird, um Nutzen und Gewinn daraus zu erzielen, erscheint selbst die Agri-Kultur als

⁷² vgl. ebd., Bd. 2, Sp. 895ff.

⁷³ Pseudo-Vergil: *Aetna*. Hg. und übers. von Will Richter, Berlin 1963.

⁷⁴ vgl. Böhme 1992, S. 40.

⁷⁵ vgl. ebd., S. 34.

Frevel. Theodore Thass-Thienemann schildert in seinem Buch *The Subconscious Language* die Temperamentsausbrüche eines katatonischen Schizophrenen, der immer wieder lauthals das Einstellen von Grabungsarbeiten forderte:

"Dieses Graben ist ein Herumwühlen im Leib von Mutter Erde, um Dinge herauszunehmen, die nicht herausgenommen werden sollten."⁷⁶

Auch Künstler konnten einer Vergewaltigung von Mutter Erde geziehen werden: so beschwor Grace Glueck in einem Artikel für die New York Times (12.3.1972) unter dem Titel *Artist-in-Residence for Mother Earth* Vorstellungsbilder einer Verletzung des Inzest-Tabus gegenüber der Natur, die einen "ökologischen Ödipus-Komplex" zeitige.⁷⁷ Allan Gussow warf in seinem Buch *A Sense of Place. Artists and the American Land* den Land-Artisten vor, den Boden wie Armee-Ingenieure anzugreifen - im Gegensatz etwa zu Landschaftsmalern, die die Eigentümlichkeiten eines Ortes auf sensible Weise zu visualisieren vermochten.⁷⁸

Nicht nur in der westlichen Kultur wurde um Schonung der personifizierten Erde gebeten. Ein indischer Prophet soll empfohlen haben, auf das Umgraben der Erde zu verzichten, denn es sei "eine Sünde, mit den Plagen der Landwirtschaft unsere Mutter zu verwunden, zu schneiden oder an ihr herumzuzerren... Soll ich etwa ein Messer nehmen und es meiner Mutter in die Brust stoßen? ... Soll ich ihr das Fleisch vom Leib reißen, um an ihre Knochen zu gelangen?... Wie könnte ich es wagen, meiner Mutter die Haare zu scheren?"⁷⁹ In Islamischen Sprachbildern werden Frauen als "Acker" und "Weinberg" angesprochen; umgekehrt rühmt der Hl. Franz von Assisi im *Sonnengesang* die Erde als "unsere Schwester" bzw. "unsere Mutter".

Die Entmystifizierung der Erde und des Bodens konnte mit offener Aggression verbunden sein. Sollte die lebensnotwendige Agrikultur und im übertragenen Sinn die Schöpfungskraft und ihre Kontrolle tatsächlich jemals weiblich dominiert gewesen sein, muß dies die stammesgeschichtliche Entwicklung männlichen Selbstbewußtseins erheblich belastet haben. Shepherd unterstellt infolgedessen Rachegeleüste, die sich in fortschreitendem Mißtrauen und Zerstörungswunsch gegenüber der Natur äußern.⁸⁰ Negative Energien richteten sich denn auch gegen die Repräsentantinnen des Erdbodens und seiner Geheimnisse: immer wieder kommt es in der Theologiegeschichte männlich präsidierter Glaubensgemeinschaften zu forcierten Angriffen auf Frauen und das ihnen unterstellte "geheime" Wissen um die Regulierbarkeit von Reproduktion und ihre Verhinderung. Ihre paranoidesten Auswüchse erreichte diese

⁷⁶ vgl. R. Smithson, Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape. In: Smithson 1979, S. 122

⁷⁷ vgl. ebd.

⁷⁸ vgl. ebd.

⁷⁹ vgl. Shepherd 1991, S. 112.

⁸⁰ vgl. ebd., S. 101f.

Gegnerschaft mit dem Phänomen der Hexenverfolgungen, deren entscheidende Phase überhaupt erst in den Beginn der frühen Neuzeit fällt, ausgelöst durch die Argumentationsschrift *Malleus Maleficarum* der Mönche Jakob Sprenger und Heinrich Institoris. Der wesentliche Anklagepunkt der Teufelsbuhlschaft überformt hier als hypothetisches Konstrukt die beargwöhnte Verbindung von Hebammen oder Kräuterweibern (aber auch Engelmacherinnen) mit den Kräften der Natur, vor allem des lebhervorbringenden Erdbodens. Aus der "weißen Magie", den allerorten praktizierten Volksbräuchen zur Verbesserung der Lebensqualität, wie sie im "Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens" auf immerhin rund 15.000 Spalten beschrieben werden, wurde die von kirchlichen und weltlichen Gerichten verfolgte "schwarze Magie". Deren strafrechtliche Relevanz bestand ausgerechnet in einem sexuellen Motiv, der sogenannten *Teufelsbuhlschaft*, also der Penetration durch den Satan.

Ganz offensichtlich wandte sich die planvolle Vernichtung jahrhundertealter kollektiver "Kenntnisse" gegen beide Aspekte der "Großen Mutter", Spenderin des Lebens und aufnehmende Hüterin der Toten zu sein, eine Ambivalenz, die sich in den Ausübungen der fortan als "Hexen" diffamierten "Weißen Frauen" - Geburtshilfe und Geburtenkontrolle (bzw. Abtreibung); Erntezauber und Beschädigung der Feldfrüchte; günstige und ungünstige Beeinflussung des Wetters - wiedergespiegelt hatte.

0.5. Mutter Natur: edle Einfalt und stille Größe

Erst im Verlauf des 18. Jahrhunderts rehabilitierte z.B. J.J. Rousseau das Bild einer mütterlich die Menschen versorgenden Allmacht, indem er sie gegen die Auswüchse einer höfisch degenerierten Kultur ins Feld führte. In seinem Erziehungsroman *La Nouvelle Heloise* läßt er den bürgerlichen Hauslehrer zu Julie, Gattin seines adeligen Arbeitgebers, sagen:

*"So[...] öffnet die Erde ihren fruchtbaren Schoß und teilt ihre Schätze den glücklichen Völkern zu, die sie für sich selbst bebauen. Sie scheint beim süßen Anblicke der Freiheit zu lächeln und sich zu beseelen; gern ernährt sie Menschen. Die traurigen alten Gemäuer hingegen, die Heide und die Dornhecken, die ein halb verdorrtes Land bedecken, verkünden schon von fern, daß dort ein abwesender Besitzer herrscht und daß die Erde nur unwillig Sklaven einige magere Früchte bringt, aus denen sie nicht einmal Nutzen ziehen dürfen."*⁸¹

Voraussetzung für die Spendierfreudigkeit von Mutter Erde sind die selbstgewählte Mündigkeit und die politische Freiheit derjenigen, die auf ihr wandeln. Wer in einem - nach Rousseaus Auffassung - widernatürlichen Abhängigkeitsverhältnis verharrt, hat von ihr nichts zu erwarten.

⁸¹ J.J. Rousseau, Julie oder die neue Heloise, 4. Teil, 17. Brief, zit. nach Küster 1997, S. 250.

Rousseaus deutschsprachige Zeitgenossen entzündeten ihren Natur-Enthusiasmus zunächst u.a. an den hymnischen Dichtungen Albrecht von Hallers oder Klopstocks, die eine kindhafte Hinwendung zur Allumarmen und Allgebärenden formulierten, die sie *Mutter Erde* oder *Mutter Natur* nannten.

Der "Natur"-Begriff wurde in den philosophischen Debatten des 18. Jahrhunderts durchgängig diskutiert. Im Zeitalter der Aufklärung erschien Vielen "Natur" als wünschenswerter Gegenbegriff zu einer "Kultur", deren manierierte Affektiertheit nicht nur in den karikaturistischen Bildpaaren von Chodowiecki angeprangert wurde. Schlimmer noch: Kultur galt als Vergewaltigerin der Natur; der Aufruf zur Rückkehr zur Natur wurde allerdings mißverstanden als Aufforderung, kulturelle und zivilisatorische Standards hinter sich zu lassen und einen Südseetraum enthemmten Erdendaseins zu verwirklichen. Tatsächlich hätte *retour à la nature* bedeuten müssen, den Naturkreislauf auch in seiner Grausamkeit und Unentrinnbarkeit zu akzeptieren, bzw. die natürlichen Bedingungen menschlicher Existenz (Notwendigkeit von Nahrungsaufnahme, Territorialverteidigung, Fortpflanzung etc.) anzuerkennen.

Stattdessen schwärmte der Stürmer und Dränger J.M.R. Lenz in einem Brief an seinen Freund Salzmann über *Mutter Natur*:

Sie mag ihre Stirne mit Sonnenstrahlen oder kalten Nebeln umbinden, ihr mütterliches Antlitz lächelt mir immer, und oft werd' ich versucht, [...] mich auf den Boden niederzuwerfen und ihr mit einem stummen Kuß für ihre Freundlichkeit zu danken."⁸²

Die Lyrik der Romantik besann sich wieder verstärkt auf die Ambivalenz der Erde als willkommenem Ort der Geborgenheit und furchtsam erwarteter Endstation: so wird z.B. die Wiese einerseits als Liebesbett, andererseits als Grab eines der Partner geschildert.

Beispielsweise dichtete Wilhelm Müller:

Erstarrung
Ich such im Schnee vergebens
Nach ihrer Tritte Spur,
hier wo wir oft gewandelt
Selbender durch die Flur.

Ich will den Boden küssen,
Durchdringen Eis und Schnee
Mit meinen heißen Tränen,
Bis ich die Erde seh.

⁸² J.M.R. Lenz, Brief an Salzmann, zit. nach Stoeber: Lenz und Friderike von Sesenheim, Basel 1884, S. 68 (nach Zimmermann 1982, S. 143.)

*Wo find ich eine Blüte,
Wo find ich grünes Gras?
Die Blumen sind erstorben,
Der Rasen sieht so blaß.*

Zwischenergebnis

Kollektive Naturerfahrungen wie Wechsel des Wetters und der Jahreszeiten, Umkreisung der Erde durch den Mond etc. konnten in mythischen Vorstellungen personifizierter Wirkkräfte gefaßt werden, die in der archetypischen Projektion der "Großen Mutter" zusammenfließen. Es ist vor allem das vorbewußte und mehr oder weniger vorgestaltliche Bild des Schoßes, das einen unmittelbaren Bezug zum Boden als Oberfläche der Erde nahelegt: der Boden öffnet sich, bricht auf, um Leben heranwachsen zu lassen und hervorzubringen, aber auch, um es wieder zurückzunehmen. Der Weg vom (unterirdischen) Dunkel zum Licht in Analogie zum Geburtsvorgang vervollständigt die Ahnung von einer vorzeitlichen "Herkunft" und Abhängigkeit des Menschen vom Erdboden. Bestandteil aller Vegetations- und Gebärsymbolik ist der Übergang vom Dunklen ins Helle, das erstmalige "Erblicken" des Lichts. Diese Freigabe [...] charakterisiert den Weg des Lebens ebenso wie den Weg des Bewußtseins.⁸³ Folglich wird das Erdreich dem Un- bzw. Vorbewußten, sowie dem Irrationalen zugeordnet. Zivilisationsgeschichtlich läßt sich analog eine immer größere ästhetische Distanz zum Erdboden beobachten. Vor allem die Industrialisierung der Landwirtschaft hat dazu beigetragen, eine ehrfürchtige Ahnung der Abhängigkeit von der Erde zu verringern und ihm weniger Beachtung hinsichtlich Wahrnehmung und Gestaltung zu schenken. Die Diskussion der von James Lovelock konzipierten *Gaia*-Hypothese löste seit ihrer Publikation 1969 eine Welle von religiösen, esoterischen und philosophischen Spekulationen aus. Lovelock hatte in seiner These die Erde als selbstregulierendes und -erhaltendes System vorgestellt, dem die zerstörerischen Eingriffe des Menschen, mit denen er seine eigene Spezies gefährdet, nichts anhaben können. Er stellte damit die „Biosphäre und die Magie von *Mutter Erde*“ über die Belange der Menschheit und führte die archaische Macht der Gaia vor Augen.⁸⁴ New-Age-Bewegung und ökologischer Fundamentalismus sahen sich durch Lovelocks Publikationen inspiriert, der heilenden und bedrohlichen Kraft der Erde (und somit des Bodens) erneut eine Aufmerksamkeit zu widmen, als deren sichtbares Ergebnis im letzten Teil dieser Arbeit einige Beispiele aus dem Bereich der Land-Art betrachtet werden.

⁸³ Neumann 1997, S.74.

⁸⁴ vgl. Stephen B. Scharper, *The Gaia Hypothesis. Implications for a Christian Political Theology of the Environment.* = <http://www.crosscurrents.org/Gaia.htm>

1. Individuum und Boden. Leben - Gehen - Sterben

Im ersten Teil der Arbeit werden persönliche Beziehungen, die jeder einzelne Mensch mit dem Boden eingeht, untersucht: Menschen leben auf dem Boden, an den sie durch die Gravitationskraft "gebunden" sind - eine Bindung, die sie vor allem durch die alltägliche Berührung mit den **Füßen** erfahren;

- sie gestalten Böden in den **Innenräumen** der Häuser und in den Außenräumen der zum Haus gehörigen **Gärten**;
- sie ernähren sich (u.a.) von pflanzlicher Nahrung, die aus dem Boden hervorstößt und die durch **landwirtschaftliche Arbeit** regelmäßig gewonnen werden kann;
- endet ein menschliches Leben, wurde der Tote gemäß jahrhundertlang gepflegter Sitte in der Erde **bestattet**;
- als eine nachhaltige Metapher des menschlichen Lebensgangs, der in vielen Kulturen als "Kreislauf" vorgestellt wurde, etablierte sich das Gestaltmuster des **Labyrinths**, das als Hinweis auf einen zu gehenden "Weg" vor allem als Bodenschmuck Verwendung fand.

1. 1. *Ad Pedes*⁸⁵

Wer in einem Zimmer ist, hat nicht nur das Stück der Decke über sich, unter dem er sich gerade befindet, sondern die ganze Decke. Das betreffende Stück würde uns sonst auf den Kopf fallen. So ist es auch mit dem Boden, auf dem wir stehen. Wir stehen nicht nur dort, wo unsere Füße gerade die Erde berühren, sondern letztlich immer auf der ganzen Erde.⁸⁶

Hartmut Böhme

Die Berührung des Bodens mit den Füßen versichert jeden einzelnen Menschen seiner Körperlichkeit und Lebendigkeit. Den unmittelbarsten Kontakt, der uns mit dem Erdboden verbindet, stellen unsere Füße, vor allem die Fußsohlen, her. Schließlich ist der menschliche Tastsinn keineswegs auf die Hände beschränkt.

Von den Fußsohlen aus transportieren Nervenbahnen taktile Reize zu allen Organen des ganzen Körpers. Daher wirkt eine Fußsohlen-Reflexzonenmassage bis in die Tiefen des Organismus.

⁸⁵ Das Kapitel ist nach der 1. Strophe (*Ad Pedes*) der Kantate *Membra Jesu Nostris* von Dietrich Buxtehude benannt, die auf das geistliche Gedicht *Rhythmica Oratio* des Bernhard v. Clairvaux zurückgeht. In insgesamt sieben Strophen werden dort die gepeinigten Gliedmaßen Christi angerufen.

⁸⁶ Böhme 1992b, S. 130.

Die Fußsohlen greifen die Eigenschaften des Boden ab und stimulieren dabei Gleichgewichtsempfindungen, die alle Glieder und den Rumpf wie den Kopf zu Ausgleichsbewegungen im Gleichgewicht veranlassen.

Die esoterische Heilkunde leitet ferner dazu an, über die - möglichst nackten - Fußsohlen *Erdprana* aus dem Boden zu beziehen, eine in Gestalt von "Vitalitätskügelchen" vermittelte "Lebensenergie ..., die den Körper lebendig und gesund erhält", indem sie bei der Übertragung die "Selbstheilungskräfte" des Menschen reaktiviert.⁸⁷ (Praktischerweise enthalten auch Luft und Sonnenstrahlen weiteres Prana, das sinnvoll zu nutzen in kostenpflichtigen *Pranic Healing*-Kursen erlernt werden kann!)

1.1.1. Den Boden spüren

Für das biblische Stammelternpaar Adam und Eva bestand ein Teil ihrer Strafe für den *Sündenfall* darin, außerhalb des Paradieses auf hartem, steinigem Boden wandeln zu müssen. Jeder Tritt ihrer nackten Füße ließ sie spüren, daß sie sich nicht mehr auf den samtweichen Rasenflächen des Gartens Eden befanden, sondern in eine Welt rauher Zumutungen versetzt waren. Wenn Maler, wie z.B. Lucas Cranach, mit besonderer Sorgfalt die Kargheit und Unwirtlichkeit solchen Bodens modellierten, ermöglichten sie dem Betrachter die empathische Übertragung der unangenehmen taktilen Reize, die Adam und Eva aufgrund ihrer Verfehlung zu erleiden hatten.

In Kulturen, deren Angehörige seit frühester Kindheit Schuhe und Strümpfe tragen, verkümmert die Fähigkeit, den Boden zu "erfühlen": ohne zusätzliche visuelle Kontrolle ist seine Beschaffenheit kaum zu bestimmen. Dieses Vermögen kann jedoch geschult und trainiert werden. In Natur- und Erlebnisparks vermitteln *Erfahrungsfelder* oder *Barfußwege* die Funktionszusammenhänge bewußten Gehens, indem der Unbeschuhte zu einer Erprobung des Grundes mit verbundenen Augen ermuntert wird. Dabei werden die Füße, die "sich den verschiedenen Materialstrukturen anpassen, [...] außerordentlich belebt".⁸⁸ Die Fußmuskulatur und die "Greif"-Eigenschaften des menschlichen Ganges werden auf unterschiedlichen reliefartigen Oberflächen trainiert. Die Erfahrungsfelder in Essen (Zeche Zollverein) und im Park von Schloß Freudenberg beziehen sich auf die physiologischen Studien von Hugo Kükelhaus. Seiner Ansicht nach entwickelten sich die Sinne proportional zum technischen Fortschritt und der Technisierung der Alltagswelt zurück, so daß er in seinen Schriften Modelle für eine Rückkehr zur sinnlichen Wahrnehmung vorstellte. Kettenstege oder Trittsteine in Bächen sollten den Benutzer darauf trainieren, die Entfernung zum Wegziel mit dem jeweils

⁸⁷ <http://www.pension-seeblick.de/prana.htm>

⁸⁸ Aus der Internet-Werbung des Natur- und Erlebnisparks Bremervoerde: <http://www.bremervoerde.de/nue/gruen/g02a2b.htm>

nächsten Schritt abzugleichen. Das *Dendrophon* ermöglicht es dem Absolventen des *Parcours der Sinne*, beim Gehen eine Klangspur zu hinterlassen: sein Gang erzeugt ein Echo, so daß er auch mittels akustischer Wahrnehmung sein Gehverhalten überprüfen kann.

Martin Scharfe schildert, wie er recht mißmutig *seinen* Parcours der Sinne auf sich nimmt, indem er seine Füße mit einem Bodenbelag konfrontiert, der eigentlich für das Befahren mit Autos vorgesehen ist:

Da wird der Fußgänger mit seinem Rucksack zum Anachronismus, und er erfährt es schmerzlich an seinen wundgescheuerten Knöcheln, Fersen, Fußsohlen, Zehen. Hätte er doch, denkt er, die Chance, einen weichen Feldweg zu nehmen; [...] Doch [...] die Allgegenwart des Asphalts, die Unausweichlichkeit der modernen Straße [...] prägt sich ihm in den Körper ein, im Wortsinne.⁸⁹

Der israelische Künstler Dani Karavan beschreibt seinen persönlichen Weg zur bildenden Kunst über die frühkindliche Erfahrung einer haptischen Aneignung der Welt auf nackten Sohlen. Indem er die Welt barfuß gehend kennenlernt, entstanden - im wahrsten Wortsinn *beiläufig* - seine ersten "Werke":

Ich verbrachte die ersten Jahre meiner Kindheit in einem Zelt. Mit meinen nackten Füßen fühlte ich zuerst die Formen, die die Natur in den Sand schrieb. Meine Fußspuren im Sand waren die ersten Reliefs, die ich machte. Das Sonnenlicht beleuchtete sie... Ich entdeckte die Städte von Jaffa, Jerusalem mit ihren Wällen, Steinböden, die meist quadratisch zusammengesetzt waren und sehr kalt und geometrisch wirken.⁹⁰

1.1.2. Der "nackte" Fuß

Ein schöner Fuß ist eine große Gabe der Natur. Diese Anmut ist unverwüstlich.⁹¹

J.W. Goethe

Füße tragen die gesamte Körperlast der Menschen, die auf ihnen im Verlauf eines etwa 70jährigen Lebens bis zu 180.000 km zurücklegen. Allerdings sind sie vom Kopf, in dem alle Reize verarbeitet werden und in dem sich das menschliche Bewußtsein bildet, von allen Körperteilen am weitesten entfernt. Der Kopf ist Sitz des Verstandes, des Wissens, des Gedächtnisses; immerhin vier Organe für die Leitsinne des Menschen (sehen, hören, riechen, schmecken) befinden sich allein am Kopf. Der Kopf verbindet den Menschen mit der Sphäre des "Himmels", des "Geistigen", die Füße verbinden ihn mit der Erde, dem Materiellen, mit der

⁸⁹ Scharfe 1991, S. 11.

⁹⁰ Dani Karavan im Gespräch mit Erika Billeter. in: Mythos und Ritual in der Kunst der 70er Jahre. Katalog zur Ausstellung im Hamburger Kunstverein, Hamburg 1982, S. 121-128, hier S. 121.

⁹¹ J.W. Goethe, Wahlverwandschaften, 1. Teil, 11. Kapitel.

Zone des Grabes. Von dieser Entgegensetzung war bereits die Rede. Sie könnte erklären, warum Füße, obwohl sie so außerordentlich wichtig sind, zu den am meisten vernachlässigten Partien des Körpers gehören. Frauen verleugneten sogar ihre Füße bis ins 20. Jahrhundert hinein, indem sie mehrere tausend Jahre lang Kleider trugen, die diese unteren Teile des Körpers fast völlig bedeckten. Nun mag das Verborgene besonders interessant und verlockend erscheinen, und so ist in einigen Kulturen der weibliche Fuß durchaus erotisiert. In einschlägigen Kontakt-Magazinen kann sich der zeitgenössische Fußfetischist über ein erstaunlich vielfältiges Angebot informieren.

Gleichwohl ließen es sich nur die wenigsten Dichter angelegen sein, den Fuß in lyrischen Schilderungen zu preisen. (In der Verfilmung der Autobiographie von Karen Blixen, *Out of Africa*, verlangt die Dänin daher von ihren männlichen Gästen, eine Geschichte oder ein Gedicht zum Fuß zu improvisieren.)

Legendär ist die Ermahnung Kaiser Franz Josephs von Österreichs, als seine Gemahlin Elisabeth 1867 in Salzburg eine Kutsche bestieg: "Gib Acht, sonst sieht man deine Füße". Diese Forderung nach textiler Züchtigkeit erschien umso angeratener, als bei diesem Termin auch die französische Kaiserin, Eugénie, anwesend war, die mit einer koketten fußfreien Robe die Salzburger empört hatte, denn "für eine Frau der Bourgeoise hatte es etwas Ungeheurliches, wenn sie den Ort der *privacy* - und sei er ein Badewagen - verließ und mit aufgelöstem Haar, nackten Füßen und kaum verhüllten Hüften, d.h. in jener Aufmachung, die der Intimität mit dem auserwählten Partner vorbehalten sein sollte, den öffentlichen Raum betrat. Um die Bedeutung dieses Schrittes richtig zu verstehen, muß man bedenken, wie stark die Fesseln und die Haare der Frau damals erotisch besetzt waren. Schon die Berührung des Sandes mit dem nackten Fuß war ein sinnlicher Reiz, ein unbewußter Masturbationersatz."⁹² Tatsächlich führen Nervenbahnen von den Fußsohlen zum Unterleib, so daß ihre Stimulierung durch Kitzeln oder Klopfen zur Vorbereitung auf das Liebespiel dienen kann. Schon im 19. Jahrhundert hatte der Arzt Carl Gustav Carus eine "nahe Beziehung der Unterglieder zur Sexualität" festgestellt.⁹³

In dem chinesischen Film *Die rote Laterne* (1991, Regie: Zhang Yimou) erhält die jeweils für die Nacht ausgewählte Konkubine vor dem Eintreffen des Herrn eine Fußmassage mit kleinen Stöckchen. Die neue Nebenfrau Songhlian, die Heldin des Films, zeigt sich zunächst darüber befremdet, vermißt aber bald schon gerade dieses Ritual, wenn der Herr sich einer anderen Gespielin zuwendet. In dem amerikanischen Film *Pulp Fiction* wird ein Mann dafür ermordet, daß er die Partnerin eines Gangsterbosses mit einer *footmassage* verwöhnt hatte und sich damit dem Verdacht aussetzte, ihr zu nahe getreten zu sein.

⁹² Alain Corbin: Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste, Berlin 1990, S. 106f.

⁹³ C. G. Carus, *Physis. Zur Geschichte des leiblichen Lebens*, Stuttgart 1851, S. 359, zit. nach Pelz 1993, S. 83.

Umgekehrt werden im Orient starke Schläge auf die Fußsohlen als Strafe verabreicht: In der Oper *Die Entführung aus dem Serail* droht die Zofe der im Harem gefangenen Konstanze dem Eunuchen, seine Nachstellungen dem Bassa Selim zu melden: "So hast du fünfzig auf die Sohlen!" Die *Bastonnade* wurde bei Karl May in einem Dialog zwischen dem Ich-Erzähler und seinem Begleiter Halef als "weise" Strafe charakterisiert, mit der sich das Verbot umgehen ließ, "Mekkaner" an Leib und Leben zu bestrafen, denn die Bastonnade verläuft nicht tödlich, und die Füße sind "zwar Teile des Körpers, aber nicht des Leibes"⁹⁴.

Schmerz und Lust paaren sich im inzwischen verbotenen *Lotus-Fuß* der Chinesin: dazu wurden ihre Füße bereits im Kindesalter so stramm bandagiert, daß sie nicht mehr wachsen konnten. Die daraus resultierende Deformation galt - zumindest für den betrachtenden Mann - als außerordentlich aphrodisierend. Nicht gering sollte der Sachverhalt veranschlagt werden, daß sich diese Frauen ohne Hilfe nicht mehr fortbewegen, mithin ihrem Gatten auch nicht davonlaufen konnten.

In mythologischen Erzählungen werden in seltenen Fällen auch Männer selbst durch eine Deformation ihrer Füße an der Flucht gehindert: *Ödipus* (=Schwellfuß), Sohn des thebanischen Königs Laios, wird aufgrund einer Weisung des Orakels bereits als Neugeborener aus dem Palast entfernt und mit durchstochenen Füßen in einem Gebirge ausgesetzt. Der sagenhafte Schmied Wieland muß zur Strafe für ein Attentat auf seinen vormaligen Brotherrn, König Nidung, die Verkrüppelung durch Zerschneiden der Fußsehnen erdulden.

Ein Schuß in die Ferse konnte gar das Leben eines Heroen beenden: Der Pfeil des Paris traf, durch Apollo gelenkt, den Trojaner Achilles an dessen einziger verwundbarer Stelle.

Vor allem aber für Frauen hatte eine freie Verfügung über ihre Füße über jedwede sexuelle Komponente hinaus elementare Bedeutung. Nach Annegret Pelz war die treue und angesehene Ehefrau "nicht Eigentümerin ihres Körpers und ihrer Organe."⁹⁵ Bodenlange weite Röcke umhüllten die Fortbewegungswerkzeuge wie ein Gehäuse und ließen die Frau unfähig zur Lokomotion erscheinen. Werden Frauen in einem Wagen sitzend dargestellt, kommt das behindernde Gehäuse des Gefährts hinzu, das sie durch "die sichtbare Differenz zur Erdoberfläche der eigenen und der fremden Körperlichkeit entfremdet."⁹⁶

Es bedarf des eigenfüßigen Davoneilens, um Frauen aus dem "Gehäusedasein" entkommen zu lassen. Um dies zu verhindern, muß zumindest das unbeaufsichtigte Gehen von Frauen diffamiert werden. Die Beispiele der *Fahrenden Leute in der deutschen Vergangenheit* von Theodor Hampe und Georg Steinhausen (Leipzig 1902) zeigen denn auch nur die "Mutter" und

⁹⁴ Karl May, *Am Jenseits. Reiseerlebnisse von Karl May*. Freiburg i. Br., 1899, S. 288.

⁹⁵ Pelz 1993, S. 82f.

⁹⁶ ebd.

das feile Troßweib mit nackten Füßen die Erde berührend. Diese Frauen werden aber ausschließlich über ihre Sexualität definiert.⁹⁷ Noch die *Flaneuse* des 19. Jahrhunderts, eine Frau, die ohne Anstandsbegleitung die Stadt durchstreift, setzte sich dem Verdacht aus, auf womöglich gewerbliche sexuelle Kontaktaufnahme erpicht zu sein.⁹⁸ Erst das 20. Jahrhundert ließ in der Kleidermode nicht nur den Anblick des weiblichen Fußes alltäglich werden; sowie Frauen von ihrer metaphorischen Fußlosigkeit befreit wurden, traten sie mit politischen Forderungen an die Öffentlichkeit; das Recht auf einen Studienplatz, auf anerkannte berufliche Tätigkeit, auf Wahl und Wählbarkeit werden nicht zufällig in einer Epoche verbrieft, in der Frauen ihre Füße zeigen und selbständig benutzen; es ist ebensowenig Zufall, daß mit dem *Humpelrock* um 1912, in dem Frauen nur extrem kleine Schritttchen unternehmen konnten, ein letzter Versuch lanciert wurde, Unbeweglichkeit durch ein Modediktat zu verordnen.

Um 1850 versuchte der Maler und Physiologe Carl Gustav Carus, von der "große(n) Verschiedenheit des Fußes nach dem Geschlecht"⁹⁹ auf charakterliche Besonderheiten zu schließen. Dabei ordnet er innerhalb einer bedenklichen Rassenlehre unterschiedliche Fußformen, die er als "weibisch", "psychisch", "motorisch-sensibel", "den Tanz begünstigend" und "etwas somnabulisch" bezeichnet, den "Nachtvölkern" (Afrikanern) und den "Dämmerungsvölkern" (Amerikaner, Mongolen und Semiten) zu.¹⁰⁰ Kulturelle Unterlegenheit, Dekadenz und ausschweifendes Dasein werden also auf einen weiblich anmutenden Fuß zurückgeführt - im Gegensatz zu den tatkräftigen und energischen Völkern Europas, die auf "wahrhaft ausgebildetem männlichen Fuße" wandeln.¹⁰¹

1.1.3. Schuhe

*Sie erlauben ihren Frauen, mit bloßem Busen zu erscheinen, aber ihren Absatz oder gar die Schuhspitze darf keiner sehen.*¹⁰²

Charles de Montesquieu

Solches berichtete um 1720 der Perser Rica seinem Freunde Usbek, nachdem er sechs Monate lang Spanien durchstreift hatte. Die Sorgfalt, mit der Spanier den männlichen Blick auf den weiblichen Schuh zu verhindern bemüht sind, gilt natürlich weniger der Fußbekleidung als dem Fuß selbst. Die Fiktion eines persischen Korrespondenten diente dem tatsächlichen Autor

⁹⁷ vgl. Kaschuba 1991, S. 168.

⁹⁸ vgl. Hollevoet 1992, S. 47.

⁹⁹ Carus 1851, S. 344, zit. nach Pelz 1993, S. 83.

¹⁰⁰ Carus, S. 346ff, zit. ebd.

¹⁰¹ vgl. Carus, S. 349ff, zit. ebd.

¹⁰² Montesquieu 1988, S. 143.

Charles de Montesquieu als Tarnkappe und Distanzgeste, um mit der vermeintlichen Objektivität eines Außenstehenden seine Beobachtungen der europäischen Kultur mitzuteilen. Im Normalfall trennt beim Schuh nur eine dünne Ledersohle den menschlichen Fuß vom Boden, schränkt jedoch dessen haptisches Wahrnehmungsvermögen so weit ein, daß eine Kulturgeschichte der Fußbekleidung unter dem Aspekt der Bodenaneignung hier vernachlässigt werden kann. Sie ist überdies in etlichen Ausstellungen und Publikationen umfänglich dokumentiert. Ich erlaube mir daher die Beschränkung auf einige wenige Ausnahmeerscheinungen.

Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts wurden rechter und linker Schuh häufig nicht in der Form unterschieden. Erst die populärmedizinische Aufklärung warnte vor den Beschwerden die dies hervorrufen könne.¹⁰³

Um den Kontakt mit stark verunreinigten Böden zu vermeiden, wurden immer wieder stelzenartige Vorrichtungen ersonnen, die den Träger über den Schmutz erhoben. Die 1795 im *Journal des Luxus und der Moden* offerierten *Patent-Clogs* steigerten allerdings nicht gerade die Attraktivität der Benutzerin: der Korrespondent entdeckt sie seinen Leserinnen als Beitrag zur "Verhäßlichungskunst"¹⁰⁴, hat doch "dieser überirdische Gang eben nichts ätherisches, denn man hört ihn von Ferne, und die Schönen, deren Röcke durch diese Erhebung eine Viertelelle kürzer werden, schreiten einher, als wenn sie Hufe an den Füßen hätten. Das Geklapper ist dabei über alle Beschreibung arg."¹⁰⁵

Anbieter sogenannter "Gesundschuhe" annoncieren gerne das Gefühl "natürlichen Laufens, wie barfuß auf weichem Waldboden".¹⁰⁶ Eine solche Werbung dürfte ihren Zweck jedoch verfehlen, wenn man berücksichtigt, daß Barfußlaufen in der Regel als Anzeichen von äußerster Armut gewertet oder im Zusammenhang mit besonderen Buß- und Demutsübungen praktiziert wurde.

Hingegen legte die Künstlerin Marina Abramovic Besuchern der Documenta IX (1992) nahe, mit nackten Füßen in ein Paar Schuhe aus Amethyst zu steigen, allerdings gerade nicht, um den Boden, sondern die auratischen Eigenschaften der mineralischen Fußbekleidung zu erspüren.

Das gegenwärtige Sportschuhdesign läßt zweifellos die Bemühung erkennen, das physiologische Wahrnehmen des Bodenwiderstands zu minimieren: die Entwicklung von Sohlen mit Federungen und Luftkissen soll das Gefühl eines harten Aufkommens auf dem Boden beim Laufen mildern. Zugleich ließ sich auf den Laufsteg-Präsentationen fast aller

¹⁰³ vgl. König 1996, S. 280.

¹⁰⁴ vgl. ebd., S. 284, (vgl. *Journal des Luxus und der Moden* August 1795, S. 377)

¹⁰⁵ *Journal des Luxus und der Moden* Nov. 1803, zit. nach König 1996, S. 284.

¹⁰⁶ Internetwerbung der Firma *Beauties of Nature*, <http://www.info-mainz.de/projekte/riemann>

Couturiers das Comeback von *High Heels* zur Jahrtausendwende beobachten. Bei Absatzhöhen bis zu 12cm wird allen orthopädischen Vorbehalten zum Trotz der (in der Regel weibliche) Fuß in die Lage gezwungen, nur noch mit den Zehenspitzen den Boden zu berühren. Das natürliche Abrollen des Fußes wird dadurch weitestgehend eingeschränkt, der gesamte Körper in eine besonders aufrechte Haltung mit herausgestreckter Brust und Gesäßpartie gezwungen: "High-Heels sind und machen sexy", wie die Werbung verheißt - nicht zuletzt, weil sie - darin nur noch durch die Drangsal des Lotusfußes übertroffen - Frauen am schnellen Davoneilen hindern. Die Klagen moderner Orthopäden gegen derartiges Schuhwerk gehen indessen meist nicht auf die Schäden ein, die auch der Boden nehmen kann: das historische Parkett in einem Raum des Brühler Schlosses wurde nach reichlichem Besuch einer publikumswirksamen Ausstellung in den 1960er Jahren durch die mit Metallkappen verstärkten *Pfennigabsätze* der Damenschuhe regelrecht zerstört.

1.1.4. Stehen und Gehen

Die Füße verbinden uns unmittelbar mit dem Erdboden, an dem wir dank der Erdanziehung "haften". Die vorübergehende Überwindung der Gravitation durch Schritt und Sprung erfordert Muskelkraft: um die Füße heben zu können, werden 20 Streck- und Beugemuskeln und die Muskeln der Unterschenkel, vor allem der Waden, sowie 26 Knochen und 33 Gelenke beansprucht.

Wer versucht, auf den Händen zu gehen, wird merken, wie ungleich stärker geeignet die entwickelten Füße des Menschen für die Fortbewegung sind. Bei Menschenaffen ist der Unterschied weniger ausgeprägt, sie greifen auch mit den "Füßen" (zumal sie sich nicht nur am Boden, sondern auch auf Bäumen bewegen), bzw. nutzen ihre "Hände" zur Unterstützung der Fortbewegung auf allen Vieren. Wie wichtig die Formvollendung des Fußes für die Evolution der Spezies Mensch ist, belegen Skelettfunde, die den Schluß zulassen, daß der Gang auf zwei Beinen, der die Hände zum Gebrauch von Werkzeugen freisetzte, bereits vor über 3,5 Millionen Jahren möglich war und damit zu einem Zeitpunkt, bevor das menschliche Gehirn seine heutige Größe erreicht hatte.

1.1.4.1. Der aufrechte Gang

Die Göttin wird an ihrem Schritt erkannt.¹⁰⁷

Virgil

Metaphorisch und psychologisch betrachtet verkörpert ein aufrecht gehender Mensch die erfolgreiche Überwindung der Schwerkraft¹⁰⁸, wobei die menschliche Entwicklungsgeschichte in jedem Phänotyp vom Krabbelkind zum Zweibeiner stets erneut durchlaufen werden muß. Ärzte empfahlen im Zeitalter der Aufklärung "gerade, aufrecht, mit hoher Brust und aufgerichtetem Kopfe (zu) stehen und (zu) gehen; und bey allen freyen Handlungen muß man mit aufgerichtetem Körper und Kopfe gerade stehen, sitzen, sehen, sprechen oder zuhören."¹⁰⁹ Durch eine solche Haltung wird der Blick auf den Boden allerdings ausgeschlossen. So lebte denn auch die bürgerliche Stadtbevölkerung, die die Aufklärung entscheidend mittrug, schon seit einigen Jahrhunderten nicht mehr direkt vom Boden. Wer noch an der Scholle klebte und diese im alltäglichen Visier des Bauern und Landarbeiters behielt, konnte natürlich den Auszug aus der "selbstverschuldeten Unmündigkeit" nicht antreten. Hatte sich die physiognomische Lehre des 18. Jahrhunderts anheischig gemacht, Charaktereigenschaften aus dem Gesicht eines Menschen lesen zu wollen, stand die zeitgenössische Psychologie des Schritts und Tritts diesen Bemühungen in nichts nach. So wurden Typologien von Gangarten entwickelt, von denen man sich Auskunft über das Wesen des Gehenden erhoffte:

*Ein fester Schritt, der stark ins Ohr fällt, und wohl gar den Fußboden erschüttert, verräth Anmaßung, Ungestüm, Hochmuth und Renomisteri, oder wenigstens Mangel an feinen Sitten, und erregt Mißfallen und Abneigung; ein leiser, schleichender Tritt, wie wenn man einen Schlafenden zu wecken fürchtete, mit stark gekrümmten Rücken und vorwärts gestrecktem Kopfe, scheint einem Heuchler oder Furchtsamen anzugehören, und erregt Geringschätzung und Mißtrauen; der kurze trippelnde und leise Schritt kündigt den behutsamen und vorsichtigen Hofmann, den Weltklugen, den Späher an, der keinen Schritt thut, ohne das Terrain zu recognoscieren; ein schleppender und scharrender Gang den Trägen oder Entnervten, den jungen Greis, den Schlassen, keiner Anstrengung fähigen, den Phlegmatischen; der stampfende Fußtritt den Ungesitteten und Ungeschliffenen, der keine Notiz nimmt von dem, was in der feinen Welt hergebracht und anständig ist, und keine Empfänglichkeit hat für Gunst und Ungunst.*¹¹⁰

¹⁰⁷ Virgil, Aeneis I, 405, zit. nach Certeau 1984, S. 97.

¹⁰⁸ vgl. E. Straus, Die aufrechte Haltung. In: Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie 117, 1949, S. 367ff.

¹⁰⁹ B.C. Faust, Gesundheits-Katechismus, 1794, S. 64, zit. nach König 1996, S. 61.

¹¹⁰ F.P. Wilmsen, Weltton und Weltsitte, 1830, (= Über den Umgang mit Menschen von Adolph Freiherrn Knigge, 4. Teil) S. 21, zit. nach König 1996, S. 58f.

Der perfekte Tritt erweist sich dabei als eine goldene Mitte zwischen dem schwerfälligen Sohlengang und der Manier, nur mit den Zehen den Boden zu berühren, als würde man ihn verachten. Der "trippelnde" Gang von Frauen wird als negatives Gegenbeispiel zum Gang eines Mannes von "guter Sitte" herangezogen. Die optimale Gangart auf dem Weg zum "Besseren" besteht im "abgemessenen Tact des Parademarsches"¹¹¹. Körperschulung im Sinne eines spartanischen Tüchtigkeitsideals trug selbst bei manchen Philantropen paramilitärische Züge! Die psychologisierenden Analysen menschlichen Gehens erhielten im Jahr 1836 erstmalig ein empirisch-"wissenschaftliches" Fundament, als die Brüder Wilhelm und Eduard Weber die *Mechanik der menschlichen Gehwerkzeuge* in Experimentreihen beobachteten und den Gehvorgang in Teilkomponenten zerlegten. Indem sie, "die physikalische Methode auf die Physiologie" anwandten, entwickelten sie eine "Pendeltheorie" und unterstellten das Vorschwingen der Beine als einen *passiven* Vorgang, der der Bewegung eines Pendels vergleichbar sei und allein durch die Wirkung der Schwerkraft hervorgerufen werde.¹¹² Die Annahme einer Passivität des Beineschwings wurde 1867 durch G.B. Duchenne¹¹³ widerlegt: er bewies die aktive Aufwendung von Muskelkraft *ex negativo*, denn ein Mensch, dessen Beinmuskeln gelähmt seien, könne unmöglich (oder nur sehr geringfügig) die Füße vom Boden heben.

Hermann Vierordt befestigte 1881 an den Schuhen seiner Versuchspersonen eine Art Stempel, mit dessen Hilfe er Lage und Richtung der Fußlängsachse beim Berühren des Bodens nachzeichnen konnte. Dieses Verfahren gab vor allem über die Verschiedenheit von Schrittlängen Auskunft.¹¹⁴

1966 schließlich veröffentlichte Gertraud Kietz ihre psychologischen Beobachtungen verschiedener Ganguntersuchungen, die sie im "Strom des Alltagslebens, auf den Straßen einer Großstadt"¹¹⁵ seit den 1930er Jahren angestellt hatte. Ihre Ausführungen lesen sich wie eine direkte Fortsetzung der physiognomischen Erörterungen des 18. Jahrhunderts, unseligerweise gepaart mit typologischen Zuweisungen, die ihre Arbeitsergebnisse in die Nähe einer Rassenlehre bringen, der sie allen Ernstes zutraut, "Beziehungen zwischen Körperbau und Charakter"¹¹⁶ erfolgreich aufdecken zu können. Kietz gesteht ein, "unmittelbare Einfühlung und psychologische Phantasie"¹¹⁷ bei ihren Deutungen walten gelassen zu haben. Immerhin berücksichtigte sie in ihren Protokollen Faktoren wie Boden- und Wetterverhältnisse, Körperbau, Kleidung oder Belastung durch Tragegewichte, aber auch die

¹¹¹ Ulmer Schnellpost vom 22.4.1841, zit. nach König 1996b, S. 177.

¹¹² vgl. W. u. E. Weber, *Die Mechanik der menschlichen Gehwerkzeuge*, Göttingen 1836, S. III.

¹¹³ G.B. Duchenne, *Physiologie des mouvements*, Paris 1867.

¹¹⁴ vgl. Kietz 1966, S. 13.

¹¹⁵ ebd., S. 37.

¹¹⁶ ebd., S. 86.

¹¹⁷ ebd., S. 37.

Geräusentwicklung, die beim Gehen entsteht. Ihre ausführlichen Analysen hier im einzelnen zu referieren, würde entschieden zu weit führen. Alle Schrittbewegungen werden daraufhin charakterisiert, wie und mit welchem Schrittgewicht die Füße den Boden berühren oder sich von ihm lösen: "Beim schweren Gang fällt der Körper gewissermaßen in den Boden hinein; beim leichten Gang wird er über den Boden dahingetragen, ihn lediglich berührend"¹¹⁸ Den "schweren" Gang leitet sie aus einem Mangel an vitalem Auftrieb ab, während umgekehrt der "leichte" Gang durch eine aktive Muskelenervation ausgelöst wird, die der Schwerkraft entgegenwirkt. Diese Art der Fortbewegung wird durch den Hinweis, daß in Mythen die Verewigten bei einem Weiterleben nach dem Tode aller Erdanziehung ledig schwebend dargestellt werden, zum ästhetischen Ideal verklärt.¹¹⁹ "Hyperästhetischen", "mimosenhaften" Menschen muß daher die Berührung des Bodens ständig "eine Pein" bedeuten. Offenbar sieht Kietz in der vom Boden ausgehenden Schwerkraft insgesamt eher ein Übel, daß es durch die aktive Kraft des "Leistungsmenschen" zu überwinden gilt.

1.1.4.2. Spaziergang

Gehen dient in erster Linie der Fortbewegung von einem Ort zum anderen. Zweckfreies "Lustwandeln", um sich nach einer schweren Mahlzeit Erleichterung zu verschaffen oder um die Schönheit eines Gartens zu genießen, ist zwar seit mehreren Jahrhunderten bekannt, blieb aber lange Zeit dem Adel vorbehalten. Erst im 18. Jahrhundert kam es auch in bürgerlichen Kreisen in Mode, Fußwege zum Vergnügen zurückzulegen; diese Betätigung, für die sich die Bezeichnungen *Spaziergang* oder *Promenieren* etablierten, wurde in theoretischen Schriften eifrig erörtert: "Das Gehen und die Bewegung bringt eure Säfte in Bewegung, und giebt dem Körper Munterkeit. Die schönsten Fluren und Wiesen und Bäche, und alles Schöne der Natur fällt in eure Augen. Und ihr - wißt es nicht"¹²⁰, bedauerte C.F. Bahrdt 1789. Offenbar mußten Widerstände bei einer Bevölkerung überwunden werden, die das müßige Umherschreiten zunächst lange Zeit als sinnloses Tun dekadenter Aristokraten beargwöhnt hatte. Propagandisten der "Leibesübungen" wiesen daher unverblümt auf die vorteilhafte Wirkung für den Stoffwechsel hin: "Das Spazierengehen bereitet den Körper zu den Ausleerungen vor."¹²¹ Auch wenn sich die Praxis des Spazierens als "Massenphänomen" erst verhältnismäßig spät durchsetzte, läßt der *Duden* die Etymologie der Bezeichnung bis ins 13. Jahrhundert zurückreichen: Das aus dem Lateinischen bzw. Italienischen (*spaciare*) entlehnte Zeitwort wurde aus dem substantivischen Wortstamm *spatium* gebildet, das *Raum* im Sinne einer

¹¹⁸ ebd., S. 86.

¹¹⁹ ebd., S. 94.

¹²⁰ C. F. Bahrdt, Handbuch der Moral für den Bürgerstand, 1789, S. 281, zit. nach König 1996, S. 34.

¹²¹ G.U. A. Vieth, Versuch einer Encyclopädie der Leibesübung 1795, zit. nach In: F. Fetz (Hg.), Studententexte zur Leibeserziehung, Bd. 8, Frankfurt/M. 1970, S. 81f.

geographischen Erstreckung, aber auch einer zeitlichen Ausdehnung bezeichnet. *Spazieren* meint also das Durchmessen eines Raumes, bzw. das Abschreiten eines Stückes Erdoberfläche in metrischer und zeitlicher Hinsicht.

Um 1500 verdrängte das Kompositum *Spazierengehen* das ältere Verb. In Zedlers *Universalexikon* ist bereits eine metaphorische Übertragung der Tatsache verzeichnet, daß ein *Spaziergang* nicht zwangsläufig zu einem bestimmten Ziel führen muß: so ist der Begriff als Synonym für einen geistigen bzw. rhetorischen Exkurs geläufig.¹²²

Zu einem Vergnügen für jedermann konnte das Spazierengehen endgültig erst dann werden, als Regelungen der Arbeitsstunden im 19. Jahrhundert *Freizeit* überhaupt definierten und damit Akzeptanz dafür schufen, daß Phasen der Rekreation mit zweckfreiem Tun gefüllt werden konnten.

Ähnlich wie sich Landschaftsbegriff und Landschaftsmalerei seit etwa 1300 vor dem Hintergrund einer immer auffälligeren Trennung von Stadtleben und Landleben entwickelten, wurde der Gang in die Umgebung außerhalb der Stadt im Zeitalter von Merkantilismus und Industrialisierung zu einem besonderen Ereignis. Dem Boden wurde dabei in den seltensten Fällen ästhetischer Wert beigemessen, die Blicke wurden in die Ferne gerichtet oder folgten anderen Passanten. Das bedeutet natürlich, daß Füße als Wahrnehmungsorgan nicht sonderlich gefragt waren.

1.1.4.3. Fußreise

Indem der Spaziergang zur zivilisierten und domestizierten Form der eigenfüßigen Fortbewegung avancierte, geriet die Fußreise in den Anruch des Herumvagabundierens und der Unbehaustheit. Nur besonders emanzipierte Citoyens leiteten aus ihrer Weigerung, weitere Entfernungen mit der Kutsche zu bewältigen und die Welt "von oben" zu betrachten, einen stolzen Protest gegen aristokratische und bourgeoise Verhaltensweisen ab:

*"Ich blieb bey meinem Entschluß, immer zu Fuße fortzuwandern, und wenn mich ein großer Herr in seinem Staatswagen durch die Welt wollte schleppen lassen, ich dankte."*¹²³

Tatsächlich bewegten sich um 1800 vornehmlich Personen ohne festen Wohnsitz über größere Strecken zu Fuß. Dazu gehörten Handwerker auf der Walz, arme Studenten, Briganten und Vaganten, fahrendes Volk (Schauspieler und Gaukler), Tagelöhner und Bettler, die sämtlich als ehrlos oder gefährlich galten.¹²⁴

¹²² vgl. Krebber 1990, S. 17.

¹²³ bürgerlicher Ausspruch aus dem Jahr 1777 (anon.), zit. nach König 1996, S. 23.

¹²⁴ Aufzählung nach Griep 1980, S. 752

Entsprechende Vorurteile und Unannehmlichkeiten hatte Johann Gottfried Seume in Kauf zu nehmen, als er 1801/02 seinen zehnmonatigen *Spaziergang nach Syrakus* von Leipzig aus über Wien, Venedig, Rom und Neapel antrat, der nichts weniger als eine bequeme Promenade war:

*Die Leute meinten hier wieder, ich sei nicht gescheit, als sie hörten, ich wolle zu Fuße von Triest über die Berge nach Venedig gehen, und sagten, da würde ich nun wohl ein bißchen totgeschlagen werden.*¹²⁵

Dabei konnte Seume für sich den Vorteil größerer Anpassungsfähigkeit an seine Strecke reklamieren:

*Ich wechselte die Schluchten bergauf bergab und trabte zum großen Neide der dick bepelzten Herren an dem englischen Wagen fürbaß. Ein andermal rollten sie vor mir vorbei, wenn ich langsam fortzog. So geht's in der Welt: sie gingen schneller, ich ging sicherer.*¹²⁶

Im Rahmen einer weiteren Reise, die ihn im Sommer 1805 - allerdings nur noch auf jeweils kurzen Strecken zu Fuß - bis nach Rußland führte, faßte er seine Motivation zusammen:

*Wer geht, sieht am Durchschnitt anthropologisch und kosmisch mehr, als wer fährt.... Ich halte den Gang für das Ehrenvollste und Selbständigste in dem Manne und bin der Meinung, daß alles besser gehen würde, wenn man mehr ginge... Wenn der König ohne allen Gebrauch seiner Füße sich ins Feld bewegen läßt, tut man ihm doch die Ehre an und spricht nicht anders als: er geht zur Armee... Wo alles zu viel fährt, geht alles sehr schlecht, man sehe sich nur um!*¹²⁷

Goethes Roman *Wilhelm Meisters Wanderjahre* nimmt das Motiv einer den Charakter formenden und stabilisierenden Fußreise literarisch auf; einem Gelübde zufolge ziehen Wilhelm und sein Sohn Felix von Ort zu Ort und durchlaufen dabei "pädagogische Stationen". Zwei Generationen nach Seume publizierte Henry David Thoreau im *Atlantic Monthly* die Apologie einer "Kunst des Gehens". Dabei erklärt er die doppeldeutige Etymologie des englischen Verbs *sauntering* (= herumwandern): es wird einmal von dem französischen *sainte terre* hergeleitet, denn als *sainte-terrer* bezeichnete man umgangssprachlich Pilger, die sich zu Fuß zum Heiligen Land aufgemacht hatten. Unter diesen Fußreisenden befanden sich natürlich immer Individuen, die Pilgerschaft nur vortäuschten, um Almosen oder sonstige Vergünstigungen einzustreichen. In diesen Fällen handelte es sich zumeist um Obdachlose, die *sans terre*, also *ohne Land* waren. In der englischen Aussprache fließen pikanterweise beide Bedeutungen zusammen. Haus und Besitz (freiwillig) aufzugeben oder abzulehnen stellt aber für Thoreau gerade ein Qualitätsmerkmal des rechten *Saunterers* dar, der in der Lage sein muß,

¹²⁵ Seume 1990a, S. 208.

¹²⁶ ebd., S. 181.

¹²⁷ Seume 1990b, S. 8f.

"Vater und Mutter, Bruder und Schwester, Weib und Kind und Freunde zu verlassen und nie wieder zu sehen. Wenn du alle Schulden bezahlt und deinen letzten Willen verfaßt, alle deine Angelegenheiten geordnet hast - dann bist du ein freier Mann, bereit für einen Gang."¹²⁸

1.1.4.4. Künstler gehen Künstlergänge

*I place my feet with care in such a world.*¹²⁹

William Stafford

Von Thoreaus *Kunst des Gehens* ist es buchstäblich kein allzu weiter Weg mehr zu den Gängen von Künstlern. In den 1960er Jahren machten sich die Briten Richard Long und Hamish Fulton unabhängig voneinander zu langwierigen Wanderungen auf, quasi-rituellen Begehungen der Erdoberfläche, in denen das Erspüren des Bodens unter den Füßen die Sinne schärft und die Künstler ihrerseits danach trachten, der Erde ihre - wennauch häufig vergänglichlichen - Spuren einzuschreiben; und zwar vornehmlich in Regionen, in denen solche Signaturen bislang fehlten:

Ich gehe über Land, um mit der Natur verwoben zu werden. Der Charakter eines Ganges kann nicht vorhergesagt werden. Ein Gang ist praktisch, nicht theoretisch. ... Ich habe kein bestimmtes System, nach dem ich meine Gänge auswähle. ...

*Himmel und Erde berühren sich an der Horizontlinie der Gebirgskuppen.*¹³⁰

Der letzte Satz aus der Erläuterung Hamish Fultons läßt, ungeachtet seiner Beiläufigkeit, die Sehnsucht nach einer kosmischen Einheit der materiellen und der ideellen Seinssphäre deutlich werden.

1967 schritt Richard Long in Somerset, England, *Eine Linie durch Gehen*, indem er auf einem Feld solange hin- und zurückmarschierte, bis das Gras zu einer erkennbaren Fährte abgeflacht war. Diese Fußzeichnung in der Landschaft bedarf der Dokumentation durch eine Fotografie, da die Halme nach kurzer Zeit in ihre aufrechte Ausgangsposition zurückspringen. Long hinterließ nur ein ephemeres Zeugnis seiner Anwesenheit. Er geht "ohne zu reisen."

Über seine Aktionen äußerte sich Richard Long selbst:

Meine Kunst handelt vom Arbeiten in der weiten Welt, wo immer das ist, auf der Oberfläche der Erde.

...

Meine Arbeit ist real, nicht illusionär oder konzeptuell.

¹²⁸ H.D. Thoreau, aus: The Atlantic Monthly, Boston 1861, zit. nach Wallis 1998, S. 235. (Ü.d.A.)

¹²⁹ William Stafford, The Well Rising. in: The Rescued Year. Nex York 1966, S. 31, zit. nach Lassacher 1987, S. 6.

¹³⁰ Hamish Fulton: Into a Walk into Nature, In: Thirty One Horrors, Lenbachhaus München 1995, S. 8ff., zit. nach Kastner 1998, S. 242.

*Es geht um reale Steine, reale Zeit, reale Handlungen.*¹³¹

Dabei ist wichtig, daß es sich um öffentliches Land handelt, das sich in keinem Privatbesitz befindet. Long begibt sich beim Gehen auf die Suche nach "Plätzen"; wenn er einen Platz, z.B. durch die meist kreisförmige Auslegung von Steinen oder Holzstücken markiert, werden Platz und Skulptur eins. Diese Materialien visualisieren den an sich unsichtbaren Gang des Künstlers, ohne zwangsläufig als "Kunstwerk" erkennbar sein zu müssen. Long legt es darauf an, beim Betrachter Vorstellungsbilder eigener Erlebnisräume zu stimulieren.

Wert legt Richard Long auch auf die haptischen Eindrücke während einer Wanderung: wenn er für das Durchqueren eines Flusses, Schuhe und Strümpfe auszieht, um seine Füße am anderen Ufer wieder damit zu bekleiden, erlebt er den weiteren Gang als "einen Neuen".

1.1.5. Footprints - Signaturen der Anwesenheit

*Himmel! was entdeket mein Aug am Ufer im Sand! ich zittre, ach - der Fußtritt eines Mädchens... ernste Betrachtung! Melancholie! ach wo seyd ihr? - wie schön war ihr Gang! ich folg ihr - Ach Mädchen, ich eile, ich folge deiner Spur.*¹³²

Salomon Geßner

Die *Gehschrift* als Anliegen, "Spuren von Tätigkeitsgewohnheiten" zu lesen und "sich auf neue Spuren zu verpflichten" beschrieb Bazon Brock in einer Kindheitserinnerung:

*Ich erinnere mich, damals durch immer wiederholtes Begehen in einem Unterholzgelände Spuren gelegt zu haben, die allesamt die Begrenzungslinien geometrischer Figuren darstellten und stets zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrten. Das erste Gefühl der Befriedigung aus einer kulturellen Leistung genoß ich in dem Augenblicke in dem ich am Ausgangspunkt einer Spurlegung wieder ankam.*¹³³

Fußspuren als Signaturen leibhaftiger Anwesenheit haben eine lange Tradition; die archaische Bedeutung dieser Art von Markierung und Indizierung führte besonders eindrucksvoll der erste Fußabdruck eines Menschen auf dem Mond vor Augen, ein Bild, das 1969 dank medialer Vermittlung der ganzen Welt bekannt wurde.

Bereits in der Ur- und Frühgeschichte galten Abbilder von Fußsohlen als "Beweis" dafür, daß jemand einen bestimmten Ort betreten hatte. In Gestalt eingetiefter Gravuren sind sie zwar weitaus weniger zahlreich als Handstempel, die mitunter ganze Höhlenwände bedecken,

¹³¹ Rich. Long: Five, six, pick up sticks, Seven, eight, lay them straight. Anthony d'Offay Gallery London, Sept. 1980, zit. nach Kastner 1998, S. 241f. hieraus auch die weiteren Zitate.

¹³² S. Geßner, aus den *Idyllen* zit. nach Riedel 1989, S. 105 Anm. 31

¹³³ Brock 1977, S. 991.

demonstrieren aber dafür eher, daß jemand eine besondere Leistung vollbracht - z.B. eine schwer erreichbare oder "heilige" Stätte betreten - hatte. Spätere Leser dieser Zeichen interpretierten sie oft als Hinterlassenschaften von Heroen, Religionsstiftern oder übernatürlichen Wesen, die einen mythisch wichtigen Wanderweg zurücklegten."¹³⁴ Die Vorstellung, daß nur Personen von einigem materiellen oder ideellen Gewicht einen Abdruck im Stein zu hinterlassen vermochten, mag dazu beigetragen haben, daß noch heute besonders erfolgreichen Schauspielern nahegelegt wird, mit ihren Füßen den feuchten Asphalt des *Sunset-Strip* in Hollywood zu prägen. Bazon Brock versah 1968 für eine Ausstellung in der Frankfurter Galerie *Patio* eine Steinplatte mit der Inschrift:

*Bazon Brock,
Von dem Sie immer schon
gewußt haben, daß er
den tiefsten Eindruck auf
dieser Welt mit seinen
Füßen hinterlassen wird.*

Layout und Materialcharakter lassen denn auch die Analogie zu einem Epitaph zu. Die Überzeugung, daß, wer "auf großem Fuße lebt", wohlhabend sei, muß die Mitbürger seines Großvaters veranlaßt haben, über diesen zu erzählen "er habe Füße so groß wie ein Dackel besessen."¹³⁵ Daher bemühte sich der junge Brock (1965) um die Rekonstruktion dieses großväterlichen Merkmals in der Absicht, sich "in die Rolle eines legendären Familienoberhaupts einzuüben."¹³⁶ Die Steintafel aus dem Jahr 1968 scheint den Erfolg dieser Anstrengung zu bestätigen.

Vor allem in der mittelalterlichen Malerei, die komplexe Zeichensysteme zur simultanen Visualisierung des Sukzessiven entwickelt hatte, dienten Fußspuren als Hinweise auf vorausgegangene Ereignisse. Ein Kölner Tafelbild aus der Zeit um 1350 zeigt eine Gruppe von Jüngern, die sich anlässlich der *Himmelfahrt Christi* versammelt hat: der aufsteigende Heiland ist schon fast aus dem Bildformat entschwunden, aber seine auffälligen Sohlenabdrücke künden noch von seinem körperlichen Dasein: der Legende nach war er noch 40 Tage nach seiner Auferstehung in irdischer Gestalt auf Erden gewandelt.

Auch in dem Film *Der Himmel über Berlin* dienen Fußabdrücke als Anzeichen menschlicher Existenz: Damiel war zwar auch als Engel menschengestaltig, hinterläßt aber erst nach seiner vollständigen Wandlung zum Menschen Spuren im bzw. auf dem Boden. Über leibhaftigen Fußkontakt erhaben zu sein, gilt auch den beiden Dorfkindern aus Fellinis Film *Dolce Vita* als

¹³⁴ Bidermann 1985, S. 14.

¹³⁵ zit. nach Brock 1977, S. 753.

¹³⁶ ebd.

Indiz für Heiligkeit: ihre Sicherheit, daß die ihnen erschienene weiße Dame die Madonna sei, beziehen sie aus der Tatsache, daß diese mit ihren Füßen den Boden nicht berührt habe.

Schließlich interessierten sich auch postmoderne Raumtheoretiker für pedale Signifikate; Michel Certeau stimmte etwa den *Chor der müßigen Fußtritte* an:

*Ihre schwärmende Masse stellt eine unzählbare Sammlung von Einzelercheinungen dar. Ihre verflochtenen Pfade verleihen Räumen Kontur. Sie verweben Plätze miteinander. In dieser Hinsicht bilden Fußbewegungen eines jener realen Systeme, deren Existenz das Wesen von Städten ausmacht.*¹³⁷

J.F. Augoyard ordnet die Gestaltmuster städtischer Fußabdrücke den rhetorischen Figuren des *Asyndeton* und der *Synekdoche*, also einmal der verbindungslosen Aufreihung ähnlicher Teile, zum anderen der Figur des *Pars pro Toto*, derzufolge ein Teil auf ein Ganzes verweist.¹³⁸ Ob derartige Mitteilungen tatsächlich dazu beitragen, die Gehschrift entziffern zu helfen und eine Stadt als "Text" "lesen" zu lassen, wage ich allerdings zu bezweifeln. Sie fügen den Bemerkungen nichts wesentlich Neues hinzu, die bereits Novalis über das Bedecken des Bodens mit Spuren menschlichen Gehens verlauten ließ:

*Mannigfache Wege gehen die Menschen. Wer sie verfolgt und vergleicht, wird wunderliche Figuren entstehen sehn; Figuren, die zu jener großen Chifferschrift zu gehören schienen, die man überall... in den sonderbaren Konjekturen des Zufalls erblickt.*¹³⁹

1.1.6. Sicherer und unsicherer Boden

*Des Wandrers Tritte wanken,
Auf schmaler Kieselbahn,
durch wildverschlungene Ranken,
Den Fichtenberg hinan.
Wie bebt des Waldstroms Brücke,
der tosend sich ergeußt,
Und Bäum und Felsenstücke*

¹³⁷ Certeau 1984, S. 97, unter Bezug auf: Ch. Alexander, *La Cité semi-treillis, mais non arbre*. In: *Architecture, Mouvement, Continuité* 1967 (Ü.d.A.).

¹³⁸ vgl. Certeau 1984, S. 101.

¹³⁹ Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais*, zit. nach Daidalos 47, 1993, S. 40.

In der Regel bemerkt man erst mit verbundenen Augen, wie beim Gehen die Füße das Gelände gleichsam erproben und erkunden. Wer auf die Benutzung der Augen verzichtet, lernt mit den Füßen zu "sehen": "am intensivsten erleben wir einen Raum - außer mit den Augen - nunmal mit den Füßen".¹⁴¹

Pieter Breughel zeigt in seinem Bild *Der Blindensturz* (Abb. 4) eine Gruppe von Männern, die in einer Reihe hintereinander her stolpern. Allen, auch ihrem "Führer", fehlt das Sehvermögen, das sie durch Krankheit oder durch die Strafe der Blendung verloren haben. Die Fähigkeit, mit den Füßen zu "sehen", ihren Aktionsraum durch tastende Tritte vorsichtig auszuloten, haben sie offensichtlich nicht trainiert: sie stürzen. Ihre zerlumpte Kleidung läßt darauf schließen, daß es sich um gesellschaftliche Außenseiter handelt, die ihre Lebensbahn nicht recht geordnet haben. So bewegen sie sich nicht in Richtung der Kirche, die als vernachlässigte Mittlerin des Heilsgeschehens unscheinbar im Hintergrund zu sehen ist. Ihnen sind weder Herr noch Heiland *Stecken und Stab*. Ihre Tritte glitten, weil sie nicht Gottes Wege gingen.¹⁴² Nur wer seine Zuversicht auf ihn richtet, wird seinen Fuß nicht an einem Stein stoßen und selbst sicher über Löwen und Ottern geleitet (Ps. 91, 12f) - das Alte Testament wußte sehr wohl um die Gnade eines unbeeinträchtigten Bodenkontaktes.

Das Niederstürzen der Männer in Breughels Bild wirkt wie eine groteske Karikatur des höfischen und sakralen Zeremoniells der *Proskynese*, der bewußten Demonstration freiwilliger Unterwerfung unter den Machtanspruch eines Würdenträgers oder einer Gottheit (die in stark verstümmelter Form in der grüßenden Verbeugung fortexistiert). Das unfreiwillige Stolpern der Blinden deutet Vera Schumann als "Ausdruck der physischen und moralischen Niederlage."¹⁴³ Zum *Darniederliegen* gesteigert ist die unbeholfene Rückenlage des Blinden, der bereits vollends zu Boden gegangen ist.¹⁴⁴

Das Bild läßt darüberhinaus deutlich werden, daß eine optimale Orientierung im Raum durch eine funktionstüchtige Kombination von Seh- und Tastsinn erreicht wird.

Lee und Aronson haben in einem Experiment mit Kleinkindern nachgewiesen, daß das Gleichgewichtsgefühl eines sicheren Standes durch rein visuelle Reize erschüttert werden kann: in der Versuchsanordnung standen Kinder in einer Raumnische, deren Wände auf Schienen hin- und herbewegt werden konnten. Sobald dieser Mechanismus betätigt wurde,

¹⁴⁰ F. v. Matthisson, *Der Alpenwanderer* 1790, V. 143f., zit. nach Riedel 1989, S. 111, Anm. 44.

¹⁴¹ Dietmar Danner im Gespräch mit Rolf Schaal, Danner 1995b, S. 138

¹⁴² vgl. Psalm 17,5.

¹⁴³ Schumann 1977, S. 369.

¹⁴⁴ ebd., S. 168f.

stellte sich für die Probanden der Eindruck ein, daß mit den Wänden auch der Boden bewegt worden sein müsse; obwohl sich an der Festigkeit und Ebenmäßigkeit des Bodens nichts geändert hatte, begannen sie zu wanken, einige fielen hin.¹⁴⁵ Derartige Manipulationen lassen sich auch bei Erwachsenen beobachten: wer in einem 3D-Kino stehend die filmische Illusion einer schnellen Fahrt mit plötzlicher Vollbremsung vorgeführt bekommt, reagiert ebenfalls mit einer mehr oder weniger starken Erschütterung der Standfestigkeit.

Auch wer aus dem seelischen Gleichgewicht gerät, verliert den Boden unter den Füßen, bis hin zur Buchstäblichkeit, wie etwa im Fall der Ottilie aus den "Wahlverwandtschaften": sie "eilt nun oft mit Sonnenaufgang aus dem Hause, in dem sie sonst alle ihre Glückseligkeit gefunden hatte, ins Freie hinaus, in die Gegend, die sie sonst nicht ansprach. Auch auf dem Boden mochte sie nicht verweilen. Sie sprang in den Kahn und ruderte sich bis mitten in den See, dann zog sie eine Reisebeschreibung hervor... und träumte sich in die Ferne"¹⁴⁶

Salomon Gessner empfand "schauernes Entzücken" beim Klettern durch dorniges Gebüsch, "wo kein menschlicher Fußtritt noch hingedrungen ist,... Ich will in das Thal hinunter steigen, und mit traurig irrendem Fuß da wandeln"¹⁴⁷

Der Verlust bzw. die Preisgabe der Bodenhaftung drückt die Verwirrung des Gemütszustandes aus, markiert als Fernweh, aber auch als Sehnsucht nach der Heimerde "gewünschte Verlorenheit".

Noch Franz Kafka konfrontierte in seinem "Motto" zur *Beschreibung eines Kampfes* den unsicheren Gang auf einem nachgiebigen Boden mit der malerischen Weite einer Umgebung jenseits städtischer Zivilisation:

*Und die Menschen gehn in Kleidern
Schwankend auf dem Kies spazieren
Unter diesem großen Himmel,
Der von Hügeln in der Ferne
Sich zu fernen Hügeln breitet.*

Gesellung (zum kollektiven Vergnügen der Promenade) und Vergesellschaftung (zur Gruppe bekleideter Vorzeigeeindividuen) werden als anfechtbar ("schwankend") entlarvt, der *Kies* erweist sich als zwar hübscher, aber wenig Halt bietender Grund. Das Gehen darauf wird zur Anstrengung, Haltung und Gesicht mühsam zu wahren.

Das Bewegungsmuster des Ausgleitens, des Verlustes von Kontrolle und Gleichgewicht durchzieht als Leitmotiv die Erzählung. Der konfliktreiche Abendspaziergang von zwei

¹⁴⁵ vgl. Lee/ Aronson 1974.

¹⁴⁶ J.W. Goethe, *Wahlverwandtschaften*, Hamburger Ausgabe, S. 351.

¹⁴⁷ S. Gessner, *Der veste Vorsatz*, 1756, Aus den *Idyllen* 58f., zit. nach Riedel 1989, S. 105.

Männern, die das Gespräch suchen, aber in der Kommunikation behindert sind, wird immer wieder von Stürzen und Stolpern unterbrochen: "Als ich aufzustehn versuchte, fiel ich wieder. *Es ist Glatteis*, sagte ich und verspürte einen Schmerz im Knie."

Umgekehrt wünschte der Designer Ettore Sottsass nach langer schwerer Krankheit und Bettruhe nichts sehnlicher, als endlich wieder Boden unter den Füßen zu spüren und sich seiner Teilnahme am irdischen Leben zu vergewissern.

Laut Theweleit braucht hingegen "der soldatische Mann [...] die Wahrnehmung des Fußbodens durch Hautkontakt in der Regel nicht, um sich seiner Grenzen, seines Ichs zu vergewissern (außer bei ganz zerreißen den Meldungen, die Hitler sich auf dem Teppich wälzen ließen). Er schleppt eine Begrenzung in der Uniform, insbesondere im Gürtel und im Schulterriemen mit sich herum. Der Leib spürt immer, daß ihn etwas *zusammenhält*"¹⁴⁸ - eine merkwürdige Deutung angesichts der Rolle, die der Erde in der nationalsozialistischen *Blut und Boden*-Ideologie beigemessen wurde.

Zwischenergebnis

Im vorangegangenen Kapitel habe ich verschiedene Aspekte des individuellen Bodenkontakts, soweit dieser durch den menschlichen Fuß hergestellt wird, erörtert.

Der Fuß bildet die unmittelbare Schnittstelle zwischen Mensch und Boden; das Tragen von Schuhen behindert den Menschen jedoch in seiner haptischen Aneignung des Grundes, auf dem er geht. Das volkstümliche Sprichwort "Besser gut gefahren als schlecht gelaufen" bringt dabei zum Ausdruck, daß der eigenfüßige Gang seit der Erfindung des Rades nicht unbedingt als ideales Fortbewegungsmittel eingeschätzt wird. Vor allem in den vergangenen 150 Jahren hat der technologische Fortschritt in dieser Hinsicht die Bedeutung des Gehens stark geschmälert. (Die Zurichtung der Erdoberfläche in Gestalt von Wegen und Straßen wird in einem eigenen Kapitel dieser Arbeit untersucht.)

Die Aufmerksamkeit, die Künstler in Performances im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts der Fußreise widmeten, als handele es sich um eine historische, gar archaische Praxis, bestätigen gar den Bedeutungsverlust des Gehens als alltäglicher Handlung.

Auch in ihren Behausungen trachteten Menschen danach, direkten Fußkontakt mit der nackten Erde zu vermeiden und entwickelten dafür Bodenbeläge, die zwischen *innen* und *außen*, zwischen *oben* und *unten* vermitteln.

¹⁴⁸ Theweleit, *Männerphantasien*, Bd. 2, Hamburg 1980, S. 221.

Das Haus vermag die "Verwurzelung im Boden", den "pflanzenartigen Austausch mit den Elementen" zu unterbrechen, es "gräbt Zwischenräume in die Kontinuität der Erde".¹⁴⁹ Der Bodenbelag im Haus wirkt so als eine kosmetische Schutzmaske der Zivilisation, um das "wahre Gesicht" des Werdens und Vergehens zu verbergen bzw. zuzudecken. Tatsächlich fungiert auch jeder Boden zugleich als "Decke", sofern er in einem mehrstöckigen Haus den Abschluß des darunterliegenden Geschosses bildet.

Bodenbeläge nivellieren die Selbstverortung durch haptische Wahrnehmung, wie sie in der Natur möglich ist: Für den Betreter eines Hochhauses spielt es keine Rolle, ob er auf dem Küchenlinoleum des Parterre oder dem des 31. Stockwerks geht - hingegen bedeutet es einen durchaus spürbaren Unterschied, ob man auf dem Blument Teppich einer Wiese im Tal, einer Wanderdüne oder auf dem kahlschroffen Felsgrund eines Zweitausenders steht.

1. 2. Auf guten Böden wunderbar zu treten

*Die Menschheit erfand Steinfußböden, bizarre Marmorböden, Mosaikböden, Fußböden aus duftendem und zartem Holze und aus Stroh, Backsteinböden, glänzende Porzellanböden, Böden aus Rosenblättern, Böden aus lauwarmen, schweigsamen Teppichlagen, aus Teppichen, die unserem Körper und auch unserer Nacktheit freundlich gesonnen sind, ja die unserer ganzen Existenz freundlich gesonnen sind. Die Menschheit hat, indem sie all diese Fußböden schuf, stets versucht, jene besonderen Orte zu kennzeichnen, an denen man sich geschützt fühlen konnte.*¹⁵⁰

Ettore Sottsass

Üblicherweise dient der Bodenbelag als Trennschicht zwischen den eher unerwünschten Urkräften der Erde und den Menschen, die im Haus Schutz vor genau diesen Kräften suchen. Ettore Sottsass berichtet von japanischen Hütten, deren Fußböden sich in einem gewissen Abstand über der Erde befanden "und so zu besonderen Plätzen wurden, an denen man sich nachts verbarg, damit die ruhende Seele nicht entweichen könne. Fußböden aus grauer Vorzeit, die nur mit Stroh und locker mit Tatami bedeckt waren. Diese Fußböden waren ein wenig elastisch, wie die Erde selbst."¹⁵¹

In europäischen Architekturtraktaten wurden die Gefahren, die der volkstümliche Aberglaube im Boden vermutete, zu physiologischen Unzuträglichkeiten domestiziert. Diese galt es zu

¹⁴⁹ Pelz 1993, S. 47, unter Verwendung von Zitaten nach Emmanuel Lévinas, Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität. Freiburg/München 1987, S. 245.

¹⁵⁰ Sottsass 1995, S. 11.

¹⁵¹ ebd., S. 9.

umgehen, um Bauschäden zu vermeiden. Leonbattista Alberti, einer der theoretischen Wegbereiter der Renaissance, sprach in seinen *Zehn Büchern über die Baukunst*, die auffällig an Vitruvs architektonischen Schriften orientiert sind, zahlreiche Warnungen z.B. vor einer zu großen *Feuchtigkeit* des Bodens und den damit verbundenen "Dämpfen" aus und gab verschiedenartige Anweisungen, dieser abzuweichen. Allgemein empfiehlt er eine sorgfältige Prüfung des Baugrundes, ehe man ein Haus errichte. Der Boden sei vor dem Anfertigen eines Fundaments unbedingt sorgfältig einzuebnen, oder, wo Schlammansammlungen befürchtet werden, sogar zu erhöhen.

Zur Prüfung der Festigkeit des Grundes rät der Autor, einen schweren Gegenstand über den Boden zu wälzen oder aus der Höhe herabfallen zu lassen; wenn "der Ort darunter nicht erzittert oder das Wasser aus einer Schale, die man hier aufgestellt hat, nicht ins Schwanken gerät, so meine ich, daß man an dieser Stelle allerdings Sicherheit voraussagen kann."¹⁵² Diese Maßnahme hat beinahe den Charakter eines archaischen beschwörenden Rituals.

Ehe der kunstgeschichtliche Wandel der Gestaltung von Fußböden in einer Übersicht dargestellt wird, muß vorausgeschickt werden, daß kein Raumelement eines Gebäudes so starken Belastungen ausgesetzt ist wie der Boden. Er muß einer Vielzahl von täglichen Tritten standhalten, sollte also durabel und darüberhinaus möglichst pflegeleicht sein. "Bei seiner Gestaltung müßten also, mehr als bei jedem anderen Architekturteil, in erster Linie seine Funktionen berücksichtigt werden."¹⁵³ Da sich "Künstler" bzw. Künstler-Handwerker zu verschiedenen Zeiten dieser Forderung nach Funktionalität gerade nicht beugen wollten, entstanden immer wieder Fußböden, die so wenig haltbar waren, daß sie nicht bis in die Gegenwart überdauerten. Nach Hiltrud Kier entwickelte zwar jede Epoche "ihr eigenes Fußbodengefühl"¹⁵⁴ und realisierte dieses in Bauwerken; diese Gefühle fielen aber in der Regel bei späteren Rekonstruktionen und Restaurationen mangelndem Einfühlungsvermögen zum Opfer, während man sich bei Wand- und Deckengestaltungen um authentische Nachahmung durchaus bemüht zeigte. Das "Fußbodenbedürfnis unserer Zeit" sah Kier 1970 in einfarbiger oder schachbrettartig gemusterter, alle Räume vereinheitlichender Auslegware verwirklicht. Auch wenn inzwischen die textile Mustervielfalt durch industrielle Druck- und Knüpfverfahren wesentlich erweitert wurde, ändert das nichts an der Dominanz der Zweckmäßigkeit. Pflegeleicht und belastbar sind denn auch die neuverlegten Böden in historischen Räumen, weil die Wiederherstellung des ursprünglichen Zustands das Betreten durch Besuchermassen verhindern würde - es sei denn, man nähme in Kauf, daß kulturelle Attraktoren durch ihren Erfolg zerstört würden.

¹⁵² Alberti 1975, S. 122.

¹⁵³ Kier 1970, S. 14.

¹⁵⁴ ebd.

Erst nachdem die Lebensreformbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts verstärkt dazu aufgerufen hatte, die Einheit von Körper und Seele, sowie einen direkteren Kontakt mit der Natur zu pflegen, fanden sich auch in Europa Wohnpädagogen, wie etwa Siegfried Giedion, die eine "intensivere Fühlung mit Boden, Himmel und Außenwelt" propagierten und unter dem Motto *Befreites Wohnen* ein Haus, forderten, das uns "nicht wie ein Korsett umschließt".¹⁵⁵ Didaktische Hinweise erlaubten sich fünfzig Jahre später auch Andritzky und Selle, die in einer ihrer zahlreichen Publikationen zu einer verbesserten Wohnumwelt vorschlugen: "Man könnte hier spielerisch ganze Listen aufstellen für deplazierten Materialeinsatz, um anschließend mit den Schülern herauszufinden, was da alles an Empfindungen und Bedürfnissen mitspricht, z.B.: Ein Blechfußboden, kalt, hallend, leicht knackend und sich unter dem Tritt durchbiegend würde für anhaltendes Unwohlbefinden sorgen - ein Alptraum geradezu."¹⁵⁶ Die haptischen Qualitäten von Wohnungsausstattungen als "Mittel der ästhetischen Gestaltung" zu berücksichtigen hat sich allerdings trotz der nicht geringen Anzahl ähnlichlautender Empfehlungen nicht durchsetzen können. Das Gros der Einrichtungsratgeber vor allem der 1950er und 60er Jahre erfaßte in den Kapiteln, die Bodenbelägen gewidmet waren, überwiegend visuelle Merkmale und klärte in erster Linie Fragen der Farb- und Musterabstimmung mit Gardinen und Wandbehängen. Hingegen hatte schon Alberti unter Bezug auf Vitruv bauphysiologische Verfahren entwickelt, um bestimmte Taktilitäten des Bodens zu erzeugen: "Gegen die Hitze der Sonne und die Strenge des Winters wird es am besten sein, wenn der Boden [...] trocken ist. Heb' die Fläche des Speisesaales bis zu zwölf Fuß aus und bedeck' diesen Hohlraum mit bloßem Holze. Dieser Fußboden ohne jedes Pflaster erzeugt innen eine so kalte Luft, wie man es gar nicht glauben möchte, so daß sogar mit Socken bekleidete Füße auf diesem Holzboden frieren, der gar kein Pflaster trägt außer den Holztafeln."¹⁵⁷

Einigermaßen abseitige Überlegungen ließ Aloys Bernatzky in seinem vermutlich weitgehend unbeachteten *Beitrag zum Grünflächenproblem deutscher Städte* (Berlin 1960) laut werden. Er schloß sich Hellpachs Thesen zur stimulierenden Wirkung der aus dem Boden stammenden Elektrizität und Radioaktivität an, die durch die Abschirmung des Bodens mit Straßenbelägen verhindert würden: "Die Pflasterung der Straßen mit Beton, Teer, Asphalt legt eine Trennungsschicht zwischen den Boden und die Menschen. Wenn zwar nach dem gleichen Autor Verlässliches darüber noch nicht bekannt ist, so muß man nach ihm aber nicht folgern,

¹⁵⁵ S. Giedion, *Befreites Wohnen*, Zürich und Leipzig 1929.

¹⁵⁶ Andritzky/Selle 1979. S. 189.

¹⁵⁷ Alberti 1975, S. 593f.

daß etwas, was man noch nicht kennt, deshalb etwa nicht existiere. Auch Amelung pflichtet der Schädlichkeit der Abschirmung durch den Asphalt bei."¹⁵⁸

1.2.1. Vom Lehm Boden zum Laminat - kleine historische Übersicht der Bodenbeläge

Die Angehörigen früher Kulturstufen widmeten dem Boden keine oder nur geringe gestalterische Aufmerksamkeit. Wohnhöhlen und -bauten der jüngeren Steinzeit weisen häufig Unebenheiten des Bodens auf; bestand eine solche Wohnung aus nur einem Raum, fand sich dort häufig eine Vertiefung, wahrscheinlich, um dort Nahrung zuzubereiten. Hatte die Behausung mehrere Kammern, waren diese oft auf unterschiedlichem Niveau angelegt. In trockenen Gegenden wurde auf besondere Beläge meistens verzichtet. Die Grundflächen dieser Frühformen von "Häusern" wurden als solche nicht eigens markiert. Der klimatische Schutz beschränkte sich auf Abschirmung nach oben (Sonne, Regen) und zu den Seiten hin (Wind), nicht jedoch nach unten hin. Nur vorsichtig sei die Schlußfolgerung vorgetragen, daß die Bewohner sich demnach in einer Art Einklang mit den Erdkräften befanden und Bodenbeläge in erster Linie aus praktischen Erwägungen heraus vor allem dort entwickelten, wo der Baugrund, z.B. durch Feuchtigkeit, das Wohnen erschwerte.

In solchen Fällen wurde aus Lehm und Sand ein sogenannter *Lehmschlag* hergestellt, der in späteren Epochen nicht direkt auf den Boden aufgetragen wurde, sondern einen bodendeckenden Verbund aus Stauden, Rinden, Brettern oder rohen Planken abdichtete. Auf dieser Bodenschicht wurde auch genächtigt, zumal im Einraum-Haus, das bis in die frühe Neuzeit hinein in Gebrauch war.

Erst im mittelalterlichen Patrizierhaus stattete man den Boden mit Belägen aus stabilen Eichenbohlen aus, die gelegentlich mit einer weiteren Schicht aus edlerem Tannenholz versiegelt wurden.¹⁵⁹

Ein Besucher des Berliner Schlosses bemerkte 1696, daß der Fußboden im Schlafzimmer der Kurfürstin Sophie Charlotte mit verschiedenen Hölzern parkettiert und *à la Savoye* glänzend gewachst sei. Ein enger architektonischer Zusammenhang bestand zwischen den Bemühungen von Intarseuren, spiegelblanke Oberflächen zu erzeugen und der Gepflogenheit französischer Baumeister, Fenster bis auf den Boden reichen zu lassen: das auf diese Weise vermehrt einfallende Licht brachte die reflektierenden Effekte der verlegten Hölzer besonders zur Geltung und ermöglichte es den Bewohnern, gleichsam auf Licht zu laufen. Zu den beliebtesten Ornamenten gehörten neben geometrischen Figurationen Sterne, als sollte den Raumnutzern der Himmel auf Erden bereitet werden.

Ihre eigentliche Blüte und ihre industrielle Rationalisierung erreichte die Berliner Parkettierkunst allerdings erst seit Beginn des 19. Jahrhunderts unter Kambly und Müller v.

¹⁵⁸ Bernatzky 1960, S. 69.

¹⁵⁹ vgl. zum bisherigen allgemein van Dülmen 1995.

Nicolai. Innenraumdarstellungen aus Schinkelzeit und Biedermeier, etwa das *Bildnis der Familie Hauschild* von Eduard Gärtner, bezeugen den hohen Entwicklungsstand dieses Handwerks. Obwohl Intarseure durchaus in der Lage waren, detailreiche und naturalistische Bildschilderungen zu erstellen, wie etliche Furnierarbeiten, vor allem auf Schranktüren und Wandtäfelungen bereits des 15. und 16. Jahrhunderts eindrucksvoll belegen, ist für Fußböden nur ein sehr geringer Einfallsreichtum überliefert. Dafür dürfte die hohe Empfindlichkeit der für aufwendige Intarsien verwendeten Hölzer und das Risiko einer raschen Abnutzung ausschlaggebend gewesen sein. Das offensichtlich begrenzte Repertoire an parkettierten Gestaltnustern, das im wesentlichen aus geometrischen Figurationen besteht, reizt daher kaum zu weiterer Vertiefung.

1.2.1.1 Mosaiken

- Privatbauten

*Vor allem aber möchte ich den Boden mit Linien und Figuren erfüllt sehen, die sich auf Musik und Geometrie beziehen, daß wir überall zur Geistesbildung angeregt werden.*¹⁶⁰

Leonbattista Alberti

Während der Holz- bzw. Parkettfußboden in bürgerlichen Haushalten bis in die Gegenwart weit verbreitet ist, stellt die Arbeit des Mosaizisten eine Kulturechnik dar, die nach einem Höhepunkt zur Zeit der Spätantike nur noch als exotische Singularität anzutreffen ist. Die erstaunliche Belastbarkeit von geschmückten Steinfußböden gestattete es Künstlerhandwerkern, Einfallsreichtum und manuelles Geschick gleichermaßen zur Geltung zu bringen, ohne einen raschen Verschleiß ihrer Produktionen befürchten zu müssen. Die Mosaikkunst wurde im Alten Orient, speziell im persisch-sassanidischen Kulturkreis wohl schon im 4. Jahrtausend v. Chr. entwickelt und gelangte von dort direkt oder über Ägypten nach Griechenland, wo sie in frühhellenistischer Periode, z.B. in Olynth, Pergamon oder Delos kostbare Beispiele hervorbrachte. Der ältere Begriff *lithostroton* (wörtlich: *mit Steinen bestreut*) wird der Technik gerechter als das römische Wort *pavimentum*, das wörtlich *gestampfter Fußboden* bedeutet und zunächst die Estrichmasse bezeichnet, in die kleine Kiesel- oder Halbedelsteine, Marmorwürfel, Metallstückchen oder Glasfuß eingearbeitet wurden.

Historische Mosaikfußböden haben den großen Vorteil, daß sie im Gegensatz zu zeitgleichen Wand- und Deckengestaltungen größere Beschädigungen der Haussubstanz häufig überdauert

¹⁶⁰ Alberti 1975, S. 382.

haben. Auffällig gut erhalten sind etwa die Steinchenarbeiten in Ostia Antica, die - von vielen Füßen schon betreten - in erstaunlicher Farbtintensität immer noch prangen, während die Mauern der zugehörigen Bauten häufig nicht mehr erhalten sind.

Für die Kultur der römischen Antike war das Fußbodenmosaik denen, die es sich leisten konnten, der beliebteste Wohnschmuck - entweder zu raffiniert kalkulierten Ornamenten oder zu narrativen Emblemen gelegt: religiöse Motive bestanden neben profanen, von denen sich die intelligenteren reflexiv auf den Raum bezogen, in dem sie angebracht wurden: berühmt war etwa die Darstellung eines ungefegten Fußbodens, der mit seinen scheinbar heruntergefallenen Essensrückständen sinnigerweise einen Speiseraum zierte. Ein besonders eindrucksvolles, wenn auch fragmentarisches Exemplar wird im *Museo Gregoriano Profano* der vatikanischen Museen verwahrt: es zeigt neben Hummerscheren, Fischgräten und Geflügelbeinen, Schneckenhäusern und abgenagten Knochen, Blattstrünken, Tierklauen oder Obstresten auch abgelegte Theatermasken und Bühnenrequisiten, die auf während der Mahlzeit dargebotene Unterhaltungseinlagen schließen lassen - nicht zu vergessen eine kleine Maus, die das offensichtlich unbescheidene Gelage der Menschen öffnet, indem sie sich ihrerseits in Bereitschaft zu rabiatem Schmaus versetzt. Die kesse Resteverzehrerin, die soeben über den Boden zu huschen scheint und somit den Betrachter narrt, bleibt der Genre-Malerei als Bildmotiv erhalten: sie macht auf stattgefundene Prasserei aufmerksam (und mahnt somit indirekt zur Maßhaltung), sie verdeutlicht aber auch die Folgen der Unaufmerksamkeit, wenn sie sich nicht nur am Boden tummelt, sondern sich bereits über das hermacht, was die Menschen selbst noch genießen wollten: etwa im Gemälde *Dessert mit Maus* des Lodovico de Susio (1619, St. Louis, Mo., City Art Museum).

Besonders delikats wirkt die Augentäuscherei des antiken Mosaiks wegen der korrekt wiedergegebenen Schatten, die die Fallstücke auf den hellen Untergrund werfen, der nicht nur vorgibt, Boden zu sein, sondern tatsächlich Boden zu Füßen der Betrachter ist. Die Fähigkeit, Schatten malen zu können, trug dem antiken Künstler Apollodorus den Beinamen *Skiagraphos* (Schattenmaler)¹⁶¹ ein. Die Entwürfe der Meister wurden - wie später in der Freskomalerei oder bei der Tapisserei - auf Kartons geliefert, von denen sie die ausführenden Handwerker in die Mosaikarbeit übertrugen.

Unwahrscheinlich ist, daß Gästen die unschönen Folgen mangelhafter Tischzucht vor Augen geführt werden sollten - das Motiv ermunterte wohl eher noch dazu, seinerseits unbekümmert Spuren des genossenen Mahls am Boden zu hinterlassen.

Joscijka-Gabriele Abels interpretiert das Stilleben als Bericht "von der diesseitigen Existenz des Menschen", also als frühes Vanitas-Motiv, das bereits von den Griechen entwickelt wurde, die für dieses Genre den Begriff *oikos asarotos* prägten.¹⁶² Auch das eigentlich römische

¹⁶¹ vgl. d'Otrange-Mastai 1975, S. 36.

¹⁶² vgl. Abels 1985, S. 46.

Fragment aus der Hadrianischen Epoche (ca. 130 n. Chr.) ist in der Rahmenleiste mit dem Namen eines griechischen Meisters versehen: *Heraklitos hat es ausgeführt*, wobei diese Signatur sicherlich Bestandteil der Kopie eines griechischen Entwurfs ist. So wäre dann nicht nur das Auge getäuscht, sondern das Bodenmosaik stellte auch ein *Fake* bezüglich seiner Urheberschaft dar. Nicht allen Rezipienten war es allerdings gegeben, in der Durchschaubarkeit der Täuschung als Ent-Täuschung einen aufklärerischen Vorgang zu goutieren: Vor allem Platon rügte im *Sophistes* (Abschnitt (234b-236d) die perspektivische "Scheinmalerei" als ausgemachte "Trugbildnerie",

*"weil sie das richtige Maß der Dinge unberücksichtigt läßt und somit das Verhältnis zur Wahrheit zerbricht. [...] Das Wirkliche des menschlichen Körpers, der Gebäude und Dinge muß greifbar sein und meßbare Proportionen besitzen. Beides fehlt der perspektivischen Scheinmalerei; und so vergleicht Platon im zehnten Buch der Politeia (602c-604a) die perspektivische Darstellung mit der optischen Verzerrung eines Gegenstandes unterhalb des Wasserspiegels, und erklärt, daß ein solches Bild nur trügerische Erkenntnis vermittele und den Seelenzustand des Betrachters verwirre."*¹⁶³

Außerdem wurde bereits die griechische Malerei der Antike zwei Kategorien zugeordnet: der *Megalographie* als der Darstellung von in jeder Hinsicht "großen" Dingen, historischen und religiösen Themen und der *Rhyparographie*¹⁶⁴, die sich mit den buchstäblich "kleinen" und im übertragenen Sinne "niederen" Bildgegenständen abgab. Beim Publikum erfreuten sich wohl beide Gruppen gleicher Beliebtheit - und bescherten daher sowohl den Megalographen als auch den Rhyparographen entsprechende wirtschaftliche Gewinne, zumal der Maler von Blumen und Insekten über kein geringeres bildnerisches Geschick verfügte als derjenige, der ungezähmte Rösser durch heroische Landschaften toben ließ (wie sonst ließe sich auch die hartnäckige Begeisterung für ein Motiv wie den *Ungefegten Fußboden* erklären, das zum Zeitpunkt seiner Imitation durch römische Mosaizisten in der griechischen Malerei schon eine einige Jahrhunderte alte Tradition hatte!). Dennoch konnten sich die Verfertiger von *Küchenstücken* der Verachtung durch ihre Kollegen aus der Schule der "Hohen Kunst" bis ins 19. Jahrhundert hinein nicht entziehen.

Alberti erwähnt in seinem zehnbändigen Architektur-Traktat das Motiv des Ungefegten Fußbodens als für einen Speiseraum "nicht unschicklich". Ähnlich sinnreiche Anspielungen entdeckt er, wenn in Schlafgemächern ausgebreitete Teppiche durch ein Marmormosaik vorgetäuscht werden.¹⁶⁵ Einen solchen Mosaikteppich legte z.B. die Firma Villeroy und Boch um 1880 als dauerhaftes Empfangssignet im Foyer der alten Frankfurter Oper aus.

¹⁶³ ebd., S. 68.

¹⁶⁴ vgl. d'Otrange-Mastai 1975, S. 36.

¹⁶⁵ vgl. Alberti 1975, S. 484.

Weniger spektakulär sind Bodenmosaike, die in kunstvolle und schlichtere Partien so unterteilt sind, daß man die Stellplätze der Freßbetten rekonstruieren kann, die sich über einem einfacheren Ornament befanden.¹⁶⁶ Vergleichbare Aufteilungen lassen sich auch in Schlafräumen beobachten. Diese funktionsbezogenen Gestaltungen entsprechen den Anforderungen Vitruvs, der ein der Zweckbestimmung eines Raumes angemessenes Dekor verlangte. Daß es sich bei den Bodenmosaiken um unbewegliche Ornamente handelt, behinderte eine spätere Umnutzung der Räume und trug zusätzlich zum Schematismus der Villenentwürfe bei, der das Wohnverhalten nachfolgender Generationen apriori bestimmte (abgesehen natürlich von der Möglichkeit, die Mosaiken wieder herausreißen und durch andere ersetzen zu lassen).

Für künftiges Angedenken trugen einige Hausherren Sorge, indem sie ihren Namen in das Bodenmosaik ihrer persönlichen Privaträume eintragen ließen. Den Mitbewohnern signalisierten sie auf diese Weise, daß sie in diesen Gemächern die Gesellschaft ihrer selbst vorzogen; zugleich sicherten sie sich durch solche Markierungen einen Platz im Gedächtnis der Erben: z.B. im Haus des Fonteius in Banasa, dessen Name im Arbeitszimmer zu lesen war oder in einem Haus in Smirat in Tunesien, dessen Mosaik an den öffentlichen Wohltäter Magerius erinnern sollte: Er hatte die Spiele im Amphitheater gestiftet.¹⁶⁷

Andere Gastgeber sorgten dafür, daß der Aufenthalt in ihrem Hause unvergessen blieb, indem sie ihre Besucher mit optischen Täuschungen foppten: so befinden sich z.B. im *Haus der Isis-Mysterien* in Antiochia (3. Jh. n. Chr.) Bodenmosaiken mit Kippfiguren: dargestellt sind Würfel, deren helle Seite einmal als Deckel, einmal als Untersicht aufgefaßt werden können. Beim Betreter wird sich Betretenheit bemerkbar machen, wenn unter ihm der Boden zu schwanken scheint!

Ein Beispiel für ein narratives Mosaik aus der Gattung der Megalographie bietet zweifellos die sogenannte *Alexanderschlacht*, die im pompejanischen *Haus des Fauns* um das Jahr 80 v. Chr. nach einem griechischen Original aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. gefertigt wurde. Es stellt eine der beiden entscheidenden Auseinandersetzungen (Gaugamela, 331 v. Chr. oder Issos, 333 v. Chr.) zwischen Mazedoniern und Persern, die dramatische Begegnung zwischen Alexander d. Gr. und dem Perserkönig Darios dar. Zunächst mag es sinnvoller scheinen, sich die Bilderzählung als Wandmosaik vorzustellen. Wer sich jedoch die Soldaten als künftige Tote vergegenwärtigt, wird einen Leichenteppich zu imaginieren haben, der den im Bild angedeuteten Kampfplatz bedeckt.

Im selben Haus des Fauns überdauerte eine ungleich beschaulichere Darstellung: allerlei Wasservögel beleben einen Abschnitt des Nil, der für seine fruchtbringenden Qualitäten ebenso

¹⁶⁶ vgl. Thébert 1999, S. 345.

¹⁶⁷ vgl. ebd., S. 376.

geschätzt wie für seine verheerenden Überschwemmungen gefürchtet wurde. Mit seiner Janusgesichtigkeit erscheint dieser Fluß als geeignetes Sinnbild für die Wechselhaftigkeit des Schicksals, das sich menschlicher Einflußnahme nicht völlig entzieht: wer es versteht, zur rechten Zeit Sicherungsvorkehrungen zu treffen, kann den Schaden mindern und sich am Gewinn erfreuen. So wirkt denn auch das Nilpferd (Abb. 5), das sich schwerfällig aus den Fluten erhebt, mit seinem aufgerissenen Maul einerseits schreckeneinflößend; andererseits legt sein angstvoll aufgerissenes Auge nahe, es habe selbst bereits einen tödlichen Schlag erhalten. In der Mimik ähnelt es beinahe dem Alexander, der großäugig seinen Gegner bestarrt, als bedenke er in dessen Schicksal das eigene.¹⁶⁸ Trotz seinem humoresken Charakter erscheint das *Nilmosaik* neben dem *Alexandermosaik* als Allegorie auf die Unwägbarkeiten des Lebens und die Notwendigkeit, diese sinnvoll zu kalkulieren.

Auch der Fortunatempel in Praeneste (Palestrina) ist mit einer Flußdarstellung als Fußbodenmosaik geschmückt (Abb. 6). Die weitaus komplexere Komposition nimmt sich des Motivs in einem anderen Maßstab an: hier treiben nicht nur Enten, sondern prächtige Schaluppen, Inseln mit weitläufigen Kommunalbauten ragen aus dem Wasser. Zwar erlaubt der eifrige Bootsverkehr zwischen diesen Lebensgemeinschaften, auf blühenden Handel und florierende Wirtschaft zu schließen, doch läßt der Wasserstand, der fast die unteren Partien der Gebäude umspült, einmal mehr die Ambivalenz von Segen und Bedrohung offensichtlich werden.

Der Begriff *Emblem* für ein verschlüsseltes Sinnbild geht denn auch auf die Mosaiktechnik zurück: Emblem bedeutet wörtlich "Einlegearbeit" oder "Einschub" und bezeichnete zunächst ein szenisches Bildfeld, das in die Umgebung einer ornamentalen Grundfläche integriert wurde. Durch diese gestalterische Maßnahme wird allerdings das Bodenbild in seiner Bildhaftigkeit bestätigt. Die Illusion, das Dargestellte befände sich tatsächlich am Boden, wird somit verhindert. Entschieden zu pauschalisierend scheint mir hier die Behauptung Hiltrud Kiers, die den römischen Fußboden "immer als ebene Fläche"¹⁶⁹ gestaltet sieht.

--"Fließende Böden"

Die Darstellung von Wasser scheint vor allem in den unbedeckten Bereichen des Hauses angebracht; so wurden für die Becken im Peristyl häufig maritime Motive gewählt: zum einen, weil sie den Reichtum der Meeresfrüchte und somit die Vielfalt eines schmackhaften Nahrungsangebots demonstrierten, das der Gastgeber erhoffen läßt, zum anderen, weil sich raffinierte Trompe-l'oeil-Effekte ergaben, wenn sich in diesen Becken tatsächlich Wasser befand und sich die dargestellten Tiere unter dem vom Wind gekräuselten Wasserspiegel selbst zu bewegen schienen.

¹⁶⁸ vgl. Brock 1999, S. 34.

¹⁶⁹ Kier 1970, S. 17.

Im frühen Christentum erhielt der Fisch, zunächst als geheimes Wand- und Bodenzeichen, dann auch in aufwendigeren Gestaltungstechniken, als Sinnbild für die Gläubigen, die es zu fangen galt, und als Symbol des Erlösers selbst zusätzliche Bedeutung. Das griechische Wort *Ichthys* wurde als Akrostichon verstanden, das sich aus den Ehrennamen des Heilands zusammensetzt. Tertullian vereinte im 2. Jahrhundert n. Chr. die neutestamentliche Metapher vom Fischfang mit dem Motiv des *Fischteichs*, in dem sich die Jünger als *Pisciculi* um den großen Fisch Christus tummeln.¹⁷⁰ Das nasse Element ausgerechnet am Fußboden zu verbildlichen, erinnerte frühe Christen daran, daß es zumindest Jesus gelang, tatsächlich über Wasser zu gehen.

-- *Handwerker oder Künstler?*

Umstritten ist in der Forschung, wer für die Entwürfe der Bodenbilder verantwortlich war: Einige vertreten die Ansicht, die Hauseigentümer hätten aus Musterkatalogen, die ihnen die Handwerker vorlegten, zwischen rein dekorativen Motiven zu wählen gehabt, die aufgrund ihrer "geringen symbolischen Bedeutung" kaum Rückschlüsse auf ein wohl doch eher unverbindliches kulturelles Erbe zuließen; andere unterstellen dem Mosaizisten den Status außerordentlicher künstlerischer Selbstständigkeit.¹⁷¹ In seiner Studie zum *privaten Leben*, das er am Beispiel der gesellschaftlichen Verhältnisse im römischen Nordafrika ausleuchtet, hält Yvon Thébert jedenfalls den Kunden für ausschlaggebend: "Er sagte, welche Themen ihn interessierten und bestimmte möglicherweise sogar die Art ihrer Behandlung. Wir brauchen nur daran zu erinnern, wie sehr die stilistische und motivische Entwicklung der Mosaiken den gesellschaftlichen Entwicklungen entsprach, vor allem den neuen Bedürfnissen der herrschenden Klasse in der späten Kaiserzeit."¹⁷²

Auch muß eine jeweils auf das individuelle Bauvorhaben abgestimmte Zusammenarbeit zwischen Mosaizist und Architekt vermutet werden. Am Beispiel des *Hauses der Nymphen* konnte z.B. nachgewiesen werden, daß der Mosaizist das Muster des Bodenmosaiks in kaum wahrnehmbarer Weise zerdehnte, um den augenscheinlichen Eindruck eines rechteckigen Peristyls zu erzeugen, obwohl es der Architekt eigentlich trapezförmig angelegt hatte, da sich die Achse der Kollonaden nicht perfekt zentrieren ließ.¹⁷³ Andere Kompositionen betonten die architektonischen Gegebenheiten der Raumfolgen. Zugunsten der Herauspräparierung axialer Effekte wurden auch Unterbrechungen der Musterrapporte in Kauf genommen.¹⁷⁴ In der Regel

¹⁷⁰ vgl. Lexikon der Christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum SJ u.a., Freiburg 1970, Sp. 36.

¹⁷¹ vgl. zu diesem Disput zusammenfassend Thébert 1999, S. 372.

¹⁷² ebd.

¹⁷³ vgl. ebd., S. 332f., der sich auf J.-P. Darmon, *Nymfarum Domus*, Leiden 1980, bezieht.

¹⁷⁴ vgl. ebd., S. 368.

endeten teppichhafte Bodenmuster dort, wo Mauern aufragten, in Bordüren, so daß nicht der Eindruck entstand, sie würden auf der anderen Seite einer Mauer fortgesetzt. Für Architekten waren Grundriß und Fußboden "integrierter Bestandteil des Gesamtentwurfs"¹⁷⁵ - seiner Gestaltung galt daher eine den Wänden oder Decken gleichberechtigte Beachtung. Brunnelleschi, als einer der Wegbereiter der Renaissance-Architektur ein Hauptvermittler der antiken Baukunst an das Quattrocento, versah in seinen Entwürfen häufig die Fußböden mit Längsstreifen, die die Räume achsial teilten und zugleich eine Analogie zu den dekorativen Gliederungen von Deckengewölben herstellten.¹⁷⁶

- Sakralgebäude

*Man wird den loben, der die Wand und die Decke und den Fußboden möglichst kunstvoll verziert und prächtig haben will, und so unvergänglich als möglich. ... Doch möchte ich in den Tempeln sowohl an der Wand als auch am Fußboden nichts haben, das nicht reinste Lebensanschauung atmet.*¹⁷⁷

Leonbattista Alberti

-- Bilder am Boden

Nach Hiltrud Kier war der Fußboden des römischen Tempels "ungegliedert und bestand meist aus großen weißen Marmorplatten."¹⁷⁸ Das bedeutet einen auffälligen Gegensatz zu den Schmuckpraktiken in privaten Bauwerken. Auch wenn die Verlegung von kleinteiligen Mosaiken mehr Arbeitszeit erforderte, scheint die Verwendung von farbigem Steinbruch die Kosten insgesamt doch eher gesenkt zu haben. Kier kennzeichnet jedenfalls die Verlegung größerer Platten, die das Musterrepertoire auf geometrische Grundformen beschränken, als den teureren Vorgang.¹⁷⁹ Merkwürdigerweise charakterisiert sie figürliche Fußbodengemälde als "absolute Ausnahmen".¹⁸⁰

In der Epoche der Spätantike übernahmen Innenraumgestalter die Technik des Mosaizierens auch für zahlreichere kirchliche Gebäude. Das im 4. und 5. Jahrhundert wesentlich erstarkte Christentum konnte damit auf ein im Profanbereich, in Palästen, Villen und Bädern bereits hochentwickeltes Verfahren zurückgreifen, um nun nicht mehr nur weltliche oder gar schelmische Themen zu verbildlichen, sondern auch Heiligenlegenden oder das Auferstehungsgeschehen. Zusätzlich zu den Fußböden wurden auch Wände und Gewölbe,

¹⁷⁵ Sottsass 1995, S. 15.

¹⁷⁶ vgl. Girke 1984, S. 174.

¹⁷⁷ Alberti 1975, S. 381.

¹⁷⁸ Kier 1970, S. 16.

¹⁷⁹ vgl. ebd.

¹⁸⁰ ebd., S. 17.

bevorzugt der Bereich der Apsiskuppel, mit Mosaiken versehen. Der architektonische Wandel von Zentralbau und Saalkirche zur dreischiffigen Basilika verstärkte das Bedürfnis, auch dem Fußbodenornament die bauliche Raumgliederung ablesen zu lassen.¹⁸¹

Das Fußbodenmosaik der Kathedrale von Otranto, das ein Mönch namens Pantaleone zwischen 1163 und 1166 konzipierte, gehört zu den besterhaltenen und folglich bestdokumentierten seiner Art. "Sein geniales Konzept bestand darin, das Motiv des Lebensbaumes aus der Vertikale in die Horizontale zu projizieren; was bis dahin nur der anschauenden visuellen Betrachtung und Vorstellung zugänglich war, bot den Weltkindern jetzt eine Möglichkeit, leibhaftig im Plan des Welt- und Heilsgeschehens Position zu beziehen. Man stand buchstäblich auf dem Boden der Geschichte und ihrer historischen Verlaufsformen. [...] Im Fußbodenmosaik von Otranto wird die Mission der Normannen bereits in globalen und universellen Zusammenhängen dargestellt, die ihrerseits in die christliche Heilsgeschichte und die Schöpfung der Natur eingepaßt werden."¹⁸²

Im Erwandern des Prozessionswegs vom Kathedraleingang zum Altar kann der Besucher anhand des Bodenmosaiks nachvollziehen, wie das Übereinander erdgeschichtlicher Sedimente zum räumlichen Hintereinander der einzelnen Sequenzen der Bilderzählung transformiert wird. Der Verlauf von Zeit als Abschreiten von persönlich zurückgelegten Metern wird der dargestellten Ereignis-Chronologie und der geologischen Schichtung materialgewordener Erdzeiten parallel gesetzt.

"In die Äste des gewaltigen Mosaikbaumes [...] sind all jene Dinge eingewoben, welche die Wissenschaft und die Sehnsucht dieser Zeit darstellten, auch Astrologie und Mathematik, Künste [...]. Zwanglos gesellen sich in diesem Astgefüge zu den Bildern der römischen Imperatoren die Geschehnisse des Alten Testaments und zu diesen wieder die Taten des großen Alexander."¹⁸³

Mit der Figur des makedonischen Herrschers Alexander bezog sich das Fußbodenbild auf den historischen Vorgänger des zeitgenössischen byzantinischen Reiches, dessen Regenten jedoch gerade nicht als Einiger der zivilisierten Menschheit auftraten, sondern mit der Kirchenspaltung von 1054 die Trennung der ost- und weströmischen Kirche nachdrücklich bestätigten. Zu den besonders heftig diskutierten Unterschieden in den Lehrmeinungen beider Traditionen gehörte die Bilderfrage, die in Byzanz mit einem strikten Verbot der Darstellung von Heiligem beantwortet wurde. Bereits Kaiser Theodosian hatte sich in dem nach ihm benannten *Codex* gegen sakrale Symbole und Motive zumal auf dem Fußboden ausgesprochen, da diese durch das Betreten entwürdigt würden.

¹⁸¹ vgl. ebd., S. 18.

¹⁸² Brock 1999, S. 14.

¹⁸³ Kasimir Edschmid: Italien. Rom und der Süden, Stuttgart 1957, S. 598

Man mag eine gewisse Ironie darin sehen, daß Alexander, der sich erküht hatte, den Erdboden mit einem von Greifen in die Lüfte gehobenen Gefährt zu verlassen, nun per Einlegearbeit dauerhaft in die Sphäre des Irdischen gebannt ist. Sein gescheitertes Flugvorhaben, das in der mittelalterlichen Literatur und Kunst als Inbegriff des Hochmuts wiederholt dargestellt wurde, wirkt als Gegenstand eines Fußbodenbildes ganz besonders mißglückt.

Im Verlauf des Hochmittelalters wurde der Fußboden als Ort bildlicher Darstellungen weitgehend aufgegeben, während mosaizierte (oder freskierte) Szenen an Decken und Wänden weiterhin die Ausstattung in Kirchenräumen prägten. Die Bodenbilder des Sieneser Doms weichen hinsichtlich ihrer Motive und ihrer Herstellung so entschieden von übrigen Kirchenmosaiken ab, daß sie einen Sonderfall darstellen. Wie im römischen Privathaus ist jedes Bildfeld einzeln ornamental gerahmt. Die Verwendung schwarzen Marmors als Bildgrund und der Verzicht auf auffällige Farben der Inkrustationen erzeugen zusammen mit den feinlinigen Binnenzeichnungen einen graphischen Stil, der den Boden nicht als Fläche wahrnehmen läßt. Der Boden zerfällt in heterogene Schilderungen mythologischer, allegorischer, erbaulicher, heidnisch-antiker und typologischer Szenen, die man eher in einem fürstlichen *Studiolo* vermuten würde. Gerade in ihrer Singularität bestätigt die figürliche sakrale Musivik des Sieneser Dom das Ende dieses Genres in einem letzten Höhepunkt. Die Arbeiten wurden erst in der Mitte des 16. Jahrhunderts abgeschlossen, zu einem Zeitpunkt also, der diese Art von Raumschmuck nur noch als "lokalgeschichtliches Kuriosum"¹⁸⁴ beobachten läßt. "Mit der Frührenaissance ist dann entschieden, daß die Fußbodengestaltung in anspruchsvollen Innenräumen mehr oder weniger der architektonischen Organisation folgt, aber jegliches Bildwerk ausschließt."¹⁸⁵ Dabei ist zu berücksichtigen, daß sich diese architektonische Organisation antiken Vorbildern verpflichtet und von diesen nur die streng geometrische Ornamentik übernimmt. Wie im Themenfeld *Böden in Bildern* noch dargelegt wird, eignen sich rechtwinklige Kachelmuster vorzüglich für die zentralperspektivische Projektion von Innenräumen in zweidimensionalen Bildwerken. Dort wird ebenfalls erläutert, wie der wachsende Bedarf an privaten Andachtsbildern die Entwicklung des Interieurs als Bildmotiv beförderte. Die Darstellung von Kachelböden in Innenräumen wurde in der Malerei seit dem 15. Jahrhundert so inflationär eingesetzt, daß eine Rückwirkung auf die Architektur äußerst wahrscheinlich ist. Eine Erklärung für das Verschwinden des figürlichen Bodenbildes könnte also darin bestehen, daß ihre verzerrende Verkürzung in der malerischen Wiedergabe eines Innenraums sehr viel höhere Anforderungen an das konstruktive Vermögen von Malern gestellt hätte.

¹⁸⁴ Rupprecht 1987, S. 22.

¹⁸⁵ ebd., S. 23.

-- *Bodenmuster: Ornamente für die Ewigkeit*

Parallel zu szenischen und figürlichen Darstellungen hatten sich seit der Spätantike vor allem zwei Muster durchgesetzt: der Fünfkreis (*Quincunx*) und das Quadrat mit vier Trabanten. Die Vorliebe für geometrisches Raumdekor vor allem in der Ostkirche ist mit dem Jahrzehnte währenden *Bilderstreit* und schließlichem *Bilderverbot* zunächst einleuchtend zu erklären - nicht jedoch, warum figürliche Bodenbilder auch nach Aufhebung dieses Verbots nicht mehr bzw. nur noch sehr vereinzelt in Kirchenräumen anzutreffen sind.

Besonders der *Fünfkreis* hatte über seine Schmuckfunktion hinaus im byzantinischen Hof- und westlichen Krönungszeremoniell die Aufgabe übernommen, wichtige Standpunkte der rituell Handelnden zu markieren. Die liturgische Aneignung des Kircheninnenraums in Gestalt festlicher Prozessionen, die aus Durchschreiten und Innehalten bestanden, wurde durch die Bodengravuren vorgegeben: die Muster dienten nicht nur als kosmische Zeichen von vollkommener Formharmonie, sondern vor allem als choreographische Notation des sakralen Ablaufs. Besonders prominent war das Krönungsritual der deutschen Kaiser, die als Imperatoren des *Heiligen Römischen Reiches* in der Peterskirche ausgezeichnet wurden. Wer die Krone erhielt, mußte sich auf einer bestimmten Porphyrrota im Mittelschiff nahe dem Mittelportal aufstellen¹⁸⁶, während es am byzantinischen Kaiserhof in Konstantinopel sogar Sitte war, Besucher jede einzelne Porphyrscheibe auf dem Weg zum Imperator küssen zu lassen¹⁸⁷. Bis zur Zeit Maximilians I. war die Krönung in Rom Voraussetzung dafür, den Kaisertitel überhaupt führen zu dürfen. Skandalöse Abweichungen, etwa die Annahme der Krone durch Karl V. in S. Petronio, Bologna, sorgten dafür, daß sich der Vatikan im Zuge der Gegenreformation anstrenge, mit Neubauten von St. Peter wieder an diese Tradition anzuknüpfen. Tatsächlich hatte sich selbst Karl V. darum bemüht, dem Krönungsritual der römischen Peterskirche zu entsprechen, indem er auf den Fußboden der Bologneser Kirche eine Porphyrrota malen ließ.¹⁸⁸

Der *Porphyry* (Blutstein), während der römischen Antike vor allem zwischen Nil und Rotem Meer gebrochen, wurde in den ersten beiden Jahrhunderten unserer Zeitrechnung zum imperialen Prunkstein schlechthin. Die seit Constantin etablierte christliche Staatskirche schloß sich dieser Präferenz bereitwillig an und wies dem Material mystische Kräfte zu, was zu einer verstärkten Verwendung für liturgische Accessoires (Taufbecken, Reliquiare etc.) führte. Das Aachener Münster weist roten und grünen Porphyry in der direkten Umgebung des Throns Karls des Großen auf.¹⁸⁹

¹⁸⁶ vgl. Claussen 1987, S. 239.

¹⁸⁷ vgl. Kier 1970, S. 25.

¹⁸⁸ vgl. Claussen 1993, S. 184f.

¹⁸⁹ vgl. Kier 1970, S. 12.

Im 12. und 13. Jahrhundert zeigten sich besonders die Herrscher Siziliens dem purpurfarbenen Stein geneigt; allerdings begehrten nun auch freie Städte die feldspathaltige Substanz zur Repräsentation ihrer Souveränität. Zur Ehrwürdigkeit trug wesentlich bei, daß die meisten Porphyre aus römisch-antiken Bauten der klassischen Periode recycled wurden und somit einen althergebrachten Anspruch auf imperiale Macht andeuten konnten - gerade in der Spolie überträgt die "Kostbarkeit des Material etwas von der Dignität seiner ursprünglichen Verwendung."¹⁹⁰

Die technische Spezialisierung und die überaus weitreichende Auftragslage der römischen Handwerkerdynastie der *Cosmati* ließ den Familiennamen zum Gattungsbegriff werden: seither bezeichnet man mit *Kosmatenarbeiten* die kleinteiligen, hochkomplizierten Mosaikmuster aus verschiedenfarbigen Natursteinplatten, die seit ersten Anwendungen im Gebiet der Ostkirche (10. Jh.) über Venedig und Sizilien nach Italien gelangten und dort in etlichen italienischen Kirchen des 12.-14. Jahrhunderts zu finden sind. Dank der großen Nachfrage verbreiteten sich die dekorativen Schmuckformen so inflationär, daß sie große Teile der Kircheninnenräume flächendeckend überzogen. Das für die Positionierung der liturgisch Handelnden ursprünglich so wichtige Quincunxmotiv, das ursprünglich immer nur axial auf die Altarzone ausgerichtet war, garnierte bald auch senkrecht stehende Ausstattungsgegenstände.¹⁹¹ Dadurch wurde eine Einheitlichkeit des Innenraums erreicht, die dem darin befindlichen Gläubigen suggerierte, vom Sakrosankten vollständig umgeben zu sein. Durch die Ornamentssystematik wurden die Raumteile Boden, Wand und Decke in ihren Funktionen bis zur Ununterscheidbarkeit miteinander verschmolzen; die Musterungen realisierten mithin die Virtualität eines unirdischen sphärischen Aufenthalts.

Da offenbar eine die Raumteile zur heiligen Hülle integrierende Gesamtwirkung angestrebt war, mußten optische Unzulänglichkeiten von Einzeleffekten in Kauf genommen werden: In *S. Maria di Castello* in Tarquinia geht der Mittelstreifen der Mosaikpflasterung des Paviments, ein Rapport mäandrierender Kreisschlingen und Quadrate, über die Stufen zum Altar hinweg: "Durch die Unterbrechung fehlt ihm jener perspektivische Zug, der in den übrigen Ausstattungen Blick und Schritt zur Confessio lenkt."¹⁹² Dies mindert zweifellos die religiöse Bedeutung der Prozession, in der ein christlich orientierter Lebenslauf und die Liturgie der Meßfeier zur Deckung gebracht werden sollte.

Einen besonders prominenten Entwurf realisierte ein Abkömmling der Cosmatenstämme, der Meister Odoricus, außerhalb Italiens: Um 1270 verlegte er das Fußbodenmosaik in der

¹⁹⁰ Claussen 1993, S. 184f.

¹⁹¹ vgl. Claussen 1987, S. 46 und 239.

¹⁹² ebd., S. 49.

Westminster-Abtei, für das Peter Claussen sieben zeitgenössische Vor- oder Mitläufer ausmachte: ein ähnlich kompliziertes Muster bedeckt die Böden von *S. Marco*, *S. Francesca Romana* und *S. Crisogono* in Rom, des *Doms* in Civita Castellana, sowie der Kirchen *S. Nicola* (Genazzano), *S. Anastasio* (Castel S. Elia) und *S. Francesco* (Vetrella).¹⁹³ Auch in der Kathedrale von Anagni, die der Abt von Westminster etwa 1260 besucht hatte, existierte ein wertvoller Kosmaten-Fußboden. In der Patentrolle von 1269 wird auf einen päpstlichen Ursprung des Fußbodens eigens hingewiesen.¹⁹⁴

Obwohl das Westminster-Paviment in der handwerklichen und dekorativen Tradition ganz römisch wirkt, unterscheidet es sich von italienischen Mosaiken der gleichen Zeit doch erheblich: zunächst ist es sehr viel größer; anders als in Rom, wo die farbigen Gelege gläubigen Wandelnden den Weg direkt zum Altar wiesen, füllen die Muster in Westminster das Sanktuarium im Mittelschiff in seiner gesamten Breite aus und bedecken somit eine Gesamtfläche von 11,73 m². Hier wird "das Chorjoch in seiner vollen Tiefe von einem einheitlichen, zentralisierenden Muster erfüllt. In dem gotischen System ist der Raum also nicht Freiraum der liturgischen Inszenierung. Er ist vielmehr bestimmt durch die Jochgrenzen, d.h. im Grunde durch die Gliederung des Gewölbes."¹⁹⁵

Das Westminster-Mosaik übertrifft jedoch vergleichbare Arbeiten nicht nur an Größe und in der Betonung eines architektonischen Gefüges, sondern vor allem hinsichtlich seiner kosmologischen Bedeutung, die dem Bodenornament durch inkrustierte Inschriften vermittelt wird: es repräsentiert im geometrischen Mikrokosmos den Makrokosmos, die Sphären und die Zeit - laut Claussen eine singuläre Erscheinung, denn er warnt ausdrücklich davor, die im Falle Westminsters durch Umschriften zugewiesene Symbolik auf herkömmliche Ornamentssysteme des Mittelalters zu übertragen.¹⁹⁶

Geschnittene Steine verkünden:

*Vier Jahre vor diesem Jahr des Herrn 1272,
verlegten König Heinrich III., die römische Kurie, Odoricus und der Abt diese Porphyre.
Wenn der Leser mit Verstand über all das nachdenkt, was vor ihm ausgelegt wurde,
wird er das Maß des primum mobile entdecken.[...]*

*Hier ist die perfekt geformte Sphäre, die das ewige Muster des Universums verrät.*¹⁹⁷

Eingefügt war eine scheinbar absurde Aufzählung verschiedener Lebewesen vom Igel, über Hunde und Pferde zum Menschen, von dort weiter über Hirsche, Raben, Adler und "große Seemonster"; das erwartbare Lebensalter eines jeden wird durch Multiplikation des zuvor

¹⁹³ vgl. ebd., S. 179.

¹⁹⁴ vgl. Kier 1970, S. 32.

¹⁹⁵ Claussen 1987, S. 180.

¹⁹⁶ vgl. ebd..

¹⁹⁷ zit. nach Foster 1991, S. 106.

genannten mit drei errechnet (für den Menschen z.B. 81, für die Seeungeheuer 6.561 Jahre, die - mit drei multipliziert - die Gesamtlebensdauer der Welt, 19.683 Jahre, ergeben. Diese Neunerpotenz der Zahl 3 wird aus den neun Kreisornamenten des Paviments ersichtlich: Wer die Inschrift versteht, kann gleichsam den göttlichen Schöpfungsplan des Sphärenmodells erwandern.

Richard Foster geht in seiner Monographie über das Westminster-Mosaik weiteren Bedeutungszusammenhängen des Begriffs *Sphaira* nach. In Ciceros *Traum des Scipio* heißt es:

*Ihr Menschen seid unter folgendem Gesetz geschaffen: Ihr sollt diese Sphäre namens 'Erde' betrachten, die, wie Ihr seht, im Zentrum des Tempels plaziert und durch die ewigen Feuer beseelt ist, die Ihr 'Planeten' und 'Sterne' nennt; sie sind sphärisch und rund und ziehen ihre Kreise, beflügelt vom göttlichen Geist, mit wunderbarer Geschwindigkeit.*¹⁹⁸

Die des Lesens Kundigen konnten den messingnen Lettern der Inschrift entnehmen, was auch die geometrischen Abstraktionen bedeuten sollten. Daß sich die Verse von einer Ecke der Einlegearbeit zur Mitte hin entwickeln, hat nicht nur naheliegende formale Gründe; im Sphärenwirbel beginnen sie auf der weltlichen Ebene und nähern sich der Erhabenheit des Zentrums.¹⁹⁹

Heutige Betrachter mag die Vorstellung befremden, daß die Ornamente und ihre Erläuterung den mittelalterlichen Besuchern des Kirchenraums Angaben über den Schöpfungsplan und die erwartbare Dauer des Bestehens der Erde eröffnet haben sollen. Einem halbwegs gebildeten Publikum waren jedoch derartige Ideen aus der philosophischen und theologischen Literatur bekannt. Vor allem die um das Jahr 400 n. Chr. entstandenen enzyklopädischen Schriften des Martianus Capella über die Sieben Freien Künste gehörten neben dem Kommentar des Calcidius zu Platons *Timaios* zu den meistgelesenen Schriften des gelehrten Mittelalters. "Die Welt wird von einer Sphäre umrundet, die sich aus den vier Elementen zusammensetzt" - in dieser Sentenz aus Martianus' Buch über *Astronomie* vermutet Foster eine wesentliche Anregung für den symbolischen Gehalt des Westminster-Mosaiks.²⁰⁰ Geometrische Figuren in einer bestimmten Weise anzuordnen, so daß sie als ikonographische Hinweise auf die Wechselbeziehungen von Größen verstanden werden konnten, stellte hohe Anforderungen an das Imaginationsvermögen der Zeitgenossen, die auf konkrete Darstellungen trainiert waren. Vor allem die Zahl 4 legte etliche Deutungsmöglichkeiten nahe; sie konnte u.a. auf die vier Elemente und Temperamente verweisen, ebenso auf die damals bekannten Planeten und Windrichtungen, die Jahreszeiten und Lebensalter. Die komplexen Relationen der sichtbaren

¹⁹⁸ Cicero, Republik, letzter Teil, Buch 4, Vers 15, übersetzt zit. nach Foster 1991, S. 106.

¹⁹⁹ vgl. Foster 1991, S. 90

²⁰⁰ vgl. ebd., S. 108 unter Verwendung eines Zitats von Martianus Capella (hg. von Adolphus Dick, 1925), Bd. VIII, Zeile 814.

und der vorgestellten Welt gewannen im *Schema* buchstäblich "Gestalt". Aufgrund der vielfältigen Besonderheiten der 4 erschien das Quadrat, bzw. die dem Quadrat eingetragene vollkommene Form des Kreises, besonders geeignet, ideale Strukturen der Weltkonstruktion zu visualisieren, wobei scheinbar endlose Abfolgen von Quadratfeldern und Kreisflächen durch kleinteilige Schmuckbänder miteinander verwoben wurden. Kreis und Quadrat machen als Bodenmuster insofern besonderen Sinn, als sie sich auf die Grundrisse von sakralen Zentralbauten beziehen, die vor allem als Baptisterien und Memorialkirchen errichtet wurden und in der Regel mit Fußböden ausgestattet waren, die die Mitte des Raumes jeweils betonten. Das geometrische Prinzip *Quadrathalbierung* eignete sich überdies für Verweisungszusammenhänge typologischer oder kosmologischer Art.²⁰¹

Das mathematische Verfahren der *Quadratur* war jedoch mehr als nur eine aus der Antike übernommene Möglichkeit der Flächenberechnung; Foster vergleicht die geometrischen *Schemata* wegen ihres kontemplativen Anregungspotentials mit den Mandalas östlicher Religionen.²⁰² Als Gestaltmuster des Erhabenen repräsentieren die Bodenfiguren nichts geringeres als den *Archetypus*²⁰³, das ursprüngliche Grundmuster aller Schöpfung. Im "Streuungseffekt" des nach allen Seiten fortsetzbaren Westminster-Ornaments sieht Foster einen Aspekt "natürlicher Geometrie"²⁰⁴, die sich gleichsam organisch und selbständig aus wenigen Grundformen entwickelt und somit besonders geeignet erscheint, den Heilsplan des Creator Mundi zu rekonstruieren.

Die Hoffnung, in Theorien von Maß, Zahl und Gewicht göttlichem Wirken auf die Schliche zu kommen, beherrschte die antike Philosophie ebenso wie die jüdisch-christliche Theologie. Die Verhältnisse einer zwar nicht vollständig fremden, aber immer unübersichtlicheren Lebensumgebung wurden in harmonische Proportionen gezwungen, die dem Frommen insinuierten, zumindest bzw. gerade im Sakralraum auf geordneten Bahnen wandeln zu können. Der gottgefällige Lebensweg auf Erden fand seine Entsprechung im Festakt der Prozession, deren Spur durch regelmäßige Bodenmuster sinnvoll bezeichnet wurde. Wer während der heiligen Handlungen demütig den Blick auf die Sphärenprojektionen zu seinen Füßen senkt, wird den ewigen Geheimnissen der Schöpfung konfrontiert - das andachtsvoll geneigte Haupt wird zur Voraussetzung für die kosmologische Initiation, in der sich aus der Antike überliefertes Gedankengut mit der frommen Schau eines vom Pantokrator beherrschten allumfassenden Reichs verbindet. Als legitime Vertreter göttlicher Macht auf Erden bezogen Kaiser und Könige konsequenterweise die Bodenfiguren in die liturgische Choreographie des Krönungsrituals ein: nach römisch-imperialem Vorbild nahm auch der englische Monarch auf

²⁰¹ vgl. Kier 1970, S. 24f, 34 u. 200.

²⁰² vgl. Foster 1991, S. 132.

²⁰³ vgl. ebd., S. 109.

²⁰⁴ vgl. ebd., S. 30.

einer Porphyrröte des Westminstermosaiks Aufstellung, um die Zeichen der weltlichen Macht zu empfangen und mit himmlischem Öl gesalbt zu werden. Die Zeremonie vermittelte zwischen den Regenten des Kosmos und der Erde, während der weltliche Repräsentant auf den projizierten Zeichen höheren Waltens stand.

Im Zeitalter der Gotik beherrschten mystische Zahlenlogik und göttliche Geometrie nicht mehr nur die Bodenzeichen, sondern den gesamten Raum der Kathedrale, die bis in die Gewölbezwickel hinein den Schöpfungsplan Gottes als des *großen Baumeisters* feierte. Die Architekten versuchten, "die Schönheit von Zahlenverhältnissen im Sinne Platons und Augustinus in gebaute Architektur zu verwandeln"²⁰⁵ und das Kirchengebäude zu einem Zeichengefüge zu entwickeln, dessen einzelne Motive trotz großer Abstraktion von den physikalischen Gegebenheiten der alltäglich wahrgenommenen Welt ebenso lesbar waren wie die Ikonographie des Gesamten.

Daß den Besuchern von Kirchenräumen im Verlauf der Jahrhunderte das erforderliche Lesevermögen wieder abhanden kam, sowie ihnen der Schöpfungsplan der Welt durch naturwissenschaftliche Erkenntnisse enträtselt wurde, hatte eine bedauerliche Respektlosigkeit gegenüber musivischen Arbeiten zur Folge, die allenfalls als schiere Dekoration rezipiert wurden. So beklagte etwa James Peller Malcolm im Jahre 1802 den erbarmungswürdigen Zustand des Westminsterfußbodens:

*Ein Bewunderer der Künste muß ihn mit dem tiefsten Bedauern anschauen; seit es Sitte geworden ist, den Chor für Geld zugänglich zu machen, ist er abgetreten, verschmutzt von den Hunderten, die ihn täglich ohne Wissen um seinen Wert kaum beachten. Aber ist er nicht ein nationaler Schatz? Wenn er erst zerstört ist, haben wir seinesgleichen nicht mehr vorzuweisen.*²⁰⁶

1.2.1.2. Zur weiteren Entwicklung von Bodenbelägen

Das Verschwinden des Bodenbildes war als ein Merkmal der Kultur der italienischen Renaissance und ihrer mittel- und westeuropäischen Nachfolgerinnen auszumachen. Der Gläubige wurde nicht mehr von sakralen Bildgeschichten vollständig umfassen; mit einer zumindest allmählich fortschreitenden Alphabetisierung erschien der kirchliche Bilderreichtum im Sinne einer *Biblia pauperum* weniger notwendig. In der individuellen Frömmigkeit gewann die private Andacht an Bedeutung, die Kontemplation wurde verstärkt auf transportable Bildtafeln focussiert. Darin ist m.E. nicht unbedingt der Tatbestand einer *Säkularisierung*

²⁰⁵ Sottsass 1995, S. 15.

²⁰⁶ J.P. Malcolm: *Londinium redivivum: or, An Ancient History and Modern Description of London*, London 1802, zit. nach Foster, S. 49 (Ü.d.A.)

gegeben, die in der kunstgeschichtlichen Literatur häufig als treibende Kraft für ein nachlassendes Interesse am religiösen Bild genannt wird.

Die zeitgenössische Profan- und Sakralarchitektur realisierte die Muster, die in der Malerei in Variation rechtwinkliger Kachelornamente entwickelt worden waren - zum einen in Nachahmung antiker Tempel, vor allem aber auch, um die perspektivische Projektion zu erleichtern.

Der protestantischen Reformation ein Schwinden des figürlichen Bodenbildes anzulasten, ist ebenfalls zu kurz gedacht: sicher wäre es für manche Bilderstürmer des frühen 16. Jahrhunderts ein leichtes gewesen, zunächst die Bildwerke am Kirchenboden zu zerstören, die sie am besten erreichen und durch Zerhacken der häufig ohnehin schon stark angegriffenen Steinplatten mühelos vernichten konnten. Das Bodenbild kehrt jedoch auch nicht mit der Gegenreformation zurück. Vielmehr verhinderte vor allem der Illusionsanspruch barocker Innenraumgestaltung eine Erneuerung des figürlichen bzw. szenischen Bodenbildes: während es in Deckengemälden gelang, Räume nach oben bis "in den Himmel" zu öffnen oder in imaginäre Kuppeln zu verlängern, wäre ein gleicher Effekt am Boden nicht durchhaltbar gewesen. Z.B. werden im konsequent perspektivischen Deckenbild Figuren in Untersicht dargestellt; auf Bodenbildern hätten sie entsprechend "von oben" gezeigt werden müssen, man wäre über ihre Köpfe hinweggeschritten. Eine Täuschung ist bei Deckengemälden auch deswegen leichter durchzuhalten, weil sie sich außerhalb der Reichweite nennenswerter stereoskopischer Sehqualität befinden und eventuelle Ungereimtheiten der Effekte weniger stark auffallen, als wenn sich die Bilder direkt zu Füßen der Betrachter befänden.²⁰⁷ Zudem begünstigt bei der Betrachtung von Deckenbildern die Schwerkraftwirkung die Illusion, denn "wenn der Betrachter seinen Blick in der Schwerkraftachse aufwärts richtet, empfindet er verstärkt die eigene Schwere und Verwurzelung mit seinem Substrat. Er blickt in die Richtung einer Dimension, die seiner Fortbewegung verschlossen ist"²⁰⁸ und mit der er vor allem nicht körperlich verbunden ist. Wie im Kapitel *Ad Pedes* gezeigt wurde, wird das subjektive Gleichgewichtsgefühl als Zusammenspiel von Sehen und Fühlen des Bodens entweder bestärkt oder gestört. Die "Fortbewegung" des Betrachters "nach unten" ist durch die Substanz des Bodens unmittelbar unterbrochen. Würde man sie mit künstlerischen Mitteln illusionieren, ist mit der Entstehung einer als unangenehm empfundenen Gleichgewichtsstörung zu rechnen. Einen lebhaften Eindruck davon vermittelt Jeffrey Shaw mit seiner Video-Installation *Heaven's Gate*, 1987 (Abb. 7): Ansichten von barocken Deckenmalereien, die sich progressiv mit Aufnahmen aus dem All und Satellitenbildern der Erdoberfläche überschneiden, werden auf eine am Boden liegende Spiegelfläche projiziert. Das Oben wird zum unten, der Aufwärtsdrang

²⁰⁷ vgl. Schumann 1977, S. 90

²⁰⁸ ebd., S. 91.

zu einem Sog in die Tiefe; es stellt sich ein Schwindelgefühl ein, als blicke man in einen leeren Fahrstuhlschacht.

Ein echtes *Trompe l'œil* in der Motivnachfolge des *ungekehrten Fußbodens* wurde zwischen 1710 und 1725 im Markgräflichen Schloß Favorite zu Rastatt in den Marmorstuck eingearbeitet: Im *Florentiner Zimmer* scheinen ein Spielbrett und -karten soeben heruntergefallen zu sein (Abb. 8). Diese raffinierte Augentäuschung blieb jedoch ein seltener Einzelfall.

Die Herstellung des Bodenbelags, die sogenannte *Scagliola*-Technik, stellte eine Weiterentwicklung des Gipsestrichs und eine preiswerte Alternative zu echten Steinböden dar, deren geometrische Ornamentik übernommen wurde.

Ein "indirektes" Boden-*Trompe l'œil* findet sich in der *Sala delle Colonne* der *Villa Farnesina*, Rom: dort wurde im 16. Jahrhundert das Gelege von verschiedenfarbigen Marmorplatten in perspektivischer Verkürzung auf die Wand gemalt, so daß der Eindruck entsteht, der Raum öffne sich in eine illusionäre Vorhalle. Allerdings handelt es sich bei diesem Effekt nicht um ein Bild am Boden, sondern um eine optische Verlängerung des Bodenmusters als Bild an der Wand.

Hatten die Römer in einigen Motiven ihrer Bodenmosaike die Natur ins Haus geholt "als das, was das [steinerne] Haus gerade nicht ist"²⁰⁹, bleiben neuzeitliche Architekturen derartige Reflexionen eines Zusammenhangs zwischen Bauformen und verwendeten Naturmaterialien" in der Bodengestaltung schuldig. Zwar hängen "Säulen und Säulenkapitelle [...] sicherlich ursprünglich mit der Verwendung von Bäumen beim Bauen zusammen. Aber daß der Bau ein Bau *in* und *mit* der Natur ist, dürfte in der Geschichte der Steinbauten ziemlich schnell unwesentlich geworden sein."²¹⁰ Als Dekor schmückten zwar vegetabile Ornamente auch die steinernen Bauten, dort jedoch selten die Böden. Zwar hätte sich z.B. das Motiv einer Blumenwiese als *Trompe l'œil* auf dem Fußboden durchaus angeboten, doch belegt etwa die umfangreiche Materialsammlung zu *Paradiesdarstellungen in Innenräumen* von Eva Börsch-Supan für die Neuzeit kein einziges Beispiel einer illusionistischen Darbietung zu Füßen der Bewohner, während auf den Wänden und an den Decken Freskenmaler augentäuscherisches Können in Vollendung entfalteteten. Dieser gestalterische Anspruch mußte umso hinfalliger erscheinen, als es in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts selbst im Bürgerhaushalt üblich wurde, Textilien auf dem Boden auszulegen, die ihrerseits in der Regel mit floralen Motiven versehen waren.

²⁰⁹ Böhme 1992b, S. 146.

²¹⁰ ebd.

Exkurs Teppiche

Die Wörter *Teppich* und *Tapete* gehen auf denselben persischen Begriff (*tapis*) für "Decke" zurück. Vor allem auf dem Handelsweg über Venedig gelangten Wohntextilien aus der heutigen Türkei, später auch aus anderen Ländern des "Orients" nach Europa. Bereits auf etlichen norditalienischen oder flämischen Gemälden des frühen 15. Jahrhundert sind Teppiche in mustergetreuer Wiedergabe dargestellt. Meist hängen sie vor Wänden oder über Balustraden oder dienen als Tischdecke; nur in seltenen Fällen sind sie, wie bei Jan van Eyck, zu Füßen etwa der thronenden Gottesmutter ausgerollt. Mit Sicherheit spiegeln die Bildwerke den tatsächlichen Umgang mit diesen Textilien wieder, der auch der Nutzung in den Herkunftsländern teilweise entspricht. Zwar wurden in Beduinenzelten oder in höfischen Empfangsräumen Teppiche verlegt, um den bodennahen Aufenthalt der Bewohner komfortabler zu gestalten. Besonders kostbare, aufwendig gemusterte Erbstücke wurden in Privathaushalten allerdings auch nur zum Gebet oder an Feiertagen ausgerollt.

Während persische Teppiche häufig den Grundriß eines Gartens mit symmetrischen Beetpflanzungen verbildlichen, projizieren die Sternmuster der anatolischen Teppiche - ähnlich wie viele Parkett- und Intarsienornamente - den Himmel auf Erden.

Folgt man literarischen Beschreibungen von Innenräumen, blieben Teppiche am Boden in Europa bis ins 18. Jahrhundert hinein Ausnahme. Dann allerdings avancierten textile Bodenbeläge, die teilweise zunächst als *Fußtapeten* bezeichnet wurden, innerhalb weniger Jahrzehnte zum Wohnstandard. Die außerordentliche Akzeptanz ist vor allem mit der Exotismus-Mode zu erklären, deren verschiedenartige Erscheinungsformen als *Turquerie* oder *Chinoiserie* Luxus und Wohlleben im orientalisierenden Ambiente verhiessen. Da sich die Kulturgeschichte des Teppichs bis weit in das 20. Jahrhundert hinein wesentlich in der Rezeption und Imitation anatolischer oder persischer Vorlagen erschöpft, erübrigen sich hier weitere Ausführungen. Es würde hingegen eine eigene monographische Untersuchung erfordern, auf die Teppiche einzugehen, die bildende Künstler im 20. Jahrhundert entworfen haben. Allerdings werden Künstlerteppiche im musealen Kontext auch nur in den wenigsten Fällen tatsächlich am Boden des Ausstellungsraums präsentiert, sondern an Wänden oder auf Podesten, wo sie der Begehbarkeit entzogen sind.

Das Anliegen "moderner" Baumeister, Architektur selbst "sprechen", also ihren Zweck eindeutig erkennen zu lassen, stellte Innenraumgestaltungen häufig unter das Diktum *form follows function*. Da auch Adolf Loos das *Ornament als Verbrechen* geschmäht hatte, schien es nicht länger angebracht, Raumflächen als Träger von Bilderzählungen zu nutzen. Das galt ganz besonders für den Fußboden: ihn, der mit Möbeln vollgestellt und täglich betreten wird, mit Bildern zu schmücken, hätte jedem funktionalistischen Architekten völlig absurd erscheinen müssen. Das neuzeitliche Aufgeben des Fußbodenbildes mag zwar als "ein Vorgang von

epochaler Triftigkeit" erscheinen, wie Bernhard Rupprecht meint, doch ist dieser Vorgang nicht nur vor dem bereits erwähnten Hintergrund nachlassender Bildbedürftigkeit in Sakralräumen verständlich, sondern vor allem im Zusammenhang mit der Forderung nach "sachlicher", schnörkelloser Raumausstattung zu sehen.

"Als Träger gestalterischer Absicht hatte der Boden ausgedient. Bestenfalls ergaben sich räumliche und [soziale!] Gliederungen der horizontalen Flächen noch durch Verschleißzonen und hierarchisch abgestufte Materialwahl - PVC für die Sachbearbeiter, Teppichboden für das mittlere Management."²¹¹

Die technologischen Möglichkeiten des 20. Jahrhunderts, jeden Werkstoff in industriell herstellbaren *Fakes* zu imitieren, trug ebenfalls dazu bei, das Gefühl für bedeutungstragende Beläge schwinden zu lassen. Ob ein PVC-Boden als aufgedrucktes Motiv die Maserungen vermeintlicher Dielen oder marmorierte Effekte aufweist, spielt für das Verhältnis des Bewohners zum Boden kaum eine Rolle.

Erst nachdem in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg Künstler mit *Bodensulptur* und *Land-Art* längst eigenständige Genres gestiftet hatten, in denen sie sich des Bodens als Ort gestalterischer Aufmerksamkeit annahmen, erlebten haptisch unterscheidbare Belagmaterialien wie Terrakotta-Fliesen, Echtholzdielen, Schieferkacheln etc., aber auch Teppichbodendesigns, die über ornamentale Rapporte hinausreichen²¹², eine kleine Renaissance. Einer breitenwirksamen Rückkehr zu kostbaren Materialien und zeitaufwendigen (kunst-)handwerklichen Fertigungen standen weiterhin entsprechend hohe Kosten im Wege. Davon abgesehen hatten architektonische Visionen im 20. Jahrhundert, um mit Friedrich Kieslers *Endless House* (Abb. 9) nur ein Beispiel zu nennen, eine Aufhebung der Raumgrenzen angestrebt und irrealer Raumsituationen und -simulationen vorbereitet, bei der eine Unterscheidung zwischen Boden, Wänden und Dach obsolet zu werden schien. Das Haus als amorphe, sphärische Raumhülle braucht keinen Fußboden eigens auszuweisen; vielmehr spiegelt es dem Bewohner durch "visuelle Introspektion" (Bazon Brock) seine eigene Existenz als Verband zunächst gestaltloser Einzelzellen vor.

Selbst ganze Städte sollten futuristischen Vorstellungen gemäß auf mehreren unter- und oberirdischen Ebenen so angelegt sein, daß eine positionsbestimmende Wahrnehmung der Erdoberfläche entfällt. So war auch Kieslers Stadtmodell auf der *Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriel Moderns* in Paris 1925 schwebend montiert, ein architektonischer Topos, der sich zumindest in Science-Fiction-Filmen des 20. Jahrhunderts anhaltender Beliebtheit erfreute.

Vito Acconci illusioniert mit seiner Skulptur *Flying Floors* (Abb. 10) in einem Terminal des Flughafen zu Philadelphia den Eindruck, der entstünde, wenn man den Fußboden eines

²¹¹ Danner 1995, S. 22.

²¹² vgl. v.a. die Beispiele in Brock 1999 passim.

Gebäudes mit einem gigantischen Hobel bearbeitete: Bodenstreifen rollen sich zu riesigen Schnecken auf. Sie erinnern an Federn in einem Uhrwerk, die unter starker Spannung stehen. Der paradoxe Titel der Arbeit insinuiert, der Tourist könne sich durch die gespannten Bodenstreifen ans Reiseziel katapultieren lassen.

1.3. Vom Acker gemacht

*Sei fruchtbar, o teurer Boden,
ich segne dich mild und gerührt,
Und segn' ihn zwiefach, wer immer
Den Pflug nun über dich führt.²¹³*
Adelbert von Chamisso

Mit *Seßhaftigkeit* bezeichnet man die Lebensweise des Menschen, sich in festen Häusern an einem bestimmten Ort niederzulassen. Diese Gepflogenheit steht in einem engen Verhältnis mit dem Ackerbau. Das Verharren am Ort und die folglich notwendige Entwicklung von Methoden, den Erntegewinn zu optimieren weiß Müller-Armack nur mit einer "sakralen Bindung"²¹⁴ zu erklären, denn die natürlicherweise fehlende Fruchtfolge hätte den Boden rasch erschöpft und den Menschen eher zum Weiterziehen getrieben. Daß aus dem Erdboden lebensnotwendige und lebenserleichternde Güter hervorzunehmen, hat daher Menschen vor allem in seßhaften Kulturen, die vor etwa 10.000 Jahren während der sogenannten *Neolithischen Revolution* das Nomadentum in verschiedenen Regionen der Erde ablösten, dazu veranlaßt, diesem Sachverhalt Respekt zu erweisen, und das Reich der Wurzeln und Knollen in Mythen, Sagen und Legenden zu thematisieren.

Im alttestamentarischen Schöpfungsbericht etwa wird die Erde von ihrem Schöpfer selbst mit allen guten Gaben zum Wohle künftiger Bewohner ausgestattet. Brauchten Adam und Eva im Garten Eden nur die Hände nach dem auszustrecken, was ihnen erntefrisch aus dem Boden entgegenwuchs, hatten sie sich nach ihrer Vertreibung aus dem Paradies mit einem Acker kummervoll abzumühen, der auf göttliches Geheiß nur noch Kraut und störende Disteln trug. Dies sollte den Menschen seiner Erdhaftung allzeit vergewissern: aus Erde gemacht muß er sich von der Erde nähren und dereinst in sie zurückkehren.

Auch für die Versucherin verkehrt sich das Gnadenwerk fruchtbarer Schollen: der bodennahe Aufenthalt wird der Schlange zur Strafe, Erdkrume ihre Speise (1. Mos. 3,14).

²¹³ aus: Adelbert v. Chamisso, Das Schloß Boncourt.

²¹⁴ Müller-Armack, S. 68

Der göttlichen Huld und Fürsorge verlustig, muß das Menschengeschlecht selbst Hand an den Boden legen, von dem es unmittelbar abhängt. Die Bearbeitung nutzbarer Bodenflächen wird zur Hauptaufgabe im Überlebenskampf. Agrikultur erhält ihre Bedeutung als Grundlage aller Kultur. Kulturlandschaft ist zuerst und in erster Linie Landschaft aus Bauernhand. So ist denn überhaupt der sogenannte *grüne Planet* "aller Wahrscheinlichkeit nach nur deshalb *grün* geblieben, weil er durch den Menschen als Kulturlandschaft gestaltet wurde."²¹⁵ John Brinckerhoff Jackson spricht vom Acker als von einem *Micro-Environment*: in der Phase einer Brache siedeln sich kulturfolgende Pflanzen bevorzugt auf dem freien Feld an und meiden das bestellte des Nachbarn - ein Zeichen dafür, daß der Mensch Ökosysteme nicht nur zerstört, sondern durch Kultivierung auch neue hervorbringt.²¹⁶

Wie sehr die Lebensläufe von Menschen durch ackerbauliches Tun geprägt waren, erhellt der Alltagssprachgebrauch, der in der Bezeichnung landwirtschaftlicher Größenverhältnisse Raum und Zeit verbindet: ein Stück Land wird in "Morgen" angegeben - eine Grundfläche von der Größe, daß man sie an einem Morgen umreiten kann - oder, mit Hinblick auf den Ertrag, den der Boden abwirft, in "Tagwerken" - gemeint ist damit eine Fläche Landes, die man an einem Tag bearbeiten kann. Diese Arbeit war Voraussetzung für die Herstellung von Brot, jenes Getreideprodukts, das jahrhundertlang ein Hauptnahrungsmittel darstellte. In Klöstern, deren Speisepläne überliefert sind, verzehrten Mönche und Nonnen pro Tag bis zu 2 kg davon, sicher nicht nur in Anlehnung an das letzte Abendmahl, bei dem Christus mit seinen Jüngern das Brot nicht nur teilte, sondern sie anwies, in dieser Speise ein Symbol seines geopfert Leibes zu sehen. Immerhin wurde aus dem gemeinsamen Brotgenuß ein Begriff abgeleitet, der die besondere Nähe zweier oder mehrerer Menschen markiert: der *Kumpan* bzw. *Compagnon* ist derjenige, mit (*cum*) dem zusammen man sein Brot (*panis*) schon einmal gegessen hat. Die außerordentliche Wichtigkeit von Brot in Alltag und christlichem Ritual mochte dazu beigetragen haben, daß sich die Bearbeitung des Bodens nicht auf einen nüchternen Kreislauf von Geben und Nehmen beschränkte, dessen Resultate sich in schlichten Kosten-Nutzen-Rechnungen ausweisen ließ; Säen und Ernten waren vielmehr eingebettet in metaphysische Spekulationen und Hantierungen, die das spirituelle Erbe eines wie auch immer gestalteten Mutterkultes transformieren - selbst in Religionen, die auf einen Vätergott ausgerichtet sind. Den für die Landwirtschaft ausschlaggebenden Wechsel der Jahreszeiten erklärte bereits die antike Mythologie mit den Stimmungsschwankungen der Göttin *Demeter* (lat. *Ceres*), deren Tochter *Persephone* (*Proserpina*) von *Hades* (*Pluto*), dem Gott der Unterwelt, in sein Reich entführt worden war. Ihre ostentative Trauer in der Gestalt einer Sterblichen verschärfte sie mit

²¹⁵ Glaser 1997, S. 22

²¹⁶ vgl. Jackson 1994, S. 195. Vgl. auch William L. Thomas Jr. et al. (Hg.): *Man's role in Changing the Face of the Earth*, Chicago 1960.

der drakonischen Sanktion, der Erde alle Fruchtbarkeit zu entziehen - übrigens ein merkwürdiges Gegenbild zur christlichen Auffassung vom menschengewordenen Gottessohn, der zum Heile der Erdbewohner geopfert wird: hier bestraft die Göttin, zur irdischen Frau geworden, um ihrer Tochter willen die Menschen, obwohl sie den Götterkollegen zürnt. Zur Besänftigung vereinbarte Zeus, daß Persephone während zwei Dritteln des Jahres zu ihrer Mutter in die Oberwelt zurückkehren darf. In dieser Zeit (Frühling, Sommer und Teile des Herbstes) ließ Demeter Blumen- und Feldfrüchte sprießen, im Winter, den die Tochter in der Unterwelt verbrachte, wuchs nichts auf der Erde, und die Menschen mußten von ihren Vorräten leben. Im Park des Fürsten Franz von Anhalt Dessau zu Wörlitz, der die antike Göttin zur Schutzpatronin hat, veranschaulicht neben den landwirtschaftlichen Muster-Produktionsstätten ein "Blumentheater" solchen Wandel der Jahreszeiten.

Ohne die magische Aufladung von Nutzflächen und bäuerlicher Arbeit ist kaum vorstellbar, daß schon die einfachsten Erscheinungsformen der Landschaft Ursachen und Wirkungen nicht nur des wirtschaftlichen und sozialen, sondern auch des politischen Handelns offenbar werden lassen. Die verschiedenen Möglichkeiten, *Fluren* anzulegen, wertet W. Rösener als Ausdruck eines "agrarpolitischen Gestaltungswillens": "ihre parallele oder einander überkreuzende Anordnung in Blöcken oder Streifen spiegelt ein idealtypisches Schema wider, wonach ein kollektiver, unter grundherrlicher Lenkung erfolgter Landesausbau zu Regelformen, ein Flurausbau einer Bauerngruppe ohne größere obrigkeitliche Beeinflussung zu unregelmäßigen Formen führte."²¹⁷ Die Dimensionen der Hofschaften, die Anlage und Kultivierung der Felder, Wiesen und Weideflächen werden durch Bestimmungen der politischen Entscheidungsträger vorgegeben. Die Flurformen prägten die Erscheinung der Landschaft in einer Weise, daß Siedlungs- und Wirtschaftsgeschichte einer Region leicht rekonstruiert werden konnten.²¹⁸ Erst der erlebte oder vorgestellte "Blick von oben" konstituiert dabei das Typische von Landschaft und darüberhinaus "nationale Identität" wie z.B. im Falle des nordamerikanischen *Grid-Systems*: die landwirtschaftlichen und sozialgemeinschaftlichen Strukturen des amerikanischen Ostens erschließen sich in einem simplen Gittermuster, auf das die Bodenbearbeitung und die Verteilung von Privatgrundstücken ausgerichtet sind. Dieses an den vier Himmelsrichtungen orientierte *Pattern* wurde 1787 von der amerikanischen Nationalversammlung ins Werk gesetzt, um den Neusiedlern die damals schier unbegrenzten Landressourcen in übersichtlicher Weise anzuvertrauen. Jeder Einwanderer zwischen Ohio und der Pazifikküste erhielt eine Quadratmeile (bzw. 640 *acres*) zugewiesen. Das Schachbrettmuster wurde auch auf städtische Siedlungen übertragen. Daß es auf die natürliche Topographie keine Rücksicht nahm und die Grenzlinien über Hügel hinweg und durch Flüsse

²¹⁷ vgl. W. Rösener: *Flur*. In: *Lexikon des Mittelalters* 1989, Bd. 4, Sp. 598f.

²¹⁸ vgl. T. Breuer: *Land-Denkmale*. In: *Deutsche Kunst- und Denkmalpflege*, Bd. 37, 1979, S. 12.

hindurchführte, wurde zwar zunächst, vor allem von europäischen Neusiedlern als rigide und einfallslos beklagt; zweihundert Jahre später erschien es Amerikanern geradezu als Inbegriff plan- und bewältigbarer Raumorganisation: seine Aufgabe bestand von Anfang an darin, die gleichmäßige und gerechte Verteilung der Landflächen zu ermöglichen und nicht, ästhetische Vorgaben für die Wahrnehmung der Umgebung zu bieten, wennauch für frühe Einwanderer das Bedürfnis groß gewesen sein muß, die "monotonen Heidemeere"²¹⁹ einem Gestaltgefüge einzupassen. "Weder Adler noch Sternenbanner, sondern dieses Gitter ist unser wahres Nationalembem. Wahrscheinlich wird es jedem amerikanischen Kind schon im Augenblick der Empfängnis eingepägt, um sich später lebenslang an eine Möglichkeit zu erinnern, wie man nicht nur Raum, sondern auch Bewegung kalkulieren kann."²²⁰

Das *Grid*-System steht allerdings der herkömmlichen Erwartungshaltung entgegen, daß der eigene private Grundbesitz von dem des Nachbarn unterscheidbar und verschieden sein müsse. Gerade in der Ununterscheidbarkeit wird jedoch der "demokratische" Impetus dieser Formation offensichtlich. Durch die formale Vereinheitlichung des Grundbesitzes werden die zugeteilten Besitztümer austauschbar, das zu verwaltende Land wird zum Spielfeld, auf dem die Besitzer wie Spielfiguren wechseln können, ohne eine persönliche Handschrift auf ihren Gütern zu hinterlassen.

Für Südeuropa untersuchte Giovanni Levi die Bedeutung von Landbesitz am Beispiel gut dokumentierter Familienverhältnisse im Piemont des 17./18. Jahrhunderts. Der Titel seiner Untersuchung *Das immaterielle Erbe* legt nahe, daß der eigentliche Wert von Grund und Boden nicht ohne weiteres in Quadratmetern angegeben werden kann, sondern daß an die Größe und Ausdehnung einer Erbschaft bestimmte soziale Positionen, Verhaltensweisen und genealogische Entscheidungen der Eigentümer geknüpft sind. Dabei hing der Grundbesitz in der erforschten Region keineswegs in repräsentativen Großflächen zusammen, sondern war durch Erbgänge, Ver- und Ankäufe extrem zersplittert. Diese Kleinsteinheiten privaten Grundbesitzes bestanden in den bäuerlichen Betrieben Norditaliens neben den Gütern, die sich aus in Halbpacht geführten Meierhöfen herausbildeten.²²¹ Man hätte annehmen können, daß die kleinen einzelnen Parzellen, die den Familien zur Verfügung standen, von ihren Eigentümern nicht sonderlich geschätzt wurden. Offenbar war das Gegenteil der Fall, wie Levi am Beispiel der sozialen Schicksale mehrerer piemontesischer Familien nachzuweisen versucht: "Mit dem Boden war die Befriedigung der materiellen Grundbedürfnisse verbunden, und schwerlich wird man die Bedeutung der Transaktionen im kulturellen Gesamtzusammenhang der Bauern Santenas bezweifeln können. [...] Es besteht eine intensive Merkantilisierung des Bodens, aber

²¹⁹ vgl. Jackson 1994, S. 5f.

²²⁰ ebd., S. 153.

²²¹ vgl. Levi 1986, S. 75.

die Funktionsweise dieses Marktes sagt uns nicht genug über die Art und Weise, in der der Boden Ware wird; und was den Gehalt des Austausches angeht, setzt sie uns in Erstaunen".²²² Levi bezieht sich auf zwei historische Bestandsaufnahmen, um die Produktivität des Bodens einzuschätzen: die Voruntersuchung für den Lastenausgleich im Juli 1701, der wiederum dem Kataster des Königs Vittorio Amedeo II. zugrundegelegt wurde, und die monetäre Wertschätzung der Landerträge, die von lokalen Experten in Santena vorgenommen wurde.²²³ Derartige Erhebungen verschärften zweifellos die langfristig unheilvolle Korrelation zwischen dem Verlangen nach möglichst großflächigem Besitz an Boden und dem Bedürfnis, aus diesem das meistmögliche herauszuholen. Die Interessen konzentrierten sich zunehmend auf Ausmaß und Fruchtbarkeit des Bodens in rein quantitativer Hinsicht. Vor allem die Einführung von Maschinen in die Agrarwirtschaft führte zu einem tiefgreifenden Strukturwandel im Leben bäuerlicher Gesellschaften, da sie das Verhältnis von Menschen zum Boden besonders nachhaltig veränderte: sie verwandelte ausgerechnet den Bauern, den angestammten Garanten von Beständigkeit und unmittelbarem Bodenkontakt: "Durch die Mechanisierung wurde die Struktur der Landwirtschaft auf immer erschüttert. Aus dem Selbsterzeuger und Selbstverbraucher, der seine Überschüsse auf den Markt brachte und mit dem Käufer direkt in Verbindung trat, wird ein kommerzieller Erzeuger, der sich mit seinem Produkt auf dem Weltmarkt behaupten muß."²²⁴

Die Erde wurde dazu verstärkt seit dem 18. Jahrhundert von Naturwissenschaftlern systematisch erforscht. Z.B. hatte Johann Jakob Scheuchzer 1699 *Verschiedene Fragen [...] zu Erforschung der Natur des Schweizerlands* gestellt. Sie lassen die Unverhohlenheit erkennen, mit der es die Autoren auf eine Optimierung der Erträge abgesehen hatten:

*Auf was Weis von den Einwohnern die Fruchtbarkeit oder Gütigkeit des Bodens gepflanzt oder unterhalten und der Unfruchtbarkeit desselben gewehrt werde?*²²⁵

Die durch Menschen angeleitete Reproduktion von Natur wurde noch einmal explosionsartig gesteigert durch die Erfindung von Liebig's Kunstdünger: Seither "ist die Agrikultur nicht mehr ein irgendwie vom Menschen gegängelter, natürlicher Reproduktionszyklus, sondern die Reproduktion einer bestimmten Funktion von Natur, einer mehr oder weniger spezifischen Fertilität, durch Zufügung von Substanzen, die außerhalb der regionalen Zyklen gewonnen wurden. Die Tendenz dieser Entwicklung zielt seither auf die *bodenlose Landwirtschaft*, die Entwicklung großflächiger Generatoren, die ohne Spontanvegetation dosiert zugeführte

²²² ebd., S. 87f.

²²³ vgl. ebd., S. 80f.

²²⁴ Giedion 1982, S. 158.

²²⁵ Johann Jakob Scheuchzer: *Verschiedene Fragen, so zu Erforschung der Natur des Schweizerlands* angesehen. Aus: Einladungsbrief zu Erforschung natürlicher Wunderen, so sich im Schweizerland befinden. Zürich 1699. Zit. nach Küster 1997, S. 16.

Nährstoffe in erwünschte Biomasse verwandeln."²²⁶ Die Entwicklung einer Planbarkeit von Erträgen, denen keine wahrnehmbaren Ackerflächen mehr entsprechen, verläuft gegenwärtig parallel zu einem inflationären Börsenaktionismus, der sich selbst potenzierende Geldmengen verhandelt, die nicht mehr durch Goldvorräte oder den Wert von Dienstleistungen gedeckt sein können - als "bodenlos" im Sinne von "bar jeder materiellen Grundlage" läßt sich mithin generell die Wirtschaftspolitik am Ende des 20. Jahrhunderts kennzeichnen.

Die konkordatartige Verknüpfung von Agrarwirtschaft mit Sozial- und Territorialpolitik hielt sich - ungeachtet der schwindenden Bedeutung der Landwirtschaft für Bruttosozialprodukte - bis in die jüngste Vergangenheit, wobei der schiere Geldwert von Landbesitz noch weitaus stärker im Vordergrund steht als im Feudalzeitalter. Brigitte Wormbs beklagt einen Mißbrauch lokaler Ressourcen unter der Handlungsprämisse einer "Kirchturmpolitik": "Wenn überall nur seine Marktlage, nicht qualitative materielle Beschaffenheit den Ausschlag für die Nutzung eines Stückes Erdoberfläche gibt, ist auch vom Kirchturm aus kein konkretes Land in Sicht. Unter dem Diktat der Finanzhaushalte wird die Wirklichkeit eines Ortes selbst von Lokalpatrioten noch subjektiv erfahren als Funktion des Geldes. Solche 'Realpolitik' gipfelt schließlich in amtlichen Vorstellungen von der Einrichtung monetärer Ausgleichsfonds für irreparable Landschaftsschäden"²²⁷ und in dem Wunsch, jede materielle Lebensgrundlage direkt in Zahlungskompetenz zu verwandeln - mit den fatalen Folgen, vor denen bereits das Beispiel des Königs Midas gewarnt hatte!

Mit einem gewissen Skeptizismus hatte denn auch schon der Wegbereiter des sogenannten *Englischen Gartens*, Joseph Addison, menschliches Eingreifen in den Naturkreislauf beargwöhnt: aus der Perspektive des Schönheitstheoretikers verglich er Werke der Natur mit denen der Kunst und befand am Beispiel der äußeren Erscheinung von Landschaften den Mangel von künstlerischen Arbeitsresultaten: "ob sie gleich zuweilen ebenso schön oder seltsam zu sein scheinen mögen, so können sie dennoch nichts von derjenigen Weite und Unermeßlichkeit an sich haben, welche dem Gemüte des Anschauens [von Wiesen und Weiden]_ein so großes Vergnügen verschaffen kann."²²⁸

Ohne Kultivierung (im Sinne von Optimierung) wäre eine so gerühmte Natur jedoch nicht im Stande gewesen, eine Artenvielfalt hervorzubringen, wie sie bis zur übertriebenen Ausbeutung des Bodens durch industrialisierte Landwirtschaft bestanden hat: "Ohne uns hätte es in dem hiesigen 'Buchenklima' statt der Äcker und Heiden, Wiesen und Weiden nur ein ziemlich

²²⁶ Böhme1992b, S. 113.

²²⁷ Wormbs 1982, S. 311f.

²²⁸ Joseph Addison, Die Neugestaltung der englischen Parks (1712) in: *Spectator*, 6. Teil, (Dt. Leipzig 1751), zit. nach Küster 1997, S. 86.

eintöniges Waldland gegeben. Also kann eine Welt mit Menschen doch wohl schöner sein als eine Welt ohne Menschen?"²²⁹

Mit seinem Lob auf die Schönheit von Kulturleistungen stimmt Meyer-Abich ein altes Lied an: am lautesten wurde es im 18. Jahrhundert gesungen, als - zunächst von England aus - ästhetische Theorien einer Personalunion von *Schönheit* und *Nützlichkeit* (bzw. *Güte*) die Salon-Debatten von Gelehrten und interessierten Dilettanten bestimmten. Ausgewiesen als Reflex entsprechender Positionen aus der Antike (z.B. Xenophon, Hesiod oder das Horaz'sche *prodesse et delectare*) können die Hymnen auf *Beauty and Virtue*²³⁰ ihre Ableitung aus einer protestantischen Mehrwerttheologie kaum verleugnen. Die seit den calvinistischen Wirtschaftserfolgen weitverbreitete Hoffnung auf die himmlische Anrechenbarkeit irdischer Ertragssteigerung konnte auch durch die Erntedankwut eines Matthias Claudius nicht gebremst werden, der - obzwar *wir* pflügen und streuen - alle gute Gabe von Gott dem Herrn herkommen läßt.²³¹ Feld und Brot enthalten den "zart und künstlich (=kunstvoll) eingewickelten" Segen: so veredelt die Schollenfrömmigkeit die Hervorbringungen des Erdbodens mit dem Anruch der Heiligkeit. Der landwirtschaftlich Tätige macht sich zum Sachwalter bzw. Vollstrecker des göttlichen Willens. Auch Johann Heinrich Voß sah in Ackerfrüchten eine wohlschmeckende Synthese menschlichen und göttlichen Wirkens:

*Nur ein Knöllchen eingesteckt
Und mit Erde zugedeckt!
Unten treibt dann Gott sein Wesen!
Kaum sind Hände gnug zum Lesen.
Wie es unten wühlt und heckt!*²³²

Noch im Jahre 1999 verschleierte eine Mc-Donalds Werbung für ein Kartoffelgericht mit dem Slogan "vom Acker gemacht" den Zuchtvorgang, indem der Boden als selbständiger Erzeuger von (offensichtlich fettgebackenen) Lebensmitteln gefeiert wird.

Unverhältnismäßig nüchtern lesen sich hingegen die Empfehlungen des Tobias Conrad Hoppe zur Anpflanzung *knollichter und eßbarer Erd-Äpfel* (1747):

Man lässet das Feld düngen und sodann pflügen; hinter den Pflug leget man in die Furche die Äpfel eine halbe Elle weit auseinander: Beim andern Pflügen überdecket sie also das Erdreich: So solches geschehn, wird der Acker geegget: Kommen also egal und

²²⁹ Meyer-Abich 1990, S. 47; vgl. auch ebd., S. 95.

²³⁰ vgl. z.B. Hutchesons *Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, 1725 und ganz besonders Shaftesburys *Moralists* (dt. 1745: Die Sitten-Lehrer)

²³¹ M. Claudius, *Wir pflügen und wir streuen...*, 1783, EKG 508.

²³² Johann Heinrich Voß, *Das Mangeljahr - Die Kartoffelernte* zit. nach Küster 1997, S. 115f.

*wohl vier Zoll unter die Erde. Der Autor sucht zu behaupten, es wären solche nur ein Zoll tief zu stecken; auch pflanzen einige Kraut und Kohl darzwischen, allein dieses tut nicht gut, weil sich alsdenn desto weniger Knollen ansetzen. Das Land muß auch nicht zu fett sein, weil sie sonst mehr ins Kraut als Äpfel wachsen. Im nassen Lande verfaulen sie gerne, am besten aber wachsen sie an abhangigten Feldern, wo das Wasser gleich ablaufen kann, und lieben etwas sandigten und steinigten Boden.*²³³

Das 18. Jahrhundert pries generell jene selig, die

wie ihr mit selbst gezogenen Stieren

*Den angestorbnen Grund von eignen Äckern pflügt.*²³⁴

Selbst Geistesschaffende wie der Komponist Georg Philipp Telemann blieben im Sprachbild der Scholle verhaftet: der Hinweis auf Agrikultur dient als Metapher für den Erwerb des Lebensunterhalts, der zugleich Beruf und Berufung ist:

*Ob diese [die Musik] zwar mein Acker und Pflug (!) ist und mir zum Hauptergetzen dienet, so habe ich ihr doch seit ein paar Jahren eine Gefährtin zugesellet, nämlich die Blumen-Liebe.*²³⁵

Fürsten gar empfahl sich die Aneignung des von ihnen regierten Grund und Bodens in ritualisierter körperlicher Arbeit: Kupferstiche des 18. Jahrhunderts zeigen etwa den aufgeklärten deutschen Kaiser Joseph II., Ludwig XVI. von Frankreich, oder den Beherrscher des Gartenreichs, Franz von Anhalt-Dessau am Pflug. Mit ihrem von höfischer Gesellschaft bezeugten Furchenziehen folgten sie unmittelbar dem Beispiel des Kaisers von China, der einmal jährlich hinter eingespannten Ochsen hertrötete, während sich die Kaiserin der Maulbeerbäume annahm - Gepflogenheiten, die im Zuge der Exotismus-Mode und der Fernost-Euphorie, die zunächst China für ein von Philosophen regiertes Paradies hielt, begeistert aufgenommen wurden. Auch die Tugendhelden der republikanischen Antike hatten sich bei der Landpflege vorbildlich bewährt: so soll der Römer Lucius Q. Cincinnatus in das Diktatoramt berufen worden sein, als er sich gerade bei der Feldarbeit befand (Diese Szene prangte als Deckenbild im fürstlich-anhaltischen Sommerschloß zu Wörlitz, wo alles - in ostentativer Nachbarschaft zur Musterdomäne - "putzen und nutzen" mußte).

Die Anregung, sich in tätiger Verrichtung dem Boden zu widmen, nahm den Charakter staatstheoretischer Maximen an, wußte doch auch schon Daniel Caspar von Lohenstein, daß sich der Fürst, der täglich "ueber der so wohl im Reiche als Gaerten saueren Arbeit" schwitzt,

²³³ Tobias Conrad Hoppe, Erdäpfel. Aus: kurzer Bericht von denen knollichten und eßbaren Erd-Äpfeln. Wolfenbüttel 1747, zit. nach Küster 1997, S. 111.

²³⁴ Haller a.a.O., zit. nach Küster 1997, S. 49.

²³⁵ G. Ph. Telemann, Brief an Johann F. A. von Uffenbach, 27.8.1742, zit. nach Küster 1997, S. 65.

für seinen Aufwand entschädigt wird, wenn er sieht, wie Wüsten in Äcker, Sümpfe in Wiesen, wilde Hecken in Fruchtbäume verwandelt werden.²³⁶ Vereinzelt blieb sicherlich der Spateneifer des Markgrafen Carl Wilhelm von Baden (1679-1738), dessen ackerbauliches Engagement einen letalen Ausgang nahm²³⁷.

John Barrell erklärt allerdings die Spekulation, daß die (englische) Landwirtschaftsrevolution nach 1750 von enthusiastierten Aristokraten ausgegangen sei, für einen Mythos. Was für den Kleinstaat Anhalt-Dessau und seinen Landesvater Franz hinreichend nachgewiesen werden konnte, muß wohl für britische Großgrundeigner in der Tat bezweifelt werden - obwohl sie sich selbst gern in dieses Licht setzten. Barrell vermutet sogar, daß gerade der hohe Anteil an Adeligen (14 von 31) bei der Gründung des *Board of Agriculture* zur Ineffizienz dieser Vereinigung erheblich beigetragen hatte.²³⁸

Mochten sie als Praktiker auch nicht die eigentlichen Beförderer landwirtschaftlicher Optimierung, der Zuchtwahl oder des erntetechnischen Fortschritts gewesen sein, nährten Lords und Herzöge mit ihren - im besten Wortsinn amateurhaften - *Observations* die Verbreitung "neuer" Ideale: Die kategorische Gleichsetzung von einer gut bebauten mit einer schönen Landschaft war allgemeines Salongespräch:

*"Die Felder zur linken scheinen aufgrund parlamentarischer Verfügung eingezäunt; und sie sind sicherlich die allerschönsten, die ich jemals sah."*²³⁹

Das englische Verfahren der *Enclosure* (wörtl.: Einzäunung) bedeutete die Aufteilung "offenen", bislang unkultivierten (Gemeinde-)Landes in einzelne, individuell (durch Hecken, Zäune u.ä.) eingehetzte Felder, die nach dem Gutdünken ihrer privaten Eigner bearbeitet werden konnten. Dies führte aber dazu, daß die gemeinschaftliche Bodennutzung ein Ende nahm und sich vormals einigermassen "freie" Bauern in Dienstverhältnissen wiederfanden, die sie zum schieren Lohnempfänger machten.

Mit der intensiveren agrikulturellen Nutzung sollte der steigende Nahrungsbedarf der rasch anwachsenden Bevölkerung gedeckt werden, die durchstrukturierten Bodenflächen waren leichter zu verwalten. In England waren die Bodenbesitzverhältnisse anders geregelt als im feudal- bzw. lehenrechtlich organisierten Deutschen Reich. Das *Domesday Book*, zwischen 1083 und 1085 für Wilhelm den Eroberer angelegt, schuf bereits zu Beginn der normannischen Königsherrschaft einen ersten Überblick über den damaligen Grundbesitz (Interessanterweise

²³⁶ vgl. Schusky 1978, S. 96. Unter Verwendung eines Zitats von D. C. Lohenstein, Großmuethiger Feldherr Arminius... Leipzig 1689/90, Teil 2, Buch V, S. 754b.

²³⁷ Vgl. Ausstellungskatalog "Carl Friedrich und seine Zeit" (Hg. Markgräflisch Badische Museen), Karlsruhe 1981, S. 110.

²³⁸ vgl. Barrell 1972, S. 65.

²³⁹ ebd., S. 75. Unter Verwendung eines Zitats von William Cobbett, *Rural Rides*, London 1830.

ist es nach dem *Jüngsten Tag* benannt, als hätten die in ihm fixierten Besitzverhältnisse Gültigkeit bis ans Ende der Zeiten).

Durch die Auflösung etlicher Klöster und Abteien im 16. Jahrhundert wurde auch deren oft umfangreicher Grundbesitz für *Acts of Enclosure* zur Verfügung gestellt. Im 18. Jahrhundert erreichte die Praxis ihren Höhepunkt, der eine komplette Umstrukturierung des landschaftlichen Gepräges zur Folge hatte, so daß Barrell von einem *Remapping*²⁴⁰ im großen Maßstab spricht. Alle vorherigen spezifischen Kennzeichen einer Region wurden gleichsam ausradiert. Zwischen den einzelnen Feldern wurden planmäßig neue Straßen verlegt, die mit einer größtmöglichen Geradlinigkeit ein organisches Netz geschlungener Trampelpfade ablösten - eine auffällige Übereinstimmung mit dem Grid-System, das in den Vereinigten Staaten praktiziert wurde.

Falls durch *Acts of Enclosure* entstandene Parzellen weitere Unterteilungen erfuhren, strebte man nach weitgehender Rechtwinkligkeit und Uniformität der neuen Einheiten:

*Was die Figur des Bodens anbelangt, so ist an solcher nicht viel gelegen; indem man durch Einteilung der Felder aller Irregularität vorbauen kann, weil, wo man eine freie Wahl hat, ein vollkommenes Viereck allen andern Figuren vorzuziehen ist.*²⁴¹

Vor allem erleichterte solche Geometrisierung dem Landeigner die administrative Kontrolle dessen, was sich auf seinem Grund und Boden abspielte. Mit der Umgestaltung der Bodenflächen ging eine Vereinheitlichung der landwirtschaftlichen Aufgaben einher, d.h., auf allen Parzellen, die unter einem Grundherrschaft vereinigt wurden, standen zur selben Zeit die selben Arbeiten an. So präsentierte sich die Feldbestellung auf den verschiedenen Parteien eines Landbesitzes seinem Beobachter als "ein Schauspiel kontinuierlicher und gleichzeitiger Aktivität", an dem meist die ganze jeweilige Dorfbevölkerung teilnahm und das "auf einen Blick" wahrzunehmen war.²⁴² Gerade diese spezielle Möglichkeit der Supervision galt als wesentlicher Vorteil der als Reform verstandenen *Acts of Enclosure* im 18. Jahrhundert. Die strukturelle Erschließung von Land durch mehr oder weniger willkürliche Parlamentsverfügung wurde per se als eine Verbesserung des bisherigen Zustands größerer Brachflächen betrachtet. Daß die Verordnungen der politischen Entscheidungsträger die ursprünglichen Erscheinungsbilder der Ländereien oft stark veränderten, war anscheinend sogar willkommen - die zeitgenössische Agri-Literatur feierte die Nutzbarmachung als Verschönerung nicht weniger hymnisch als die ästhetische Theorie des Pittoresken die Anlage

²⁴⁰ ebd., S. 94.

²⁴¹ Philipp Miller. Küchengarten. In: Anleitung zu der Pflanzung und Wartung der vornehmsten Küchengewächse. Aus (ders.:) *Englisches Gärtner-Lexikon*. Bern 1766, zit. nach Küster 1997, S. 67ff.

²⁴² Barrell 1972, S. 105, unter Verwendung des Zitats eines anonymen französischen Autors des 18. Jahrhunderts.

von Landschaftsgärten.²⁴³ So wenig Bedenken die Befürworter von erhabenen Weideflächen gegen die dekorative Verschwendung von Ackerland hatten, so sehr berauschten sich die *Improver* der Landerschließung und Produktivitätssteigerung an ihrer Überzeugung, auch Augendienst geleistet zu haben. Ihnen zur Seite standen Kulturphilosophen wie Joseph Addison, die in der Synthese von Theorie und Praxis (Addison beschrieb einen fiktiven Privatgarten und lieferte mit seiner Schilderung ein prägendes Muster für die Anlage von Landschaftsgärten) Zierde und Profit verbanden:

Es könnte in der Tat sowohl von übler Folge für das gemeine Wesen als unnützlich für Privatpersonen sein, wenn man so viel Land von den Weiden und dem Ackerbaue in vielen Teilen eines so wohl bevölkerten und mit einem weit größern Vorteil gebauten Landes wegnähme. Doch warum sollte nicht ein ganzes Feld in eine Art eines Gartens durch häufiges Baumsetzen verwandelt werden, welches dem Eigentümer zu eben so vielem Nutzen als Vergnügen (!) gereichen kann? Ein mit Weiden überwachsenes sumpfiges Land oder ein mit Eichen beschafftes Gebirge sind nicht allein schöner, sondern auch nützlicher, als wenn sie wüste und ungeschmückt lägen. Kornfelder machen eine angenehme Aussicht; und wenn für die Gänge, welche dazwischen sind, ein wenig gesorget worden, wenn dem natürlichen Schmelz und Stickwerke der Wiesen durch einige kleine Zusätze der Kunst geholfen und es verbessert worden; und wenn die verschiedenen Reihen der Hecken durch Bäume und Blumen abgelöset werden, welche das Erdreich zu tragen vermag: so kann sich ein Mensch eine artige Landschaft aus seinem Gute machen.²⁴⁴

England wurde daher zu einem bevorzugten Reiseziel derjenigen Bewohner des Kontinents, die an Ästhetik und fortschrittlicher Landwirtschaft gleichermaßen interessiert waren.²⁴⁵

Für das Deutsche Reich blieben derart umfangreiche und konsequente Maßnahmen vorerst *Patriotische Phantasien*. Unter diesem Titel veröffentlichte der aufgeklärte Staatsphilosoph Justus Möser zwischen 1775 und 1786 nach dem Muster englischer Wochenschriften u.a. seine Überlegungen zur Frage *Was muß die erste Sorge zur Bereicherung eines Landes sein? Die Verbesserung der Landwirtschaft? oder die Bevölkerung des Landes? oder die Ausbreitung der Handlung (=des Handels)? Womit muß der Anfang gemacht werden?*

Möser war dabei zu der Einsicht gelangt, daß "ein glücklicher Ackerbau nur alsdenn zu hoffen sei, wenn der Handel sämtlichen Produkten denjenigen Wert verschaffen kann, welcher dem Ackersmann seine Mühe genugsam belohnet"²⁴⁶.

²⁴³ vgl. ebd., S. 84.

²⁴⁴ Addison, zit. nach Küster 1997, S. 88f.

²⁴⁵ Vgl. allgemein und ausführlich Spieckermann 1983.

²⁴⁶ Justus Möser, *Patriotische Phantasien 1775-1786*, zit. nach Küster 1997, S. 122.

Selbst bei einem sehr fruchtbaren, viel Ertrag versprechenden Boden verdiene der "Handel" die "erste Aufmerksamkeit", weil er die Distribution und Konsumtion der landwirtschaftlichen Erzeugnisse zum finanziellen Wohl des Bauern mehr befördert, als wenn dieser nur aus eigener Kraft, also ohne staatliche Unterstützung, seine Güter losschläge.

Möser redet vollends dem Colbertschen Merkantilismus das Wort, wenn er feststellt, daß "viele Feldland in Gartenland verwandelt, ein guter Teil der Heide zu Kornfeldern und Wiesen gemacht; das Korn zu einem billigen Preis gehoben, der Ackersmann aufgemuntert, das Spannwerk verbessert und der Viehstapel vermehrt worden. Alles dieses folgte unvermerkt von selbst, und der Morgen Landes, der vor dreißig Jahren 15 Taler galt, wird jetzt zu 150 verkauft."²⁴⁷

Landwirtschaftliche Reformen blieben im deutschen Reich des 18. Jahrhunderts schon deswegen ein Sonderfall, weil die Besitzverhältnisse aufgrund des regional uneinheitlichen Bodenrechts nicht allgemeingültig zu klären und flächendeckende Veränderungen gegen den Widerstand der Grundherren nur schwer durchzusetzen waren. Lediglich im Fürsten(später Herzog-)tum Anhalt-Dessau konnte "Vater" Franz seine Untertanen mit musterhafter Agrarproduktion beglücken, weil bereits sein Großvater, der "alte Dessauer" Leopold den ansässigen Adel enteignet hatte, ihm also sämtlicher Boden des Ländchens als Privatbesitz gehörte. Der Regent des "Gartenreichs" gehörte zu den überzeugtesten Realisatoren einer Moralästhetik, deren (Feld)-Früchte er bei seinen Englandbesuchen eingehend hatte begutachten können.

Auch in der schöngeistigen Literatur wurden Schönheit und Nutzen verknüpft und die Wahrnehmung von Landschaft als Vexierspiel zwischen der anerkennenden Betrachtung des Bauernfleißes und dem interesselosen Wohlgefallen an ornamentalen Weiden geschildert. So dichtete Friedrich Schiller im *Spaziergang*:

*Lachend fliehen an mir die reichen Ufer vorüber,
Und den fröhlichen Fleiß rühmet das prangende Thal.
Jene Linien, sieh! die des Landmanns Eigenthum scheiden,
In den Teppich der Flur hat sie Demeter gewirkt.*²⁴⁸

Die Aufmerksamkeit des lyrischen Ich schwenkt vom Lob der *Natura naturans* (reiche Ufer, prangendes Thal) zur Begeisterung über erfolgreiche Kultivation, als deren Urheberin zwar die Göttin Demeter angesprochen wird, allerdings als Personifikation des landmännischen Gestaltungswillens. Die Interpretation der Linien, die den Boden aufteilen, als "freundliche Schrift des Gesetzes" (V. 41) geht auf den sakralrechtlichen Ceres-Kult zurück, der - unter

²⁴⁷ Aus: Patriotische Phantasien, zit. nach Küster 1997, S. 119.

²⁴⁸ Vers 37ff.

Bezug auf Grotius' Bücher vom Recht des Krieges und des Friedens aus dem Jahre 1625 - bei Rousseau referiert wird:

Als die Alten, wie Grotius sagt, der Göttin Ceres den Beinamen der Gesetzgeberin verliehen, brachten sie damit zum Ausdruck, daß die Aufteilung der Erde eine neue Art von Recht hervorbringe: das Recht des Besitzes, das von den Naturgesetzen verschieden ist."²⁴⁹

Auch in den folgenden Versen "nimmt der Wanderer nun die Spuren menschlicher Arbeit und Zivilisation wahr, die der Landschaft gleichsam eingeschrieben sind: die *Felder* (43), die *Straße* (45), die *Dörfer* (49)." ²⁵⁰ Während der weiteren Wanderung erregen diese Spuren, soweit sie sich von "fremdem Geist" angehaucht zeigen, den Anstoß des lyrischen Ichs: es ist der Geist der hyperkultivierten Regelmäßigkeit, wie er sich etwa im französischen Barockgarten äußerte, den Schiller vehement ablehnte:

*Spröde sondert sich ab, was kaum noch liebend sich mischte,
Und das Gleiche nur ists, was an das Gleiche sich reiht...* ²⁵¹

Die Ästhetisierung der Agrikultur wirkt noch bis in das erste Viertel des 19. Jahrhunderts nach. Besonders Michael Voit ließ sich in etlichen Schriften zur Landesverschönerung über die ursächliche Kultivation des Bodens vernehmen:

*Eine angebaute Landschaft, in welcher der Fleiß und das Streben der Menschen sichtbar wird, ist erfreulicher als eine Steppe; jede Verschönerung auf dem Lande sollte daher mit der Kultur des Bodens beginnen.*²⁵²

*Wenn wir aber annehmen, daß ein cultiviertes Land einen erfreulicheren Anblick gewährt, als eine Steppe, so geht schon daraus hervor, daß die Landwirtschaft Teil an dem weitumfassenden Plane zur allgemeinen Verschönerung eines Landes haben müsse.*²⁵³

In überaus ähnlichen Tönen pries *Humanus* (Pseudonym für Dr. M.A. Barth) Nutzflächen als "neues Paradies", wenn dort "sichtbare Ordnung und Reinlichkeit herrschen, nirgends

²⁴⁹ J.J. Rousseau, Discours 1755, S. 218, zit. in eig. Übersetzung nach Riedel 1989, S. 57f.

²⁵⁰ Riedel 1989, S. 51.

²⁵¹ Vers 59ff., zit. nach Riedel 1989, S. 60.

²⁵² Voit: Ueber Verschönerung eines Landes durch rationelle Landwirtschaft,... durch Gartenkunst und Architektonik. In: Polytechnisches Journal. Hg. von J.G. Dingler, Bd. 4, 1821, S. 1-55, (hier S. 3), zit. nach Däumel 1961, S. 70.

²⁵³ Voit, Einige Worte über Länderverschönerung. In: Monatsblatt für Bauwesen und Landesverschönerung, 1822, S. 37-38, hier S. 38, zit. nach Däumel 1961, S. 81.

unbearbeitetes Land zu finden ist, dagegen überall üppige Fluren, auf denen die Fruchtarten ständig wechseln."²⁵⁴

Das hehre Werk, "den Grund und Boden, welchen Gott dir zur Pflege und Wartung anvertraut hat, ... so (zu) bearbeiten, (zu) gestalten und (zu) benutzen, wie die Natur es irgend gestattet"²⁵⁵ war aber keineswegs Sache leicht bekränzter AristokratInnen im Hirtenkostüm, wie das muntere Treiben Marie-Antoinettes im Hameau zu Versailles noch hätte vermuten lassen, sondern Mühe und Arbeit fern bukolischer Idyllik.

Fehlte die Bereitschaft dazu, verkam ein Gelände. Wo die von Menschenhand gehegte Inschrift des Lebendigen fehlte, präsentierte sich das negative Bild des mutwillig vernachlässigten Nährbodens, dem die "verdiente Ehrfurcht" schuldig geblieben war: "So geht es mir, wenn ich einen Acker sehe, auf dem und an dessen Rändern keine Wildkräuter mehr blühen. Es tut mir leid um die Pflanzen, die hier nun aussterben, aber darüber hinaus tut mir die Erde selber leid, daß sie all dies Leben nicht mehr hervorbringen darf."²⁵⁶

Meyer-Abich beklagt das Dilemma, das aus einem verantwortungslosen Umgang mit dem Boden resultiert: Menschen fordern dem Boden ab, was sie zu benötigen meinen, ohne den Preis einer sorgfältigen Pflege jenseits der Nutzenoptimierung zu zahlen.

Die amerikanische Künstlerin Agnes Denes verarbeitete diese Problematik in ihrer Aktion *Wheatfield - A Confrontation*. Im Mai 1982 legte sie auf einer vormaligen Deponie im Battery Park inmitten Manhattans ein 0,8 ha großes Weizenfeld an. Ihre Mitarbeiter karrten ca. 200 Wagenladungen Erde herbei, in die sie für die Aussaat 285 Furchen zogen. Vier Monate lang wurde das Weizenfeld gehegt und bewässert, bis am 16. August 1982 die Ernte im Gesamtgewicht von etwa 500 kg Korn eingefahren werden konnte.

Denes verdeutlichte mit ihrem Projekt nicht zuletzt die ökonomischen Absurditäten des Grundstückmarkts, denn sie realisierte es auf einem Stück Land, das damals 4,5 Billionen \$ "wert" war. Das Paradox, das sich aus der Konfrontation dieses Preises mit dem vergleichsweise geringfügigen materiellen Wert des produzierten Getreides ergibt, schärfte den Blick der Zeitgenossen für Mißwirtschaft und Hunger in verschiedenen Teilen der Welt. Entsprechend ging ein Teil des Getreides, das nie vermahlen wurde, zwischen 1987 und 1990 auf Ausstellungstournee: es wurde in der *International Art Show for the End of World Hunger* unter der Schirmherrschaft des Minnesota Museum of Art präsentiert.²⁵⁷

²⁵⁴ Dr. M.A. Barth, Ueber Landesverschönerung als Gegenstand der Staatsvorsorge. Augsburg 1831, zit. nach Däumel 1961, S. 82.

²⁵⁵ Jonathan Schuderoff, Für Landesverschönerung. Altenburg 1825, S. 95.

²⁵⁶ Meyer-Abich 1990, S. 82.

²⁵⁷ vgl. Kastner 1998, S. 160.

*Wheatfield war ein Symbol, ein universelles Konzept. Es repräsentierte Nahrung, Energie, Welthandel, Wirtschaft. Es bezog sich auf Mißwirtschaft, Verschwendung, Hunger in der Welt und ökologische Probleme. ... Es bedeutete aber auch ein kleines Paradies, die eigene Kindheit, einen heißen Sommernachmittag auf dem Land, Frieden, vergessene Werte, simple Vergnügungen.*²⁵⁸

So "einfach" die Konzeption von Aussaat und Ernte erscheinen mochte, die öffentliche Reaktion am 16. August bestätigte, daß Agnes Denes ein Zeichen für Schöpfung und Lebenserhaltung gefunden hatte: feierliches und mitunter zu Tränen gerührtes Schweigen während der Ernte verliehen der Handlung initiatorischen, wenn nicht sakralen Charakter. Die Künstlerin verbildlichte die Imagination William Morris', der 1892 einen Rückblick aus der Zukunft auf eine Zeit vorstellte, " in der dieses schöne Land von seinem Volk so behandelt wurde, als wäre es eine häßliche, charakterlose Wüstenei - ohne Rücksicht auf seine liebliche Anmut, die der Pflege bedurfte - ohne Acht auf den Wechsel der Jahreszeiten mit seinen stets neuen Wonnen, die Verschiedenheit des Bodens und auf alle sonstigen Reize unseres Heimatlandes. Wie konnten die Leute so grausam gegen sich selber sein?"²⁵⁹

Anselm Kiefer hingegen verwendet das Motiv der gefurchten Ackerfläche in so vielfältiger Weise, daß eine schlüssige Interpretation dieses Topos weder möglich noch überhaupt angeraten scheint: Äcker erscheinen in Bildwerken, die als Hinweis auf die Verbrannte Erde des zweiten Weltkriegs eine malerische "Trauerarbeit" leisten, sie beziehen sich aber auch als Gestaltmuster der *Märkischen Heide* auf den Topos des landschaftliches Idylls. Indem Kiefer anderen Ackerbildern die Gleichsetzung *Malen = Verbrennen* einschreibt, läßt er Kultur als ambivalente Strategie verstehbar werden: die Agrikultur sichert das Überleben von Menschen; die Kunst des Malers als ein Merkmal entwickelter Hochkultur macht jedoch auf die verheerenden Konsequenzen aufmerksam, die die kriegerische Durchsetzung von Kulturhoheiten und der durch Kultur gestifteten nationalen Identitäten nach sich ziehen. Werden und Vergehen, Fruchtbarkeit und Unfruchtbarkeit werden jeweils auf Kulturarbeit zurückgeführt. Vor dem konkreten Hintergrund des Zweiten Weltkrieges kann der "Maler" aber auch als Adolf Hitler identifiziert werden, das Verb "Verbrennen" spielt auf seine Politik der *Verbrannten Erde* an. Zugleich weckt Kiefers Ackermotiv Erinnerungen an den berüchtigten *Morgenthau-Plan*, ein Strafprogramm der Alliierten, um das im Krieg besiegte Deutschland buchstäblich am Boden zu halten - wäre es zur Realisation gekommen, hätte sich der ehemalige Industriestaat in eine Ackerbauerngesellschaft zurückverwandeln müssen.

²⁵⁸ A. Denes, Artist's Statement, 1982, zit. nach Kastner 1998, S. 261f. (Ü.d.A.).

²⁵⁹ William Morris: News from Nowhere (1892) zit. nach Wormbs 1982, S. 307.

Zwischenergebnis

Die Bewirtschaftung des Bodens in Form von Ackerbau stellte jahrtausendlang für viele Völkerschaften, soweit sie Seßhaftigkeit zum Lebensprinzip erhoben hatten, eine wesentliche Lebensgrundlage dar. Der Bauer vermittelte "zwischen dem Menschen und der Lebenskraft der Natur."²⁶⁰ Sein Gewerbefleiß galt als Grundlage des Gedeihens von Kulturen, wenn nicht als Voraussetzung aller Kultur. Die Hyperästhetisierung der Landwirtschaft durch enthusiastische Aristokraten war mit einem sozialen Wandel verbunden, der für das Bauerntum eine Verschlechterung und zugleich ein Dekadenzphänomen bedeutete; denn etwa zur gleichen Zeit setzte die Mechanisierung der Agrikultur ein, durch die es zu einer "Entfremdung" vom Boden und seinen Erzeugnissen kam.

Im Kapitel über die *Große Mutter* wurde bereits der Anteil von Frauen an der Kulturgeschichte der Bodenbearbeitung mit der gebotenen Vorsicht, die die heikle Forschungssituation erfordert, dargestellt. Wo die Lebensverhältnisse es zuließen, halfen Frauen zwar bei der Landarbeit mit; als eigentlicher Wirkungsbereich wurde ihnen aber das *Haus* zugewiesen, zu dem in der Regel noch ein *Garten* gehörte.

1.4. Jenseits von Eden. Den Boden gestalten.

In der Mitte des Paradieses entsprang eine durchsichtige Quelle, welche die Wurzeln aller Gewächse bewässerte und befruchtete, gleichwohl aber nicht zu sehr anschwell, sondern in unterirdischem Verlauf den ganzen Garten tränkte. Laubwerk, weit ausgebreitet auf schlanken Bäumen, beschattete die unten wachsenden Gräser; die Feuchtigkeit in der Erde unten und die gemäßigte Temperatur oben nähren einen ewig grünen Rasen. [...] Wohlriechende Sträucher träufelten, und die Flüssigkeit der Balsamstaude, die aus der Rinde austrat, netzte zur Genüge die Erdrinde. Durch die Wiesen floß wohlriechendes salbendes Nardenöl. [...] Myrrhen verschiedener Art, Gewürzstauden, ährenförmige Pflanzen und Heilkräuter, die im Überfluß wuchsen, machten die fruchtbaren Erdschollen fett.²⁶¹

Ernaldus von Bonneval

Die paradiesische Schilderung des Ernaldus von Bonneval spricht beinahe alle Sinne an: man hört das Plätschern der Quelle, man riecht den Duft der kostbaren Substanzen, die geradezu verschwenderisch den Boden düngen, man vermag die gedämpften Fußtritte auf moosweichem Untergrund zu spüren, man kann sich den Geschmack der Feldfrüchte vorstellen, man sieht die

²⁶⁰ Giedion 1982, S. 157.

²⁶¹ Ernaldus von Bonneval, Hexameronkommentar, zit. nach Grimm 1977, S. 141.

Formenvielfalt der Hervorbringungen der Erde. Dabei scheint alles sich selbst überlassen, ohne menschliches Einwirken gedeiht Nützliches und Erbauliches - vielleicht sogar besser, als wenn gewinnsüchtige Menschenkinder ertragsteigernde Maßnahmen zu treffen trachten.

Ernaldus von Bonneval war nicht der einzige Autor, der den Garten Eden beschrieb, als sei er selbst dort dagewesen. E. R. Curtius wies in der *Rhetorischen Naturschilderung im*

*Mittelalter*²⁶² das Stereotyp des *locus amoenus* als literarische Konstante nach, Haine und Wiesen sind seit Homer die Bodenformationen, die für idyllische Lieblichkeit einstehen.

Einige hundert Jahre später vermittelt John Milton's Dichtung *Paradise lost* das eher farblose Bild der mosaischen Paradiesbeschreibung mit den stereotypen Gartenvisionen des Mittelalters und arkadischen Idyllen in der Tradition antiker Bukolik. Milton läßt keinen Zweifel daran, daß Gott derjenige ist, der dem von ihm geschaffenen Grund und Boden jegliches Wachstum entlockt, daß also nicht die Erde selbsttätig Leben hervorbringt:

... in this pleasant soile

His farr mor pleasant Garden God ordain'd;

Out of the fertil ground he caus'd to grow

*All Trees of noblest kind for sight, smell, taste;...*²⁶³

Wie um den eigenen Berufsstand aufzuwerten, ließ zu Beginn des 18. Jahrhunderts der Landschaftsarchitekt Stephen Switzer verlauten, daß die Gärtnerei vor der Chirurgie rangiere, denn Gott habe zunächst einen Garten geschaffen und dann erst Adam eine Rippe entnommen, um daraus das Weib zu formen.²⁶⁴

Es ist für die Entwicklung der jüdisch-christlich geprägten westlichen Kultur entscheidend, daß die originäre göttlich-patriarchalische Schöpfung zunächst als *Garten* vorgestellt wird. (Auch Schöpfungsmythen der Sumerer, Babylonier, Assyrer und Ägypter sowie das Gilgamesch-Epos berichten von einer göttlichen Kraft, die "Ordnung aus dem Chaos bildet und dann aus Wasser, Erde und Pflanzen ein idyllisches Heim für die Menschen erschafft."²⁶⁵)

Der Mensch wird in eine vom Schöpfer bereits durchgestaltete Umgebung hineingesetzt und lebt dort, ohne selbst kulturelle Leistungen erbringen zu müssen, bis er durch eigenes Verschulden aus dem Paradies vertrieben wird. War es bis zum Sündenfall einzig von der Gnade und dem Willen des *Herrn* abhängig, ob die Erde dem Menschen gute Gaben spendet oder nicht, muß sie sich der Mensch jenseits von Eden in mühevoller Arbeit selbst untertan machen, wie es der göttliche Urteilsspruch vorsieht.

²⁶² abgedruckt in: Ritter 1975, S. 69-111.

²⁶³ zit. nach Lobsien 1981, S. 26

²⁶⁴ vgl. Shepherd 1991, S. 86.

²⁶⁵ Hastenteufel 1999, S. 83.

Obwohl der Schöpfungsmythos männlich dominiert ist, wird auch im jüdisch-christlichen Kulturkreis das Vorstellungsbild einer zum Garten gezähmten Erdkraft der Sphäre des Weiblichen zugeordnet. Der umhegte Garten bedeutet nach Shepherd die "Schwelle zum Geheimnis der Großen Mutter"²⁶⁶, die Vulva der Erde, "eine anatomische Metapher, die in der Liebes- und Gartenliteratur durch Jahrhunderte evident bleibt."²⁶⁷ Bereits das alttestamentarische *Hohe Lied* allegorisiert die ersehnte Braut zum erfrischenden Garten, in den eindringen zu wollen das körperliche Begehren umschreibt. Der ummauerte *hortus conclusus* markiert entsprechend in der marianischen Typologie die genitale Unversehrtheit der heiligen Jungfrau, die als *Madonna dell'umiltà* in geradezu autoerotischer Selbstzufriedenheit ihren Schoß auf dem Boden plaziert. Laut Kluges *Etymologischem Wörterbuch* ist der Stamm des indogermanischen Wortes *g(h)orto* mit dem griechischen *chorto* verwandt. In beiden Sprachen bedeuten die Begriffe "Zaun, Hof, Gehege", mithin eine begrenzte, bewachte Fläche. Die Unterstellung, ein sogenanntes "Patriarchat" habe eine ursprünglich weibliche Kontrolle über das Ackerwunder verdrängt, kann zumindest als Denkfigur von Interesse sein. Auf jeden Fall aber wurde der unmittelbar zum Haus gehörige Garten unter die Aufsicht von Frauen gestellt, was bereits im Römischen Recht manifestiert wurde.²⁶⁸ Seit prähistorischen Zeiten, vor allem aber im europäischen Mittelalter, wurden im Garten vegetarische Grundnahrungsmittel, sowie medizinische und magische Heilpflanzen und Delikatessen wie Nüsse und Früchte gezogen. "Daß diese verschiedenen Pflanzen in regelmäßigen Beeten zusammengepflanzt sein mußten, geht aus der Natur ihrer Pflege hervor, die nur bei einer gewissen Ordnung es möglich macht, den Ertrag zu liefern, um dessentwillen der Mensch die Mühe der Wartung auf sich nimmt."²⁶⁹ Der Mikrokosmos der Nutzpflanzen stellte mit Ausnahme des von Männern versorgten Getreides ein beinahe vollständiges Nahrungssortiment dar; dies war um so wichtiger dort, wo der Boden unaufgefordert nichts hergab, wie z.B. in den Gebieten, die sich amerikanische Neusiedler seit dem 17. Jahrhundert aneigneten: die meisten der aus Europa mitgebrachten Kulturpflanzen (Zwiebeln, Kohl, Bohnen, Erbsen etc.) hätten auf dem zunächst unwirtschaftlichen Boden der Felder nicht gedeihen können und mußten erst in kleinen Gehegen mit Sorgfalt vorgezogen werden.²⁷⁰ Überhaupt hält Gothein unter Bezug auf Herder den Gartenbau gegenüber der Feldbestellung für die ältere Kulturtechnik, da sich die Ackerbewirtschaftung erst dort habe entwickeln können, wo bereits Gartengehege dazu beigetragen hätten, Vorstellungen von geschütztem Besitz auszubilden.²⁷¹ Diese Vermutung ist sicher nicht unerheblich beeinflusst durch die Chronologie des mosaischen Schöpfungsberichts - Herder war

²⁶⁶ Shepherd 1991, S. 108.

²⁶⁷ ebd., S. 115.

²⁶⁸ Vgl. Jackson 1994, S. 122f.

²⁶⁹ Gothein 1926, Bd. 1, S. 3.

²⁷⁰ Vgl. Jackson 1994, S. 122f.

²⁷¹ Gothein 1926, Bd. 1, S. 3.

schließlich Theologe -, demzufolge der Mensch erst in einem von Gott zur Verfügung gestellten Garten gelebt hatte, ehe er zur Eigenleistung hinaus ins Feld geschickt wurde. Immerhin kann aber davon ausgegangen werden, daß Menschen in einer sehr frühen Phase der Sesshaftigkeit bestrebt waren, eßbare Pflanzen in unmittelbarer Nähe ihrer Behausung zu kultivieren, bevor sie den Boden auch in einer gewissen Entfernung vom Wohnplatz bearbeiteten. Die Unterscheidung zwischen "weiblichem" Garten und "männlichem" Acker wurde meist durch eine räumliche Distanz zusätzlich betont: Männer mußten erst ein Stück Wegs zurücklegen, um zu ihrer Arbeitsstätte zu gelangen.

Der nachhaltigen Sicherung der (Über)Lebensqualität verdankt jedenfalls der Garten in vielen Kulturkreisen seinen juristischen Sonderstatus: selbst im Feudalzeitalter bedeutet der Hausgarten einen unveräußerlichen quasi-privaten Bereich, auf den der Grundherr keine (oder nur wenige) Verfügungsgewalt ausübte.²⁷²

1.4.1. Kurze Übersicht der Gartenkunst

Die Befruchtung des Kreislaufs von Saat und Ernte mit religiösen Überzeugungen, die Gaben des Bodens durch göttliche Huld zu erhalten, führte dazu, daß sich die Kultivierung von Nutzpflanzen und die Herauspräparierung von Kultstätten und -handlungen parallel entwickelten. Die zu heiligen Orten umgeformten Plätze wiesen in ihrer Ausgestaltung naturgemäß Ähnlichkeiten mit gärtnerischen Maßnahmen auf, denn es liegt nahe, eine Gottheit, der man Dank für Erzeugnisse des Bodens schuldet, unter Verwendung eben dieser Erträge zu ehren. Das bereits in frühen Entwicklungsstufen des Menschen ausgebildete Bedürfnis, sich und seine Umgebung zu schmücken, hat die Züchtung von blumenartigen Pflanzen befördert, zumal nicht nur die meisten Nutzpflanzen in einem bestimmten Stadium blühen, sondern augenscheinliche Zierpflanzen ihrerseits häufig eine magische oder heilende Wirkung zugesprochen bekamen.

Gärten, die nicht nur der Erhaltung des Leibes, sondern auch der Augenfreude und geistigen Rekreation dienten, waren bereits in Ägypten bekannt, wie etliche bildliche Zeugnisse belegen. Über die antiken Reiche Griechenlands und Roms wurde der Ziergarten in nördliche Teile Europas vermittelt, wo vor allem die durch Karl den Großen energisch propagierte Tradition der Klostergärten eine weitere und bis ins Hochmittelalter folgenreiche Verzahnung zwischen Pflanzenpflege und christlicher Kontemplation festigte. Auch in Persien und im islamischen Orient wurden Paradiesimaginationen hortikulturell realisiert, zumal das Wort *Paradies* auf die persische Bezeichnung für "Garten/umzäuntes Gebiet" zurückgeht. Anders als in Europa manifestierten sich dort die Entwürfe auch in einem Gebrauchsgegenstand, dem Teppich,

²⁷² Jackson 1994, S. 122f.

dessen typisches Ornament vor allem in der persischen Knüpfkunst die achsensymmetrische Gartenarchitektur wiederholt. Der persische Begriff für das Untergrunddesign dieser Textilien bedeutet zugleich "Erde"²⁷³.

In Europa verläuft die Herauspräparierung reiner Zier- bzw. Lustgärten parallel zur Entwicklung der Landschaftsmalerei. Für beide Phänomene war die Herauslösung der Bodenwahrnehmung aus dem Kontext ausschließlicher Zweckmäßigkeit Voraussetzung: nur wer sein Feld nicht selbst bestellen mußte, sondern sein Brot im Rahmen kommunaler Arbeitsteilung bereits fertig kaufen konnte, vermochte den Blick auf eine Erde zu genießen, die nicht länger ausschließlich "Arbeit" bedeutete. Im Motiv des *Paradiesgärtleins* erschien Natur als nicht mehr bedrohliche, sondern domestizierte Größe: die Erdkräfte scheinen zum Wohle und Wohlgefallen der Menschheit gebannt.

Spätmittelalter und Renaissance trugen - wenn auch auf sehr unterschiedliche Weise - zu einer Vergöttlichung von Mathematik und Naturwissenschaften bei. In der scholastischen Verehrung der Geometrie und ihrer Transzendierung im Kathedralbau sieht Shepherd ebenso wie in der renaissancesken Hochschätzung einer *divina proportione* eine "Unterdrückung der Werte, die mit der großen Göttin und der beherrschenden Kraft der Natur identifiziert werden"²⁷⁴, wobei er allerdings nicht berücksichtigt, daß Ordnung und Maß in verschiedenen Epochen gerade als Ausdruck gesunden natürlichen Wachstums aufgefaßt wurden.

Gleichwohl überliefern die "phantastischen Landschaften" etwa Pieter Brueghels, Joachim Patiniers oder Hieronymus Boschs im 16. Jahrhundert einen Rest unterbewußter Ängste vor der Unkontrollierbarkeit archetypischer Erdkräfte.

Zwar hat im 17. Jahrhundert der französische Gartenkünstler Boyceau nachzuweisen versucht, daß die Natur selbst mannigfaltige Geometrien hervorbringt²⁷⁵ und diesen Sachverhalt in den achsensymmetrischen Bodenmustern des barocken Entwurfs kommuniziert. Tatsächlich aber bringt der Boden natürliche Geometrie allenfalls im vergleichsweise kleinen Maßstab von Blüten und Blättern hervor. Symmetrie ist zwar die natürliche Gestaltgrundlage von Lebewesen bis hin zum Körperbau des Menschen, dies gilt jedoch jeweils nur für das einzelne tierische oder pflanzliche Individuum. Ohne die ordnende Hand des Gärtners wachsen Blumen keineswegs unaufgefordert in Beeten! Die vermeintliche Rationalität des Gartendesigns bezieht sich also eher auf ideale, denn reale Gestaltformationen der Natur. Die Organisation von Pflanzen in formalen Gefügen, die räumliche Vorstellungen repräsentieren, beruht bereits auf

²⁷³ vgl. Shepherd 1991, S. 67.

²⁷⁴ ebd., S. 105 unter Bezug auf Ashley Montague, *The Natural Superiority of Women* und Charles Raven, *Natural Religion and Christian Theology*.

²⁷⁵ vgl. Wimmer 1989, S. 423.

mentalen Abstraktionsleistungen.²⁷⁶ Gestaltmuster wie die in Le Notres Gärten zu Versailles vermögen zwar das absolutistische Herrschaftsprinzip zu versinnbildlichen, lassen aber keine Rückschlüsse auf die ursprüngliche Beschaffenheit des Bodens zu. Aufgrund dieser differenzierteren Einsicht, die u.a. in den ästhetischen Schriften des Briten Lord Kames (ca. 1760) vorgetragen wurde, galt seit der Aufklärung die geometrische Gartengestaltung als widernatürlich.

Im deutschsprachigen Raum richtete besonders heftig Friedrich Schiller seine Kritik gegen die "Tyranney der Regel in den französischen Gärten"²⁷⁷, die "die lebendige Vegetation unter das steife Joch mathematischer Formen" beuge. Allerdings konfrontiert er der "strengen Zucht des Architekten" die ebensowenig wünschenswerte Flucht in die regellose "Freiheit des Poeten", die vergeblich allein "von der Einbildungskraft [...] das Gesetz" erwartet. Im "übertriebenen Bestreben nach Ungezwungenheit und Mannigfaltigkeit", das dem Boden buntgemischte Produktionen "wie auf einer Musterkarte" abverlangt, sieht Schiller ein nicht geringeres Übel. Eine Kombination aus französischem und englischem Gartendesign erscheint ihm daher als "guter Mittelweg", der es ermöglichen könnte, "Natur durch Natur, nicht durch ein künstliches Medium nach[zu]ahmen".

Dem zeitgenössischen Gartengeschmack vermochte Schiller mit seinen Ausführungen allerdings nur wenig entgegenzuhalten. Überaus einstimmig war das Urteil aller damaligen Reisenden,

*daß es in Europa keine Gärten gibt, deren Grundlage weittläufiger wäre oder deren Entwurf mehr ins Große ginge, als die Gärten und Parks der Engländer. Das Erdreich, welches anderwärts ein bloßes Feld abgäbe, wird hier öfters zu einem Park eingerichtet, welcher mit Alleen und Wegen durchschnitten ist.*²⁷⁸

Zwar werde offenbar auch in England das gesamte Gelände in eine gartenartige Anlage umgeformt, doch anders als in Frankreich, wo Gärtner keine Rücksicht auf natürliche Gegebenheiten zu nehmen brauchten, hing hier die Platzwahl

*gänzlich vom Erdboden ab. [...] Am besten wird ohne Zweifel die Schönheit einer Parkszenerie auf einer abändernden Oberfläche in die Augen fallen, - wo der Erdboden bald schwillt, bald sinkt, - wo ablaufende, hinter Gehölz versteckte, Grasebenen und Täler zusammenhängen, - und wo sich immer eine Partie im Contrast mit der andern verspielet. [...] die Schwellungen und Hebungen des Erdbodens senken sich immer nach und nach.*²⁷⁹

²⁷⁶ vgl. Shepherd 1991, S. 117.

²⁷⁷ aus: Friedrich Schiller, Zerstreute Betrachtungen. Alle weiteren Zitate aus: Ders., Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795.

²⁷⁸ Jacob Friedrich von Bielfeld: Studley Park. o.O. 1741, zit. nach Küster 1997, S. 96f.

²⁷⁹ William Gilpin, Observations relative chiefly to Picturesque Beauty, 1782 ff., zit. nach der Leipziger Übersetzung von Knuth 1792/93 bei Wimmer 1989, S. 194fff.

Die konkaven und konvexen Unebenheiten des *undulating ground* werden glatten Flächen vorgezogen. Natürliche Mannigfaltigkeit beugt der Langeweile und dem Verdacht der Künstlichkeit vor. Wo Gegenstände, wie malerische Baumstrünke oder Ruinenfragmente, absichtsvoll hingestreut werden, müssen sie sich dem Boden, z.B. durch Überwucherung, organisch verbinden.

Zwar sollte im Englischen Garten der Eingriff des Menschen möglichst verborgen bleiben und vielmehr vorgetäuscht werden, daß "die Natur ihn geschmückt hat", doch würde ein völliges Fehlen gestalterischer Maßnahmen "das Bild eines sterbenden, eines entseelten oder kaum auflebenden Körpers"²⁸⁰ erwecken. So dichtete auch Mathias Claudius:

*Wenn hier nur kahler Boden wär,
Wo itzt die Bäume stehn,
Das wäre doch bei meiner Ehr!
Ihr Herrn nicht halb so schön.*²⁸¹

Mit den beiden Gestaltextremen des französischen und des englischen Gartens wurden im 18. Jahrhundert verbindliche Grundmuster für die Gartenkunst bis ins 20. Jahrhundert hinein vorgegeben.

Das 19. Jahrhundert hatte in Hermann Pückler-Muskau einen letzten Epigonen des englischen Stils, der sogar 1845 seine Standesherrschaft veräußern mußte, um die Kosten für seine "affirmativen Idealschandschaften" aufbringen zu können, mit denen er "eine in der Auflösung begriffene ständische Weltordnung im Bilde festhalten"²⁸² wollte. Die Parkanlagen Muskau und Branitz nehmen sich denn auch wie eine einzige Demonstration der Verfügbarkeit von Grund und Boden für eine gestalterische Laune ihres letzten Standesherrn aus.

Fortan existierten "natürliche" oder "symmetrische" Gestaltungen gleichberechtigt nebeneinander, wechselweise in der Gartentheorie befürwortet oder getadelt.

Erst die nationalsozialistische Ideologie versuchte in Traktaten zur Gartenkunst einen dogmatischen Ton anzuschlagen, der die schulmeisterlichen Fachsimpeleien und ästhetisch-philosophischen Argumentationen von Autoren des 18. Jahrhunderts weit hinter sich ließ.

Harry Maaß hatte beispielsweise schon 1926 vor der "wahllosen Überfüllung unserer Gärten mit Blütenstauden ohne die grundsätzliche Vorbereitung des Gartenraumes und der Modellierung seines Bodens - dessen Wesentlichen also"²⁸³ gewarnt. Zehn Jahre später wurde

²⁸⁰ Anonym: Beschreibung des Gartens in Hohenheim. zit. nach dem Taschenkalender auf das Jahr 1795 für Natur- und Gartenfreunde, Tübingen 1794, bei Küster 1997, S. 105.

²⁸¹ Matthias Claudius, Serenata, im Walde zu singen (1778), zit. nach Küster 1997, S. 321.

²⁸² Pieper 1990, S. 61.

²⁸³ H. Maaß, Kleine und große Gärten, Frankfurt a.d.O., 1926, zit. nach Wimmer 1989, S. 377.

dieses "Wesentliche" mit "Heimat" identifiziert; der Mensch sei im Boden verwurzelt, dem daher nichts "Artfremdes" eingepflanzt werden dürfe.²⁸⁴

Zwischenergebnis

Im Garten präsentiert sich der Boden als Gegenbild zum Acker, der mit Arbeit und der Notwendigkeit der Ertragsmaximierung assoziiert wird. In Gärten scheint der Boden geradezu spielerisch Augendienst am Menschen zu leisten - ganz so, wie es das Stammelternpaar im Paradies durch göttliche Huld zunächst erfahren hatte.

Soweit Künstler sich als *zweite Schöpfer* nach Gott verstanden, hätte ihnen die Bearbeitung des Bodens, um einen Garten entstehen zu lassen, ein besonderes Anliegen sein müssen.

Tatsächlich blieben aber Maler oder Bildhauer als Gestalter von Gärten die Ausnahme: so hatte einer der Pioniere des englischen Gartens, William Kent, zwar zunächst als Maler und Architekt gewirkt - allerdings ohne nennenswerten Erfolg; um 1770 legte der Maler Carmontelle den Parc *Monceau* für den Herzog von Orléans an, doch scheuten akademische Kollegen den Griff zu Hacke und Spaten zumeist. Literarische Ovationen, die die Gartenkunst als dreidimensionale Landschaftsmalerei, als wandelbare Vermittlerin von Raum und Zeit feiern sollten, stammten denn auch kaum aus ihrer Feder, sondern sind Gartenarchitekten, Dichtern oder Philosophen zu verdanken.

Erst als im 20. Jahrhundert die Grenzen zwischen den Gattungen fließend wurden, als sich Bodenskulptur oder Land-Art als eigenständige Genres etablierten und Happenings oder Performances mit den klassischen Aufführungskünsten verschmolzen, entdeckten Künstler den Garten als Betätigungsfeld. Reichhaltiges Material zu *Künstlern als Gärtnern* ist in den Bänden 145 und 146 der Zeitschrift *Kunstforum* zusammengetragen.

Hier sei nur exemplarisch auf den Garten *Little Sparta* des Konzeptkünstlers Ian Hamilton Finlay hingewiesen: diese emblematische Anlage steht in der Tradition des 18. Jahrhunderts, indem sie durch die Zusammenführung von Skulpturen und Architekturen, von Inschriften und Zitaten nach Werken der Malerei auf alle Künste verweist (Abb. 11).

Beispielsweise pflanzte er Dürers *Rasenstück* nach oder charakterisierte mit einer Anspielung auf Poussin und dessen Gemälde *Et in Arcadia ego* den Garten als Gefilde der Seligen.

²⁸⁴ vgl. Harry Maaß, Große Sorge um grüne Landschaft. Wolfshagen-Scharbeutz 1936, S.9, zit. nach Wimmer 1989, S. 374f.

1.4.2. *Es grünt so grün. Rasen als Stillstand*

"Du beschreibst das Bild von Millet", sagte Drost: "Es ist ein vortrefflich komponiertes Bild mit großartiger Farbenverteilung. Millet ist immer grandios, gleichgültig, welches Thema er aufnimmt. Themen sind ja überhaupt unwichtig."

"Gewiß", sagte die Frau, "Themen sind unwichtig."

"Selbstverständlich sind sie unwichtig", ereiferte sich Drost, "Liebermann malte ein Krautfeld, Rembrandt einen geschlachteten Ochsen und Dürer ein Stückchen Wiese. Glaubst du denn, Liebermann hätte ein Krautfeld gemalt, Rembrandt einen geschlachteten Ochsen und Dürer ein Stückchen Wiese?"

"Ja. Ich glaube, daß Dürer ein Stückchen Wiese gemalt hat."

"Unsinn. Er war, wie er selbst sagte, innerlich durch und durch voller Figur. Er malte Beziehungen. Hättest du ihn gefragt, was er da male, so hätte er dir mit mathematischen Formeln geantwortet."

"Nein: Er hätte gesagt: 'Ich male ein Stückchen Wiese.'"

Drost wandte sich an mich. "Was glauben Sie, daß er geantwortet hätte?"

"Ich hätte ihn nicht gefragt."

"Na also. Das Stückchen Wiese ist eine Abstraktion, eine algebraische Formel, ein Symbol, darin jeder einsetzen mag, was er will. Nur der Naive glaubt, Gras sei Gras und Klee sei Klee."²⁸⁵

Johannes Urzidil

Ebenfalls naiv, wer annimmt, er erwerbe einen *Rasen* allein durch Kauf und Streuung einer spezifischen Mischung von Grassamen. Die Kulturgeschichte des Rasens reicht von biblischen Gestaltanalogien über geistliche und weltliche Minnedichtung und neuzeitliche Gartentheorien bis zum Statussymbol für jedermann. Nach Rasen drängt, am Rasen hängt doch alles, weiß der private Kleingärtner, denn seit Menschen ihre natürliche Umgebung zu zweckfreiem ästhetischen Genuß kultivieren, scheinen Grünflächen für das Gelingen eines nachzubildenden Garten Eden ausschlaggebend gewesen zu sein. Obwohl sich der Schöpfungsbericht (Gen. 2,8ff) eher wortkarg über die Beschaffenheit des Paradiesgartens zu Eden ausläßt, formierten sich in der volkstümlichen religiösen Dichtung detaillierte Vorstellungen von prachtvollen, ebenso farbintensiven, wie wohlriechenden und samtweichen Blumenwiesen. Zwar gestatten frühestens die Texte des *Hohen Liedes* eine ausdrückliche haptische Gestaltanalogie zwischen Salomons Teppichen und einem paradiesischen Garten, mit dem die "Braut" verglichen wird, doch hält sich in der Literatur hartnäckig die Auffassung, der edensische Rasen sei durch eine

²⁸⁵ Aus: Johannes Urzidil, *Bildnis eines Knaben*.

"textile Dimension"²⁸⁶ ausgezeichnet gewesen: unsagbar weich und den Füßen ein Wohlgefallen, habe er sowohl zum Niedersetzen als auch zur Liegestatt gedient, so daß weiterer Wohnkomfort unnötig erschien.²⁸⁷ Betrachtet man die Etymologie des englischen Wortes *lawn*, muß immerhin erwogen werden, daß es aus einer Verballhornung der französischen Bezeichnung für einen feinen Seidenstoff, *laonnes* (benannt nach der Stadt Laon, in der diese Gewebe hergestellt wurden) herzuleiten ist. Wahrscheinlicher aber handelt es sich bei dem Begriff um eine Weiterentwicklung des mittelenglischen *launde*, das "einen mit Wildblumen bewachsenen Platz" umschreibt - so jedenfalls das *Oxford English Dictionary*.²⁸⁸ "Gras ist zugleich ein Symbol des Lebens und ein Emblem unserer Sterblichkeit"²⁸⁹ - von den frühesten Erinnerungen an müßigen Schlummer auf einer sonnenbeschienenen Wiese bis zu den Büscheln, die über einem verschlossenen Grab wachsen, reicht die menschliche Erfahrungschronologie im Umgang mit Rasen: So soll es in ländlichen (amerikanischen) Gegenden Brauch gewesen sein, Tote auf dem Rasen vor dem Haus aufzubahren.²⁹⁰ Für die meisten Europäer zählte, folgte man im 20. Jahrhundert den Meinungsumfragen, neben dem Sonnenuntergang am Meer der Anblick einer naturbelassenen Frühlingswiese zu den Inbegriffen des Naturschönen. Kriterien für die Begründung eines solchen ästhetischen Urteils bleiben die Befragten aber häufig schuldig. Warum ist die Wiese so schön? Weil sie so grün ist?

Georges Teyssot sieht im *Amerikanischen Rasen* nichts weniger als "den großen Gleichmacher und das Symbol für den Amerikanischen Traum von Selbstvertrauen und -kontrolle."²⁹¹ Diesem Phänomen widmete er unter dem Titel *The American Lawn* eine Ausstellung und eine monographische Publikation. Was die Autoren des Katalogbuches als typische Merkmale des amerikanischen Rasens erarbeiten, läßt sich ohne weiteres auf die europäische, und vor allem auch auf die deutsche Kulturgeschichte übertragen. Sicher sind es denn auch in erster Linie die Nachfahren west- und mitteleuropäischer Einwanderer gewesen, die sich mit solcher Inbrunst der Pflege ihres Gartengrüns gewidmet haben, daß daraus ein vermeintlich amerikanisches Thema werden konnte. Wer einen Blick in englische oder deutsche Vorgärten wirft, wird auffällige Parallelen zu den Ergebnissen der Arbeitsgruppe um Georges Teyssot ausmachen können. (Allerdings haben sich meines Wissens in Europa noch keine "Rasenwissenschaftler" zu *Interdisciplinary Studies in Turfgrass Science* aufgegriffen, wie sie an der Rutgers University in New Jersey auf dem Semesterplan stehen.²⁹²)

²⁸⁶ u.a. Mosser 1999, S. 42.

²⁸⁷ vgl. ebd.

²⁸⁸ vgl. Mosser 1999, S.50.

²⁸⁹ John James Ingall, *The Kansas Farmer*, 1872, zit. nach Teyssot 1999, S. 21.

²⁹⁰ vgl. Teyssot 1999, S. 21.

²⁹¹ ebd., Preface, S. IX.

²⁹² ebd., S. 4.

Nicht von ungefähr wird in Deutschland vom *englischen Rasen* gesprochen, wenn eine besonders gepflegte, ebenmäßig beschnittene und unkrautfreie Grünfläche bezeichnet werden soll. Auch reagieren deutsche Nachbarn sicher ähnlich empfindlich, wenn es gilt, "Rasen-Dissidenten"²⁹³ zu ahnden, also Garteneigner, die den Mäh- und Hegedienst zugunsten eines vorgeblich "ökologisch" oder "alternativ" anmutenden Wildwuchses verweigern. Zu beiden Seiten des großen Teiches werden "Faulheit" oder "Verachtung gegenüber den Nachbarn" als Motive unterstellt; hier wie dort unterliegt die Einhaltung kosmetischer Rasenregeln sozialer Kontrolle und gegebenenfalls Sanktionierung:

*"Macht Ihr Rasen Sie fertig? Wir wissen, wie Ihnen zumute ist. Das Gras ist immer grüner im Garten Ihrer Nachbarn"*²⁹⁴,

solidarisierten sich die Redakteure von *House Beautiful* verständnisvoll mit ihren Lesern. In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg war auch der eigene Rasen zum Schlachtfeld geworden, völkerrechtlich bedenkliche Strategiemittel kamen durchaus zum Einsatz, wo es galt, die Ehre des Hauses zu verteidigen. So schlugen Gartenratgeber vor, Maulwürfe kurzerhand zu vergasen.²⁹⁵

Schließlich markiert der Rasen einerseits zum Haus gehörig, andererseits von der Straße aus einsehbar die Schnittstelle zwischen der *privaten* und *öffentlichen* Sphäre jeden Bürgers mit Eigenheim.

Obwohl Bestandteil des persönlichen Eigentums, verpflichtet der Rasen den Haus- und Grundbesitzer zur Rechenschaft über das Erscheinungsbild der Grünfläche, denn im gepflegten Zustand steigert sie den (Wieder-)Verkaufswert, arg vernachlässigt düpiert sie die nächsten Anlieger in ihrem Bewußtsein von Lebensqualität und kulturellen Standards.

Diese wurden schon in der Antike vorgegeben: Horaz schilderte in einer *Epistel* an den Städter Fuscus die Vorzüge der *Vita Rustica*: in seiner Villa befinde er sich wohl, umgeben vom "Wald mitsamt den moosumspannenen Felsen" und mit einer Wiese vor dem Haus, die synästhetische Qualitäten vereint, sei sie doch "nicht ärmer an Duft und Farbenpracht als die Mosaikböden aus libyschem Marmor."²⁹⁶ Der eifrige Rezipient und Vermittler antiker Architekturtheorie, Leonbattista Alberti, läßt sich denn in seiner Charakterisierung eines idealen "Hauses vor der Stadt" ganz ähnlich lautend vernehmen: "Blühende Wiesenflächen ringsum, ein durchaus sonniges Feld, der kühle Waldessschatten und klare Quellen und Bächlein, ein erfrischendes Bad, und nichts von dem, dessen ein Landhaus nicht ermangeln darf, wird fehlen zum

²⁹³ vgl. Michael Pollan, *Why Mow? The Case Against Lawns*, *New York Times Magazin* 28.5.1989, zit. nach Teyssot 1999, S. 1 und Wigley 1999, S. 156.

²⁹⁴ *House Beautiful* 93, März 1951, zit. nach Teyssot 1999, S. 25.

²⁹⁵ vgl. Colomina 1999, S. 138.

²⁹⁶ Horaz, *Epistel* I,10, zit. nach Zimmermann 1982, S. 122.

Vergnügen und gleichermaßen zum Nutzen."²⁹⁷ Er berichtet auch den "gefälligen" Brauch der Alten, mit dem Namenszug des Hausbesitzers in Buxus oder wohlriechenden Kräutern die Wiesenfläche zu signieren.²⁹⁸

1.4.2.1 Rasen im Mittelalter und in der Renaissance

In mittelalterlichen Gärten war zum Umhergehen nicht allzuviel Platz. Mit Blumen durchwirkte Rasenflächen und -bänke luden zum Niedersetzen, um gemeinsam zu musizieren oder Geschichtenerzählern zu lauschen, müßige Vergnügungen, wie sie in den Schriften des Albertus Magnus²⁹⁹ oder im *Paradiesgärtlein* (ca. 1420) eines namenlosen oberrheinischen Meisters überliefert sind:

Der Gesichtssinn nämlich wird durch nichts so angenehm entzückt wie durch den Anblick zarten und haarfeinen, nicht langen Grasses [...] Zu beachten ist aber, daß der Rasen so bemessen sei, daß außen um das Rasenquadrat herum Duftkräuter aller Art gepflanzt werden können, wie Raute und Salbei und Basilikum und ähnliche Blumen aller Art, wie Veilchen, Akelei, Lilien, Rosen, Iris usw. Zwischen diesen Kräutern und dem Rasen, am Rande des Rasenquadrats entlang, soll ein etwas erhöhtes Rasenstück sein, das blühend und anmutig ist und gleichsam zur Hälfte als Sitzgelegenheit eingerichtet, damit dort die Sinne Erquickung fänden und die Menschen sich niederlassen könnten zu vergnüglicher Ruhe.

*Auf dem Rasen sollen auch gegen die Bahn der Sonne Bäume gepflanzt oder Weinreben gezogen werden, damit der Rasen, durch deren Laub gleichsam geschützt, angenehmen und erfrischenden Schatten habe.*³⁰⁰

Albertus Magnus empfiehlt zum Erhalt "freier und unverdorbenen Luft" und zur Vermeidung von Spinnweben, die Mitte des Rasens von Bäumen frei zu lassen.

Ein weiteres frühes Beispiel für eine Kunstgeschichte des Rasens führt Monique Mosser mit der Darstellung des *Jüngsten Gerichts* von Fra Angelico an³⁰¹: dort tänzeln Engel elegant und fröhlich über einem zum Greifen anschaulichen blühenden Boden, den sie mit den Füßen kaum berühren. Mag die fehlende Schwere der Figuren in dieser Malerei inhaltlich berechtigt sein, erscheint derselbe Effekt in anderen Bildern Fra Angelicos eher als Manko denn als Kunstgriff: auch irdische Handlungsträger scheinen eher auf den Grashalmspitzen zu balancieren, als diese

²⁹⁷ L. B. Alberti, *De Re Aedificatoria*, ca. 1443/52, zit. nach der Übersetzung von Max Theuer, Wien/Leipzig 1912 bei Wimmer 1989, S. 31f.

²⁹⁸ vgl. Alberti 1975, S. 487.

²⁹⁹ Wimmer 1989, S. 412 und 464.

³⁰⁰ Albertus Magnus, *De Vegetabilibus* (ca. 1260), 14. Kap. *De plantatione viridariorum*. aus der Übersetzung von E. Meyer und Carl Jessen (Berlin 1867) zit. nach Wimmer 1989, S. 21.

³⁰¹ vgl. Mosser 1999, S. 43.

konsequent flachzutreten (Abb. 12). Zu Fra Angelicos "Naturbeobachtung" gehörte es offenbar noch nicht, Rasen auch geplättet zu porträtieren.

Für weltlichere und raumgreifendere Freizeitangebote wie Tanzen oder Wettschießen hielten Kommunen in verschiedenen Ländern Gemeindewiesen bereit: für Florenz ist 1290 ein *pratum communis* belegt, für Siena 1309 ein *prato* "zur Unterhaltung und zur Freude der Bürger und Auswärtigen", vermutlich aber vor allem zur Besänftigung derjenigen, denen apriori jede Möglichkeit vorenthalten war, eigenen Grund und Boden zu erwerben und zu besitzen. Auch in Nürnberg beugte der Stadtrat eventuellem Energieüberschuß seiner Bürger vor: seit 1434 durften sie sich auf den *Hallerwiesen* "tummeln und lustieren".³⁰² Für erotische Bildszenen gab Rasen seit dem 15. Jahrhundert eine ideale Folie ab und wurde gleichsam zum säkularisierten Goldgrund der weltlich Liebenden, so z.B. in den Illuminationen zum *Rosenroman* oder anderen Dichtungen galanten Inhalts. Verse wie die von Guillaume de Lorris können ihre Inspiration durch den Autor des *Hohen Liedes* kaum verleugnen:

*An den Bächen und am Rande
der klaren und frischen Quellen
sproß das Gras niedrig und dicht:
da konnte man seine Geliebte
hinlegen wie auf ein Federbett,
denn der Boden war weich und frisch
dank der Quellen, und es wuchs dort
so viel Gras, wie man wünschte. [...]
Überaus schön war die Erde,
denn sie war geschmückt
mit Blumen aller Farben,
deren Duft sehr angenehm war.*³⁰³

Neben der visuellen Attraktivität einer durch nichts in ihrer Ebenmäßigkeit gestörten Textur machten auch die haptische Qualität des sanften Tritts und das olfaktorische Behagen eines aufmunternden, belebenden Duftes seine Beliebtheit aus, zumal sich zuvor bereits die geistliche Minne seiner in Wort und Bild bedient hatte: Der *hortus conclusus*, der zum Sinnbild der unberührten Gottesmutter geworden war, stellte sich in Versen und Malereien in erster Linie als Blumenwiese dar, präfiguriert durch die Anrufung der "Braut" als "verschlossener Garten", "Lustgarten" oder "Gartenbrunnen" in den Versen des *Hohen Liedes* (Cant. 4,12ff),

³⁰² Warnke 1992, S. 91.

³⁰³ Guillaume de Lorris, *Romanz de la Rose*, 13. Jh., zit. nach C.A. Wimmer, *Geschichte der Gartentheorie*, Darmstadt 1989, S. 18.

wo die liebevolle Nachtruhe auf "Balsambeeten" im Garten des Liebsten (Cant. 6,2) oder auf dem Feld "unter Zyperblumen" (Cant. 7,12) angeregt wird.

Jede einzelne Pflanze verkörperte eine marianische Tugend, alle zusammen ergaben die Idealbesetzung für ein Rasenstück in Analogie zur Magd des Herrn: die weiße Rose etwa war ein bevorzugtes Symbol der Jungfäulichkeit und unbefleckten Empfängnis, während die rote Rose auf den Bluttod Christi und der Märtyrer verwies. Die Akelei galt aufgrund ihrer Blütenform, die an die Gestalt einer Taube erinnert (daher engl.: *columbine flower*), als Zeichen für den Heiligen Geist und (dreiblättrig) für die Dreifaltigkeit. Das Wiesengewächs war als Heil- und Wunderkraut, z.B. zur Behandlung von Augenkrankheiten oder Frauenleiden, in Gebrauch. Auch glaubte man, den Namen *Akelei/Agley* von der Ligatur des Psalms 89,53 (AGLA = Atha Gibbor Leolam Adonai = Gelobt sei der Herr ewiglich) ableiten zu können. Die Pflanze konnte daher in bildlichen Darstellungen die immerwährende Anrufung Gottes veranschaulichen. Die Nelke spendete einen Saft, der als Gegengift und als Mittel gegen die Pest wirkte. Da er zugleich als empfängnisfördernd empfohlen wurde, trat die Nelke als ideale Begleiterin auf Brautbildnissen in Erscheinung. Dort symbolisierte sie gleichermaßen Fruchtbarkeit und reine Liebe.³⁰⁴

Vor diesem thematischen Horizont erhält Dürers *Großes Rasenstück* doppelte Bedeutung: über die oft gerühmte mikrokosmische Naturbeobachtung eines exemplarischen Biotops hinaus funktioniert es als vorlutherisches protestantisches Andachtsbild. Der Wiesenausschnitt verkörpert einerseits erstmalig in der Kunstgeschichte das, was er darstellt, nämlich eine Zusammenstellung von Halmen, Blättern und Blüten; er repräsentiert aber auch die abwesende Heilige Jungfrau in einer frommen Unmittelbarkeit wie zuvor nur der Typus der *Schönen Madonna*, die durch ihren holden Gesichtsausdruck eine intime Nähe zum Gläubigen zuließ. Es mag richtig sein, daß Dürer ein Naturdetail um seiner selbst willen erfaßt hat (und zweifellos, um vom Mikrokosmos zugleich auf das Weltganze der Schöpfung zu verweisen); gleichwohl läßt die Zeichnung das Motiv einer *Madonna dell'humiltà* anklingen, die sich eben erst von ihrem Rasenplatz erhoben hat. Dürers zur gleichen Zeit entstandene Studien zu Marienfiguren auf Rasenbänken bestätigen den Verweisungscharakter der Graphik, mit der scheinbaren Authentizität des privaten Blicks in den eigenen Vorgarten doch auch den *hortus conclusus* zu assoziieren. Wenige Generationen später ist das Genre des nur vordergründig profanen *Stillebens* ausgereift, um das reformatorische Bilderverbot zu umgehen und die Anhänger der neuen Lehre dennoch mit anschaulicher Erbauung versorgen zu können. Hätte Dürer das Motiv als Gemälde realisiert, es hätte als ideales Scharnier zwischen dem spätmittelalterlichen marianischen Rosengarten und der calvinistischen Stilleben-Ikonographie (etwa in Gestalt der Prunksträube des Jan Breughel) funktioniert.

³⁰⁴ vgl. Steins 1994.

Lange bevor der *Englische Rasen* zum begehrten Markenzeichen privater Gartenpflege auch auf dem Kontinent avancierte, war die charakteristische Mischung von Süßgräsern, z.B. Fioringras, Raigras und Kammgras, in Großbritannien, durch das feuchte Klima in der Entwicklung sehr begünstigt, zu einem landschaftsprägenden Element geworden. Die optischen und haptischen Qualitäten ebenmäßiger, samtweicher Grünflächen ließen das Wort *meadow* im altangelsächsischen Sprachgebrauch als geeignete Übersetzung für *Paradies* erscheinen.³⁰⁵ Auf diese Verdolmetschung bezog sich noch die Arbeit von herman de vries, der für *Skulptur.Projekte* 1997 eine sich selbst aussäende Wiese mit einem einsehbareren Mauerring umhegte und als *sanktuarium* auswies. Schon 1986 hatte er bei Eschenau am Steigerwald eine 4.000 m² große Weide als Sinnbild unberührter Natur der agrarindustriell vernutzten Landschaft konfrontiert. In seinem Konzept *Dekultivation als Renaturalisation* flossen botanisches Wissen um die Einsetzbarkeit von Wildgräsern und der schöpferisch-künstlerische Anspruch, einen idealen Biotop zu schaffen, zusammen.³⁰⁶

Weitaus prosaischere Vorzüge des Rasens hatte Francis Bacon im Sinn, als er ihn zur Auslegung in Volières befürwortete, "damit kein Kot am Boden des Vogelhauses erscheint."³⁰⁷ Weniger Beifall zollte er einer Gepflogenheit, die seit etwa 1600 zur Mode geworden war: "Was das Anlegen von Knotenbeeten und Figuren aus verschiedenen gefärbten Erden betrifft, wie sie unter den Fenstern des Hauses auf der Seite, wo der Garten ist, liegen können, das ist nur Spielerei: man kann das häufig auf Torten sehr schön sehen."³⁰⁸ Allerdings ließen sich, wie Olivier de Serres befand, mit bunter Krume und farbigen Kieselsteinen malerische Effekte erzielen, die auch den Nutzgarten noch in eine Augenweide verwandelten. So sei der Grund zwischen den Reihen von Küchenbeeten mit geeigneter Streu zu colorieren und von störenden Halmen freizuhalten, damit er "leer" wirke, "wodurch den Kräutern mehr Glanz verliehen wird und das ganze Kompartiment des Parterres einem ausgezeichneten Gemälde von der Hand eines guten Meisters gleicht."³⁰⁹ Sollten die Gewürzpflanzungen ohne erkennbare Anordnung und zu dicht beieinander stehen, entstehe der Charakter einer *Wiese*, die in diesem Fall als negatives Gegenbild der Nicht-Gestaltung herangezogen wird. Die Zeit eines für lieblich gehaltenen Wildwuchses wird zu Beginn des 17. Jahrhunderts abgelöst durch eine Epoche gärtnerischer Regulative, die alles, was natürlicherweise den Boden bedeckt, zu mathematisch exakten Ornamenten formieren. In geometrischer Entsprechung werden das

³⁰⁵ vgl. Shepherd 1991, S. 77.

³⁰⁶ vgl. Kastner 1998, S. 163.

³⁰⁷ Bacon 1625, zit. nach Wimmer 1989, S. 92.

³⁰⁸ ebd., zit. a.a.O., S. 88.

³⁰⁹ Olivier de Serres, *Sieur du Pradel, Le Theatre d'Agriculture et Mesnage des Champs*, Paris 1600, zit. nach Wimmer 1999, S. 82.

Innere des Hauses und das Äußere des Gartens aufeinander abgestimmt. Der orientalische Teppich, seit der Renaissance beliebter Sammlungsgegenstand aristokratischer und großbürgerlicher Kunstkammern, vermittelte mit seinen symmetrischen Schmuckformen zwischen Innen und Außen, indem er symbolisches Abbild eines Gartens war, das im Haus aufbewahrt wurde, und die Blumen-*Parterres* ihrerseits dem visuellen Charakter von Teppichen nacheiferten.

Die Respektlosigkeit gegenüber Mutter Erdes Gaben erreicht ihren Höhepunkt, als der Gartenkünstler Boyceau die *Broderie* einführt, ein Beet, das gar nicht mehr mit lebenden Gewächsen, sondern nur noch mit farbigem Kies gefüllt wird. Daß diese Schmuckform gegenüber den Wegen leicht erhöht war und sich somit wie auf einem Sockel befand, betonte noch den Triumph über die natürliche Beschaffenheit des Bodens, der mit solchen Maßnahmen vollends versiegelt wurde. Was Zeitgenossen und geistige Mitstreiter des Paulus Niavis noch als Vergewaltigung der Natur getadelt hätten, rechtfertigte Buffon in seiner *Histoire naturelle* (1765) als notwendige Maßnahme, um offensichtliche Mängel der Schöpfung zu beheben. Wo des Gärtners Hand noch nicht eingegriffen hatte, wucherten

*Sümpfe, die mit übel riechenden Wasserpflanzen bedeckt sind [...] giftige Insekten ernähren [...] Zwischen diesen Morästen und den verjährrten Wäldern auf der Höhe, liegt eine Art Heiden und Gräseren, die unseren Wiesen in nichts ähnlich sind. Die schlechten Kräuter wachsen dort über die guten weg, und ersticken sie. Es ist nicht der feine Rasen, den man den Flaum der Erde nennen könnte, nicht eine beblümete Aue, die ihren glänzenden Reichtum von fernher verkündigt.*³¹⁰

Diese Schilderung unkultivierten Bodens hat in der Tat wenig gemein mit dem Ideal fruchtbaren Erdreichs, das - wie Buffon und viele Literaten in beinahe wörtlicher Übereinstimmung wünschten - "lachende Wiesen, fette Weiden und noch fettere Äcker" hervorzubringen habe.³¹¹

1.4.2.2 Freiheitliches Grasgeflüster I

Der Regelgarten, der selbst noch die ursprünglichste Produktion des Erdbodens, nämlich das Gras, unter den Gestaltungswillen des Herrschers und seiner scherenwetzenden Vollstrecker zwang, war, wie Warnke zusammenfaßt, "politisch besetzt"³¹². Die früheste Kritik an der absolutistischen Aneignung von Grund und Boden durch achsiale Ornamente, die das Land "wie mit Zangen dem Griff des Herrschers zuführen"³¹³ sollten, wurde bereits zu Beginn des

³¹⁰ G.L. Leclerc de Buffon: Ein Blick in das Ganze der Natur (aus der "Histoire naturelle, générale et particulière, Bd. 12/13, Paris, 1764/65; dt. von Georg Forster), zit. nach Küster 1997, S. 52.

³¹¹ vgl. ebd. S.53.

³¹² Warnke 1992, S. 94.

³¹³ ebd.

18. Jahrhunderts in England laut. Die Argumentationen sind in der Literatur, u.a. von Adrian von Buttlar (*Der Landschaftsgarten*, München 1980), so ausführlich dargestellt worden, daß sie hier nicht noch einmal in extenso referiert werden müssen. Nur soviel sei gesagt, daß der theoretische Pionier der Landschaftsgartenbewegung, Joseph Addison, Inspirationen zu seinen Gartenutopien u.a. auf einer Schweiz-Reise erhielt, die er in der Zeitschrift *Tatler*³¹⁴ (Nr. 161, 1710) schilderte. Während einer Rast offenbarte sich ihm zwischen schneebedeckten Gipfeln eine paradiesische Ebene, verschwenderisch mit Blumen übersät, die "ohne in regelmäßige Broderien oder Parterres gepreßt zu sein, durcheinander wuchsen und in ihrer natürlichen Üppigkeit und Unordnung weitaus größere Schönheit besaßen, als sie sie durch die Zwänge (!) der Kunst je hätten erhalten können."³¹⁵ In der Folge wurde der die natürliche englische Landschaft bestimmende Rasen auch zum stilbildenden Merkmal in den Gärten des Landadels, der seine Sitze mit Grünflächen von einer Ausdehnung bis zu 100.000 qm umgab. Am nachhaltigsten wirkten sich Addisons vorsozialistische Einschätzungen eines Menschen von "gebildeter und verfeinerter Einbildungskraft" aus, der sich am Anblick von Wiesen und Feldern delectieren kann, ohne diese *besitzen* zu müssen.³¹⁶ Der hier formulierte eigentumsunabhängige ästhetische Genuß nimmt die Rekreationsmöglichkeiten in öffentlichen Parks vorweg, wie sie in größerer Zahl erst im 19. Jahrhundert eingerichtet wurden (sieht man einmal davon ab, daß auch der Schloßgarten zu Versailles oder der Berliner *Thiergarten* unter gewissen Voraussetzungen zugänglich waren). Addison behielt bei seinen Erörterungen stets die Notwendigkeit einer der Allgemeinheit dienlichen Bodennutzung im Auge und erklärte sich daher entrüstet über die Bedenkenlosigkeit, mit der französische Grundbesitzer zur Anlage ihrer privaten Lustgärten "den Viehweiden und dem Pfluge" einen großen Teil des Bodens entzogen.³¹⁷ Sicher war es nicht ganz in seinem Sinne, daß selbst britische Adelige ihre Rasen nachts mähen ließen, damit ihr Bedürfnis nach eskapistischer Einsamkeit und elegischem Schäferspiel nicht gestört würde.³¹⁸

Beeindruckt von den gestalterischen Möglichkeiten, ein von Rasen umgebenes Landhaus in Szene zu setzen, interessierten sich schließlich auch französische Gartenkünstler (darunter d'Aviler, Dézallier, Laugier)³¹⁹ für die in England so beliebte Grasmischung, deren moosweichen und zugleich Beständigkeit garantierenden Teppichcharakter sie bewunderten.

³¹⁴ deutsch: Plauderer!

³¹⁵ zit. nach Wimmer 1989, S. 144 (Ü.d.A.).

³¹⁶ vgl. Joseph Addison, *The Pleasures of the Imagination*, in: *Spectator* Nr. 411-421, 1712, zit. bei Wimmer 1989, S. 145.

³¹⁷ vgl. ebd., zit. bei Wimmer 1989, S. 150.

³¹⁸ vgl. Shepherd 1991, S. 90.

³¹⁹ Aufzählung nach Wimmer 1989, S. 465. Vgl. auch Mosser 1999, S.53.

Sie beließen es zunächst jedoch bei der Verwendung des Materials, arrangierten also z.B. ornamentale Parterres mit in Form geschnittenem Rasen statt mit Blumen, und ignorierten ganz offenkundig die politischen Implikationen britischer Rasenfreunde. Typisch ist daher auch, daß sie das *Bowlinggreen*, ein dem geselligen Kegeln vorbehaltenes Rasenstück zwar als *Boulingrin* übernahmen, jedoch nicht, um es zu bespielen, sondern als rein formales Element.³²⁰ Wie sehr der *Farbwert* der Grünfläche im Vordergrund gestalterischer Absichten stand, erhellt aus der Tatsache, daß die Rasenstücke (vor allem in Frankreich) mit Rollern flach gewalzt wurden, als wollte man den lebendigen Fellcharakter gerade vermeiden (Abb. 13). Die Walzen wurden häufig von Pferden gezogen, die - um keine Trittsuren zu hinterlassen - beschuht waren. Um Gartenfreunden zu vollkommener Samtigkeit ihres Rasens zu verhelfen, verbreiteten enzyklopädische Periodika wie *The Horticultural Register and Gardener's Magazin* Pflęetips, wie etwa die Durchmischung der Grassaat mit Holländischem Klee oder Kamille, die sich nicht nur besonders weich unter die Sohlen schmiegen, sondern, sobald sie zertreten werden, auch einen delikaten Duft verströmen. Solcher Rasen sei zweifellos jedem noch so feinen Teppich vorzuziehen.³²¹

Im Zeitalter der Aufklärung wurde die Bedeutung von Grünflächen als Signifikanten des Lebendigen und der Hoffnung erkannt, so daß schließlich auch in Frankreich selbst Stimmen wie die von J.J. Rousseau Gehör fanden:

*Man erblickt kein Grün mehr, das Gras ist gelb und verwelkt, die Bäume sind entlaubt, der Nordostwind und der kalte Wind aus Nord häufen Schnee und Eis, und die ganze Natur ist vor meinen Augen, wie die Hoffnung in meinem Herzen, tot.*³²²

Zwar werden in diesem Zitat die klimatischen Verhältnisse und nicht prinzipale Willkür für das Fehlen der Lebensspur verantwortlich gemacht, doch ist die Empfindung von Trauer angesichts der "toten" Lebensumgebung deutlich und auf die augenscheinliche Sterilität französischer Barockgärten übertragbar. Mit der Farbe *Grün* als Hinweis auf Natur und Leben markierten denn noch im 20. Jahrhundert "grüne" Parteien in mehreren Ländern Europas ihre politische Position.

1.4.2.3. Deutsche dichten Wiesenbilder

Im deutschsprachigen Raum ließen es sich Poeten des 18. Jahrhunderts nicht nehmen, ihrerseits Palästen den Krieg zu erklären - indem sie die unverformte Wiese als Zone zufriedenen Lebens auswiesen:

³²⁰ vgl. Dézallier d'Argenville, *Théorie et Pratique de Jardinage*, Paris 1709, S. 59-66, zit. bei Wimmer 1989, S. 129f.

³²¹ vgl. J.E. Teschmacher, *The Horticultural Register and Gardener's Magazin*, 7.11.1835, S. 411f.

³²² J.J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, zit. nach Riedel 1989, S. 106, Anm. 32.

*Wie wird er lachen, wenn er mich sieht, fern von der feinen Welt bey den Würmern im Gras kriechen! Aber verzeihen sie, Hyacinthus, wenn ich so tumm bin, ihrem schönen Gang und dem Glanz ihres Kleides nicht nachzusehn, denn hier an diesem Gräschen läuft ein Würmchen empor, seine Flügel sind grünlichtes Gold, und wechseln prächtig die hellen Farben des Regenbogens.*³²³

Geßners *Gegend im Gras* ist nur eines von in seiner Zeit kaum zählbaren pastoralen Gegenmodellen zur höfischen Gewaltanstrengung. Das "sanfte Entzücken", das er in seinen *Idyllen* vermittelt, entzündet sich daran, "auch in der kleinsten Verzierung der Natur die Harmonie mit der *Schönheit und dem Nutzen* ins Unendliche hin *in unauflöslicher Umarmung* zu sehn"³²⁴

Das Pittoreske und das Praktische werden zum untrennbaren Paar, denn zweckfreier Genuß galt als aristokratisches Laster, von dem die bürgerliche Aufklärung Abstand zu nehmen trachtete. Neben die protestantische Wirtschaftswundergläubigkeit trat eine pantheistische Metaphysik als neue Ausdrucksform der Spiritualität, häufig versetzt mit neuheidnischen Anspielungen aus dem Bereich der antiken Mythologie - etwa wenn Albrecht von Haller die Alpenwiesen von "Florens bunt Geschlecht"³²⁵ bevölkert sieht.

Die erotische Bildwelt des *Hohen Liedes* und die Vorstellung, gesellschaftsfernes Hirtendasein sei der Inbegriff freier Liebe gewesen, vereinten sich zur betulichen Schlüpfrigkeit des pastoralen Genres im deutschsprachigen Raum. Arkadisches Personal tummelt sich fast durchweg zur Schmuseolympiade auf "grünender Tapet", umhüllt von "reinen Ambra-Dämpfen"³²⁶. Aus der Fülle des stereotypen poetischen Materials, das die *loci amoeni* bis zur Ununterscheidbarkeit nivelliert, sei lediglich ein weiteres Zitat aus Hallers *Alpen* gestattet, weil diese nur scheinbar kokette Bukolik einen erstaunlichen Seitenhieb auf die Lebens- und Liebesgewohnheiten der Systemrepräsentanten enthält und zugleich die mittellose Landbevölkerung dafür entschuldigt, aus wirtschaftlicher Not auf reguläre Heiraten verzichten zu müssen:

*Die Eh' wird oft durch nichts, als beider Treu befestigt. [...]
Die Wollust deckt ihr Bett auf sanft geschwollnes Moos,
Zum Vorhang dient ein Baum, die Einsamkeit zum Zeugen,
Die Liebe führt die Braut in ihres Hirten Schoß.
O dreimal seligs Paar! Euch muß ein Fürst beneiden,
Denn Liebe balsamt Gras, und Ekel herrscht auf Seiden.*³²⁷

³²³ zit. nach Schneider 1980, S. 304.

³²⁴ zit. ebd. (eigene Hervorhebung).

³²⁵ Haller, die Alpen, Vers 375ff., zit nach Riedel 1989, S. 111, Anm. 42.

³²⁶ ebd.

³²⁷ Albrecht von Haller, Die Alpen, zit. nach Küster 1997, S. 37.

Zum Jahrhundertschluß vollzog Friedrich Schlegel mit seinem "Skandal"-Roman *Lucinde* endgültig die Abkehr von bürgerlichen Konventionen: "Auch der grüne Rasenplatz muß bleiben wie er ist. Darauf soll das Kleine sein Wesen treiben, kriechen, spielen und wälzen."³²⁸ Die ungestutzte Wiese entfaltet sich ebenso regelfrei wie die Frucht der behördlich nicht sanktionierten Liebesbeziehung. Kind und Gras entsprechen einander in ihrer "Wesen"haftigkeit, in der unverstellten Wirkkraft ihrer "Triebe".

Tatsächlich hatte schon einige Jahre zuvor der Fürst von Anhalt-Dessau, Franz, ein großes Rasenstück im Schloßpark zu Wörlitz dem Wildwuchs überlassen: die nach dem Lieblingsgärtner Schoch benannte Wiese präsentierte sich in scheinbar endloser Weite und von der Schere unberührt. Auf ihr mochten denn die Kinder gespielt haben, die des Gärtners Tochter Luise dem Fürsten auch ohne Trauschein geboren hatte. Allzu offenbar räumte der aufgeklärte Regent den Naturgesetzen, die auch ihn beherrschten, ihr Daseinsrecht ein und zollte ihnen durch Anpflanzung eines Beetes in Phallus-Form eindeutigen Tribut.

1.4.2.4 Bürgerliches Rasenspiel

Von der Ästhetisierung der Wiese im fürstlichen Aufklärungsgarten und ihrer Politisierung als Gegenstand öffentlicher Anschauung war es kein weiter Weg zu den sozialhygienischen Überlegungen, die Dr. Faust 1827 in seiner *Sonnenschrift*³²⁹ verbreitete. Ein ganzes Menschenalter, bevor die Lebensreformisten die Corsagen sprengten, um zum Taulaufen ins Freie zu stürmen, propagierte Faust den Zugewinn an Licht und Luft, wenn Häuser an der Südseite mit einer Rasenfläche versehen würden. Die Rasenfläche wird schlicht zum Nicht-Ort, an dem nichts ist, was Licht und Luft wegnehmen könnte; als Nicht-Ort hält sie auch einen Abstand zum Unruhe stiftenden Verkehr der Straße, wodurch den Häusern "Sicherheit und Frieden", aber auch optische und akustische Diskretion geboten werden. Sie übernimmt die Funktion eines Filters zur Reinigung der Luft und zur Abkühlung der durch den Straßenverkehr entstehenden Wärme, so daß "alles Gehen, Fahren, Reiten und Zusammenkommen auf der Straße erleichtert" wird. Katharine Budd sah 1911 gar ein "Open-air-Theater in jedem Rasen".³³⁰

Neben seiner kommunikativen Eigenschaft als "Ort gesellschaftlichen Zusammenkommens, vielfachen Gesprächs, Getändels und der Bewegung" eignet sich der Rasen auch besonders zur Ausübung "weiblicher Hausarbeit".³³¹

³²⁸ Wimmer 1989, S. 416.

³²⁹ B.C. Faust: Das Haus und die Rasenplätze vor den Häusern. (Aus: Dr. Faust's Sonnenbauschrift) In: Monatsblatt für Bauwesen und Landesverschönerung, Jg. 7, 1827, S. 9ff. Zit. nach: Däumel 1961, S. 66f.

³³⁰ Katharine C. Budd, *Every Lawn a Theatre*, 1911, zit. nach Teyssot 1999, S. 21.

³³¹ Faust 1827, S. 10.

Die in etlichen Paragraphen aufgelisteten Vorzüge der Rasenplätze subsumiert Faust wie folgt:

*Die Rasenplätze umfassen die Straßen und die vordere Seite der Häuser mit grüner, lebendiger Natur; sie verwandeln die Stadt in Land, die Häuser der Städte in Landsitze, das Stadtleben in Landleben; der Mensch lebt im Grünen, im Freien. In unserem häuslichen, stillsitzenden Leben, zwischen vier Wänden, bei Mangel an Sonnenlicht in verdorbener Luft, liegt eine Hauptquelle des Trübsinns, der Krankheiten, der Leiden und des Elends der Menschen.*³³²

Über die therapeutischen Qualitäten des Rasens hatte zur gleichen Zeit John Claudius Loudon das Publikum in seiner Garten-Enzyklopädie informiert: "In allen Familien gibt es zu dieser oder jener Zeit Patienten, und dann ist es wünschenswert, daß ihnen der Garten eine Erleichterung ihrer Leiden gewähre. Manche Patienten, die an den unteren Extremitäten leiden, können bloß auf Rasenpfaden gehen."³³³ Noch im Zweiten Weltkrieg sollte der Gedanke an den eigenen Rasen das Durchhaltevermögen bedrohter Briten stärken, denn er symbolisierte als "ein lebendiger Faktor der Erholung" den "heimischen Frieden und das Bewahren der Moral - in diesen Tagen furchtbarer Belastung empfehlen wir die Ruhe eines Abends mit (!) Ihrem Rasen."³³⁴ Hatte der Rasen als guter Freund in der Abendstunde das heimgesuchte Inselvolk durch den *Blitz* begleitet, kam die Heilkraft gartenpflegerischen Umgangs mit frischer Erde und Gras vor allem mental versehrten *Boys* zugute, wie Mrs van Hoesen in *Better Homes & Gardens* dankbar mitteilte.³³⁵

Viele Errungenschaften der revolutionären Sozialutopien waren allerdings durch die Restauration der Biedermeier-Zeit schon wieder zunichte gemacht worden. Viktorianischer Puritanismus hatte einen züchtigen Mantel über die Offenbarungen "freier Liebe" naturgemäßer Körperlichkeit gebreitet, und die ästhetische Erziehung des spätaufklärerischen Klassizismus wurde durch den eklektischen Stilpluralismus zahlloser *Neo-Moden* verbildet. Daher nimmt es nicht wunder, daß im Verlauf des 19. Jahrhunderts auch der französische Regel-Garten eine Renaissance erlebte, die als besonders kuriose Blüte die *Teppichgarten*-Manie hervorbrachte. Als deren theoretischer Vorredner verbreitete R.W.A. Wörmann um 1860 mehrere Schriften, in denen er äußerst umständlich vom Verhältnis des "einzelnen Gliedes" zum "Massenausdruck" Kunde gab. Vor allem leistete er der durch den Englischen Garten erfolgreich überwundenen Symmetrie wieder Vorschub:

³³² ebd..

³³³ John Claudius Loudon, *An Encyclopaedia of Gardening*, London 1822, zit. nach Wimmer 1989, S. 261.

³³⁴ O.M. Scott & Sons Co., *Lawn Care* 15 (1942), S. 3, zit. nach Scott Jenkins 1999, S. 127.

³³⁵ vgl. Mrs S.G. Van Hoesen, *The Men Come out of It in the Garden*, In: *Better Homes & Gardens*, June 1945, p. 24, zit. nach Colomina 1999, S. 138.

*Jede symmetrische Anordnung ist aber ganz besonders dazu geeignet, mit einklanglichem Bande verschlingend die Einzelheit nicht bloss bei voller Geltung zu lassen, sondern sie, ohne das Ganze zu stören, noch ganz besonders aus ihm herauszuheben. Jeder Blumenschmuck erhebt aber den Anspruch, da das einzeln Schöne in der Gesamtzusammenstellung noch für sich einzeln schön bleibe, sich der besonderen Bewunderung darbiete, und weil dies eben beansprucht wird, darum eignet sich auch die symmetrische Eintheilung der Beete und der Beflanzung vorzugsweise gerade für den Blumenschmuck.*³³⁶

- Rasenteppich/Teppichrasen

Wörmann liefert Musterentwürfe für Ornamentparterre in der "neuesten Geschmacksrichtung", die sich "theils der alten französischen Garten-Anlage bemächtigt, um sie ... hie und da als Teppichgärten in die Parkanlagen mit günstigem Erfolge einzuflechten".

Durch die Umbenennung der Broderie wird dem Leser suggeriert, es handele sich um eine Novität. Tatsächlich wird der Rasen, der, wie wir gesehen haben, zwischenzeitlich die Rolle des geselligkeitsstiftenden Lebensretters übernommen hatte, auf seinen Zweck als farbwerte Zutat beschränkt. Der Horror vacui des neobarocken Eklektizismus fürchtete das Hervorlugen auch nur geringer Mengen ungestalteter Erde, denn sie "giebt nur einen rauhen Anblick"³³⁷ und sei daher überall mit Moos zu bedecken. Der Eifer, keinen nackten Boden sehen zu lassen, führt zu teilweise abstrusen, der Gesundheit der Grünflächen keineswegs zuträglichen Ermahnungen: auf Umgraben solle verzichtet und freie Stellen stattdessen mit niedrigen Pflanzen wie Reseda, Lobelie, Petunie etc. versehen werden.³³⁸

Hatte 100 Jahre zuvor das Ziehen des Rasen-Rollers zum gärtnerischen Arbeitsalltag gehört, so daß die Walzenmännchen als lebende Staffage in malerisch oder druckgraphisch erstellten Gartenszenen Karriere machten, wurde es nun abermals notwendig, daß "die Oberfläche des Bodens [...] sorgfältig geebnet, geharkt und nach dem Harken am besten noch mit einem Planierbalken leicht bestrichen (wurde), um dadurch die Spuren der Harkenzähne zu vernichten, und die Strichzeichnung auf dem Boden deutlicher und untrüglicher zu machen."³³⁹ Metaphorische Parallelsetzungen zwischen Rasen und Teppich hatten die Gartenliteratur des 19. Jahrhundert und frühen 20. Jahrhunderts bestimmt, bis hin zum Sprachbild des Gärtners als "Couturier der Landschaft"³⁴⁰. Herbert Kellaway nannte 1907 den Rasen einen "grünen

³³⁶ Wörmann 1864, S. 2f.

³³⁷ Jakob Ernst von Reider, *Der vollkommene Blumengärtner*, Leipzig 1831, zit. nach Wimmer 1989, S. 251

³³⁸ vgl. William Robinson, *The Subtropical Garden*, 1879, zit. bei Wimmer 1989, S. 327.

³³⁹ Wörmann 1864, S. 4.

³⁴⁰ Mosser 1999, S.50.

Teppich, der die Leinwand abgibt für die Anordnung von Haus, Bäumen, Büschen und Blumen"³⁴¹. Mit der Leinwand des Malers hatte bereits Jean Claude Nicolas Forestier, ein Gartenkünstler des 18. Jahrhunderts, den Rasen verglichen,³⁴² auf seinen Spuren wandelte auch Samuel Parsons, der im Rasengrün einen würdigen Nachfolger des mittelalterlichen Goldgrundes sah, um Heilige zu hinterfangen. Als Standfläche höchsten Wesen vorbehalten, müsse das Betreten des Rasens für irdische Individuen konsequenterweise untersagt sein, woraus Parsons die klassische Zurückweisung *Betreteten verboten* ableitete.³⁴³

Gartentechnologische Konsequenzen aus den optischen und haptischen Ähnlichkeiten zwischen einem gepflegten Rasen und einem Teppich ergaben sich 1830, als der englische Textilingenieur Edwin Budding, angeregt durch eine Maschine, die zum Trimmen von Samtgeweben eingesetzt wurde, den Rasenmäher mit schneckenförmig sich drehender Scherwalze erfand. Für die Grasschneider der Firma *Eclipse* warb eine Karikatur von Scott Brown (1949, Abb. 14); sie zeigt einen Mann, der fassungslos am Wegesrand kniet und seiner Begleiterin zuruft: "Es ist gar kein grüner Teppich, es IST Gras. Diese Leute müssen einen *Eclipse* benutzt haben."³⁴⁴

Derartig zarte Halme können auch mit der delikaten Haut von Neugeborenen assoziiert werden. Diesen Analogieschluß machte sich die Firma *Northern Tissue* zunutze, um in einer Kampagne für ihr hochfeines Toilettenpapier ein Baby auf einem Rasen liegend zu präsentieren: "Mighty Soft..."³⁴⁵

Eines Tages den väterlichen Rasenmäher zu übernehmen wird zum Mannbarkeitsritual der westlichen Zivilisation: der technologisch unterstützte Kampf gegen Unkraut und unkontrollierten Graswuchs stellt sich als - wenn auch domestizierte - Kriegshandlung dar. Das Anlegen uniformartiger Arbeitskleidung und vom Motorisierungsgrad abhängigen Schutzaccessoires (Brille, Ohrkappen, Handschuhe) vervollständigt den soldatischen Habitus. Eine Printkampagne der Internet-Arbeitsvermittlung *Jobline.de* zeigte im Jahr 2000 einen elektrischen Rasenmäher aus der Froschperspektive, der in einem Wiesendickicht bereits erste Schneisen hinterlassen hat. Auf seine Leistungskraft bezieht sich der Slogan "Wenn Sie schon aus Allem das Optimum herausholen - Warum nicht auch aus Ihrem Job?". Dieses Optimum, das den Leser der Anzeige veranlassen soll, auch an sich selbst höchste Anforderungen zu stellen und diese durch *jobline.de* optimal vermitteln zu lassen, verweist unübersehbar auf das Ideal eines gesellschaftsfähig gestutzten Rasens. Wie seinen Rasen hat auch der im

³⁴¹ Herbert Kellaway, *How to Lay Out Suburban Home Grounds*, New York 1907, zit. nach Teyssot 1999, S. 5.

³⁴² vgl. Mosser 1999, S.55.

³⁴³ vgl. Samuel Parsons Jr. *The Art of Landscape Architecture: its Development and its Application to Modern Landscape Gardening*. New York 1915, S. 120f.

³⁴⁴ Colomina 1999, S. 145.

³⁴⁵ vgl. ebd., S. 144.

Hintergrund der Anzeige nur unscharf zu erkennende Mensch sein Leben in geordnete Bahnen zu lenken, die Fleiß und Vorsätzlichkeit spiegeln.

Solchen Analogien hatte offenbar auch die rund hundert Jahre zuvor initiierte *Reformbewegung* nicht vorbeugen können, die ihre Kritik gegen jegliche Art von erzwungener Einschränkung der natürlichen Lebenskräfte richtete. Eigentlich hätte auch der Garten aus den Klauen ornamentorientierter Scherenschwinger befreit werden sollen. Dem propagierten Leben in Naturverbundenheit und dem ästhetischen Ideal unverstellter Weitsicht à la Addison schlossen sich allerdings nur Ausnahmerecheinungen wie die Klausner am Monte Verità oder die Angehörigen der Künstlergruppe zu Worpswede an. Die Worpsweder verherrlichten in ihren Heide-Bildern die weite Ebene, literarisch begleitet von den frühen Dichtungen Rainer Maria Rilkes, der ebenfalls eine Zeitlang in der Künstlerkolonie gelebt hatte. Begriffsschöpfungen wie "Wiesenmorgen" (aus: *Sonnette an Orpheus*) verbinden das Vorstellungsbild einer Landschaftsformation mit der spezifischen tageszeitlichen Stimmung einer frühen Wanderung.

1.4.2.5. Freiheitliches Grasgeflüster II

Tatsächlich dauerte es aber noch einige Jahrzehnte, bis ein neues Gartenideal überhaupt auch nur vereinzelt akzeptiert wurde. Offenbar mußten erst Vertreter der *Earth Art* den Blick dafür schärfen, daß auch scheinbar ungeformtes Wachstum Ausdruck für einen "höheren" Gestaltungswillen sein könne.

Hans Haacke etwa präsentierte 1966 (in einer New Yorker Galerie) und 1969 (in der Cornell University) eine Erdscholle, in die er etwas Gras eingesät hatte. Der erwartbare Vorgang, daß *Gras wächst*, gab dieser Installation auch den Titel (Abb. 15). Auf die Frage, wodurch sich sein Kunstwerk von alltäglicher Gartenarbeit unterscheidet, gab Haacke zur Antwort: "durch Intention".³⁴⁶ Der deutschstämmige Künstler verwies mit dem Sprießen und schließlich Vergehen des Grases sehr unmittelbar auf den biologischen Kreislauf, auf *Energie* und *Information* in dem Sinne, daß das Wirken der Kräfte, die Pflanzen veranlassen, Formationen zu bilden, sichtbar gemacht werde.

Die Arbeit mit Pflanzen ließ Kunst in *real time* entstehen, die mit minimalistischen Mitteln Stellung zu Fragen der politischen, ökonomischen und ökologischen Wirklichkeit zu beziehen schien.

Der natürliche Wachstumsprozeß beschäftigte auch Helen und Newton Harrison, die 1971 unter dem Titel *Air, Earth, Water Interface* in einer Galerie eine Kiste ausstellten, in der sie Sämereien aufzogen.³⁴⁷

³⁴⁶ Vgl. die Dokumentation des *Earth-Symposiums*, 1970, in: Smithson 1979, S. 160ff.

³⁴⁷ Hall 1983, S. 24.

Es waren also bildende Künstler, die einer breiten Akzeptanz "ökologischen", naturgemäßen Gartenbaus den Weg ebneten.

Erst nach 1970 (und immer noch einige Jahre, bevor sich die "Grünen" zur Partei des Umweltbewußtseins formierten), eröffneten die Schriften von Louis le Roy einem internationalen Publikum gartentheoretische Horizonte, die den "Schutt-Garten" zum ästhetischen "Gegenbild der modernen Industriegesellschaft [...], deren Ende er nahen sieht"³⁴⁸ werden ließen. Die Bedeckung des Gartenbodens mit totem Pflanzenmaterial (Laub, zerbrochene Zweige) sollte zwar in erster Linie seine Regeneration fördern, wurde jedoch auch als metaphorisches Zeichen für drohende Vergänglichkeit verstanden.

Vor diesem Hintergrund entdeckten die Soziodesigner Michael Andritzky und Klaus Spitzer *die ästhetischen Qualitäten des bislang verachteten Unkrauts und ziehen die blühende Wiese dem monotonen Rasenteppich vor. [...] Das Unkraut ist offensichtlich etwas Politisches. Hinter der Technologie der Pflanzenverwendung und Vegetationszerstörung steckt wohl eine politische Ideologie, die rational, sachlich, sauber und natur- wie menschenfeindlich gleichermaßen ist.*³⁴⁹

Nachdem sich, zunächst in Deutschland, umweltbewußte Politiker unter grünen Fahnen zu regierungsbeteiligten Parteien versammelten, wurde das Dach der Kunst- und Ausstellungshalle in Bonn, dem damaligen Noch-Regierungssitz, zum Veranstaltungsort für ein längerfristiges künstlerisches Projekt: Unter dem Titel *Future Garden, Part I: The Endangered Meadows of Europe* pflanzten Helen und Newton Harrison dort eine 3.600 qm umfassende Wiese, die sie aus verschiedenen Elementen "bedrohter" Grünflächen zusammensetzten. So integrierten sie u.a. Teile einer 400 Jahre alten Weide aus der Eifel, die einer Baulanderschließung zum Opfer fallen sollte. Das politische Statement, diesen Bodenbewuchs dem Mechanismus wirtschaftlicher Spekulation zu entziehen, erhielt besonderes Gewicht durch die Standort-Wahl. Die Arbeit wird so gleichsam zu einer andauernden Aufforderung an die Repräsentanten des Staates, die ökologischen Bedingungen menschlichen Zusammenlebens im Einklang mit der Natur zu bedenken. Zum intakten Ökosystem einer Wiese gehören, so die Harrisons in ihrer Projektbeschreibung, nicht nur verschiedene Pflanzen, sondern auch die von und mit ihnen lebenden mikroskopisch kleinen Wirbellosen und Insekten, Reptilien und Amphibien, aber auch größere Säugetiere und schließlich die menschlichen Nutzer, die ihr Milchvieh mit Weideland versorgen müssen. Da Wiesen in der Regel durch Rodung entstanden, muß die Rückkehr des ursprünglichen Waldes durch jährliche oder halbjährliche

³⁴⁸ vgl. Wimmer 1989, S. 400, unter Bezug auf Louis G. Le Roy, *Natur ausschalten - Natur einschalten*, Stuttgart 1978.

³⁴⁹ Andritzky/Spitzer, *Grün ist die Stadt*, Reinbek bei Hamburg 1982, zit. nach Wimmer 1989, S. 402f.

Maht verhindert werden, um das fragile Gleichgewicht des Ökosystems aufrechtzuerhalten. Die Arbeit des Schnitters wird als Leistung erkennbar, die von der Kultur erbracht werden muß, um die Natur zu unterstützen. Kultur wird somit als "zweite Natur" des Menschen ausgewiesen, die er notwendigerweise ausbilden muß, um überhaupt als Art überleben zu können. Allerdings hat der Mensch, und dies zu zeigen ist ebenfalls Absicht der Harrisons, mit seinem kulturellen Engagement im Verlauf der Jahrhunderte übertrieben. Den größten Schaden richtete er mit der Einführung von vermeintlich ertragsteigernden Monokulturen an. Dennoch stellt die Wiese in ihren von den Harrisons präsentierten Erscheinungsformen ein unübertroffenes "Modell für die Kollaboration von Mensch und Natur" dar, insofern das Zusammenspiel auch auf eine wünschenswerte Zukunft von Wäldern und Seen zu übertragen ist.³⁵⁰ Das erklärte hehre Ziel der Harrisons besteht darin, langfristig das durch Monokultur ausgelaugte Europa in einen "Zukunftsgarten" nach dem Vorbild der Weide zu verwandeln.³⁵¹

Die narrative Struktur der ständig im Jahreszeiten- und Witterungswechsel begriffenen Installation wird durch Texttafeln unterstrichen, auf denen Gespräche zwischen dem Künstlerehepaar und Wissenschaftlern (z.B. Botanikern) dokumentiert sind. Diese Protokolle vermitteln, ergänzt um eine Auswahl von Photographien europäischer Wiesen, die Kulturgeschichte dieser über Jahrhunderte durch Abholzung und Ansiedlung von Nutztieren entwickelten Geländeform. Gehend und lesend erschließt der Besucher das "komplexe Drama"³⁵², das es bedeuten würde, wenn Böden keine Chance mehr erhielten, Gras wachsen zu lassen. Mit Blick auf eine breite, stark befahrene Autostraße erlebt der Betrachter die affirmative Gegenüberstellung von Natur und Kultur. Über das Bodenniveau einer ebenerdigen Ausstellung erhoben, stellt sich beim Besucher des Ausstellungsdaches buchstäblich das Gefühl der "Erhabenheit" ein; damit wird auf die prominenteste ästhetische Kategorie des 18. Jahrhunderts angespielt, also auf ein Zeitalter, in dem schon einmal "Freunde der Natur und Kunst" versuchten, zwischen beiden Größen zu vermitteln.

Das Projekt fand seine Fortsetzung in *Future Garden Teil 2. Eine Mutterwiese für die öffentlichen Grünflächen von Bonn*. Die Harrisons pflanzten dazu eine artenreiche Blumenwiese in der Rheinaue, auf der sie über 100 verschiedene Gräser und Wildkräuter ansiedeln wollten. Ihren Namen erhielt die Mutterwiese, weil sie den Samenvorrat bereithält, aus dem weitere öffentliche Grünflächen der Stadt mit Artenvielfalt versorgt werden sollen.

1.4.4.6 Der virtuelle Rasen

Aufgrund ihrer überwiegend positiven Konnotationen haben Grünflächen auch ihren Einzug in die virtuelle Welt simulierter Räume des *World Wide Web* gehalten. Mark Wigley beobachtet

³⁵⁰ vgl. Harrison 1996 S. 163.

³⁵¹ vgl. ebd.

³⁵² ebd., S. 162.

ungeachtet der neuartigen Möglichkeiten, als Netzbenutzer in fiktive Individualitäten zu schlüpfen, ein Festhalten an konventionellen Habitat-Mustern.³⁵³ So seien auch die virtuellen Städte, in denen architektonische Entwürfe simuliert werden und in denen sich Tausende zu Online-Spielen oder zum Chatten treffen, mit Rasen ausgestattet. Er erklärt dies mit der Sehnsucht der User, ihren metropolitanen Umgebungen durch die Flucht in eine virtuelle Welt zu entkommen. Es erscheint allerdings einigermaßen absurd, sich dabei eines technischen Mediums zu bedienen, dessen den Globus umspannender Entwicklungsstand gerade die Unentrinnbarkeit und Allgegenwart des maschinellen Fortschritts repräsentiert.

Zumindest formal bietet sich Rasen mit seiner glatten Oberfläche für elektronische Bildgenerierungen durchaus an. Die Schwierigkeiten, natürliche Unebenheiten des Erdbodens mit den Impulsen eines Datenanzugs zu übertragen, sind bei der Darstellung einer derartig ebenmäßigen Trittfläche relativ gering, während das technische Unvermögen, Laufen über Stock und Stein in Computeranimationen zu simulieren, auch am Ende des 20. Jahrhunderts noch allzu offensichtlich war.

In ästhetischer Hinsicht bedeutet der "elektrische Rasen", wie ihn Wigley nennt, einen schon fast paradox zu nennenden Rückfall hinter die kunsttheoretischen Positionen etwa des *Pittoresken*. Der virtuelle Spaziergang durch die Simulation des Wörlitzer Parkes (Abb. 16)³⁵⁴ widerspricht mit seinen wie emailliert wirkenden Wiesen, die der Bezeichnung *Grünfläche* alle Ehre machen, völlig den Maximen etwa William Gilpins:

*die Glätte des Ganzen, ob sie gleich richtig und so ist, wie sie in der Natur seyn würde, beleidigt im Gemälde. [...] breche man die Ränder des Spazierwegs; gebe man ihm das Unebene eines Fahrwegs, [...] streue man etliche Steine umher und pflanze hier und da Gestrüpp: mit einem Wort, anstatt das Ganze glatt zu machen, mache mans rauh; so macht mans zugleich malerisch*³⁵⁵ -

gestalterische Grundsätze, die um 1790 bereits befolgt und 200 Jahre später einfach weggerendert wurden.

1.4.2.7. Ist die Hoffnung grün?

Die Farbe *Grün* steht u.a. für Hoffnung und organisches Leben, seit dem Ende des 20. Jahrhunderts ist sie auch Leitfarbe der *political correctness*. Grünflächen sind daher in der Kulturgeschichte überwiegend positiv besetzt. Sie lassen allerdings auch das Tote besonders tot erscheinen. So hatte am Ende des 15. Jahrhunderts der Maler Piero di Cosimo die versehentlich

³⁵³ vgl. Wigley 1999, S. 190f.

³⁵⁴ <http://www.inm.de/projects/woerlitz.html>. Das Projekt ist dokumentiert bei Klein 1996.

³⁵⁵ William Gilpin, *Three Essays on Picturesque Beauty, on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape*, London 1792, zit. nach der Leipziger Übersetzung 1792/1800 bei Wimmer 1989, S. 193.

von ihrem Gatten erlegte Prokris in einen Rasenhain gebettet, dessen kräftiges Grün auffällig mit der Leichenblässe der Verendeten kontrastiert.

Der amerikanische Fotokünstler Gregory Crewdson legte 1991 ins Dickicht eines kleinblättrigen Bodendeckers einen toten Vogel mit ausgestreckten Flügeln, vom dichten Grün schon fast überwuchert (Abb. 17). Um den Kadaver herum wachsen rotblühende Tulpen steil himmelwärts, im Bildhintergrund verschwimmen in der Unschärfe ein Haus und ein sanftgewellter Rasen, Indikatoren des friedfertigen Lebens.

Die untergründigen Nachtseiten der Gartenlust führte David Lynch in seinem Film *Blue Velvet* (1986) vor: er beginnt mit der Kamerafahrt durch einen amerikanischen Vorstadt-Rasen. Der getrimmte Rasen erscheint hier als Inbegriff unterdrückter, durch kulturelle Konvention nur unzureichend gezähmter Leidenschaften. Das unechte Alltags-Idyll sanft sich biegender Halme wird denn auch wenig später jäh gestört durch den grausigen Fund eines menschlichen Ohres, dessen offensichtlich unsanfte Abtrennung den Ausbruch von Trieben anzeigt, die durch freundliches Grün nicht mehr zu beruhigen sind. Dieses Ohr befindet sich überdies auf einer vernachlässigten Wiese, die gerade nicht den nachbarlichen Pflegestandards entspricht (und die zu betreten wohlherzogenen Kindern abgeraten wird). Die allzu große Nähe gutbürgerlicher Selbstdarstellung und moralischer Verwahrlosung werden durch die mikrokosmische Nahsicht zu bedenken gegeben.

Das Tote, Abgestorbene inmitten des Lebendigen markiert aber auch die alltägliche Ambivalenz von Blühen und Sterben.

Diese Ambivalenz wird besonders deutlich, wenn es darum geht, die letzte Ruhestätte von Menschen zu gestalten, sie der Erde zurückzugeben, aus der sie - verschiedenen Schöpfungsmythen zufolge - entstanden: die Endgültigkeit des irdischen Daseins soll, den Hinterbliebenen zum Trost, mit der Hoffnung auf Auferstehung oder ein Leben nach dem Tode vermittelt werden. Der Kreislauf des Lebendigen schließt sich zumindest in Gestalt von Grabbepflanzungen.

Die umgangssprachliche deutsche Redewendung *ins Gras beißen* läßt dabei die Bedeutsamkeit erkennen, die Grünflächen an der Schwelle zum Tode beigemessen wurde: noch der Sterbende sichert sich durch finales Zuschnappen einen letzten Rest Lebendigkeit.

1. 5. Aus der Erde, zur Erde zurück

Bei den Christen wurden von jeher die irdischen Ueberreste der in ein besseres Leben Hingegangenen dem Schoose der Erde anvertraut. Dazu wurden besondere Plätze geweiht und diese hießen Gottesäcker, oder Kirchhöfe, wenn sie um die Kirchen herumlagen...

Jedem fühlenden Herzen wird der Acker Gottes eine heilige Stätte sein, und hier wird sich der gute Mensch mit Schmerz, Wehmut und Sehnsucht der im Leben gekannten, nun entschlummerten Freunde erinnern, und hoffend den Ruf des Vaters zur Vereinigung mit seinen vorangegangenen Lieben erwarten. [...]

Man sollte glauben, daß es tief im menschlichen Gemüthe liegen müsse, die Begräbnisplätze auf alle Weise zu schonen, zu ehren und zu schmücken. Aber selten sieht man einen Kirchhof auf eine würdige Art behandelt, und Unordnung und Nachlässigkeit zeigt sich allenthalben.³⁵⁶

Michael Voit

Der jüdisch-christliche Schöpfungsmythus läßt den Menschen wissen: "Von Erde bist du genommen und zu Erde sollst du werden." Die Zuordnung *Erde zu Erde, Asche zu Asche, Staub zu Staub* legte es nahe, Tote im Erdboden zu bestatten. Gedanken an erwünschte Regeneration vermischten sich mit Vorstellungen, der Erde die Gelebthabenden "zurückgeben" zu müssen. Gottfried Semper wies in den *Vier Elementen der Baukunst* auf den archaischen Ursprung des "Herdes" hin: dieser sei zunächst ein "Opfertisch" gewesen, unter dem eine Leiche begraben lag. Dieser "Altar" steht auf einem Grab. "Der Held, der darin liegt, ist das Opfer, auf dessen Kosten sich die Gemeinschaft wieder versöhnt und versammelt."³⁵⁷ Auch gehe die architektonische Grundform der "Terrasse" auf den "Erdaufwurf" als einen "Grabeshügel" zurück.³⁵⁸

Nach Girard gründet generell Religion als Stiftung einer Gemeinschaft von Erlösten auf dem Verscharren eines stigmatisierten, stellvertretenden Opfers. Dies läßt sich geradezu exemplarisch an der Entwicklung der christlichen Religion und ihres Kultes nachvollziehen: die frühen Christen versammelten sich zu Gebet und Gedächtnis in den unterirdischen Grabhöhlen ihrer ersten Märtyrer, den *Katakomben*.

Hannes Böhringer leitet daraus ab, daß der Ursprung der Architektur "gar nicht im Schutzbedürfnis des Menschen, [...] in der Ummauerung, sondern im Totenkult"³⁵⁹ liege. (Noch

³⁵⁶ Voit 1825, Vorwort.

³⁵⁷ Böhringer 1990b, S. 21.

³⁵⁸ vgl. ebd.

³⁵⁹ ebd.

das Haus, das Emilio Ambasz 1980 für Leo Castelli errichtete, ist "ein Tempel, ein unterirdisches Hügelgrab, welches das Familienleben sakramentalisiert und dessen tägliche Routinehandlungen zu Epen erhebt, die sich vor dem Hintergrund der wechselnden Tages- und Jahreszeiten abspielen."³⁶⁰ Nach Buchanan entwarf Ambasz mehrere Häuser mit zentralen "höhlenartigen Kuschecken um den Herd, das heilige Zentrum des Familienlebens."³⁶¹ Auch hier erscheinen also Herd, Grab und Höhle als untrennbare Ur-Formen menschlichen Wohnens auf der Basis des Todes bzw. zum Tode hin.)

Tatsächlich wurden in verschiedenen vorchristlichen Kulturen Tote in der Nähe ihrer ehemaligen Wohnung in eine Art "Totenhaus" verbracht, sofern religiöse Vorstellungen kursierten, der Verstorbene würde nach dem unübersehbaren Einstellen der Körperfunktionen "fortleben". Vor allem die Megalithgräber der Jungsteinzeit sind als Nachbildungen von Wohnbauten zu identifizieren. Kammer- und Kuppelgräber, wie sie z.B. in Süditalien (Sizilien, Sardinien) gefunden wurden, bilden weiterentwickelte Traditionen des Grabhauses. In Griechenland war zunächst die Erdbestattung üblich, bis sich zur Zeit Homers die Leichenverbrennung durchsetzte - ein Verfahren, das von den Italikern in das Römische Reich eingeführt wurde, wo zunächst ebenfalls die Erdbestattung unversehrter Körper üblich gewesen war. Das Zwölftafelgesetz (ca. 450 v.Chr.) erwähnt beide Praktiken, zumal etliche vornehme Patriziergeschlechter, z.B. die Cornelier, weiterhin Beerdigungen durchführten. Das Zwölftafelgesetz verbot wegen der Feuersgefahr die Verbrennung und aus hygienischen Gründen die Bestattung von Toten im Bereich der Stadt. Der Architekturtheoretiker Leonbattista Alberti stimmte in seinen *Zehn Büchern über die Baukunst* solchen Überlegungen zu, zumal sie auch Platos Forderung gerecht würden, "daß der Mensch ... weder lebend noch tot der menschlichen Gesellschaft lästig falle. Deshalb bestimmte er, daß man außerhalb der Stadt, insbesondere aber nicht anderswo als in einem gänzlich unfruchtbaren Acker begraben solle."³⁶²

Gemäß einem "uralten" Senatsbeschluß sei es nur Vestalinnen und dem Imperator vorbehalten, innerhalb der Stadtmauern bestattet zu werden, weil diese Personen "außerhalb der Gesetze" standen. "Wo du den Körper eines Verstorbenen beerdigst, der Ort sei heilig", zitiert Alberti dieses Gesetz, mit dem die Sakralität des Bodens rechtlich verankert wird. Derartigen Anspruch sieht der Renaissance-Autor auch in seiner Gegenwart: "Die Rechte der Grabmäler fallen in den Bereich der Religion"³⁶³, mithin gilt diese Bauaufgabe als öffentliche. Nach Cicero wohnt dem zur Bestattung ausgewählten Boden selbst eine Heiligkeit inne, die auf die

³⁶⁰ Buchanan 1993, S. 56.

³⁶¹ ebd., S. 58.

³⁶² Alberti 1975, S. 418.

³⁶³ vgl. ebd., S. 414.

Grabmäler übergeht: sie könne durch nichts zerstört und entfernt werden - "denn, während alles andere vergeht, sind die Grabmäler durch das Alter heiliger".³⁶⁴

Ein wichtiger Diskussionspunkt wurde auch bald die zu wahrende Schlichtheit der Grabstätten: Schon Pittacus, einer der Sieben Weisen, habe sich gegen Grabschmuck verwahrt, der aus mehr als drei ellenhohen Säulchen über einem Erdhügel besteht. Die Gleichheit der Menschen im Tode sei am schicklichsten durch die einheitliche Bedeckung von Gräbern mit Erdschollen veranschaulicht.³⁶⁵

Das Grab mit natürlichen Materialien (Stein, Baum etc.) zu dekorieren, verweist auf einen Kreislauf des Lebendigen, an dem teilzunehmen dem Verstorbenen gewünscht wird. Je geringfügiger die Veränderungen an der organischen Abdeckung sind, desto wahrscheinlicher scheint es, daß sich "dann das Antlitz der Erde wieder [...] so zeigt, daß sie (die Hinterbliebenen) den Acker in seiner Blüte sahen, [...] wie er damals war, als die Ihrigen aus dem Leben schieden; da regte sich wohl in ihrem Herzen die Sehnsucht nach den Teuren, die sie verloren, und sie erhöhten deren Gedenken mit allem, wie sie nur konnten."³⁶⁶

Erst in der Endphase der Republik und um die Zeitenwende wurde die Kremation vorübergehend zum allgemeinen Standard. In der ehemaligen römischen Kolonie Köln fand man früheste Brandgräber aus der 2. Hälfte des 1. nachchristlichen Jahrhunderts. Auch das Urnenbegräbnis ist eigentlich eine Form der Erdbestattung; in früherer Zeit wurden die Toten sogar in den Grabaushüben selbst verbrannt, ehe das Abfackeln auf einem Scheiterhaufen Sitte wurde. Lediglich einen zuvor amputierten Finger vergrub man in der Erde, um die Kremationsstätte zu heiligen. Die Urne mit den Aschenresten wurde von den Angehörigen in einem Erdgrab mit Grabstein oder in einem altarförmigen Grabmal eines Altars versenkt. In welcher Form auch immer die sterblichen Reste zur letzten Ruhe gebettet wurden, sie mußten mit mindestens drei Handvoll Erde bestreut sein. Diese Verbundenheit mit der magischen Substanz der Erde war Voraussetzung für eine Aufnahme in die "Unterwelt".

Vorstellungen einer Totenwelt unter der Erdoberfläche entsprachen in geradezu buchstäblicher Weise die Katakomben, in denen frühe Christengemeinschaften ihre verstorbenen Mitglieder aufbewahrten. Während einiger Jahrhunderte wußte man von ihrer Existenz nur durch Historiographen wie den Hl. Hieronymus oder Prudentius; erst im 16. Jahrhundert wurden sie wiederentdeckt, worüber Kardinal Baronius im ersten Band der *Annales Ecclesiastici* berichtete. "Eine völlig neue Welt tat sich hier dem Gelehrten auf. In gewisser Hinsicht stellt die Entdeckung und intellektuelle Ausbeutung der Katakomben einen Ausgangspunkt jenes historischen Ansatzes dar, für den das visuelle Element einen wesentlichen Bestandteil

³⁶⁴ ebd., S. 415.

³⁶⁵ vgl. ebd., S. 416; vgl. auch Voit 1825, S. 34.

³⁶⁶ Alberti 1975, S. 416.

bildet"³⁶⁷ - zumindest für katholische Historiker, während streitbare Protestanten höhnten, die aufgefundenen Knochen hätten auch von Tieren stammen können oder die Katakomben seien weniger christliche Begräbnisstätte als vielmehr zunächst Depot heidnischer Kadaver zweifelhafter Provenienz gewesen, was Gilbert Burnet in seiner *History of the Reformation in England/History of his Own Time* um 1680 unterstellte. Ornamente der Sarkophage schrieb er mittelalterlichen Mönchen zu, die sich von den Gräbern die Ankurbelung schwunghaften Reliquienhandels erhofften.³⁶⁸

Während der Regierung des Kaisers Trajan (98-117) schlossen sich immer mehr Senatorfamilien der Ganzkörperbestattung in *Sarkophagen* an. Diese Behältnisse verdanken ihre Bezeichnung der Annahme, daß der Stein, aus dem sie gefertigt wurden, "Fleisch fresse". Inwiefern die Verbreitung des Christentums und seiner Überzeugung einer Auferstehung des intakten Leibes am Jüngsten Tag auch Nicht-Christen zur Körperbestattung animierte, muß offen bleiben, da Erdbegräbnisse auch in vorchristlichen Kulturen, einschließlich der römischen, immer wieder üblich waren.

Die Verbrennung von Leichen wurde 768 von der christlichen Kirche als heidnischer Brauch ausdrücklich verboten.³⁶⁹

Im Zuge seiner Christianisierung durch die merowingischen Könige seit Chlodwig (5./6. Jh.) wurde auch im Frankenreich die Kremation von der Erdbestattung abgelöst. Germanische Stämme hatten sich von der Verbrennung vor allem versprochen, daß die Toten an einer Wiederkehr gehindert würden. Diesem Zweck dienten ferner dornige Grabbepflanzungen. Vielleicht ist die Sitte, nach der Verbreitung des Erdbegräbnisses im fränkischen Reich Tote unbekleidet zu bestatten, ebenfalls darauf zurückzuführen, daß der Besuch von Verstorbenen für äußerst unerwünscht gehalten wurde. Von Steinsetzungen, die die Grabstellen umringten, erwarteten Franken zusätzlich eine bannende Wirkung. Vor allem stand zu befürchten, daß totgeborene Kinder, weil ihnen das Leben auf der Erde vollständig vorenthalten war, keine Ruhe fanden. Noch in der Frühzeit der Christianisierung wurden ihnen daher Pfähle durch das Herz gebohrt. Kinder, die ihren Eltern nachstarben, wurden in deren Nähe gebettet.³⁷⁰ Für die Totenruhe wählte man separate, von den Kommunen der Lebenden möglichst weit entfernte Friedhöfe. Anders als im römischen Reich, wo Tote außerhalb des Stadtgebiets an Straßen beigesetzt wurden und dort Denkmäler erhielten, wurden im Frankenreich die Ruhestätten in unkultivierter Landschaft oder nahe bei den Ruinen einer vorhergehenden Siedlung angelegt.³⁷¹

³⁶⁷ Gaskell 1995, S. 117.

³⁶⁸ vgl. ebd., S. 120f.

³⁶⁹ vgl. Oliver Meißner, Internetinformation des Römisch-Germanischen Museums, Köln 1997, cologneweb.com/rgm-3.htm.

³⁷⁰ vgl. Rouche 1999, S. 477.

³⁷¹ vgl. ebd., S. 473ff.

Häufig entstanden in christlicher Zeit an den Nekropolen Wallfahrtszentren, weil sich dort auch Gebeine von Märtyrern befanden oder sie zumindest dort vermutet wurden. Um den Pilgerstrom zu bändigen, wurden zusätzlich zu den verehrten Grabstätten Kirchen errichtet, die ihrerseits weitere Beerdigungen in ihrem Umfeld nach sich zogen.

Nachdem die Christianisierung in weiten Teilen des Frankenreichs abgeschlossen war, gingen vor allem prominente Würdenträger aus Adel und Klerus dazu über, eine Ruhestätte direkt am Ort der heiligen Handlungen anzustreben. Seit etwa 700 fanden Beisetzungen unter den Fußböden von Kirchen und Kapellen statt, wobei eine möglichst große Nähe zum Hauptaltar gesucht wurde, unter dem sich in der Regel auch ein Grab, nämlich das des Patronatsheiligen, befand. Mit solchen "Erlösungsversprechen" versuchte die Kirche, die an heidnische Begräbnisrituale geknüpften Erwartungen verblassen zu lassen.

Im Schutz des Sakralraums brauchte die Nähe zu den Toten nicht mehr befürchtet zu werden; vielmehr wurde die Welt der Lebenden mit der Welt der Toten ausdrücklich verbunden, wenn Gläubige beim Gottesdienstbesuch oder beim privaten Gebet über den Grabstellen ihrer Vorfahren und Verwandten standen. Die symbolische Grenze zwischen diesen Welten "bildete der Kirchenboden, der selber Anteil hatte am selben sakralen Raum."³⁷² Vor allem in romanischen Ländern nahm der Drang, unter dem Boden des Kircheninneren Aufnahme zu finden so stark zu, daß man die Leichen auch ohne Sarg in kryptenartigen Untergeschossen verscharfte. Der Trost, in heiligem Boden zu ruhen muß so groß gewesen sein, daß niemand die notwendigerweise häufigen Umbettungen beanstandete. Die genaue Lage und Ausrichtung der sterblichen Reste spielte für das Seelenheil keine Rolle.³⁷³ Folglich nahm auch die eigentliche Bestattung an Bedeutung ab: spiegelten die Absolutionsriten bei der *Grablegung* zunächst die klerikale Begleitung während des Sterbens wieder, rückten schließlich Totengeleit und Gottesdienst in den Vordergrund des Totenkults. Bei Bestattungen außerhalb der Kirche zog sich der Geistliche entsprechend nach der letzten Absolution häufig zurück und begleitete die Trauergemeinde gar nicht mehr bis zum Grab.³⁷⁴

Die ursprüngliche Bedeutung der eigentlichen Grablegung als der Signatur des Letztgültigen wird noch einmal im 17. Jahrhundert anlässlich des exemplarischen Todesfalls Herzog Johann Wilhelms von Jülich deutlich, mit dem die Dynastie 1609 im Mannesstamm ausstarb. Der hohe Tote blieb fast zwanzig Jahre lang in seinem Bleisarg aufgebahrt, denn einer damals gültigen Staatstheorie zufolge wurden dem Fürsten zwei Körper zugesprochen: der persönliche sterbliche und der "Staatsleib" eines Herrschers von Gottes Gnaden, "der nicht mit dem Tode verfällt, sondern im legitimen Nachfolger weiterlebt." Die Formel *Der König ist tot, es lebe der König* ging nur auf, solange tatsächlich ein neuer König existierte, der den Fortbestand der

³⁷² ebd., S. 480.

³⁷³ vgl. Ariès 1984, S.29.

³⁷⁴ vgl. ebd., S. 139f.

"Krone" sicherte. Gab es diesen König nicht, konnte der alte Herrscher folglich nicht "tot" sein und auch nicht bestattet werden. Im Falle des Herzogtums Jülich-Kleve-Berg zogen sich aber Erbstreitigkeiten solange hin, daß erst 1628 ein Nachfolger bestätigt werden konnte. Bis zu diesem Zeitpunkt wurden dem verbliebenen Herzog Johann Wilhelm, dessen "Staatsleib" noch fortlebte, Mahlzeiten serviert. Erst nach der erfolgreichen Erbfolgeregelung konnte sein sterblicher Körper am 25. September 1628 in der Fürstengruft von St. Lambertus in die Erde versenkt werden.³⁷⁵

Wo nur die Vornehmsten im Innern einer Kirche selbst zur letzten Ruhe gebettet wurden, ersehnten bürgerliche Christen ihre letzte Ruhe in der geweihten Erde zumindest in unmittelbarer Umgebung des Gotteshauses. Der "Kirchhof" blieb bis ins 16. Jahrhundert der bevorzugte Begräbnisplatz. Die Bestattung in der Nähe der Kirche als dem festlichen Lebensmittelpunkt der religiös aktiven Gemeinde zeichnete nicht nur die Verstorbenen aus, sondern gewährte vor allem den Überlebenden die Möglichkeit, mit ihren teuren Toten in Verbindung zu bleiben, ihnen gleichsam beim regelmäßigen Kirchgang immer wieder zu begegnen.

Michael Voit, ein biedermeierlicher Propagandist der *Umwandlung der Gottesäcker in heitere Ruhegärten der Abgeschiedenheit* sieht die Friedhofbesucher stimuliert durch die

*süsse Sehnsucht nach dem Lande, von dessen Bezirk kein Wanderer wiederkehrte. Darum sucht und strebt er nach seinen hingeschiedenen Lieben, als wären sie noch bei ihm, und die Erde, welche die irdischen Überreste seiner Geliebten deckt, ist ihm eine geweihte, theure Stätte. Hier wird seinem Herzen jene Theilnahme und hingebende Vorsorge wieder neu, mit welcher er oft neben den Schlummernden stand.*³⁷⁶

Mit der Reformation hatte sich das Verhältnis der Lebenden zu den Toten grundlegend geändert: "Da die Reformatoren davon überzeugt waren, daß ein Christ für einen Toten nichts mehr tun könne, der Tote nicht mehr zur Gemeinde zählte, propagierten sie die Verlagerung der Friedhöfe an den Stadtrand, ja die Anlage von Friedhöfen außerhalb der Stadtmauern."³⁷⁷ Diese Einstellung wurde - zumindest theoretisch - untermauert durch die Rezeption des Römischen Rechts im Mitteleuropa der Zeit um 1500. In Frankreich bestanden seit dem frühen Mittelalter neben den bischöflichen Kathedralen und den innerstädtischen Pfarrkirchen ohne Begräbnisplatz die bereits geschilderten Friedhöfe *extra muros* um die Ruhestätten namhafter Heiliger.³⁷⁸ Diese Beerdigungspraxis hatte die Topographie ganzer Städte beeinflusst.

³⁷⁵ Heppe 1995, S. 8.

³⁷⁶ Voit 1825, S. 2

³⁷⁷ van Dülmen 1995, S. 222.

³⁷⁸ vgl. Ariès 1984, S. 21 u. 23.

Im deutschsprachigen Raum hingegen hatten wohl noch die Aufklärer des 18. Jahrhunderts Mühe, selbst Protestanten davon zu überzeugen, ihre Toten außerhalb der kirchlichen Pfarrgemeinschaft beizusetzen.

Als Kind der späten Volksaufklärung darf wohl noch Voit gelten, der 1825 grundlegende Empfehlungen ausspricht:

Leichenäcker sollen vor den Thoren der Städte oder außerhalb der Dörfer, entfernt von den Wohnungen der Menschen liegen. Wenn man freie Wahl hat, so suche man an der nordöstlichen Seite einen geräumigen Platz dazu aus.

Dieser Platz muß an sich durchaus trocken und niemals einer Ueberschwemmung ausgesetzt seyn. Auf einer Tiefe von sieben Fuß darf sich noch kein Grundwasser zeigen. Bei der Wahl eines solchen Platzes ist die Mischung der Erdart zu untersuchen, denn nicht jeder Boden ist der Verwesung der Körper zuträglich. In Lehm- und thonhaltigem Boden wird sie länger aufgehalten als in sandschüsslichem Erdreich. Boden, welcher Kalkmergel hält, dürfte der Beste seyn.

Die geologischen Erwägungen tragen dem Bedürfnis nach einer "wissenschaftlichen" Ausdrucksweise auch im populären Schrifttum Rechnung und nehmen noch 400 Jahre nach Albertis "Büchern zur Architektur" auf dessen Vorkehrungen zur Vermeidung von Bodenfeuchtigkeit Bezug.

Obwohl sich das Erscheinungsbild des "Englischen Gartens" für öffentliche Grünanlagen längst allgemein durchgesetzt hatte, propagiert Voit "strenge Regelmäßigkeit und Symmetrie wie bei einem Gebäude [...], weil das Auge den ganzen Raum als ein Ganzes zu überblicken vermag, und weil auch durch genaue Ordnung Raum gewonnen werden kann."³⁷⁹ Außerdem reiche für eine Gestaltung im Englischen Stil meistens der Platz nicht.³⁸⁰

Für das feierliche Leichenbegängnis sieht Voit einen "besonderen Weg" vor, der vom Stadt- oder Dorfstor aus zum Kirchhof führen, und - da ausschließlich zum Totentransfer bestimmt - "beständig rein"³⁸¹ bleiben sollte. Den Beerdigungsplatz wünscht Voit möglichst von weiteren Nutzflächen ("Felder oder Wiesen, vielleicht auch Gärten") umgeben, von diesen jedoch durch angepflanzte "Gesträuche" unterschieden, "um das Gemüth auf den Ernst und die Würde des Platzes selbst vorzubereiten. Vor dem Eintritt in einen Gottesacker, soll sich alles freundlich gestalten und die Natur kann den Uebergang zur Kunst machen."³⁸²

Bemerkenswert ist der Sprachgebrauch, den Kirch- (bzw. später Fried)hof auch als "Gottesacker" zu bezeichnen, als handele es sich bei den Begrabenen um Saatgut, das zu

³⁷⁹ Voit 1825, S. 6.

³⁸⁰ vgl. ebd., S. 29.

³⁸¹ vgl. ebd., S. 10.

³⁸² ebd., S. 13.

gegebener Zeit Frucht bringe; entsprechend wirken die Auferstehenden auf vielen Darstellungen des Jüngsten Tages wie Setzlinge, die aus dem aufplatzenden Boden sprießen. Noch Voit hebt 1825 die Analogie des Sterbens zum körperlichen "Loos der Blume (hervor), die in stolzer Pracht sich entfaltet, dann welkt und sich auflöset in Bestandtheile zu neuen Formen".³⁸³

*Wir gehen um mit Blume, Weinblatt, Frucht:
Sie sprechen nicht die Sprache nur des Jahres.
Aus Dunkel steigt ein buntes Offenbares
und hat vielleicht den Glanz der Eifersucht
der Toten an sich, die die Erde stärken,*

wußte auch noch Rainer Maria Rilke.³⁸⁴

Tatsächlich bleibt der Naturkreislauf durch individuelles Wohl und Wehe unbeeindruckt. Breughel d.Ä. etwa, aufgrund seiner engen Verbindungen zur Produktionsgenossenschaft der Landwirte auch "Bauern-Breughel" genannt, verbildlicht die entsprechende agrikulturelle Redensart "kein Pflug steht still über dem Tod eines Menschen"³⁸⁵ auf seinem Gemälde *Sturz des Ikarus*: Stur zieht der Bauer seine Furchen, während der vermessene Geistesheld in raschem Fall sein irdisches Leben beschließt.

Die enge Verquickung von sakralen und rechtlichen Vorstellungen über die Besonderheit geweihten Bodens erhellt auch durch die Gepflogenheit, nicht nur die Kirchengebäude selbst, sondern auch die Kirchhöfe als unantastbaren Schutzbereich für Flüchtlinge zu akzeptieren (zumindest das "Kirchenasyl" war am Ende des 20. Jahrhunderts noch gelegentlich in aller Munde, so etwa im Falle des Pfarrers Christian Arndt, der in der Hamburger Friedenskirche eine von der Abschiebung bedrohte kurdische Familie in einem Seitenschiff des Gotteshauses beherbergte. Daß der Theologe wegen "Beihilfe zum illegalen Aufenthalt" belangt werden sollte, zeigt allerdings, daß es mit der sakralrechtlichen Relevanz des Zufluchtsorts nicht mehr zum Besten bestellt ist³⁸⁶).

Aus dem Wunsch, die Toten noch der Gemeinschaft der Lebenden zuzurechnen, mag der Usus erklärt werden können, auch Jahrmärkte auf dem Kirchhof abzuhalten, bzw. ihn als Arbeits- und Abstellplatz zu benutzen.³⁸⁷ Wie sehr dies überhandgenommen hatte, läßt Voits eingangs zitierte Klage über die *Unordnung und Nachlässigkeit* vermuten.

³⁸³ ebd., S. 2

³⁸⁴ Rilke, Sonette an Orpheus, 1. Teil, XIV, vv. 1-5, zit. nach Lassacher 1987, S.

³⁸⁵ zit. nach Buci-Glucksmann 1997, S. 14.

³⁸⁶ vgl. zu diesem Vorfall ZEIT-Magazin Nr. 9 vom 19.2.1998, S. 20ff..

³⁸⁷ vgl. van Dülmen, 1995, S. 222

Die Behandlung von sterblichen Resten unter negativem Vorzeichen bestätigt die große religiöse Bedeutung, die der Sakralität des Bodens beigemessen wurde: Ungetaufte, Verbrecher und Selbstmörder wurden außerhalb der um- und befriedeten Flächen verscharrt. Die Rigorosität der sakralrechtlichen Vorschriften machte auch vor "unschuldigen" Kindern nicht halt. So drückte Johann Caspar Goethe 1740 sein Entsetzen darüber aus, als er bei einem Besuch von Sta Maria Maggiore la Nuova in Neapel

*vor dem Hauptportal in einem Graben oder besser in einem ausgemauerten Loch
totgeborene nackte Säuglinge erblickte, die man wahllos übereinandergeworfen hatte.
Der Grund hierfür war, [...] daß diese Unglücklichen, weil sie vor der Taufe gestorben
seien, kein ordnungsgemäßes Begräbnis verdienen würden; es sei freilich eine
Nachlässigkeit, daß man den mit der Zeit schadhafte gewordenen Deckel nicht wieder
über das Loch gelegt habe.³⁸⁸*

Großes Aufsehen erregte auch die Beerdigung Voltaires in zwei Metern Tiefe, also in einer Erdschicht, die nicht mehr als geweiht galt.

Entsprechend galt die Verweigerung oder Störung der Totenruhe unter der Erde als besonderer Frevel. Ein historisches Beispiel für die dramatische "Entweihung" von Bestattungszonen bietet der Vandalismus des Jahres 1793, dem die Königsgräber zu St. Denis in einer 72stündigen Plünderungsaktion vom 6.-8. August zum Opfer fielen. 51 Grabdenkmäler wurden zerstört, die verwesenden Leichname exhumiert und geschändet. Hubert Robert hielt den Vorgang in einem Gemälde fest. Sein Augenmerk richtete er allerdings in erster Linie auf die architektonische Situation der Krypta, die er als finsternes Gewölbe im Stile der *Carceri* von Piranesi darstellte.

Eine zeitgenössische Variante unterirdischer Grabkammern, die jedoch im Gegensatz zu den historischen Katakomben nicht für den andachtsvollen Besuch vorgesehen sind, stellen Kadavergehäuse aus Betonfertigteilen dar, die dort, wo die kommunalen Friedhofsflächen nicht mehr ausreichen, höhere Belegungsdichten und kürzere Belegungszeiten ermöglichen sollen.³⁸⁹ Die Leichname verwesen in diesen Kammern, die teilweise mit offenem Boden angeboten werden, schneller als in herkömmlichen allseits geschlossenen Gruftbauten. Ihr Einsatz ist gegenwärtig nicht bedenkenlos zu begrüßen, da die Entfernung der ohne Verhüllung in den Kammern aufbewahrten Leichenreste arbeitsschutztechnische Probleme aufwirft. Außerdem behindern die Kammerwände die Wurzelbildung größerer Pflanzen. Über mögliche langfristige Umweltschäden lagen zum Zeitpunkt der Abfassung dieser Arbeit noch keine Studien vor.

³⁸⁸ Goethe 1988, S. 158.

³⁸⁹ vgl. Zusammenfassung eines Fachgesprächs des Bundesumweltamts am 23.06.1995
(=<http://www.biologic.de/produkte/grabuba.htm>)

1.5.1. Grabmäler

Der Gedanke an vollständige Anonymisierung ist indessen selbst dem "ärmsten Landmann" unerträglich, der darauf sinnt, das Grab eines Angehörigen wenigstens mit schwachen "Merkzeichen" zu versehen, die solange halten, "wie die Trauer selbst". Denn es sei ohnehin nicht der Gedenkstein, "der uns anzieht, sondern das darunter Enthaltene, das der Erde Vertraute. Es ist nicht sowohl vom Andenken die Rede, als von der Person selbst, nicht von der Erinnerung, sondern von der Gegenwart."³⁹⁰

In den *Wahlverwandtschaften* verhandelt Goethe modellhaft die Problematik des spurlosen Armenbegräbnisses - offenbar mit einiger Nachhaltigkeit, denn John Claudius Loudon regte 1824 an, "Gräber ohne Monumente [...] innerhalb der Teile mit Monumenten" anzulegen, allerdings unter dem eher formalen als sozialen Gesichtspunkt, daß die Wirkung der geschmückten Gräber durch die "ebenen Flächen" noch gesteigert würde.³⁹¹

Spuren tätiger Kultivation stellten für Loudon eine empfindliche Störung dar, denn "Stille und Ruhe sind wesentliche Begleitumstände des passiv Erhabenen; und Bodenbewegung zum Zweck der Kultur macht, zumal auf einem Grab, die Ruhe zunichte."³⁹²

In Frankreich wurde es erst im 19. Jahrhundert Sitte, daß ein gestalteter Hinweis auf einen Toten und dessen tatsächlicher Beerdigungsplatz räumlich zusammenfallen mußten.³⁹³ Bis dahin konnten Epitaphe und Kenotaphe an irgendeiner Stelle des Friedhofs (oder auch in der Kirche) angebracht werden, um an den Toten zu erinnern, ohne jedoch dessen Grablege zu bezeichnen. Nun aber mußte das Grabmal "zu einem Substitut des Leichnams selbst [werden...und] dessen körperliche Dimensionen nachbilden."³⁹⁴ Die longitudinale Betonung der Grabstelle durch eine Steinplatte oder eine Bepflanzung mit einer Markierung der "Kopfseite" wurde zu einer gestalterischen Selbstverständlichkeit, an der bis ins 20. Jahrhundert festgehalten wurde. Sie nähert sich vor allem dem Gestaltmuster eines Bettes an und entspricht damit dem christlichen Glaubensgrundsatz, daß durch die Erlösung im Opfer Christi der Tod zum Schlaf geworden sei.³⁹⁵

Die Anhängerschaft schlichter und natürlicher Grabzier blieb dabei unter Mitgliedern wohlhabender Kreise lange Zeit gering. Erst im 20. Jahrhundert erlangten Gestaltungen mit von der Natur hervorgebrachten Substanzen eine gewisse Beliebtheit. Immerhin überliefert der Romancier Otto Flake in seinen *Monthivermädchen* die Versinschrift eines Gedenksteins, mit

³⁹⁰ J.W. Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*.

³⁹¹ vgl. John Claudius Loudon, *The Suburban Gardener and Villa Companion*, London 1824, zit. nach Wimmer 1999, S. 286.

³⁹² Loudon 1824, zit. a.a.O., S. 287.

³⁹³ vgl. Ariès 1984, S. 248.

³⁹⁴ ebd.

³⁹⁵ vgl. u.a. EKG 519 Mit Fried und Freud ich fahr dahin, Text aus dem 15. Jh.

dem trauernde Landwirte den Ort markiert haben sollen, an dem der Schwedenkönig Gustaf Adolf 1632 in der Schlacht bei Lützen gefallen war:

Auf die Stelle, die sein Blut getrunken,

Wälzten Bauern weinend diesen Stein,

In die Erd' schon halb versunken -

Niemand kann ihm einen bessern weih'n

- ein pietätvolles Lob der Bescheidenheit!

Das Bemühen, die Stelle im Boden zu indizieren, in die ein Verstorbener gebettet wurde, gehörte jahrhundertlang zu den Grundbedürfnissen von Menschen im Abendland. Selbst in äußerster Reduktion verfehlten solche Zeichen ihre Wirkung nicht, wie Hannes Böhringer bei einem Besuch von Massengräbern des sowjetischen Internierungslagers Neubrandenburg-Fünfeichen feststellte:

Die große Misere findet oft in kleinen Zeichen einen ergreifenden Ausdruck, in Stöckchen, die am oberen Ende weiß angestrichen und als Zeichen in den Waldboden gesteckt sind, wo man namenlose Tote verscharrt fand. Die Künstler und Architekten, die später einmal aufgefordert werden, solche Nekropolen zu gestalten, werden es schwer haben, diese Stöckchen im Wald zu übertreffen.³⁹⁶

Hitlers Strategie der "verbrannten Erde" hat ihre gestalterische Entsprechung im Ornament des rapportartig sich fortsetzenden Soldatengrabes: die scheinbar schier endlosen Reihen serieller Markierungen künden nicht nur vom Lebensende der Bestatteten, sondern vom Tod der Erde selbst, der wie ihren Bewohnern durch Stock und Kreuz Erinnerungszeichen als Mahnmale gesetzt werden.

Nachdem in den 1950er und 60er Jahren Grabplatten in Mode gekommen waren, die den Boden geradezu versiegelt erscheinen lassen und eher die Endgültigkeit der Bestattung bestätigen, als an leibhaftige Auferstehung zu gemahnen, fanden sich zum Ausgang des Jahrhunderts hin immer mehr Menschen dazu bereit, auf eine Markierung des Begräbnisplatzes ganz zu verzichten. Die anonyme Beisetzung mit anschließender völliger Einebnung der Grabstelle hält immerhin noch an der Grundform des Be-Erdigens fest. Alternative Angebote, den Leichnam zu pulverisieren, im Wind verstreuen oder ins All schießen zu lassen, geben hingegen deutlich zu erkennen, daß eine "Geweihtheit" des Bodens nicht mehr als Voraussetzung für letzte und ewige Ruhe beansprucht wird. Das Totengedenken findet dort statt, wo sich inzwischen größere Teile des Alltags auch von Lebenden abspielen: in den

³⁹⁶ Böhringer 1990, S. 17.

Chatrooms und *Websites* des Internet. Der Blick wird nicht mehr auf das Grab im Boden gesenkt, sondern auf den Bildschirm geheftet, der eine Kommunikation mit den Toten übertragen soll. Als Schnittstelle zwischen den Lebenden und den Toten ist der Monitor in seiner Materialität sicher ein weniger geeignetes Medium, um einen Kreislauf des Lebendigen anzudeuten, als eine Fläche frischen Grases.

Der bodenlose Tod ist vielleicht der unwälzendste Abschied vom Körper, der durch geeignete Implantate zum Trägermedium eines vermeintlichen "Geistes" werden soll, wie ihn die Vordenker und Nachbeter eines Hans Moravec beschwören. Der Tod ohne Grab realisiert die angestrebte Virtualität eines Lebens, das nach seinem Ende nicht in die Erde darf, weil möglichst geleugnet werden soll, daß es überhaupt "irdischen" Substanzen zu verdanken ist.

1.6. Labyrinth: Wege des Ich

Als Metapher für den menschlichen Lebensweg, der in unterschiedlichen Kulturen als in sich geschlossener Kreislauf, aber auch als Strecke mit ausgewiesenem Anfang und Ende vorgestellt werden kann, hat sich über mehrere Jahrhunderte hinweg das Labyrinth allgemeiner Akzeptanz erfreut.

Unter einem *Labyrinth* versteht man eigentlich die verschlungene Anordnung eines Weges, der auf ein bestimmtes Ziel hin führt. Werden mehrere Wege, die zum Teil in Sackgassen enden können, miteinander verknüpft, entsteht streng genommen das Motiv des Irrgartens; allerdings wird auch diese Variante in der Literatur häufig als Labyrinth bezeichnet.

Wesensgemäß ist dem Labyrinth die Mühe, die das Zurücklegen des Weges bedeutet, bzw. die Schwierigkeit, aus ihm wieder herauszufinden. Daher gab es der Sage nach für die Mädchen und Jünglinge, die im Labyrinth des kretischen Königs Minos eingeschlossen wurden, kein Entkommen, so daß sie dem blutrünstigen Minotauros zum Opfer fielen. Erst dem Helden Theseus gelang es, mithilfe einer List der Königstochter Ariadne die Tücke des Labyrinths zu überwinden: er legte mit einem roten Faden eine Bewegungsspur seines Ganges durch das Labyrinth, die ihn auch wieder in die Freiheit führte.

Diese Erzählung entstand, nachdem Griechen den königlichen Palast von Knossos entdeckt hatten, der durch spätere Ein- und Umbauten zu einem völlig unübersichtlichen Bauwerk geworden war. Die komplizierte Struktur wurde mit den mythischen Überlieferungen des Theseus-Stoffes zur heute bekannten Sage verbunden. Seinen Namen erhielt das *Labyrinth* vermutlich nach dem Motiv der Doppelaxt (*labrys*), das die Palastwände zierte. Nach seinem legendären Baumeister wurden Labyrinth gelegentlich auch als *Haus des Daidalos* beurkundet.

Erstaunlicherweise reduzierte die bildliche Tradition den Grundriß des Labyrinths auf *einen* Weg, der zwar ornamental gewunden ist, dem nachzugehen jedoch völlig eindeutig zum Ziel

führt - es bietet also gerade keine Möglichkeit des Verirrens, sondern verlangt lediglich einige Beharrlichkeit.

Das Bewegungsmuster wurde über einer kreisrunden (selten: quadratischen) Grundfläche um ein in der Regel kreuzförmiges Zentrum herum entwickelt und ist der Spirale verwandt, unterscheidet sich aber von dieser durch die wiederholte Richtungsänderung des Weges. Es schmückte zunächst vor allem kretische Münzen, wurde in der römischen Antike als beliebtes Fußbodenornament übernommen und fand schließlich auch in die Christliche Ikonographie Eingang, indem Theseus, der Meister des gefährvollen Weges und Bezwinger des Monsters, als heidnische Präfiguration Christi und seines Sieges über Satan angesprochen wurde. Spätere Labyrinth in der Nachfolge der griechisch-antiken Grundschemas weisen meist in der Mitte eine Aussparung für szenisch-figürliche Darstellungen, etwa den Kampf des Theseus mit dem Minotaurus (Abb. 18) oder eine Christus-Ikone.

Die Theseus-Sage soll bereits in der Antike als Dank an Apoll und als Siegesfeier in rituellen Tänzen nachvollzogen worden sein, für die Hermann Kern den ältesten bildlichen Beleg auf der etruskischen *Kanne von Tragliatella* des 7. vorchristlichen Jahrhunderts entdeckte.³⁹⁷ Als choreographische Fixierung für ihre schwierigen Schritte dienten den Tänzern wahrscheinlich Labyrinth-Figuren, die auf den Boden gezeichnet oder aus Steinen gelegt wurden.

Möglicherweise hatten auch kleinere Zeichnungen (z.B. pompejanische Graffiti oder Felsritzungen des Mittelmeerraums) die Funktion tanzmeisterlicher Notate. Im Nachtanzen der labyrinthischen Windungen sollte die mythische Rettung aus Gefahr noch einmal vergegenwärtigt werden.³⁹⁸

Das unübersichtliche Wegeknäuel diene zugleich als Weltmodell, da den Menschen ihre Lebensumstände dann als labyrinthisch erscheinen, wenn sie selbst Bestandteil einer "Ordnung" sind, die sie von innen heraus nicht mit einem Blick zu erfassen vermögen.

Die Welt gerade als Labyrinth zu empfinden oder sie als labyrinthisches Modell zu bauen, eröffnet den tröstlichen Gedanken, daß es einen Ausweg gibt, auch, wenn ihn keiner kennt. Das Geheimnis um den Ausgang wurde verstärkt durch die Praxis, die Erbauer von Labyrinthen mundtot zu machen oder zu Tode zu bringen. Das Risiko des Todes drohte aber auch jedem, der ein Labyrinth zu entschlüsseln versuchte. Es bedurfte großer gedanklicher Anstrengung, der Beherrschung zauberhafter Mächte, um das Wagnis kalkulierbar zu machen. Das Kalkül beruhte auf der Einsicht, daß man bei der Erzeugung eines Labyrinths systematisch vorgehen muß. Das heißt, daß eine labyrinthische Struktur immer auch einer Ordnung unterworfen ist.³⁹⁹

³⁹⁷ vgl. Kern 1995, S. 19 und 54.

³⁹⁸ ebd., S. 54.

³⁹⁹ Brock 1999, S.16.

Mithin erschien das Labyrinth als ein geeignetes Zeichen für die zunächst nicht absehbaren Windungen des Lebenslaufs, aber auch für die Suche nach spirituellen Zielen. Es erscheint einleuchtend, daß Menschen in verschiedenen Kulturen ihre abenteuerlichen Wege durch das Leben, durch die Welt, durch das Chaos ihrer Empfindungen mit labyrinthischen Symbolen dargestellt haben. Die von Kern vermutete Verbreitung des Ornaments durch mykenische Bergarbeiter halte ich hingegen für einigermaßen fragwürdig.

Auch in Skandinavien wurden kultische Steinsetzungen zu sogenannten *Trojaburgen* arrangiert (nach einer der 300 allein in Schweden gefundenen erhielt die Stadt *Trelleborg* ihren Namen), magischen Bodenfiguren, die wohl bis in die Bronzezeit, vielleicht auch bis zum Neolithikum zurückreichen und die ebenfalls als rituelle Tanzbahnen gedient haben dürften.⁴⁰⁰ Die Bezeichnung *Trojaburg* geht auf den keltischen Wortstamm *tro = sich drehen* zurück und assoziiert das Vorstellungsbild von Tänzern, die sich in raschen Windungen zwischen den labyrinthischen Steinornamenten bewegen. Bei einem Durchmesser zwischen 7 und 18 m und leicht variierenden Konstruktions-Schemata wurden etwa 9 bis 15 Umgänge aus faust- bis kopfgroßen Steinen ausgelegt. Daß sich die Kultstätten überwiegend in Küstennähe oder auf Inseln befinden, hat zu der Überlegung Anlaß gegeben, sie könnten zu Beschwörungsritualen für reichlichen Fischfang gedient haben. Dagegen spricht jedoch nach Kern die Tatsache, daß sie über keine einheitliche Eingangsöffnung verfügen, also z.B. nicht grundsätzlich zum Wasser hin ausgerichtet sind.⁴⁰¹ Immer aber handelt es sich um Abwandlungen des kretisch-heidnischen Typs.

Möglicherweise stellten sie auch kosmologische, bzw. astralsymbolische Himmelsprojektionen dar.⁴⁰² Diese Hypothese könnte dadurch untermauert werden, daß die Menge der dem Minotauros ausgelieferten mythischen Opfer (*sieben*, allerdings je weibliche und männliche Geiseln) der Anzahl der damals bekannten Planeten entspricht: Merkur, Venus, Mars, Jupiter und Saturn, sowie Sonne und Mond. Auch weist das klassische Labyrinthmotiv sieben Windungen auf, als sollten die Bahnen dieser sieben Gestirne zeichenhaft abgebildet werden.⁴⁰³ Mit großer Wahrscheinlichkeit aber war die neolithische Steinsetzung zu Stonehenge, die in ihrem Grundriß einer Labyrinth-Figur ähnelt, als Kultstätte mit astronomischer Orientierung in Gebrauch. Auch veranstalteten die Hopi Labyrinth-Tänze, um die kosmische Hochzeit zwischen Sonne und Erde zu feiern.⁴⁰⁴

Beim Nachtanzen der sich hin und her windenden Gänge des Labyrinths entstehen Bewegungstaumel und Drehschwindel, die den Ausführenden in einen tranceartigen Zustand

⁴⁰⁰ vgl. Kern 1995, S. 23 und 216: er erwähnt Trojaburgen für Schweden, Norwegen, Finnland und die Ostseeküste Rußlands.

⁴⁰¹ ebd., S. 391.

⁴⁰² ebd., S. 22.

⁴⁰³ ebd., S. 31.

⁴⁰⁴ ebd., S. 29.

versetzen können. Joseph L. Henderson, ein Analytiker der Jung-Schule, beschrieb seine Erfahrungen beim Durchschreiten des Labyrinths der Kathedrale zu Ely, das als großes Steinmosaik in den Fußboden des Hauptschiffs vor dem Westportal eingelassen wurde:

Die Erfahrung des Labyrinths, sei es als bildliche Darstellung, als Tanz, als Gartenweg oder als System von Gängen in einem Tempel, hat stets den gleichen psychologischen Effekt. Es stört zeitweilig die bewußte rationale Orientierung, so daß [...] der Initiant 'verwirrt' ist und symbolisch 'den Weg verliert'. Doch bei diesem Versinken ins Chaos öffnet sich der Geist der Wahrnehmung einer neuen kosmischen Dimension transzendenter Natur. [...] dabei machte ich die überraschende Entdeckung, daß meine geistige Wahrnehmungsschwelle niedriger lag, nicht allein durch Schwindel, sondern in der Weise, daß ich viel natürlicher und echter auf die Schönheit der großen Kirche reagieren konnte, als ich wieder hervorkam.⁴⁰⁵

Henderson fühlte sich durch dieses Erlebnis an *Rites de Passage* zur Symbolisierung von Tod und Wiedergeburt erinnert, bei denen ein Gefühl der Erneuerung hervorgerufen werde. Eine solche Zyklizität symbolisiert das im Heard Museum (Phoenix, Arizona) deponierte Sandsteinrelief, das Hopi-Indianer vermutlich im 12. oder 13. Jahrhundert gestalteten. Die indianische Bezeichnung für das Motiv, das ein Labyrinth auf quadratischem Grundriß zeigt, bedeutet übersetzt *Mutter und Kind* und symbolisiert nach Kern *Mutter Erde*.⁴⁰⁶ Die vertikale Achse signalisiere dabei Nabelschnur und/oder Geburtskanal, die Labyrinthmitte das ungeborene Kind, das im Schoß von Mutter Erde auf seine (Wieder-)Geburt wartet. Möglicherweise diente es Joe Tilson als Vorlage, der 1975 ein Labyrinth über quadratischem Grundriß als Holzrelief arbeitete, in dessen Mitte er die Buchstaben des Wortes EARTH plazierte.⁴⁰⁷

Die "magische Verwirrung", die das Laufen durch ein Labyrinth verursacht, kann nach Jackson Knight auch Effekt eines "Ausschließungsrituals" gewesen sein: er interpretiert das tanzbare Ornament als "ein Feld magischer Kraft ..., das alles ausschließt, was den geschützten Ort nicht betreten darf."⁴⁰⁸ Kern sieht im Isolationsmotiv - nur ein einziger Eingang führt in das Labyrinth, das *Innen* und *Außen* durch komplizierte Barrieren trennt - die vollkommene Verkörperung des Initiations-Vorgangs: "Zum Verständnis der Figur wie auch für den Entschluß, sich in sie hineinzuwagen, ist ein bestimmter Reifegrad notwendig. Im Hinblick auf die Kompliziertheit der Bewegungsform ist auch ein bestimmter Grad an Körperbeherrschung

⁴⁰⁵ Joseph L. Henderson u. Maud Oakes, *The Wisdom of the Serpent (The Myths of Death, Rebirth and Resurrection)*, New York 1963, zit. nach Bord 1976, S. 103.

⁴⁰⁶ Kern 1981, S. 61.

⁴⁰⁷ Abb. Nr. 17 bei Kern 1981.

⁴⁰⁸ W.F. Jackson Knight: *Cumaean Gates. A Reference of the Sixth Aeneid to the Initiation Pattern*, Oxford 1936. Neu publiziert in: *Vergil - Epic and Anthropology*, hg. von J.O. Christe, London 1967, zit. nach Bord 1976, S. 12.

und an sozialer Anpassungsfähigkeit (beim Reigentanz) erforderlich."⁴⁰⁹ Eine besondere Aktivierung des Vorstellungsvermögens besteht überhaupt darin, von den gemauerten Gängen eines gebauten Labyrinths zu abstrahieren und die auf dem Boden abgebildeten Grundrißlinien als Stellvertreter einschließender Wände zu imaginieren.

Auf derartige Übertragungsleistungen vor dem Hintergrund kollektiver Überlieferung trainierten sich bereits Kinder, die im *Hinkelspiel* (auch: *Himmel und Hölle*)

Bodenzeichnungen nutzten, um kosmologische Projektionen (z.B. den Lauf der Sonne) oder biographische Stationen zu symbolisieren. So beobachtete der deutsche Pädagoge Frederick Hirsch, wie Spielende nach erfolgreicher Absolvierung einer Schrittfigur "ich habe ein Jahr" riefen.⁴¹⁰ Das Hinkelspiel, vor allem aber das Labyrinth selbst, enthält mit Form und Enge der Windungen Hinweise auf eine Austragungs- und Geburtssymbolik, da auf den Weg des Embryos angespielt werde.⁴¹¹ Daß Kinder sich dieser Bedeutung beim Spiel voll bewußt sind, ist allerdings stark zu bezweifeln!

Noch eindeutiger formuliert Roger Caillois die Herkunft der initiatorischen Choreographie des Hinkelspiels: "Das Hinkelspiel symbolisierte das Labyrinth, durch das der Initiant zuerst wandern mußte. [...] Im Altertum war das Hinkelspiel ein Labyrinth, in dem man einen Stein - das heißt die Seele - zum Ausgang stieß. Im Christentum wurde die Figur verlängert und vereinfacht, bis sie den Grundriß einer Basilika wiedergab. Beim Bewegen des Steines ging es darum, der Seele dazu zu verhelfen, daß sie den Himmel, das Paradies oder die Verklärung erreichte, die mit dem Hochaltar der Kirche zusammenfielen und auf dem Boden durch eine Reihe von Rechtecken schematisch dargestellt waren."⁴¹²

1.6.1. Labyrinth in Kirchen

Das Christentum mit seinem Anspruch auf kulturenübergreifende Universalität griff das Labyrinth-Ornament auf, um den tradierten Assoziationen, (Gefahr und Rettung, Tod und Leben) Aspekte der eigenen Lehre überzustülpen. Wie bereits mitgeteilt, eignete sich die Gestalt des heroischen Retters Theseus, um sie durch die Person des christlichen *Salvator* zu ersetzen. Der geschlungene Gang durch ein Labyrinth konnte zur schmerzreichen Passion Christi, aber auch zum Lebensweg einer christlichen Seele und gefahrvoller Verirrungen und Versuchungen umgedeutet werden. Wie sehr heidnische Auffassungen und Praktiken im katholischen Kult überlebten, belegt der französische Brauch, die Auferstehung des Erlösers, also die Entschädigung für den überstandenen Kreuzweg, mit einem Tanz zu feiern, den

⁴⁰⁹ Kern 1995, S. 26f.

⁴¹⁰ vgl. Bord 1976, S. 62 (unter Bezug auf Frederick Hirsch, *Erziehung*, Monatsschrift. Stuttgart 1962).

⁴¹¹ vgl. Kern 1995, S. 28.

⁴¹² Roger Caillois: *Man, Play and Games*, London 1962, zit. nach Bord 1976, S. 62f.

Kleriker in den Windungen des Kathedrallabyrinths ausführten (dabei wurde ein Ball zwischen den Tanzenden herumgereicht).

Selbst die kosmologische Interpretation, auch im Kathedrallabyrinth eine Projektion der Umlaufbahn von Himmelskörpern zu sehen, würde hier noch greifen, da Christus und seine Mutter Gestirnen zugeordnet wurden: der Heiland hatte als neuer *Sol invictus* den heidnischen Apoll abgelöst (weswegen man seinen Geburtstag mit dem Fest der Wintersonnenwende zusammenfallen ließ), die Madonna wurde - zumindest im geistlichen Volkslied - als *Meersterne* angesprochen oder auf einer Mondsichel stehend dargestellt. Auch als Randzeichnung in mittelalterlichen Handschriften verweist das Labyrinth auf Vorstellungen von der sphärischen Anordnung der Gestirne in einem hierarchischen System.

Dem am häufigsten imitierten Typus des Kathedrallabyrinths zu Chartres sind zwei Kreuzachsen eingeschrieben; die drei oberen Halbachsen sind jeweils halb durchlässig, die untere Halbachse ist für vier getrennte Wegstrecken vorgesehen. Bei dieser Variation des kretisch-minoischen Grundmusters (Chartres hat 11, der kretische Typ 7 Windungen) zwingen die Arme des Kreuzes immer wieder zur Umkehr. Umzukehren, also sein Leben neu zu gestalten, war eine der wesentlichen Anforderungen, die Jesus an seine Anhänger stellte. Konsequenter führt nur *ein* Weg zum Heil, das durch die Gestaltung der Labyrinth-Mitte verheißen wird.

Kirchliche Fußbodenmosaiken mit Labyrinthmotiv erfüllten ihren Zweck nicht nur im christologischen Nacherleben, sondern auch als Kurzform des Pilgerweges. Wer den frommen Gang nach Jerusalem oder Compostela versäumen mußte, konnte es sich als Buße oder Dankopfer auferlegen, den Bahnen des Labyrinths auf Knien nachzurutschen bzw. dies im Falle körperlichen Gebrechens als geistige Übung andachtsvoll zu imaginieren - zumindest in den nordfranzösischen Kathedralen, deren Fußbodenmosaiken mit einem Durchmesser bis zu 12m hierzu groß genug waren. Im Mittelpunkt des Labyrinths wurde der Wallfahrtsort vorgestellt, so daß sich später auch die Bezeichnung *Chemin de Jérusalem* einbürgerte. Dem irdischen Bezug wird auch die mittelalterliche Lesart des Labyrinths als *labor intus* (= Jammertal), als an Plagen reicher Sündenwelt, gerecht. Daß sich Gläubige auf den vorgegebenen Bahnen nicht ausschließlich mit disziplinierter Inbrunst bewegten, belegt die Zerstörung des Kathedrallabyrinths von Reims im Jahre 1779, die der Domherr Jacquemart veranlaßt hatte, weil er die auch während der Meßfeier allzu geräuschvollen Sühneleistungen nicht mehr zu dulden vermochte.

Die Übernahme und Überlagerung der vielfältigen Konnotationen des ursprünglich heidnischen Ornaments durch die christliche Kirche würde nicht weiter erstaunen, wenn es sich dabei um etablierte, durch sakrale Institutionen sanktionierte Kulte gehandelt hätte. Das Labyrinth spielte jedoch bereits in der römischen Antike keine ernstzunehmende Rolle mehr im religiösen Kontext - vielmehr war es zu einem beliebten Fußbodenschmuck in Villen und privaten

Wohnungen avanciert, meist um die zentrale Darstellung einer *Minotauromachie* bereichert. Da das Muster auf der Idee eines *Grundrisses* und der Fixierung von Wegen basiert, kam es verständlicherweise als Wanddekoration kaum zum Einsatz. Kern liest das römische Labyrinthmosaik als "befestigte Stadt, die in vier Quadranten aufgeteilt ist". Demnach würde es das Stadtgründungszeremoniell der den Bereich der *urbs* markierenden ersten Pflugspur symbolisieren. Die nach den vier Himmelsrichtungen orientierte *Roma Quadrata* ist jedoch zugleich Stadt und Modell eines Weltreichs (*Orbis terrarum*).⁴¹³ Diese patriotische Deutung würde durch die außerordentliche Beliebtheit des Ornaments im römischen Herrschaftsgebiet bestätigt.

Kern, der eine zumindest sehr umfassende Bestandsaufnahme vorgenommen hat, bemerkt einerseits das völlige Fehlen von Labyrinth in antiken Tempeln und stellt umgekehrt fest, daß das Ornament in der Hauptphase mittelalterlicher Kirchenlabyrinth in keinem *Profanbau* anzutreffen ist. Einmal vom Ruch der Heiligkeit umweht, flößte die Schmuckform offenbar soviel Respekt ein, daß es sich verbot, weltliche Räume damit auszustatten (schließlich hat sich das Kruzifix als Tapetenmuster auch nicht durchsetzen können!).

Am Wendepunkt der Sakralisierung des Labyrinthmotivs stand bereits die *Reparatus*-Basilika, die 324 n. Chr. im heutigen Orléansville (Algerien) errichtet wurde. Es ist nicht auszuschließen, daß seinerzeit in der Person des Kaisers Konstantin, der einige Jahre zuvor ein Edikt zum Schutz der Christen erlassen hatte, eine heroische Entsprechung zu Theseus gesehen wurde, da er wie dieser den Verfolgten einen Weg in Leben und Sicherheit eröffnet hatte. Erst mit der kulturellen Rückorientierung auf die Antike während der Renaissance hielt das Labyrinth wieder seinen Einzug in private Gemächer, wodurch es seine religiöse Bedeutung entsprechend einbüßte.

1.6.2. Labyrinth im Profanbereich

Ein prominentes Beispiel hierfür stellen die acht achteckigen Labyrinth-Intaglios dar, die die *Sala di Psiche* im von Giulio Romano ausgestatteten Palazzo del Tè des Federigo Gonzaga di Mantova garnieren. Während Gombrich in seinen Studien zum "Palast ohne Regeln" eine Deutung leider schuldig bleibt (erstaunlicherweise läßt er die "künstlerische Ausgestaltung erst oberhalb der Türen" beginnen), interpretiert Kern das innenarchitektonische Programm als "neuplatonische *Ascensio*"⁴¹⁴: die Bodenmuster korrespondieren mit acht ebenfalls achteckigen Freskenteilen an der Decke, die zusammen die Himmelfahrt einer menschlichen Seele nach der Erlösung aus irdischer Verstrickung veranschaulichen - im Grunde also ein apotheotisches Motiv, das sich auch die christliche Ikonographie anverwandelt hatte. Die Tauf- und

⁴¹³ vgl. Kern 1995, S. 113f.

⁴¹⁴ ebd., S. 279.

Auferstehungs-Symbolik der Oktogone, eine seit der Spätantike beliebte Grundform für Baptisterien und Mausoleen, verweist zudem auf körperliche und geistige Erneuerung, die dem Herzog in seinem Lustschloß außerhalb der Stadt zuteil werden sollte. Kern sieht die Achtecke überdies im Zusammenhang einer "Verschwiegenheitsdevise", die er der im Saal angebrachten Umschrift entnimmt.⁴¹⁵

Diskretion mochte in der Tat dort angebracht gewesen sein, wo das Labyrinth auf erotische Verwicklungen anspielte, wie sie sich im Maibrauchtum des 16. und 17. Jahrhunderts widerspiegelten.⁴¹⁶

Geistliche und weltliche Momente korrelieren in den Rasenlabyrinthen, die seit dem ausgehenden Mittelalter in England (und lange Zeit nur dort) weit verbreitet waren. In der Regel wurden dabei die Linien, die im labyrinthischen Grundriß die Mauern darstellen, ausgestochen, sodaß der zu beschreitende Weg erhaben stehen blieb. Dieser erhöhte Steg ist "wie eine Nabelschnur"⁴¹⁷ mit dem äußeren Rasen verbunden. Seltener, wie z.B. in Saffron, Walden oder Winchester geht man in der eingetieften Furche. Kern erläutert die *Turf Mazes* als formale Übertragung der begehbaren französischen und italienischen Kirchenlabyrinth, die im mittelalterlichen England nicht üblich waren. Eine kulturelle Beeinflussung Englands durch Frankreich ist nach der Landung der Normannen im 11. Jahrhundert durchaus beobachtbar, unerklärt bleibt also der Verzicht auf Fußbodenlabyrinth in britischen Kathedralen (bei dem bereits erwähnten Exemplar aus Ely handelt es sich um eine Ausnahme, die überdies erst im 19. Jahrhundert mosaiziert wurde).

Immerhin läßt sich vermuten, daß englische Kleriker im Interesse einer reibungslosen Christianisierung einheimische Traditionen berücksichtigten. So vermittelten die ohnehin auf heidnische Motive zurückgehenden Außenraum-Labyrinth zwischen altenglischen Rasenzeichnungen (z.B. dem *Weißes Pferd von Uffington*), den skandinavischen Trojaburgen (die Bewohner Nordfrankreichs, die als *Normannen* in England einwanderten, stammten von Wikingern ab!) und der universalen Zivilisation des *Katholikos*. Daß spätere Generationen in den Rasenlabyrinthen eine archaische Technik schwer zu bestimmender Funktionszuweisung sahen, dokumentiert William Stukeley in seinem *Itinerarium Curiosum* aus dem Jahre 1724: "Die Liebhaber des Altertums, vor allem jene aus der unteren Klasse, sprechen stets mit großem Vergnügen von ihnen, als hätten sie etwas Außergewöhnliches, obwohl sie nicht sagen können, was es ist." Offenbar ließ man im Umgang mit ihnen eine schonende Sorgfalt walten, wie einem Vers aus Shakespeares *Sommernachtstraum* zu entnehmen ist:

⁴¹⁵ vgl. ebd., S. 279.

⁴¹⁶ vgl. ebd., S. 29.

⁴¹⁷ ebd., S. 243.

*Verschlämmt vom Leime liegt die Kegelbahn;
Unkennbar sind die art'gen Labyrinth
Im muntern Grün, weil niemand sie betritt.*

1.6.3. Labyrinth in der Gegenwart

Erst im 20. Jahrhundert, als Künstler - u.a. im Rahmen der Land-Art-Bewegung - ein Interesse an primitiven Mythen und Ritualen entwickelten, kam es wieder zu einer verstärkten Beschäftigung mit dem Labyrinth-Motiv: man erkannte darin einen Bestandteil agrikulturner Fruchtbarkeitszaubereien im Wechsel der Jahreszeiten, aber auch eine Beschwörung von Sonne und Mond in ihren Umlaufbahnen.

Michelle Stuart etwa setzte sich mit ihren Kurvaturen, die sie mit Erdpigmenten auf Papierflächen auftrug, schamanistischen Extremerfahrungen des Labyrinth-Tanzes aus:

"Bewege den Körper solange (im Kreis), bis du weißt, wer du bist, weil du nichts anderes mehr weißt. Wenn ich ...tanze, möchte ich nicht mehr aufhören... Zerstören, um einen neuen Status des Seins zu erschaffen. Es ist wie ein Mord - die Zerstörungswut des Erschaffens."⁴¹⁸ In ihrer Kunst "kreist alles um das Hineingraben - in die Erde, in die Vergangenheit, in ihre persönliche Geschichte und ihre eigene Seele und in die Geschichte und den Geist eingeborener Volksstämme. Es geht auch um Berührung, um die Verkörperung der Erfahrung von Zeit... Sie will auf die Verbindung zwischen Körper und Erde hinweisen, genauso auf die Beziehung, die zwischen ihren repetitiven Handlungen und der Arbeit und den Ritualen traditioneller Frauen besteht."⁴¹⁹

Robert Smithson stellte seinem Artikel *Quasi Infinities and the Waning of Space*⁴²⁰ ein Schema des Labyrinths von Amiens als erstes Beispiel illustrierend voran: in seiner Erörterung der Raumprobleme zeitgenössischer Künstlerkollegen, denen das Universum wahlweise zu schrumpfen oder zu expandieren schien, stellte er die Windungen des Labyrinths als Denkfigur dar, die aus der einsichtsvollen Supervision heraus im Nu zu erfassen ist und die Frage nach der (Un-)Endlichkeit des Raumes eliminiert - die beträchtliche Länge des gekrümmten Weges wird in der intellektuellen Bewältigung der Labyrinthstruktur zum Augenblick.

Arbeiten wie die einer Trojaburg detailgetreu nachempfundene *Connemara Sculpture* von Richard Long (1971) oder *Sod Maze* von Richard Fleischner (1974) nehmen so offensichtlich formalen Bezug auf historische Vorbilder, daß sie von diesen kaum zu unterscheiden sind. Sie vergegenwärtigen lediglich das antike Vorstellungsbild, ohne diesem etwas hinzuzufügen oder

⁴¹⁸ Michelle Stuart, *Return to the Silent Garden*, unveröffentlichtes Manuskript, zit. nach Wallis 1998, S. 239.

⁴¹⁹ Lucy R. Lippart, *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*, New York 1983, zit. nach Buchanan 1993, S. 50.

⁴²⁰ abgedruckt bei Smithson, S. 32ff.

es neu zu interpretieren. Das gleiche gilt für eine Labyrinth-Installation von Robert Morris aus dem selben Jahr 1974, der die Windungen des Labyrinths zu Chartres in die Dreidimensionalität überträgt.

Dennis Oppenheim hingegen aktualisierte in seiner Arbeit *Maze* das kognitive Element des "Verstehens" labyrinthischer Grundrisse: mit der Auslegung von Heuballen zu labyrinthischen Linien auf einer Viehweide bei Whitewater, Wisconsin, transformierte er eine Versuchsanordnung, in der das Verhalten von Mäusen bei der Futtersuche beobachtet wurde, in einen stark vergrößerten Maßstab. Er beschickte das Labyrinthfeld mit Kühen, die dort ihr Futter ausfindig machen sollten, um "die Verteilung von Energie" zu visualisieren.⁴²¹

Jens Siemssen bespielte 1992 in der ländlichen Umgebung Bremerhavens ein "Labyrinth im Maisfeld" (Abb. 19) mit einer wortlosen Inszenierung, die er nach der Maissorte *Eva 390* benannte. Der Besucher wird auf verschlungenen Pfaden (die aber charakteristischerweise keine Sackgassen oder Irrwege enthalten) durch ein mannshohes Maisdickicht geleitet, um immer wieder auf szenische Mysterienspiele zu stoßen, die in der Abfolge ein "Prozessionsritual" entstehen lassen.

Das schwer zu kategorisierende rustikale Spektakel, das sich nach Gerhard Auer als "Theater des Eventuellen" zwischen "agrikulturellem Lehrstück", "Weihefestspiel" oder "inszenierter Land-Art" bewegt, bezieht sich weniger auf die griechische Mythologie, als vielmehr auf die Techniken ägyptischer Feldvermesser, die nach jedem Nilhochwasser vorherige Ackerformate wiederherzustellen hatten.⁴²²

Die Mehrzahl der Labyrinthneuzeitlicher Künstler greift das historische Gestaltmuster in seiner Bedeutung als auf dem Boden ausgelegte Bewegungsspur von Tänzen und Ritualen auf, die den individuellen Lebensweg bzw. Lebenskreislauf, vor allem die Bewältigung von Anstrengungen und Gefahren durch intellektuelle Konzentration visualisiert.

⁴²¹ vgl. Interview von Dennis Oppenheim mit Janet Kardon, zit. nach Kern 1981, S. 65.

⁴²² vgl. Auer 1993, S. 56.

2. Gesellschaft und Boden. Besitzen, Verwalten, Behaupten.

Die verschiedenen Formen des Umgangs mit dem Boden bilden eine wichtige Grundlage dessen, was wir *Kultur* nennen. Unter Kultur verstehen wir die Möglichkeit, durch die Verpflichtung auf gemeinsame Lebensformen Verbindlichkeit im sozialen Miteinander zu stiften. Das kulturelle Merkmal der "Bodenhaftung" war, wie die bisher dargestellten individuellen Bezüge zum Boden gezeigt haben, einem Wandel unterworfen, der von der Verehrung des Erdbodens als Sinnbild der *Großen Mutter* bis zur Ausbeutung durch industrialisierte Landwirtschaft reicht.

Natürlich sind auch die im ersten Teil der Arbeit erläuterten Aspekte der Landwirtschaft oder der Totenbeerdigung Bestandteile einer "Kultur". Die Notwendigkeit, Nahrung beschaffen zu müssen und das Bedürfnis, sich in einer stabilen oder mobilen Behausung vor den Einflüssen der Witterung zu schützen, betreffen jedoch jeden einzelnen Menschen, auch wenn er sich keiner Kultur zugehörig fühlen würde. Auch muß jeder unabhängig von seinem Kulturbekenntnis sterben und seinen Lebenslauf mit dem Tod beschließen - ein Vorgang, dessen Ergebnis allerdings in fast allen Kulturen in irgendeiner Weise "gestaltet" wird.

Im zweiten Teil der Arbeit gehe ich auf die Themen ein, die über das individuelle Werden und Vergehen hinaus ganze Gesellschaften bzw. soziale Gemeinschaften betreffen: das alltägliche Zusammenleben muß durch **Rechte und Gesetze** geregelt sein, die - wie sich zeigen wird - vor allem in Mitteleuropa in hohem Maße zunächst die Verteilung und den Besitz von Boden betreffen.

Bodenflächen definieren Territorien einzelner Personen, Familien, Dörfer, Städte oder Länder. Diese Territorien sind durch **Wege und Straßen** miteinander verbunden. Wege und Straßen überziehen netzartig die Erdoberfläche und ermöglichen Kommunikation im Sinne des Austauschs von Dingen oder Nachrichten zwischen den Territorien.

Über die Verortung und die Gestalt von Territorien, sowie die Möglichkeit ihrer Verbindung in Gestalt von Verkehrswegen informieren **Karten** und Itinerare. Sie lassen die Begeh- und Befahrbarkeit des Bodens in graphischen Zeichen lesbar werden.

2. 1. Boden und Recht

Betrachten wir, meine Freunde, des festen Landes bewohnteste Provinzen und Reiche, so finden wir überall, wo sich nutzbarer Boden hervortut, denselben bebaut, bepflanzt, geregelt, verschönt und in gleichem Verhältnis gewünscht, in Besitz genommen, befestigt und verteidigt. Da überzeugen wir uns denn von dem hohen Wert des Grundbesitzes und sind genötigt, ihn als das Erste, Beste anzusehen, was dem Menschen werden könne.

Finden wir nun, bei näherer Ansicht, Eltern- und Kinderliebe, innige Verbindung der Flur- und Stadtgenossen, somit auch das allgemeine patriotische Gefühl unmittelbar auf den Boden gegründet, dann erscheint uns jenes Ergreifen und Behaupten des Raums, im großen und kleinen, immer bedeutender und ehrwürdiger. Ja, so hat es die Natur gewollt! Ein Mensch, auf der Scholle geboren, wird ihr durch Gewohnheit angehörig, beide verwachsen miteinander, und sogleich knüpfen sich die schönsten Bande. Wer möchte denn wohl die Grundfeste alles Daseins widerwärtig berühren, Wert und Würde so schöner, einziger Himmelsgabe verkennen?⁴²³

J.W. Goethe

Goethe vermittelt in diesem Zitat aus *Wilhelm Meisters Wanderjahren* das hohe Ansehen der Landwirtschaft als einer pflegenswerten Basis des Überlebens mit der Ableitung von Rechtsvorstellungen, die den Besitz von bearbeitetem Land als naturgewolltes Göttergeschenk definieren.

Die Aufteilung der Erdoberfläche in Zonen des Besitzes, der Macht und der Verwaltung entspricht der Alltagserfahrung, daß man den Boden unter den Füßen nicht davontragen kann, während sich ein Haus abreißen oder bewegliches Gut leicht verschleppen läßt. Grund und Boden kann man nicht stehlen, von Grund und Boden kann man allenfalls verjagt werden. So halten sich noch viele Ostvertriebene für Besitzer bzw. Eigentümer der Landflächen, die ihnen im Krieg abhanden kamen - bis hin zur teilweise erfolgreichen Wiederherstellung des Status quo ante. Als *Immobilie*, als das buchstäblich *Unverrückbare*, stellt Grund und Boden auch in Zeiten großer Börsenschwankungen ein attraktives Investitionsgut dar. Immerhin ist in dieser Hinsicht vorläufig nicht damit zu rechnen, daß die Wertschätzung des Bodens einen nennenswerten Wandel erfahren wird.

Selbst "kommunistische" Gesellschaftsorganisationen, in denen das Privateigentum zumindest für Teile der Bevölkerung abgeschafft wurde, ermöglichten zwischenzeitlich wieder Formen des Landbesitzes.

Grundsätzlich ist zwischen folgenden Eigentumssystemen zu unterscheiden:

- *Privateigentum* mit dem Vorteil ungeteilten Ertraggewinns und dem Nachteil, daß eine erfolgreiche Nutzung keineswegs garantiert werden kann oder aber der Boden als Spekulationsobjekt einer landwirtschaftlichen Bearbeitung vorenthalten wird; es ist "in einem freiheitlichen Gesellschafts- und marktwirtschaftlichen Wirtschaftssystem [...] von fundamentaler Bedeutung"⁴²⁴;

⁴²³ J.W. Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre* III, 9.

⁴²⁴ Reisch 2000, Einführung.

- *Staatseigentum* als eine Form, die sich aufgrund der oft nur angemessenen aber nicht vorhandenen Entscheidungskompetenz von Regierungsmitgliedern als wenig effizient erwiesen hat;
- *Gemeinschaftliches Eigentum* von Personenverbänden, das zwar die nachhaltige Nutzung auch räumlich verstreuter Ressourcen ermöglicht und den Zusammenhalt von Lebensgemeinschaften stärkt, bei dem es aber häufig zu hierarchischen Unstimmigkeiten innerhalb der Gruppe kommt, die das System gefährden;
- *Systeme unbeschränkten Ressourcenzugangs*, bei denen Eigentum im eigentlichen Sinne gerade fehlt und die in einem quasi-anarchischen Zustand eine durch nichts kontrollierte Ausbeutung des Bodens zulassen.

2.1.1. Heilige Orte

Wie viele praktische Angelegenheiten des alltäglichen Lebens waren auch Bodenrechtsverhältnisse in früheren Kulturen durch religiöse Ge- und Verbote geregelt. Der Boden gehörte göttlichen Wesen und konnte daher nicht ohne weiteres irdischen Besitzern zugeordnet werden. Das 25. Kapitel des 3. Buches Mose überliefert den Erhalt "des Landes" aus der Hand Gottes. Dieses Land sollte alle sieben Jahre in einem "feierlichen Sabbat" ruhen, eine theologische Begründung der Brache. Nach welchen Gesichtspunkten "das Land" zur Nutzung aufgeteilt wird, darüber schweigt sich der Chronist zwar aus, aber nach sieben mal sieben Jahren soll im Verlauf eines *Erlaßjahres* jeder "das Seine" wieder zurückerhalten. Auch im islamischen Fundamentalismus gilt Privateigentum als unvorstellbar, da das absolute Eigentum allein Allah zustehe. "Damit ist die islamische Eigentumsphilosophie dem afrikanischen Rechtsdenken näher als dem Ideal des abendländischen Privateigentum."⁴²⁵

In der römischen Antike spielte bei der Anlage von Heiligtümern die Kennzeichnung einer von Auguren ausgewählten Bodenfläche eine größere Rolle, als der heutige Sprachgebrauch des Wortes *Tempel* im Sinne von "Gotteshaus" erkennen läßt. *Templum* bezeichnete ursprünglich einen abgesonderten Bereich oder Bezirk, der unter der Beobachtung von Auguren stand. In der Zeit vor dem ersten vorchristlichen Jahrtausend wurde (Natur-)Gottheiten an Stellen gehuldigt, an denen sich das wirkende Wesen der höheren Macht - in der Regel auf irgendeine sinnlich wahrnehmbare Weise - mitteilte. Im ersten Jahrtausend v. Chr. begann man damit, solche Orte zu ummauern oder durch Gruben oder altarähnliche Aufbauten zu betonen. Aus diesem Bemühen um Abgrenzungen, die meist auch erschwerten Zugang bedeuteten, entwickelte sich die Kulturform eines hausartigen Bauwerks, das eher als Wohnung des zu verehrenden Gottes denn als Versammlungsort für gemeinsame Kulthandlungen aufzufassen ist. Bestimmte Partien eines solchen Tempelbaus wurden denn auch *adyton* (=das

⁴²⁵ ebd.

Unbetretbare) genannt. Offenbar sprach man dem eigenfüßigen Betreten eine größere aneignende Kraft zu (die es zu verhindern galt!), als z.B. der Autopsie, denn sonst hätte ein solcher Geheimbereich etwa auch als "der Uneinsehbare" definiert werden können.

In der römischen Kultur wurden Fragen, die die Örtlichkeit einer Kultstätte betrafen, sakralrechtlich geregelt. Die Gottheit erhielt einen *locus sacer*, womit tatsächlich zunächst das Grundstück gemeint war, als Eigentum. Der Anruch der Heiligkeit haftet dem Boden selbst an und ist daher auch nicht übertragbar. Dieser Ort unterliegt keinem menschlichen Rechtsverkehr, ist allerdings auf menschliche Fürsorge und Pflege angewiesen. Dazu ist die "Gemeinde" verpflichtet, die ihrerseits das Recht zur Deklaration eines *locus sacer* zugesprochen bekommt. Die Markierung der meist rechteckigen Bodenfläche, über der ein Tempelgebäude errichtet wird, nehmen Auguren vor. Bei der Widmung des Bauwerks (Dedication) werden die Türpfosten unter Aussprechung einer Formel bestrichen, die eigentliche Weihe (Consecratio) enthält den rechtswirksamen Verzicht der Gemeinde auf ihren Eigentumsanspruch zugunsten der Gottheit. Da die *Standfläche* des Gotteshauses als *sacer* gilt, braucht im Falle einer Neuerrichtung nach eventueller Beschädigung keine neue Consecration vorgenommen zu werden. Die besonderen Eigenschaften eines Ortes als einer begrenzten Bodenfläche werden in dem Terminus *genius loci* zusammengefaßt. Die (post)moderne Raumtheorie übersetzte diesen Begriff häufig mit *Sense of Place*. Vor allem Architekten und Stadtplaner bedienten sich dieser Bezeichnung, um ihre Entwürfe auf das Fundament erhabener Einzigartigkeit zu stellen. John Brinckerhoff Jackson leitet aus der ursprünglich sakralrechtlichen Bedeutung, die dem Boden beigemessen werden konnte, das Bedürfnis, selbst (möglichst viel) Boden zu besitzen, als anthropologische Konstante (zumindest seßhafter Völker!) ab. An den Boden werden Erwartungen geknüpft, die Leib *und* Seele betreffen: er soll Lebensmittel hervorbringen und von seiner göttlichen Kraft auf den Besitzer abstrahlen. Mit dem Zirkelschluß, daß es diese Kraft sei, die Menschen veranlasse, den Boden zu ehren, läßt es Jackson leider bewenden; wann genau, warum und unter welchen Bedingungen Menschen damit begonnen haben, spirituelle Potenz im Boden zu lokalisieren, erfährt der Leser nicht. Das Betreten des Tempels über eine Schwelle hinweg kennzeichnet diesen Vorgang als *Passage*, als Übergang von der irdischen Sphäre zu einer göttlichen. Die Schwelle als Grenze zwischen dem als geschützt geltenden Inneren und dem Äußeren stand denn auch im Mittelpunkt einer ganzen Fülle abergläubischer Rituale und Auffassungen.⁴²⁶ An der Schwelle vermutete man den Versammlungsort von armen Seelen, Geistern und Mächten, die die Hausgemeinschaft zu bedrängen trachten. Beim Überqueren der Schwelle waren daher vor allem ungetaufte Neugeborene oder Wöchnerinnen durch "geeignete" Vorkehrungen zu schützen. Häufig wurden auch Sach- oder Tieropfer unter der Schwelle als einem Ort von

⁴²⁶ vgl. ausführlich HdA 7, Sp. 1509ff.

besonderer magischer Kraft vergraben. In einigen Kathedralen bremsten Bodenlabyrinth direkt in der Nähe des Eingangs ungebetene Geister, von denen man annahm, daß sie jeweils den kürzesten Weg wählen und sich durch das anspruchsvolle Geschlinge fernhalten lassen würden.

Die Zurückweisung an der Schwelle zum Tempel war als entscheidende Lebensstation des Vaters der Madonna, Joachim, ein beliebtes Motiv der mittelalterlichen Malerei. Giovanni da Milano etwa betonte in seinem Fresco für die Capella Rinuncini (Florenz, Sta. Croce, ca. 1365) das Ausgeschlossenwerden durch eine Stufe: Joachim muß mit seinem Opfertier unterhalb der Schwelle über sich ergehen lassen, nicht in die Feiermasse der Glaubensgemeinschaft aufgenommen zu werden und wird somit buchstäblich erniedrigt (Abb. 20).

In seinem Gemälde *Christus und die Ehebrecherin* (ca. 1616, Abb. 21) positioniert Pieter Breughel d.J. die Angeklagte, umringt von einer aufgebrauchten Menge, auf einer Schwelle wie auf einer Bühne - zwei Steine liegen am Boden bereit, um damit an der Schuldigen die Todesstrafe zu vollziehen. Vor der Stufe ist Christus in die Knie gegangen, um mit seinem rechten Zeigefinger die Worte *Wer ohne Sünde ist, werfe den ersten Stein* dem Boden einzuschreiben. Damit markiert er den Bereich, in dem sich die Sünderin aufhält, als *asylon*, als sicheren Ort, an dem die Frau unverletzt bleiben kann (der Begriff *Asyl* war in dieser Wortbedeutung seit dem 16. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum bekannt; Breughels Gemälde wirkt beinahe wie eine Illustration dieser Rechtsvorstellung).

Ähnlich wie *templum* bezeichnet auch der Begriff *fanum* einen heiligen Bezirk. Was sich außerhalb dieses Bereichs befindet, ist entsprechend *pro fanum*; die heutige Bedeutung des Wortes *profan* im Sinne von "weltlich" bezieht sich also darauf, daß etwas nicht zu einem für heilig erachteten Areal gehört. Eine Möglichkeit der "Entweihung" demonstrieren einige niederländische Gemälde des 17. Jahrhunderts: Hunde, die im Inneren einer (katholischen) Kirche auf den Boden urinieren, verletzen zur Schadenfreude protestantischer Bildbetrachter die Sakralität des Raumes.

2.1.2. *Wer sitzt, der hat*

Im Römischen Reich existierte bereits die Möglichkeit, Boden zu "besitzen". Die Grundlagen der römischen Rechtsordnung, die im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. ausgeprägt wurden, gehen auf die früh- und hochklassische Kultur der Griechen zurück. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich bereits ein differenzierter Wirtschaftsverkehr etabliert, der nur auf der Basis von älteren hauswirtschaftlichen und grundherrschaftlichen Konventionen entwickelt worden sein konnte. "Sowohl Siedlungsspuren als auch Überlieferungen sowie ältere Rechtsinstitute deuten auf spezialisierte Produktionsweisen in Gewerbe und Landwirtschaft hin. Die Abkehr von der autarken Hauswirtschaft bedingt aber gleichzeitig, da nicht mehr alle Waren und Güter des

täglichen und des über den Tag hinausreichenden Bedarfs selbst erzeugt werden, zumindest eine Tauschwirtschaft unter den unterschiedlichen Güterproduzenten."⁴²⁷ Dies erforderte die Regulation durch geeignete Rechtsinstitute, die vor allem die Wahrung der zu Heiligtümern gehörigen Ansprüche auf Grundstücke - auch zuungunsten irdischer Anrainer - überwachten. Der Terminus *privat* (=das vom *Allgemeinen* bzw. vom Staat *Abgesonderte*) läßt allerdings erkennen, daß Bodenbesitz "in seiner ursprünglichen Form durch das *Raubrecht*"⁴²⁸ entstand: denn das Wort *privare* ist mit *rauben* zu übersetzen. Offenbar mußte das, was einem einzelnen (an Grund und Boden) gehörte, erst einem anderen (gewaltsam) weggenommen werden. Solches Eigentum bildete jahrhundertlang die wirtschaftliche Basis für finanzielle Transaktionen, selbst wenn es in kleinste Parzellen zerteilt und über verschiedene Provinzen verstreut war.⁴²⁹ Die Besitztümer einer Familie wurden im Rechnungsbuch (*rationes, libellus*) des *pater familias* erfaßt, der geradezu uneingeschränkte Verfügungsgewalt nicht nur über das Land, sondern auch über die Personen, die darauf lebten, besaß. Ähnliche Patron-Klient-Verhältnisse haben sich z.B. in Lateinamerika bis in die Gegenwart erhalten, wenn für die Überlassung von Bodenflächen persönliche Hilfestellungen bis hin zur politischen Gefolgschaft erwartet werden.

In der römischen Antike zählte nicht nur landwirtschaftliche Nutzfläche; jedes Stück Land, auf dem ein Gebäude ganz oder teilweise vermietet werden konnte, galt als Grundstück. "Somit ermöglicht der Grundbesitz Unternehmungen aller Art, und es kann vorkommen, daß die Notabeln nicht nur den bebauten Boden besitzen, sondern auch städtische Wohngebiete, die eine weitere bedeutsame Einkommensquelle darstellen. [...] Der Boden ist gleichzeitig Reservoir des Reichtums, Mittel zum Überleben und Quelle tauschfähiger Güter."⁴³⁰ Das Recht, auf dem eigenen Grund und Boden Markt abhalten zu lassen und die durch fremde Händler umgeschlagenen Güter zu besteuern, konnte man vom Kaiser erwerben. Zwar waren die meisten Möglichkeiten der Erwerbstätigkeit von den Hervorbringungen des Bodens abhängig, allerdings war die Erde bei weitem nicht so produktiv, wie sie das in Zeiten industrialisierter Landwirtschaft ist: "Im Altertum erbrachte die Landwirtschaft nicht genügend Erträge, um Industrie in großem Stil zu erlauben; die meisten Menschen mußten den Boden bewirtschaften, um sich selber und die wenigen Nicht-Landwirte durchzubringen."⁴³¹

⁴²⁷ Haug 1996, nicht pag.

⁴²⁸ Warnick/Nowak 1997, S. 54.

⁴²⁹ vgl. Veyne 1999, S. 154.

⁴³⁰ ebd.

⁴³¹ ebd., S. 155.

2.1.3. Grenzen

Obwohl der landwirtschaftliche Gewinn offenbar nicht sehr hoch war, blieb die Gestaltung öffentlicher Verhältnisse einem respektvollen Umgang mit der Erde und ihrer Bearbeitung verpflichtet. So wurde der archaisch anmutende Ritus gepflegt, bei der Neugründung einer Stadt ihre äußere Umgrenzung durch eine Furche zu markieren, die von einem Stier und einer Kuh mit einem Pflug gezogen wird. Von diesem potentiellen Stammelternpaar blühender Milch- und Fleischwirtschaft bleibt in der Dido-Sage nur noch ein Lederstreifen übrig, den die Königin aus einer Kalbshaut so geschickt schneidet, daß sie damit das Gebiet der künftigen Stadt Karthago umlegen kann. Einen ähnlich reduzierten Ritus der Boden-Markierung überlieferte Alberti: "Anderswo pflegte man, wie ich lese, den Zug der aufzuführenden Mauern mit dem Staube aus weißer Erde zu bezeichnen, welche man die reine nennt. Alexander soll, als er Pharos gründete und keine solche reine Erde hatte, an deren Stelle Mehl verwendet haben."⁴³²

Es sind *Meta-Geschichten* wie diese (oder die oben erwähnten Volksbräuche), die sich nach Michel Certeau notwendigerweise um ein begrenztes Gebiet ranken müssen, um den Besitzer als solchen erkennbar werden zu lassen und zu legitimieren. Aktenkundig und "rechtskräftig" wird dies häufig erst vor Gericht und ganz besonders beim *Lokaltermin*. Nicht von ungefähr scheint in alten Kanzleiurkunden unmerklich die Handschrift von Grenzstreitprotokollen palimpsestartig in eine Umrißzeichnung der Grundstückslinien überzugehen. Die Rechtfertigung von Besitzverhältnissen verläuft über erzählbare Aktionen, in der Alltagswelt etwa die Anpflanzung eines Baums, das Auslegen von Grenzsteinen, die Ausschachtung eines Brunnens oder die Aufschüttung eines Komposthaufens auf Boden, dessen Besitz beansprucht wird. Certeau definiert solches *Theater der Aktionen* als kulturschöpferische Leistung zur buchstäblichen *Begründung* von Sachverhalten.⁴³³ Er bezieht sich auf den lateinischen Begriff *fas* als einer Einheit von zugleich religiösen, sittenmäßigen und rechtlichen Satzungen, deren Pflege der besonderen Obhut der *pontifices* anvertraut gewesen sei.⁴³⁴ *Fas* bezeichnet mithin das vom höchsten Gott bzw. den höchsten Göttern ausgesprochene Wort, nach dem man sich zu richten hatte. Certeau sieht in dieser Rechtsauffassung eine Grundlage der abendländischen Kultur. In Rom habe z.B. jede militärische Expedition und jeder Friedensschluß nur unter vorheriger Befragung der für die Einhaltung des *fas* zuständigen Priester erfolgen können. Für die Konfrontation zweier Nationen referiert Certeau ein prozessionsartiges Ritual, das sich in drei Abschnitten vollzogen habe: der erste an der Grenze zwischen diesen Nationen auf römischem Boden, der zweite auf der Grenzlinie, der dritte jenseits der Grenze. Dadurch sei

⁴³² Alberti 1975, S. 191.

⁴³³ vgl. Certeau 1984, S. 122f. Vgl. auch Reisch 2000, Kap. 2.3.2.

⁴³⁴ vgl. Haug 1996, nicht pag.

das Handlungsfeld für diplomatische oder militärische Vorgänge überhaupt erst bestimmt worden. Ähnliches beobachtete er im hinduistischen Kulturkreis, wenn Visnus Fußstapfen die Zone markieren, in der Indra mit kriegerischer Aktion einzugreifen hat.⁴³⁵ Begrenzter Raum ist in erster Linie Handlungsraum.

Grenzen erscheinen als Bestandteil eines evolutionär vorgegebenen Territorialverhaltens bei Mensch und Tier: je nach Hormonpegel führen Verletzungen des als eigen betrachteten Reviers durch andere Individuen zu Kampfhandlungen. Ausschlaggebend für die Gewaltbereitschaft bei einer Verteidigung ist auch, ob sich der "Regelbruch" im Zentrum des eigenen Reviers oder dessen Peripherie ereignet - offenbar reagiert die Produktion entsprechender Streßhormone proportional zur Entfernung, die ein Gegner bereits diesseits der Grenze überwunden hat.⁴³⁶ So sind denn "Grenzen [...] im Volksgefühl nie bloß gedachte Linien, sie sind wirklich hemmende, trennende Mächte" und wurden daher auch durch bauliche Maßnahmen wie Landwehren oder das Aufstellen von Grenzsteinen betont. Aus solchen Linien, "in denen bestimmte Einteilungen sinnfällig werden" las Carl Schmitt den Nomos der Erde als ein Recht, das "erdhaft und auf die Erde bezogen" sei: "Jedes autonome, seinsgerechte Urteil geht vom Boden aus."⁴³⁷ Schmitts Zuspitzung auf das Freund-Feind-Modell ist bereits im *Antaios*-Mythos vorgedacht: dieser Sohn der Erdmutter Gaia betrachtete jeden, der "sein" Territorium auch nur berührte, als natürlichen Feind. Bereits sein Name bedeutet *gegen* und scheint für alle Zeiten festlegen zu sollen, daß jeder Eindringling abzuwehren sei: die Sage definiert vorab den modernen Begriff des *Landfriedensbruchs*.

Als "trennendes und als schützendes Band"⁴³⁸ standen Grenzlinien im Mittelpunkt von Ritualen, die der Setzung und Bestätigung dienten. Grenzen zwischen verschiedenen Territorien verlaufen auf dem, bzw. durch den Boden, zunächst als virtuelle Linien, die aber mittels Zäunen, Mauern o.ä. in die Vertikalität übertragen werden können. Paradoxerweise trennen sie zwischen jeweils zwei Herrschaftsbereichen und sind diesen zugleich gemeinsam. Insofern die Grenze zu jedem der begrenzten Territorien gehört, ist sie ein Zwischenraum, ein *In-between*, wie ihn Christian Morgenstern in einem anderen Zusammenhang persiflierte:

*Es war einmal ein Lattenzaun
mit Zwischenraum, hindurchzuschauen.
Ein Architekt, der dieses sah,
stand eines Abends plötzlich da -
und nahm den Zwischenraum heraus*

⁴³⁵ vgl. Certeau 1984, S. 123f. vgl. auch Georges Dumézil, *Ius fetiale*, in: *Idées romaines*, Paris 1969, S. 61-78.

⁴³⁶ vgl. Shepherd 1991, S. 33.

⁴³⁷ vgl. Eidenbenz 1993, S. 108.

⁴³⁸ HdA 3, Sp. 1137ff.

*und baute draus ein großes Haus.*⁴³⁹

Nur ansatzweise versuchte man, mit dem "Englischen Garten" den Anschein von Unberührtheit zum Gestaltungsprinzip zu erheben und konsequenterweise auf ostentative Umzäunungen zu verzichten. Das *aha* umringte als zunächst nicht wahrnehmbarer (Wasser-) Graben die Anlagen und bremste ungebetenes Wild oder fremde Eindringlinge eher durch die taktile Überraschung plötzlichen Stolperns als durch visuelle Abweisung. Offenbar nur mit geringem Erfolg, denn um 1800, als die Englische Gartenwut allmählich verebbte, heißt es in Goethes

Wahlverwandtschaften:

*Menschen, die Grund und Boden zu nutzen genötigt sind, (müssen schon wieder Mauern um ihre Gärten aufführen) damit sie ihrer Erzeugnisse sicher seien.*⁴⁴⁰

Erst in der jüngsten Vergangenheit virtualisierten sich in Europa die Grenzen zwischen politischen Räumen zu gedachten Linien, die den Boden aufteilten, ohne besondere Markierungen erkennbar werden zu lassen. Die sogenannte *Grüne Grenze* setzt aber voraus, daß Kulturlandschaften aufeinander zugewachsen sind.⁴⁴¹ Wo der Gegensatz zwischen benachbarten Kulturlandschaften hingegen zur identitätsstiftenden Staatsideologie erhoben wurde, wie im Falle der ehemaligen DDR, mußte die Virtualität des Unterschiedes zwischen hier und "drüben" in Gestalt einer "Mauer" immer noch allzu real ausgewiesen werden: die etwa zwischen der BRD und den Niederlanden nur noch durch vorherigen Blick in den Atlas zu ermittelnde "Linie" wurde zwischen Ost und West zum *Todesstreifen*.

Dem Phänomen der *Grünen Grenze* ging der österreichische Künstler Christian Philipp Müller 1993 durch insgesamt acht Grenzüberschreitungen nach, die er zu künstlerischen Performances erklärte und deren Dokumentation er unter dem Titel *Green Border* als österreichischen Biennale-Beitrag einreichte. Er durchquerte ohne besondere Mühen z.B. den Hasenbach, der zwischen Bangs und Ruggell die Länder Österreich und Liechtenstein trennt (Abb. 22). Eine rot-weiße Barriere in der Nähe des Grenzflusses konnte dabei leicht vernachlässigt werden. Lediglich einige rote und blaue in den Boden gerammte Pfähle jenseits des Rinnsals machten Müller darauf aufmerksam, daß er sich nicht mehr in Österreich befand.

Im Habitus eines Anhalters gelangen ihm weitere Grenzübertritte - mit einer Ausnahme: in Tschechien machte er sich durch Hantierungen mit der Fotokamera verdächtig und wurde durch Wachtposten aufgegriffen. Sein nur scheinbar leichtfertiges Betreten fremden Bodens

⁴³⁹ zit. nach Certeau 1984, S. 126.

⁴⁴⁰ Hamburger Ausgabe, S. 418.

⁴⁴¹ vgl. Warnke 1992, S. 14f.

bezahlte der Künstler mit einem dreijährigen Einreiseverbot.⁴⁴² Müller wies mit seiner Aktion auch auf die "Tunnel"-Situation Österreichs hin: aufgrund seiner geographischen Lage zwischen Westeuropa und dem Ostblock sei das Land zu einem Durchschleusegebiet für politische und Wirtschaftsflüchtlinge geworden.⁴⁴³

2.1.4. Lehnverhältnisse

Wer kein Land hatte, konnte auch am politischen Leben nicht teilnehmen. Boden hatte den Charakter einer Währung, oder besser: eines hochwertigen Pfandes; d.h., großflächige Landstriche wurde nicht vom Eigentümer selbst genutzt, sondern im Rahmen von symbolisch manifestierten Abhängigkeitsverhältnissen weiterverliehen oder -verpachtet.

Im Gebiet des Deutschen Reiches, das sich als Traditions- und Rechtsnachfolger des Römischen Imperiums verstand, wurde die Bodenabhängigkeit zur Regelung öffentlicher und privater Belange in europaweit einzigartigen Bedingungen manifestiert.

Der grundlegende Unterschied zur Regelung von Eigentumsfragen im Römischen Recht bestand in der Entwicklung eines komplizierten Systems der *Verleihung* von Landbesitz. Die Landleihe sollte einer sich seit dem 8. Jahrhundert etablierenden Ritterschaft eine wirtschaftliche Grundlage gewähren.

Bestandteil eines Lehnverhältnisses war die Dienstverpflichtung des Lehnsmanns gegenüber dem Lehnsherrn, der wiederum für den Schutz seiner Gefolgsleute zuständig war. Bei der Ableistung des Treueeids gegenüber dem Lehnsherrn erhielt der Lehnsmann symbolisch eine Ähre oder einen Zweig als Hinweis auf die Früchte des Feldes überreicht. Das vom Lehnsherrn zugewiesene *Beneficium* enthielt u.a. ein Stück Land, das an den Lehnsmann zur Bearbeitung verliehen wurde. Zunächst fiel dieser Grund und Boden, wenn der Lehnsherr oder Lehnsmann starb, "heim", d.h., er ging in die Obhut des Königs zurück und konnte neu zugeteilt werden. Allerdings setzte sich bald eine Erbllichkeit der Leiheverhältnisse durch (Leihezwang), die für eine gewisse Kontinuität der Abhängigkeitsrelationen sorgte und eine einigermaßen gleichbleibende Bewirtschaftung der Grundstücke garantierte. Zugleich behauptete die höhere Aristokratie für sich zunehmende Rechte auf Eigenbesitz (Allod), den sie als Privateigentum betrachtete und nicht mehr als Krongut. Nur behelfsmäßig lassen sich die Bodenrechtsverhältnisse, die im Gebiet des Deutschen Reiches keineswegs einheitlich waren, klären, indem man von einem "Obereigentum" des Imperators an Grund und Boden spricht.⁴⁴⁴ Nur der Obereigentümer verfügte frei und eigenverantwortlich über den Boden, der "Untereigentümer" durfte ihn lediglich nutzen. An diesem Bindungsmuster hielten letztlich

⁴⁴² vgl. Kastner 1998, S. 133.

⁴⁴³ vgl. ebd., S. 246.

⁴⁴⁴ vgl. Schulze 1977, S. 260.

auch die kommunistische Sowjetunion oder die Deutsche Demokratische Republik fest, mit dem formalen Unterschied, daß der durch die Partei repräsentierte "Staat" das Obereigentum wahrte und Nutzungsrechte huldvoll austeilte - letzten Endes wurde damit am Erscheinungsbild der Feudalzeit festgehalten.

[Eine gewisse Art von Obereigentum gilt auch heute noch im Hinblick auf archäologische Funde, die in den meisten Teilstaaten der BRD nicht dem Finder, sondern dem Land gehören. Die Verpflichtung, eine Fundsache von archäologischem Erkenntnis- (und materiellem Sach)wert zur Musealisierung auszuhändigen, hat dazu geführt, daß allein zwischen 1970 und 2000 mehr heimliche "Raubgrabungen" vorgenommen wurden, als in den beiden Jahrhunderten zuvor.⁴⁴⁵ Wo mithilfe von Metalldetektoren größere Fundstellen ausfindig gemacht werden konnten, wurde der Boden in einer Weise zerstört, daß er den Charakter von Mondlandschaften annahm. Allerdings gehören in Hessen und Bayern Fundstücke zur Hälfte dem Finder, zur Hälfte dem Grundeigentümer und gar nicht dem Bundesland.⁴⁴⁶ Dies führt dazu, daß Fundorte häufig falsch angegeben werden, um in den Genuß dieser Vergünstigung zu geraten. Dadurch legen sie aber "historisch falsche Fährten", was eine korrekte und vollständige Rekonstruktion geschichtlicher Sachverhalte (z.B. Aussagen über Siedlungsformen etc.) unmöglich macht.]

Zur Zeit des Alten Reiches versuchten Adelige wiederholt, ihre eigene Lehnsabhängigkeit gegenüber der Krone zu umgehen, indem sie sich Verfügungsgewalt über Grund und Boden auch ohne höhere Zustimmung anmaßten; den von ihnen wiederum Abhängigen räumten sie entsprechende Befugnisse natürlich nicht ein.⁴⁴⁷ Gerade solche Unregelmäßigkeiten führten zur Zersplitterung des Reichsbesitzes in den territorialen Flickenteppich operettenhafter Kleinstaaterie, die im 17. und 18. Jahrhundert ihren vorübergehenden Höhepunkt erreichte.

2.1.4.1. Mittelalterliche Territorialherrschaft - *lant, borge unde man*

*Do hielt der kunich Latin
Eneam vor den sun sin
wand er unamahtich was und alt.
her gab im allen sinen gewalt,
lant, borge unde man.⁴⁴⁸
Heinrich v. Veldeke*

⁴⁴⁵ vgl. Keller 2000.

⁴⁴⁶ vgl. ebd.

⁴⁴⁷ Benl 1986, S. 269.

⁴⁴⁸ Heinrich von Veldeke, *Eneasroman*, 12. Jh, Vers 13288ff. (nhd. Übersetzung: Als er alt und schwach wurde, nahm König Latin den Eneas als seinen Sohn an. Er gab ihm alle Herrschaftszeichen: Landbesitz, Burgen und Untertanen.)

Eine künstlerische Expertise zum Thema Landes- und Territorialherrschaft, zum Wechselspiel von Grundbesitz, -bewirtschaftung und Politik stellen die Miniaturen in den *Très riches heures* des Herzogs von Berry dar. Dieser jüngere Bruder des französischen Königs Karl V. hatte bei den als Brüder Limburg überlieferten Künstlern Paul, Jan und Hermann ein Stundenbuch in Auftrag gegeben, das u.a. zwölf Monatsblätter mit Darstellungen jahreszeitlich typischer Verrichtungen, jeweils vor dem Hintergrund einer der herzoglichen Burgen enthält.

Die Illumination für den Monat *März* (Abb. 23) zeigt etwa Saatveranstaltungen im Schutz des mächtigen Schlosses Lusignan, das nach der sagenhaften Stammutter des gleichnamigen Hauses, Melusine (= *Mère Lusine*) benannt ist; diese scheint gerade einem Turmfenster zu entweichen, als sei das Geheimnis ihres samstägliches Fischschweifens erst soeben entdeckt worden. Von ihrem Schicksal unbeeindruckt trottet am vorderen Bildrand ein schon bejahrter Bauer hinter einem Pflug her, der von zwei Ochsen gezogen wird. (In seinem Desinteresse am Geschehen in den Lüften ist er dem Landmann verwandt, der in Breughels 150 Jahre jüngeres Bild keinen Blick von seiner Arbeit hebt, um den *Sturz des Ikarus* zu beachten.)

Offensichtlich ist, daß durch die landwirtschaftliche Kultivierung ein von Steinen durchsetztes Stück Wiese in eine nutzbare Fläche verwandelt wird. Der Vorbereitung auf die Saat wird in einem weiteren Arbeitsschritt entsprochen, der rechts im Bildmittelgrund gezeigt wird: ein weiterer Bauer kontrolliert das fruchtbringende Streugut (wäre er der Kleidung nach mit dem vorderen Bauer identisch, hätte man die Bilderzählung als simultane Darstellung des Sukzessiven auffassen können). Assoziationen zu biblischen Sprachbildern erscheinen umso naheliegender, als in einem linken Feld ein ummauerter Weingarten angelegt ist, der das Gleichnis von Christus als Rebstock anklingen läßt.

Auffällig ist das Rhombenornament, zu dem sich die Felder formen. Die oblique Konstruktion "ist aus der Idee des Bildmusters [d.h. der Fläche] erwachsen und auf den Grundriß der Landschaft angewandt worden."⁴⁴⁹ Das ist jedoch nicht nur perspektivische Finesse. Durch die bilddominanten Diagonalen wird der Blick umso stärker auf die Burg gelenkt, als deren "selbstverständliches Attribut"⁴⁵⁰ das Land erscheint. Versenkte sich der Herzog von Berry in die fromme Betrachtung der sehr reichen Bilder, erhielt er sogleich den Gotteslohn für seine Andacht: ihm wurde vor Augen geführt, "wie alles auf sein Schloß hin berechnet, wie vernünftig alles bestellt war, wie sicher im Schutze seiner Schlösser und Burgen gearbeitet und geerntet werden konnte; von ihnen aus war Ordnung über das Land zu bringen, wenn nur das Land sich als ein Derivat, als ein Attribut der Herrschaft verstand."⁴⁵¹ Ordnung galt als wünschenswertes Merkmal eines *buon governo*; das fruchtbringende, durchstrukturierte Land,

⁴⁴⁹ vgl. Pächt 1973, S. 261.

⁴⁵⁰ Warnke 1992, S. 52.

⁴⁵¹ ebd.

dem eine Art von Schöpfungsplan zugrundezuliegen schien, war eine Zierde des guten Hirten, bzw. des rechten Herrschers - im Gegensatz zu den ungeordneten Fluren schlecht beaufsichtigter Dorfsiedlungen: Äcker, Wiesen, Weiden und Waldungen bestanden dort regellos nebeneinander.⁴⁵² Die im Bild fixierten Bodenmuster präsentieren das Land dem Herrscher als jederzeit disponible Größe.

Mit *Lant, Borge unde Man* sind allein im Monatsbild *März* die wesentlichen Kennzeichen und Voraussetzungen mittelalterlicher Landesherrschaft, wie sie z.B. der eben zitierte *Eneas-Roman* des Heinrich von Veldeke beschreibt, versammelt. Einerseits erscheint die Burg als Hinweis auf die Residenznahme in der Ablösung des (nachfränkischen) Reisekönigtums; andererseits deuten die Wege im Bild bereits an, daß es sich bei dem wehrhaften Wohnbau um den Teil eines ganzen Systems von Burganlagen handelt (was die weiteren Monatsblätter bestätigen), das die Verstreuung königlicher Pfalzen im Herrschaftsbereich imitiert. Obwohl die französische Landesherrschaft zweifellos anders organisiert war als die imperiale, scheinen doch gemeinsame, in der höfischen Kultur manifestierte Vorstellungen darüber bestanden zu haben, was einem Herrscher zukommt: nämlich buchstäblich musterhaft kultiviertes, von treuen Händen wohl bestelltes Land im Schutz eines Verbandes mächtiger Burgen.

Diskrete Zusicherung der herrscherlichen Fürsorge verheißt etwa das fialenbekrönte Monument, das die Kreuzung der Wege markiert. Warnke erwähnt vergleichshalber die sogenannte *Spinnerin am Kreuz*, eine Wegmarke aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, die "wie eine Monstranz an der Fernstraße nach Ungarn abgestellt wurde."⁴⁵³

Solche Grenzmarkierungen erlauben auf ebenso einfache wie deutliche Weise Zuordnungen zu ausgewiesenen Besitztümern oder Machtbereichen geistlicher oder weltlicher Herren. Warnke zählt sie daher zu den "politischen Elementen einer Landschaft",⁴⁵⁴ van Dülmen berichtet aus der Alltagskultur von "alljährlichen feierlichen Grenzbegehungen"⁴⁵⁵, die entlang den zur nächsten Gemeinde hin gesetzten Gemarkungsgrenzen stattfanden.

Obrigkeitliche Kontrolle ermöglicht der breite Streifen unbebauten und daher übersichtlichen "Niemandlandes" um das Schloß Lusignan, auf dem jeder Unbekannte, der sich mit zweifelhaften Absichten der Burg nähert, sofort erspäht würde. Es mutet als eine makabre Ironie der Geschichte an, daß sich ausgerechnet eine vermeintlich vom Volk getragene "demokratische Republik" noch im zwanzigsten Jahrhundert eines Bodenstreifens mit auffällig ähnlicher Ausstattung (Mauer und Wachtürme), also eines augenscheinlich feudal-mittelalterlichen Sicherheitssystems bedient, um ihre Einwohner vor fremden Einflüssen zu

⁴⁵² vgl. van Dülmen 1992, S. 14f

⁴⁵³ Warnke 1992, S. 13.

⁴⁵⁴ ebd., S. 14.

⁴⁵⁵ vgl. van Dülmen 1992, S. 14f

"schützen" - und sie notfalls durch erlösende Schüsse vor der Berührung mit einer kontroversen Kultur zu bewahren.

Anscheinend nahmen es die Repräsentanten der DDR mit ihren Vorstellungen von Volkseigentum allzu genau, denn nach Warnke verhält sich das "Bedürfnis nach unverrückbarer oder wenigstens demonstrativer Grenzsetzung"⁴⁵⁶ proportional zur Ausprägung des "privaten oder öffentliche(n) Eigentumsbewußtsein(s)".

In einem Bildwerk wie dem Monatsblatt *März* der Brüder Limburg wird der bebaute und agrikulturell erschlossene Boden zum Präsentierteller der Macht: das Territorium bietet sich "wie ein politisches Tableau dar[...], auf dem Signale für Rechte und Pflichten, Dispositionen und Funktionen eingetragen sind."⁴⁵⁷ Der Boden wird zum Display des Entwicklungsstandes im Herrschaftsgebiet und ermöglicht in seiner geordneten Übersichtlichkeit jederzeitige Kontrolle. Zugleich wird aber auch - auffällig gerade in einem Stundenbuch - sehr deutlich, daß nichts von selbst wächst und gedeiht und daß Menschen ihr eigenes reichliches und organisiertes Eingreifen für notwendig halten, obwohl - wie im Alten Testament versprochen - gar die Lilien auf dem Felde von Gott versorgt werden. Im Monatsbild kommen ferner zwei Aspekte von Zeit zum Ausdruck, die parallel zum Wirken und Bestehen des Fürstengeschlechts verstanden sein wollen: einerseits Zyklizität der immer wiederkehrenden bäuerlichen Arbeiten in der Analogie zur regelmäßigen Erneuerung der Herrschaft in der nächsten Generation, andererseits Durabilität der durch steinerne Wegzeichen fixierten Territorialgrenzen in Entsprechung zum angestrebten Fortbestand der Dynastie.

Selbst wenn, etwa durch Kriege oder Katastrophen, alles zerstört werden sollte, werden immer noch die Grundmauern des Schlosses und etliche Bodenfunde von der Existenz einer untergegangenen Kultur zeugen - Natur im Rohzustand ist, zumindest in Europa, nicht mehr vorzufinden; Landschaft trägt immer schon "eine von Menschen gestaltete Physiognomie"⁴⁵⁸ zur Schau.

Landschaftsdarstellungen scheinen seit ihrer Frühzeit daher auch die Aufgabe übernommen zu haben, als gemalte Urkunden Besitzverhältnisse zu dokumentieren, ähnlich wie das Stifterbildnis den Heilsverdienst der Donatoren sichert. Warnke interpretierte folglich Landschaftsfresken wie die im Schloß zu Caprarola oder im Hof des Florentiner Palazzo della Signoria als Besitzanzeige, eine malerische Tradition, die sich bis ins 18. Jahrhundert weiterverfolgen läßt, als sich in England Stimmen gegen ein Sujet erhoben, das "nichts anderes als den Besitzerstolz und die Beschränktheit des Landinhabers"⁴⁵⁹ spiegele.

⁴⁵⁶ Warnke 1992, S. 14f.

⁴⁵⁷ ebd., S. 13.

⁴⁵⁸ ebd.

⁴⁵⁹ ebd., S. 65.

Für den Landesherrn deckten sich seine juristische Position als privater Eigentümer und die exekutiven Befugnisse der Gebietsherrschaft im Sinne öffentlicher Herrschaftsgewalt.⁴⁶⁰

Lediglich in den freien Städten wurde öffentliche Gewalt unabhängig von persönlichem Eigentum ausgeübt. In Stadtgebiet befindliche Grundstücke, die in bürgerlichem Besitz waren, konnten auch vererbt werden.

Neben den Städten hatten nur noch kirchliche Institutionen (Stifter, Klöster, Kalande) und geistliche Stiftungen (Pfarrkirchenstiftungen, Altarstiftungen, Spitäler) ein gewisses Eigentumsrecht an ihrem Liegenschaftsbesitz - dieser "gehörte" dann aber einer korporativ verfaßten "juristischen Person" und nicht einem privaten Eigner.⁴⁶¹

Insgesamt stellt Conrad fest, daß "die öffentlichrechtliche Stellung des Einzelnen weitgehend auf seinen rechtlichen Beziehungen zum Grund und Boden"⁴⁶² beruht.

Natürliche Personen wie Ritter, Bürger oder Bauern konnten "Be-Sitzer" von Liegenschaften nur im wörtlichen Sinne sein, indem sie nämlich auf einem Stück Land selbsthaft waren; ansonsten befanden sie sich in "irgendwelchen Leiheverhältnissen", zu denen etwa auch die bäuerliche Erbzinsleihe gehörte.⁴⁶³

An diesen Gepflogenheiten wurde bis in die jüngste Neuzeit festgehalten, in der Regel nicht gerade zum Wohle der Bearbeiter eines Landstücks. Pachtbedingungen stellten sich auch im internationalen Vergleich als Ausdruck von Abhängigkeit am Rande der Ausbeutung durch den Grundbesitzer dar. So beschrieb z.B. Adam Smith im Zeitalter der Aufklärung das Prinzip der *Landrente*:

*Die Landrente oder der Preis, der für die Benutzung der Ländereien bezahlt wird, ist natürlicherweise so hoch, als sie der Pächter in dem jedesmaligen Zustande der Ländereien bezahlen kann. Beim Vergleiche über die Bedinge des Pachtens bestrebt sich der Landeigner, ihm vom Produkte nicht mehr zu lassen, als was zur Erhaltung des Kapitals, mit welchem er den Samen und den Feldbau bestreitet und das Vieh und andere Werkzeuge des Feldbaues kauft und zu dem gewöhnlichen Gewinste der Pächter in derselben Gegend erfordert wird. [...] Der Landeigner fordert auch für unangebauete Ländereien eine Rente (!); und das vermeintliche Interesse oder Gewinn am Aufwande des Anbaues wird dieser ursprünglichen Landrente gemeiniglich noch als eine Zugabe beigefügt."*⁴⁶⁴

⁴⁶⁰ vgl. Conrad, Deutsche Rechtsgeschichte, Bd. 1, S. 565.

⁴⁶¹ vgl. Benl 1986, S. 349 u. 382.

⁴⁶² Conrad, Deutsche Rechtsgeschichte, Bd. 1, S. 565.

⁴⁶³ Benl 1986, S. 349 u. 382..

⁴⁶⁴ Adam Smith, Von der Landrente, aus: Untersuchung der Natur und Ursachen von Nationalreichthümern. Leipzig 1776, zit. nach Küster 1997, S. 124.

Am Beispiel Pommerns, dessen Bodenrechtsverhältnisse Rudolf Benl in seiner Dissertation ausführlich untersuchte, konnte allerdings nachgewiesen werden, daß sich das Prinzip der "herzoglichen Proprietät an Grund und Boden"⁴⁶⁵ eher vorteilhaft auf die deutsche Besiedlungspolitik ausgewirkt hatte. Offenbar war hier - ähnlich wie im Insektenstaat - die globale Intelligenz einmal größer als die individuelle; das Wohl des einzelnen Landsassen war dem Gedeihen des Staates unterstellt. Eine vergleichbare positive Wirkung ließ sich in der jüngeren Neuzeit nur noch im Kleinstaat Anhalt-Dessau beobachten, wo Fürst Leopold II. zu Beginn des 18. Jahrhunderts sämtlichen Grundbesitz des ansässigen Adels aufkaufte, was seinem Enkel Franz die einzigartige musterhafte Bewirtschaftung eines "Gartenreiches" ermöglichte, dessen Auffassung als realgewordene Virtualität einer paradiesischen Produktionsgemeinschaft allerdings auch nur unter Vorbehalt zu betrachten ist. Anders als in Pommern und seinen Nachfolgeterritorien, die an der mittelalterlichen Bodenrechtsordnung und somit an der Verhinderung einer Umwandlung von Lehen in ein Allod, also in herrschaftsfreien Privatbesitz, bis ans Ende des Zweiten Weltkriegs festhielten⁴⁶⁶, konnten in süddeutschen und österreichischen Territorien auch Privatpersonen Verfügungsgewalt über ein Stück Land ausüben: nämlich aufgrund königlicher Zuteilung, durch Inbesitznahme "herrenlosen" Landes, durch "Verschweigung", "Ersitzung", Rodung oder schlicht durch das Erlöschen lehnherrlicher Rechte.⁴⁶⁷

Auch wenn sich das deutsche Mittelalter als eine Periode florierenden Warentauschs und Geldgeschäfts präsentiert, blieb die Gesellschaft bis in die jüngere Vergangenheit im wesentlichen agrarisch bestimmt. So stellte bis zur Auflösung der feudalen Strukturen, "das Recht, über Grund und Boden zu verfügen, [...] - zumindest langfristig gesehen - die bestgeeignete Voraussetzung dar, Herrschaft über Menschen zu begründen oder aufrechtzuerhalten."⁴⁶⁸

Die Ableitung des abstrakten Eigentumsrechts aus dem tatsächlichen Besitz eines konkreten Gegenstands manifestiert sich in der doppelten Bedeutung des Wortes *proprietas*, das in den lateinisch geführten Rechtsquellen des Mittelalters sowohl das Eigentum selbst als auch die dadurch gewonnenen Rechte bezeichnet.⁴⁶⁹ Ebenso kann der Begriff *dominium* einmal den Grundbesitz eines Landesherrn und zum anderen das Prinzip der *Landesherrschaft* als

⁴⁶⁵ vgl. Benl 1986, S. 425, vgl. auch Walter Kuhn, Westslawische Landesherrn als Organisatoren der mittelalterlichen Ostsiedlung, in: Walter Schlesinger (Hg.): Die deutsche Ostsiedlung des Mittelalters als Problem der europäischen Geschichte, Sigmaringen 1975, S. 225-261.

⁴⁶⁶ vgl. Benl 1986, S. 428.

⁴⁶⁷ vgl. ebd., S. 364.

⁴⁶⁸ ebd., S. 1.

⁴⁶⁹ vgl. ebd., S. 149.

"Herrschaft eines Landesherrn über ein Gebiet (und dessen Bewohner)", sowie "Lehnshoheit eines Lehnsherrn über seinen Vasallen" bedeuten.⁴⁷⁰ Der Terminus *Domäne* wird im heutigen Sprachgebrauch weniger in seiner ursprünglichen Bedeutung als Bezeichnung für ein der Dynastie privat gehörendes Krongut als vielmehr im übertragenen Sinn als Synonym für "Bereich" verwendet. Die Internet-*domain* kann als der virtuelle Grund und Boden verstanden werden, auf dem sich der jeweilige Inhaber mit seinem Datenangebot präsentiert. Ähnlich lokalisiert die *web-site* eine persönliche Position im Nirgendwo des Netzes, das zugleich ein Überall ist.

Zusammenhängender Landbesitz blieb nur dort erhalten, wo das Erbrecht der *Primogenitur* griff, die jeweils den Erstgeborenen mit Eigentum und Rechten ausstattet, bzw. die Erde mit dem Erstgeborenen, wie Karl Marx in seiner Analyse des *Majorats* als bindender Macht meinte.⁴⁷¹ Erbfolgen wurden jedoch in verschiedenen Regionen nicht einheitlich geregelt. So kam es im Deutschen Reich zu den beinahe grotesken Zersplitterungen etwa des Hauses Hessen in etliche Seitenlinien, da jeder überlebende Sohn mit einem eigenen, im Generationsverlauf immer kleiner werdenden Territorium apanagiert wurde. Tatsächlich handelte es sich im Extremfall um Grundherrschaft, die nur noch pro forma bestand, da ihr kein nennenswerter Landbesitz mehr entsprach, der zur Versorgung des jeweiligen "Regenten" ausreichend gewesen wäre, so daß Angehörige der Nebenlinien, z.B. der Landgraf Friedrich von Hessen-Homburg (mit dem silbernen Bein) ihr wirtschaftliches Auskommen als Soldaten fremder Mächte suchen mußten.

Auf der Ebene von Durchschnittsbürgern untersuchte Giovanni Levi beispielhaft die Erbgänge in einer piemontesischen Gemeinde am Ende des 17. Jahrhunderts. Dort wurde Land zu gleichen Teilen unter allen überlebenden Kindern aufgeteilt, wobei weibliche Erben allerdings sehr häufig keine Immobilie erhielten, sondern mit einer bargeldlichen Mitgift abgefunden wurden. Um eine völlige Zersplitterung des Familienbesitzes zu vermeiden, konzentrierten die exemplarischen Clans einen Großteil des zu vererbenden Grund und Bodens um möglichst nicht mehr als zwei Mitglieder, von denen in der Regel einer als Priester ordiniert war: dieser hatte praktischerweise (offiziell) keine erbenden Nachkommen, was weitere Aufteilungen verhinderte und genoß darüberhinaus steuerliche Erleichterungen. Für das Gesamtwohl einer Sippe war es unerheblich, auf wen ein Stück Land im Kataster eingetragen war und wer es tatsächlich bebaute. So zirkulierten "Grundstücke ... mit großer Leichtigkeit innerhalb der Familie"⁴⁷² unabhängig von den jeweiligen Berufen ihrer Abkömmlinge.

⁴⁷⁰ vgl. ebd., S. 383f.

⁴⁷¹ vgl. Karl Marx, ökonomisch-philosophische Manuskripte (1844). In: Karl Marx/F. Engels, Werke, Berlin 1985, Bd. 40, S. 505.

⁴⁷² Levi 1986, S. 153.

Außer den erbrechtlichen Prozessen der Aufteilung von Bodenbesitz kam es zu häufigen Verkäufen von Ländereien und Grundstücken, ohne daß ein Eigentümer erst das Zeitliche segnen mußte. Da die bäuerlichen Gemeinden meist klein waren, handelte es sich bei den Mitbietern auf dem Bodenmarkt jedoch häufig um Verwandte. Die Abstammung von gemeinsamen Vorfahren garantierte jedoch nicht zugleich niedrige Preise; diese wurden "durch einen verallgemeinerten und unpersönlichen Markt gebildet"⁴⁷³ und nicht von der Stimme des Blutes diktiert.

Ein relativ beweglicher Handel mit Boden beeinflußt nicht zuletzt den gesellschaftlichen Wandel und somit unter Umständen nachhaltig die gesamte demographische und politische Entwicklung. Eine merkantile Flexibilität der Bodenverhältnisse wurde im Falle Englands bereits für das ausgehende 13. Jahrhundert beobachtet, ohne daß dafür hinreichende Erklärungen gegeben werden konnten, da sich die Untersuchungen eher auf die Ausstattung bäuerlicher Haushalte als Charakteristikum sozialer Position denn auf die Übertragungen bäuerlichen Landbesitzes bezogen.⁴⁷⁴

"Das war eine offene Stelle, durch die hindurch sich schwerfällige ideologische Erklärungen breit machten, die von Alan Macfarlane ins Paradoxe getrieben wurden: eine verfrühte Merkantilisierung von Grund und Boden, dessen individuelle Besitzer darüber frei und ohne juristische, soziale, komunitäre oder familiäre Einschränkungen verfügen können, macht aus dem englischen Fall ein Alternativmodell zu den verkeilten bäuerlichen Gesellschaften Kontinentaleuropas und bildet eine der tragenden Säulen für die Geburt des Individualismus, der verallgemeinerten und unpersönlichen Merkantilisierung und der kapitalistischen Welt. [...] Es ist auf jeden Fall gewiß, daß sich die Thesen Macfarlanes auf eine einzige Beobachtung stützen: die Bauern kauften und verkauften Land."⁴⁷⁵

Interessanter sind daher Beobachtungen soziokulturellen Wandels in Zeiten, die literarisch ergiebiger und origineller dokumentiert sind. In England wanderten schließlich um 1700 drei Viertel des vormaligen Adelsbesitzes an finanzstarke Großstadtbürger und die ihnen durch wechselseitiges Einheiraten nahestehende Whig-Aristokratie. So wurde Grundbesitz zum Status-Symbol auch derjenigen, die gar nicht auf dem Land oder direkt von seinen Erträgen lebten, aber sich das traditionelle Gepräge "alter Familien" aneignen wollten. Die Regierung selbst förderte in dieser Zeit private Landankäufe und legalisierte mit den bereits erwähnten *Enclosure Acts* die Privatisierung von Gemeindeland.⁴⁷⁶ Noch am Ende des 20. Jahrhunderts

⁴⁷³ ebd., S. 91.

⁴⁷⁴ vgl. ebd., S. 88.

⁴⁷⁵ ebd., S. 88f.

⁴⁷⁶ vgl. Sühnel 1978, S. 13.

erhielten in England junge Familiengründer Kredite zu - im internationalen Vergleich - äußerst günstigen Konditionen, wenn sie ein Haus mit Grundstück erwerben wollten.

Umgekehrt konnte im absolutistischen Frankreich des Sonnenkönigs eine *noblesse de robe* durch Ämterkauf unabhängig von Grundbesitz installiert werden. Dieser Stadtadel war nicht der Scholle verhaftet - ein weiteres Indiz für die Geringschätzung, die in Frankreich dem Boden gegenüber waltete, war dieser doch bereits durch die Gartenkunst zu gefälligen Ornamenten virtualisiert.

Ausgerechnet auf französischem Boden hatte sich denn auch ein Ereignis zugetragen, das den Zwiespalt zwischen der persönlichen Souveränität eines Monarchen und seinem Aufenthalt auf fremdem Territorium offensichtlich machte: die abgedankte und exilierte schwedische Herrscherin Christina, eine Königin *ohne Land*, hatte 1657 im Schloß Fontainebleau ihren ehemaligen Günstling Gian Rinaldo Monaldesco wegen Hochverrats hinrichten lassen. Abgesehen von der öffentlichen Meinung, die die Konvertitin als Schlächterin abgelegter Liebhaber verunglimpfte, entbrannte ein staatstheoretischer Streit über ihre rechtliche Situation. Dem Vorwurf, sie hätte das Urteil nicht fällen dürfen, weil sie sich nicht auf eigenem Boden befand, hielt Christina entgegen, daß sie auch als Gast des französischen Königs Herrscherin ihres Hofes sei; ihre Gegenwart genüge, um ein eigenes Königreich mit entsprechendem Territoriumsrecht zu konstituieren.⁴⁷⁷ Ernst Cassirer bewertete diese ihre Tat in seiner Descartes-Biographie (1939) als Ausdruck eines heroischen Selbstbewußtseins, das nur sich selbst und Gott gegenüber verantwortlich sei.⁴⁷⁸

Im Deutschen Reich wurde die Feudalabhängigkeit erst durch die Stein-Hardenbergschen Reformen zwischen 1807 und 1810 abgeschafft, ein Prozeß, der durch frühe Ansätze schon im 17. Jahrhundert auf den Weg gebracht werden sollte. Die euphorische Titulierung dieses zweifellos epochalen Vorgangs als *Bauernbefreiung* durch G. Knapp im Jahr 1887 läßt jedoch übersehen, daß diese Maßnahmen den Bauern nicht ausschließlich zum Vorteil gereichten. Zwar wurden die rechtlichen Bindungen, die den Landwirt an seinen Grundherrscher knüpften, aufgehoben, doch erwarteten die Grundherrscher finanzielle Entschädigungen als Ablösesummen, die die wirtschaftliche Existenz des Bauern gefährdeten und häufig zur Folge hatten, daß Bauern ihre angestammte "Scholle" verlassen mußten. Die persönliche Freiheit von bisherigen Verpflichtungen war somit einigermaßen teuer erkaufte. Zunächst hatte man sich u.a. eine Steigerung der Nahrungsmittelproduktion für die inzwischen erheblich angewachsene Bevölkerung erhofft, die durch die herkömmlichen Bewirtschaftungsmethoden im Sinne der alten Feudalordnung nicht zu leisten war. Tatsächlich wurde regional auch eine Ertragsteigerung durch die individuelle Nutzung, vor allem durch die konsequente

⁴⁷⁷ vgl. Heyden-Rynsch 2000, S. 86.

⁴⁷⁸ vgl. ebd.

Dreifelderwirtschaft und die Urbarmachung bisher nicht genutzten Bodens in einigen Regionen erreicht.

Ideologisch hatte sich der Freiherr vom und zum Stein von den Errungenschaften der Französischen Revolution beeinflusst gezeigt und wurde bei seiner Ernennung zum preußischen Staatsminister von Napoleon protegiert. Stein nahm vor allem das Motiv einer einzigen Nation in seine Argumentation auf: "Ich habe nur ein Vaterland, das heißt Deutschland, und da ich nach alter Verfassung nur ihm und keinem besonderen Teil desselben angehöre, so bin ich auch nur ihm und nicht einem Teil desselben von ganzem Herzen ergeben."⁴⁷⁹ Dieser Gedanke eines zusammenhängenden Lebensraums richtete sich gegen die Ansprüche von Duodezfürsten, die Land, das sie selbst ursprünglich zu Lehen erhalten hatten, als ihr frei verfügbares und unveräußerliches Privateigentum betrachteten. Die Verquickung von Land und Boden mit den Menschen, die als "Nation" damit und darauf lebten, sollte sich später als einigermaßen fatal erweisen: die *Blut und Boden*-Ideologie des Dritten Reiches, auf die ich anschließend zu sprechen komme, wurde zwar nicht von Stein selbst, aber von einigen seiner Zeitgenossen vorbereitet.

2.1.5. *Blut und Boden*

*Erst wenn das Sonnenlicht der Vernunft sich mit der feuchten Wärme subjektiven Fühlens gattet, entsteht nach bekannten physischen wie physiologischen Gesetzen: das Organische.*⁴⁸⁰

Julius Langbehn

Einen auffälligen Höhepunkt in der Entwicklung von Rechtsvorstellungen, die den Besitz, bzw. die Aneignung von Boden betreffen, stellt der Gebrauch der *Blut-und-Boden*-Terminologie des Dritten Reiches dar.

Das Begriffspaar *Blut und Boden* kursierte bereits in der Wilhelminischen Ära in völkisch gesonnenen Kreisen, die sich auf Ideen etwa von Ernst Moritz Arndt, Adam Müller oder Wilhelm Heinrich Riehl stützten. Solchem Gedankengut lag die pseudomystische Verbindung zwischen der Substanz *Blut*, die als pars pro toto auf das "Volk", bzw. die "Rasse" verwies, und der Materie *Boden*, die sowohl als Ackerfläche, wie auch als geldwerter Grundbesitz die wirtschaftliche Grundlage gesellschaftlichen und politischen Zusammenlebens bedeutet, zugrunde. Allgemeiner kann Boden hier auch als "das Land" an sich, bzw. die natürliche Lebensumgebung (der deutschen Bevölkerung) aufgefaßt werden. Die geistesgeschichtlichen

⁴⁷⁹ Brief des Freiherrn an den hannöverschen Minister, Graf Münster, November 1812.

⁴⁸⁰ Julius Langbehn, *Rembrandt als Erzieher*, von einem Deutschen. Leipzig 1893, S. 99, zit. nach Mendlewitsch 1988, S. 74.

Vorläufer nationalsozialistischer Ideologie schwärmten für die Bildung und Aufzucht einer neuen Herrenrasse, die sich im Gegensatz vor allem zu den Juden befände, denen als wurzellosem, durch die Weltgeschichte ahasverisch umherirrenden Volk kein echter Bezug zu Land und Boden zuzutrauen war. Nicht zuletzt durch Richard Wagners propagandistische Äußerungen in Wort und Ton formierten sich Auffassungen von einer "Heiligen" Deutschen Kultur und Kunst in Anknüpfung an die Vorstellung vom Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation, das 1806 untergegangen war, um - wie manche hofften - mit geringfügig veränderten Vorzeichen 1871 wieder aufzuerstehen. Der geheiligte Deutsche Boden sollte idealiter nur von höheren Wesen betreten werden, in deren Adern (reines) deutsches Blut zu fließen hatte. Um 1890 ermittelte Otto Ammon die *Bedeutung des Bauernstandes für den Staat und die Gesellschaft*, beseelt von dem Gedanken an eine "organische Einheit" von Volk und Land. (Das Bauerntum erfreute sich allerdings auch außerhalb Deutschlands des Ansehens als Stabilisator jeder Gesellschaft. In seiner Rede *Der Mann mit der Hacke* hatte der amerikanische Dichter Ralph Waldo Emerson ein Loblied auf die Landwirte angestimmt:

*Der Ruhm des Bauern in der Arbeitsteilung besteht darin, daß ihm der schöpferische Anteil zufällt. Alle Gewerbe beruhen letztlich auf seinem ursprünglichen Tun. [...] Er bildet das beständige Element und ist mit dem Land verwachsen wie ein Fels.*⁴⁸¹

Noch Siegfried Giedion kennzeichnete während des 2. Weltkrieges in seiner 1948 erschienen Arbeit über die *Herrschaft der Mechanisierung* den Bauern als legendären Pfleger des organischen Wachstums, dessen Vertreibung und Vernachlässigung während des 3. Jahrhunderts n. Chr. zum Untergang der römisch-antiken Kultur geführt habe!⁴⁸²)

Friedrich Ratzel prophezeite als Wegbereiter der *Politischen Geographie* 1897 die Aufgabe der Politik, "dem wachsenden Volke den unentbehrlichen Boden für die Zukunft" zu sichern.⁴⁸³

*Das Geschick der Menschen wird in Wirklichkeit noch immer von den Sternen bestimmt; denn jeder Mensch bleibt zeitlebens an seine Polhöhe und seinen Meridian gebunden; er kann sich den Einflüssen des Landes und Bodens, auf dem er erwuchs, nicht entziehen. Er ist aus Erde gemacht*⁴⁸⁴,

stellte ebenfalls gegen Ende des 19. Jahrhunderts Julius Langbehn in seinem Rembrandt-Buch fest, das es nach seiner Erstveröffentlichung 1890 bis zum Jahr 1933 auf 80 Auflagen gebracht hatte. Er betont den archaischen Gegensatz zwischen der organischen Bodenhaftung und himmelstürmendem Intellekt, ein Gegensatz, der aufs Beste durch die Figur des Bauern vermittelt werde:

⁴⁸¹ R.W. Emerson, *The Man with the Hoe*, 1858, zit. nach Giedion 1982, S. 158.

⁴⁸² vgl. Giedion 1982, S. 157f.

⁴⁸³ vgl. Corni/Gies 1994, S. 22.

⁴⁸⁴ Langbehn 1893, S. 41, zit. nach Mendlewitsch 1988, S. 78.

*Je näher die Kultur des Geistes und des Bodens bei einander bleiben, desto besser ist es für beide; Land und Leute, Leib und Seele gehören zusammen. [...] Auch der Bauer ist an die Erde gefesselt; aber seine Arbeit ruft ihn unter freien Himmel. Vom Zenith bis zum Nadir reicht die Weltachse; und jede Linie ist, in ihrer Verlängerung genommen, eine solche; der Mensch selbst, als aufrechter Bindestrich zwischen Himmel und Erde, ist der Abschnitt einer solchen Weltachse, dadurch wird ihm sein Beruf vorgeschrieben.*⁴⁸⁵

Auch wenn das Begriffspaar Blut und Boden bei Langbehn nicht explizit hergeleitet wird, entsteht über das Motiv der "Seele" eine Gesamtverbindung zwischen beiden Größen, denn sowohl *Blut* als auch *Boden* werden jeweils mit der "Seele" in Beziehung gesetzt.⁴⁸⁶

Eidenbenz entdeckt die Wortkombination in Spenglers *Untergang des Abendlands*, wo vom "Kampf zwischen Blut und Boden" die Rede ist, den eine "verpflanzte Tier- oder Menschenart"⁴⁸⁷ auszufechten hat; gemeint ist also keine organische Einheit, sondern gerade die Differenz zwischen eigenem Blut und fremdem Boden. Diese Differenz faßte Hans Grimm in seinem Roman *Volk ohne Raum* 1926 unter die gleichnamige Formel. Seine Forderung, die Erde "endlich neu zu verteilen", beruhte auf der Annahme einer idealen Relation zwischen Bevölkerungszahl und Bodenfläche, die aber durch die politische Realität der vorangegangenen Jahrzehnte zerstört worden sei.

"Blut und Boden sind das Schicksal der Völker", teilte im selben Jahr August Winnig mit, der ehemalige Oberpräsident Ostpreußens, allerdings ohne eine völkisch-nationale Gesinnung erkennen zu lassen. Diese brachte jedoch äußerst unverhohlen der Führer des *Artamanen-Jugendbunds*, Georg Kenstler, zum Ausdruck, der seit 1929 unter dem Obertitel *Blut und Boden* eine *Monatsschrift für wurzelstarkes Bauerntum, deutsche Wesensart und nationale Freiheit* herausgab und sich bereits auf einen weitverbreiteten Gehalt der Phrase beziehen konnte.⁴⁸⁸

Während der großen Wirtschaftskrise gegen Ende der 1920er Jahre war es zu erheblichen Unmutsbekundungen gegenüber der Außenpolitik Gustav Stresemanns gekommen, dem vorgeworfen wurde, die deutschen Bauern verraten zu haben.

Stellvertretend für die gereizte Stimmung eher rechts gesonnener Kreise sei hier der von einem "Vertreter des Landvolks" namenlos eingereichte offene Brief zitiert, der am 17.10. 1928 in Husum publiziert wurde:

Der Bauer erwacht

Der Abgeordnete sprach auch von dem 'hochzuverehrenden Herrn Außenminister', obgleich ernste Bauern und Wirtschaftsführer seit Jahren darauf warten, mit der

⁴⁸⁵ Langbehn 1893, S. 207, zit. a.a.O., S. 80.

⁴⁸⁶ vgl. Mendlewitsch 1988, S. 81.

⁴⁸⁷ vgl. Eidenbenz 1993, S. 2.

⁴⁸⁸ vgl. ebd., S. 3.

sozialdemokratischen Politik und mit der internationalen Wirtschaftspolitik dieses Außenministers, der die Scholle an das bodenfressende internationale Kapital und damit an das Ausland ausgeliefert hat, abzurechnen. Ausgerechnet Stresemann!...

Da wollte der Abgeordnete auch noch den Bauern empfehlen, sich des heutigen parlamentarischen Systems zu bedienen!! Man sollte sich wohl wieder einmal auf den berüchtigten 'Boden der Tatsachen' stellen! Die Bauern wollten aber gottlob nichts davon wissen. Die Mutigen unter ihnen verkündeten alle dasselbe: Wir sind rücksichtslose Gegner dieses Systems, das nicht vom Boden und vom deutschen Blute herkommt, sondern erfunden worden ist von Bauernfeinden und Volksfeinden, die an der endgültigen Versklavung aller Deutschen interessiert sind.⁴⁸⁹

Bereits in diesem Text werden Boden und deutsches Blut, allerdings noch nicht formelhaft, miteinander verknüpft.

Auch Klaus Heim klagte in seinem Artikel *Die verlorene Scholle* über eine angespannte Marktlage, die den Bauern buchstäblich den Boden unter den Füßen entzieht:

Daß der Grund und Boden einer gewöhnlichen Handelsware glich, jederzeit von einer Hand in die andere wandern konnte, ist selbstverständlich. Daß der bodenständige Bauer, dessen Besitz seit Generationen vom Vater auf den Sohn vererbt worden war, beliebig, auch wenn er unverschuldet, durch Mißernten oder sonstige widrige wirtschaftliche Umstände betroffen, seinen Verpflichtungen den Bankgläubigern gegenüber nicht nachkommen konnte, von der Scholle verjagt wurde, braucht ebenfalls kaum erwähnt zu werden. [...] Fest steht jedenfalls, daß der Bauer, der von seiner Scholle vertrieben wurde, heute noch so gut wie auf sich alleine angewiesen ist. [...] Selbstverständlich ist, daß der vertriebene Bauer nicht nur durch eine beliebige Siedlung entschädigt wird, sondern seinen verlorenen Besitz zurückerhält. Man mag denjenigen, der sich einst für zu gut hielt, im Zwangsverkauf - statt seinen Berufsgenossen beizustehen - dessen Scholle zu erstehen, mit einer Siedlung abfinden. Heute wollen wir darauf verzichten, mit solchen Leuten, deren Eigennutz immer vor das Allgemeinwohl geht, besonders abzurechnen! Denn 'mein ist die Rache', spricht der Herr! Aber sie haben denjenigen, deren moralisches Recht größer ist als das Ihrige, wieder Platz zu machen.⁴⁹⁰

Blut, Boden und "Recht" werden zu einem verhängnisvollen, quasi sakralrechtlichen Anspruch auf Land und Raum verknüpft, der zu Beginn der 1930er Jahre die öffentliche Meinung durchweg beherrscht. Die "Erde" wird zur archaischen Mutterkraft mythologisiert, ihre landwirtschaftliche Bearbeitung als spezifisch deutsche Qualität angesprochen (Alwin Seifert,

⁴⁸⁹ aus: ausgewählte Quellen im Shz-Archiv, bearbeitet von Prof. Uwe Danker, Internet

⁴⁹⁰ Klaus Heim, *Die verlorene Scholle*. Aus: Ausgewählte Quellen im Shz-Archiv, bearbeitet von Prof. Uwe Danker.

Chefberater von Fritz Todt, wurde nicht von ungefähr *Herr Mutter Erde* genannt). Zugleich wird aus der deutschen Geschichte der Aspekt einer feudal-rigiden Ständeorganisation herausgegriffen und zur Grundlage eines volksgemäßen Selbstverwaltungssystems stilisiert, das es wiederherzustellen gilt:

Die heilige Ordnung des angeborenen Rechtes ist der Willkür eines blutfremden Gesetzes gewichen, das die innere gemeinschaftsverantwortliche Gesellschaftsbindung der mittelalterlichen, germanischen Geschlechterordnung von Grund auf zerstörte. Deshalb kann unser Volk nur gesunden, wenn es sich auf die Wurzeln unseres Volkstums und seiner Eigenart besinnt und sein Schicksal an die heiligen Wachstumskräfte der Mutter Erde bindet. Denn Gesundheit kann nur in dem einen Sinne Geltung haben: nach dem Urgesetz der Artung zu leben. Und die höchste Form unserer völkischen Urhoheit ist das Bauerntum.⁴⁹¹

Der Landarbeiter wird zum Inbegriff des Verteidigers aller Lebensgrundlagen und - ungeachtet der (waffen-)technologischen Errungenschaften, an denen sich das Dritte Reich sehr wohl interessiert zeigte - zum wahren Jakob in "schwerer Zeit".

So dichtete Hans Albrecht:

*Schützt unser Vaterland, schützt auch euch,
Ihr Männer von Pflugschar und Aar! [...]
Zusammenschluß ist das Gebot! [...]
Und täglich noch größer wird die Armee,
Es schließen sich enger die Reih'n -
In ernsten Augen schimmert ein Weh:
'Der Kampf geht um Heimat und Sein!'
Preis neben Jüngling zur Seite gestellt,
Schloßherr und Landsmann und Knecht
Furchtlos und treu! Als Parole gestellt:
'Vorwärts, für Scholle und Recht!' [...]
Städter im Reich, die ihr Brüder zumal,
Steht nun, als Helfer, auf Macht!
Denkt, daß der Bauer euch niemals verließ!
Wart ihr vom Hunger bedroht -
Rettung allein euch die Pflugschar verhieß - - [...]*

⁴⁹¹ Georg Kenstler: Ein Glaube, ein Reich, eine Krone. Der Standort der Revolution aus Blut und Boden: in: Monatschrift für wurzelstarkes Bauerntum für deutsche Wesensart und nationale Freiheit, 5. Jahrgang 1933, Lenzing.

*O Herrgott im Himmel, schirm' Scholle und Herd.*⁴⁹²

Die gloriose Märchenhaftigkeit dieses retrospektiven Farmerfundamentalismus wird fatalerweise verknüpft mit durchaus löblich klingenden Empfehlungen, die sich von der Öko-Ideologie der 1980er und 90er Jahre allzu problemlos aktualisieren ließen: Auf dem 2. Reichsbauernkongress gebot Richard Walther Darré eine lebensgesetzliche Landbauweise unter der Prämisse *Haltet den Boden gesund*. Allerdings interessierten die physiologischen Eigenheiten des Bodens insgesamt am wenigsten: Der Boden-Metapher, wie sie von Darré und vielen seiner Zeitgenossen benutzt wurde, haftet laut Eidenbenz "kein Klümpchen Lehm"⁴⁹³ an.

In der Gründungsphase des Dritten Reiches existierte bereits eine avancierte Belletristik, in der rassistische und agrarische Ideale zum gültigen Topos vereint wurden. Eidenbenz nennt Autoren wie Adolf Bartels, Hans F. Blunck, Hermann E. Busse und Hans Grimm.⁴⁹⁴ Der Architekt Paul Schultze-Naumburg versammelte in seinem Haus *Saaleck* (Kösen, Thüringen) einen literarischen und bildend-künstlerischen Zirkel, der sich aus Mitgliedern des *Nordischen Ringes* um Hans F.K. Günther und Rosenbergs *Kampfbund für Deutsche Kultur* zusammensetzte. In diesen Kreisen bewegte sich seit 1929 der diplomierte Landwirt R.W. Darré, der schließlich als Dauergast in Saaleck seine Publikation *Neuadel aus Blut und Boden* verfaßte und die Begriffskombination damit zum politischen Slogan, zur programmatischen Formel, erhob. Zu diesem Titel hatte ihn Kenstler in einem Brief vom 12.5.1930 animiert⁴⁹⁵; Alliteration und sprachliche Rhythmik trugen zweifellos zur Schlagkraft bei. Der Terminus Blut bezog sich auf Vorstellungen einer "nordischen Rasse", aus der ein "Neuadel" als landbesitzende Führungselite hervorgehen sollte, die in den Boden "hineinzuwachsen" hatte, während die "nordische Rasse" aus ihm entsproß⁴⁹⁶. Die "Arbeit auf dem Boden der Väter" sollte den Neuadel zum "ausgereiften Führertum" befähigen. Neben einem biologischen Aspekt ist also vor allem eine soziale Kategorisierung zu beachten; in diesem Sinne hatte auch der Sohn von Charles Darwin, Leonard, "eugenische" Privilegierung und Einkommen einander zugeordnet.⁴⁹⁷ Auch stufte Werner Sombart 1934 Darrés Visionen der "Auflandung" als eine "Verschiebung der sozialen Gewichte (ein), derzufolge nicht mehr Proletariat und Kapitalisten, sondern Bauerntum und Handwerkertum die prominenten Träger der Volkswirtschaft werden sollten."⁴⁹⁸ So "neu" war Darrés Adelsbegriff nun wieder nicht, als bereits 1918 Hans Freyer in *Antäus. Grundlegung einer Ethik des*

⁴⁹² Hans Albrecht: "Landvolk in Not", Kassel o.J.

⁴⁹³ Eidenbenz 1993, S. 25.

⁴⁹⁴ vgl. ebd., S. 1.

⁴⁹⁵ vgl. ebd., S. 3, Anm. 15.

⁴⁹⁶ vgl. Darré, *Neuadel aus Blut und Boden*, München 1930, S. 90, zit. nach Eidenbenz, S. 52.

⁴⁹⁷ vgl. L. Darwin, *What is Eugenics*, New York 1932.

⁴⁹⁸ Eidenbenz 1993, S. 11.

bewußten Lebens auf den "vornehmen Gehorsam gegen uralte Axiome von Blut und Erde"⁴⁹⁹ als Merkmal wahrer Aristokratie und Ritterschaft aufmerksam gemacht hatte.

In seiner Rede auf der *Nordischen Tagung* hatte Darré 1930 gefordert: "Die Verwurzelung des Geschlechts mit der Scholle, die Einheit von Blut und Boden muß wiederhergestellt werden."⁵⁰⁰

Im selben Jahr 1930 wurde er Leiter der *Agrarpolitischen Abteilung der Reichsleitung der NSDAP*, 1933 Minister für *Ernährung und Landwirtschaft* und *Reichsbauernführer*. Darré brauchte lediglich eine Haltung auszusprechen und auf den Punkt zu bringen, deren Nährboden längst bereitet war. Sein Modell der *Erbhöfe*, das er im *Reichserbhofgesetz* manifestierte, sollte die territorialpolitischen Visionen auf eine reale Basis stellen. Im September 1930 sprach Darré aus: "Wir versuchen den fehlenden Raum dort zu gewinnen, wo er sich unserem Heimatlande in der natürlichsten Weise anbietet, nämlich im Osten. [...] Darüber hinaus gibt uns der Gedanke von Blut und Boden das *sittliche Recht*, uns so viel Land im Osten wiederzuholen als notwendig ist, um zwischen unserem Volkskörper und dem geopolitischen Raum einen Einklang herzustellen"⁵⁰¹. Hitler hatte in *Mein Kampf* durchgängig den Begriff *Boden* als Synonym für Raum (im Sinne von Lebensraum) verwendet.

Auch 1931 rechtfertigte Darré in einem Brief die anvisierte Landnahme und Besiedlung im "Osten" mit der Konzeption von Blut und Boden.⁵⁰² Die "Auswanderung" folge unabdingbar dem gleichsam angeborenen Anspruch der Nordischen Rasse, "Herr (zu) sein auf eigenem Grund und Boden".⁵⁰³ Diese "Triebfeder" rechtfertigte nicht zuletzt kriegerische Auseinandersetzungen um Boden, der für ein "Volk ohne Raum" knapp geworden war. Da können denn leicht - in Umkehrung des Jesaja-Wortes⁵⁰⁴ - Pflugscharen zu Schwertern werden. Ohne sich im Wortsinn dem Antisemitismus anzuschließen, wird durch eine Entgegensetzung von *Siedlern*, die mit dem Boden "verwurzelt" sind und ihn "durch ihrer Hände Arbeit" erschließen, und den "schmarotzenden" *Nomaden* das legendär umherziehende Volk der Juden diffamiert. Seßhaftigkeit, also die Bindung an den Boden, wird als rassisches Merkmal ausgewiesen. Die Notwendigkeit einer solchen mittel- bis langfristigen Bindung erklärt Darré damit, daß der Boden "die ihm zugewendete Mühe und Arbeit niemals schon nach einem Jahre, sondern immer erst im Laufe der Jahre vollständig zurück(zahlt)"⁵⁰⁵; diese Bindung wird dem

⁴⁹⁹ H. Freyer, *Antäus. Grundlegung einer Ethik des bewußten Lebens*, Jena 1922², S. 78.

⁵⁰⁰ Rede Darrés auf der Nordischen Tagung, 22.6.1930; abgedruckt in: R.W. Darré, *Um Blut und Boden. Reden und Aufsätze*. München 1940, S. 27.

⁵⁰¹ zit. nach Corni/Gies 1994, S. 22. (eigene Hervorhebung)

⁵⁰² vgl. Eidenbenz 1993, S. 4.

⁵⁰³ Darré, *Das Bauerntum der als Lebensquell der Nordischen Rasse*, München 1933³, S. 65, zit. nach Eidenbenz, S. 57.

⁵⁰⁴ Jes. 2,4.

⁵⁰⁵ Darré, *Bauerntum*, S. 121.

Boden als inhärente "Kraft" zugesprochen. Offenbar hat niemand dem Widerspruch Beachtung geschenkt, daß man derartige "Verwurzelung" nicht einfach mitnehmen kann, daß also in den neu zu besiedelnden Ostgebieten erst einmal ein wurzelschwaches Bauerntum ausgesetzt werden müsse.

Vermutungen, daß verschiedene Böden "ihre Bewohner ganz verschieden modeln" müssen, hatte schon Willy Hellpach in seiner seit 1911 vielfach aufgelegten Untersuchung der *Geopsychischen Erscheinungen* vorgetragen. Er stand damit im Lager der Geozentristen, die die "Linien des Schicksals der Völker im Erdantlitz verborgen" sehen, während die Ethnozentristen die Volksgemeinschaft als aktive Formerin der Landschaft ansprechen: begreiflicherweise kommt ihnen "nicht mehr der Boden als zeitlose Größe (vor), sondern das rassisch bestimmte Volk".⁵⁰⁶ Wie Hellpach den Bedeutungsschwerpunkt mit jeder Neuauflage seiner Geopsyche immer mehr auf den Boden und seine Verteidigung ausrichtete, bis hin zur Forderung des Bodens als *Lebensraum* 1923, hat Eidenbenz ausführlich geschildert.⁵⁰⁷

Indem Darré darauf hinweist, daß Besitz als "Abhängigkeit vom Sitz zur Behauptung zwingt und damit zur Kampfbejahung"⁵⁰⁸, stellt er eine latente Kriegsbereitschaft als anthropologische Konstante seßhafter Siedler dar. In - naturwissenschaftlich nicht sonderlich differenzierten - Evolutionstheorien erörterte Darré die "rassenprägende" Bedeutung des Bodens, der als "Wahrnehmungsraum" verschiedene Rassen dazu veranlaßt habe, je eigene Methoden der Kultivierung und Aneignung auszubilden. In der notwendigen Beobachtung der zum Boden gehörigen Vorgänge des Werdens und Vergehens schult der Bauer als Philosoph sein intellektuelles Vermögen, den Dingen buchstäblich auf den Grund zu gehen, sie von "ihrem Wesen her zu erfassen".⁵⁰⁹

In Absetzung von den Stein-Hardenbergschen Reformen, denen er eine vollständige Verarmung des Bauernstandes bis hin zum notwendigen Verlassen der angestammten Scholle vorwarf, sowie in Gegnerschaft zum BGB, das er beschuldigte, mit seinen Erbgesetzen "den Lebensnerv der Nordischen Rasse im deutschen Volkskörper zerschnitten"⁵¹⁰ zu haben, entfaltete Darré seine Erbhofpolitik als Rechtsgrundlage. Diese ließ den erbansässigen Bauern selbst zur Immobilie werden. Wäre es zu einer konsequenten Umsetzung dieser Politik gekommen, hätte das eine unhaltbare Kontroverse zwischen Marktwirtschaft und Agrarwirtschaft bedeutet und langfristig eine Verhinderung strukturpolitischer Modernisierungsmaßnahmen.

⁵⁰⁶ Eidenbenz 1993, S. 127.

⁵⁰⁷ ebd., S. 104ff.

⁵⁰⁸ Darré, Bauerntum, S. 234.

⁵⁰⁹ ebd., S. 292f.

⁵¹⁰ ebd., S. 458.

Während Barbara Miller Lane und Leila Rupp in der *Blut und Boden*-Ideologie den Kern der nationalsozialistischen Weltanschauung ausmachen⁵¹¹, schwächt Eidenbenz in seiner Dissertation zu Funktion und Genese dieses Sprachbildes die Konsequenzen ab, die sich aus Darrés Reden und Schriften ergeben hätten, denn es habe sich um eine "partikuläre Ideologie" gehandelt, "die vor allem ländliche Intellektuelle und agrarische Eliten ansprach und anderen gesellschaftlichen Schichten wenig zu sagen hatte."⁵¹² Das mag, soweit es Darrés konkrete Überlegungen zur Hebung des Bauernstandes betrifft, auch zutreffend sein. Gleichwohl hatte er sich zum Vermittler einer Phrase gemacht, auf deren Wortlaut sich Hitler als "Vorkämpfer des Staatsgedankens (!) von Blut und Boden"⁵¹³ ausgerechnet an einem Erntedanktag verpflichtete. Offenbar hatte Darré bald nur noch ein reduziertes Interesse an staatspolitischem Engagement. Sein Rücktrittsgesuch wurde jedoch von Himmler abschlägig beschieden; daraufhin brachte Darré mit ostentativer Einfallslosigkeit die Formel *Blut und Boden* so inflationär in Umlauf, daß Goebbels sie 1942 als "totgeritten" bezeichnete.⁵¹⁴ Zum realpolitischen Vollstrecker der *Blut und Boden*-Idee schwang sich denn auch seit 1939 Himmler mit der Eroberung östlichen "Lebensraums" auf. Obwohl Darré es m.E. wissentlich geschehen ließ, daß seine Konzepte wesentlich zur Motivation der Siedlungspolitik im Osten und den damit verbundenen völkerrechtlichen Widersprüchen herangezogen wurden, beurteilte ihn das Nürnberger Gericht außerordentlich milde:

*Einige seiner Ideen waren neuartig und ziemlich verschoben. Es ist jedoch kein Verbrechen, neue oder selbst unvernünftige Sozial- und Wirtschaftstheorien zu entwickeln und zu verbreiten.*⁵¹⁵

Die meisten seiner Ideen aber waren gerade nicht neu, sondern sprachen, wie eben das mythologisierte *Boden*-Motiv "vorbewußte Imaginationsbestände" an, die seine tiefen- und massenpsychologische Wirksamkeit garantierten. Denn "es bezieht sich auf überaus alte Bestände unserer Anschauung, die die Reflexion unterlaufen und schon gewirkt haben, bevor ein weiteres Wort gesprochen ist."⁵¹⁶

Auch so aberwitzig anmutende Projekte zur Gewinnung von "Lebensraum", wie die von Hermann Sörgel, sind vor der Folie einer ideologischen Aufwertung des "Bodens" entstanden. Dieser Baumeister faustischen Zuschnitts plante nichts geringeres als eine *Neugestaltung der Erdoberfläche durch den Ingenieur*. In einem gleichnamigen Aufsatz für die Zeitschrift *Welt im Fortschritt* stellte er 1935 seine Vorhaben zur "inneren" Kolonisation Zentralafrikas, u.a. durch

⁵¹¹ B.M. Land/L. Rupp, *Nazi Ideology Before 1933: A Documentation*. Texas 1978.

⁵¹² Eidenbenz 1993, S. 6.

⁵¹³ aus einer am Erntedanktag (1.10) 1933 verteilten Broschüre, zit. ebd., S. 4.

⁵¹⁴ vgl. ebd., S. 5.

⁵¹⁵ Aus dem Urteil im Fall Nr. 11 des Nürnberger Militärtribunals, 1948, zit. ebd., S. 5.

⁵¹⁶ Eidenbenz 1993, S. 136.

Urbarmachung der Sahara, vor - zu einem Zeitpunkt also, als der literarische Topos von *Blut und Boden* zu einem universell einsetzbaren Gemeinplatz geworden war. Die beabsichtigte "vollständige Neuorganisation Europas und Afrikas"⁵¹⁷ zu einem Gebilde namens *Atlantropa* verstand sich als Beitrag, einen "Raum ohne Volk" für "Völker ohne Raum" zu erschließen, zu denen sich die arischen Stämme gerne zählten. Aller Phantastik und ideologischer Abwegigkeit zum Trotz wurden Sörgels Planungen "nicht zuletzt vor dem Hintergrund der großen Wasserbauprojekte in den USA sowie der Anstrengungen in Holland zur Trockenlegung der Zuidersee durchaus als technisch durchführbarer, als gangbarer und unterstützenswerter Weg in eine bessere Zukunft angesehen."⁵¹⁸

Die Nachwirkung der Theorien von R.W. Darré ist weder zu verharmlosen, noch zu beschönigen. Ohne bisher wieder ausdrücklich politisches Programm geworden zu sein, wird die Phrase *Blut und Boden* geradezu als eine metonymische Verkürzung der Nazi-Ideologie allgegenwärtig zitiert. Der Einprägsamkeit dieser Formel eingedenk konnte Bazon Brock ihr das ähnlich gebildete Begriffspaar *Edelstahl und Ekstase* zur einleuchtenden Charakterisierung des Deutschtums an die Seite stellen. F.W. Haack beobachtete 1981, daß neonazistische Kreise *Wotans Wiederkehr*⁵¹⁹ unter der Prämisse von *Blut und Boden* erwarten.

Anna Bramwells⁵²⁰ Versuche, Darré als ökologische Alternative zum Nationalsozialismus zu rehabilitieren, verfehlen m.E. nicht nur ihre Wirkung, sondern machen überhaupt erst auf eine fatale Selbstbedienungshaltung von Ökofundamentalisten aufmerksam, die bedenkenlos in fragwürdigem Gedankengut wuchern.

Daß das Wortpaar auch im Jahr 2000 nichts von seiner metaphorischen Kraft verloren hat und immer noch eindeutig als Ausdruck einer Nähe zur nationalsozialistischen Denkweise sofort verstanden werden kann, beweist u.a. die Überschrift *Mehr als Blut und Boden* - unter diesem Slogan hatte Monika Wagner am 22.3. 2000 im Feuilleton der weitverbreiteten *Berliner Zeitung* das Kunstprojekt von Hans Haacke für den Reichstag besprochen. Mit der Verwendung der Formel bezog sie sich vor allem auf eine Kritik der Abgeordneten Antje Vollmer; daß die Begriffskombination unter negativem Vorzeichen zitiert wird, affirmiert dennoch ihre Nachhaltigkeit!

Die Versuchung ist groß, auch die Wiedervereinigung als zeitgenössische Variante des Bestrebens zu sehen, im Osten Lebensraum zu gewinnen und durch die Teilung verlorene

⁵¹⁷ Hermann Sörgel, Neugestaltung der Erdoberfläche durch den Ingenieur. In: Die Welt im Fortschritt. Bd. 1.2, Berlin 1935, S. 33, zit. nach Gruber 1997, S. 101

⁵¹⁸ Gruber 1997, S. 101f.

⁵¹⁹ F.W. Haack, *Wotans Wiederkehr. Blut-, Boden und Rasse-Religion*. München 1981.

⁵²⁰ A. Bramwell, *Blood and Soil. Walter Darré and Hitler's 'Green Party'*. Abbotsbrook 1985.

Besitztümer für Westdeutsche zurückzuerobern - freilich ohne die Darrésche Phrase in diesem Zusammenhang deutlich auszusprechen.

2.1.6. Kleine Nachkriegsgeschichte des Bodenrechts

*Wir leiden nach meiner tiefsten Überzeugung in der Hauptsache in unserem Volke an der falschen Bodenpolitik der vergangenen Jahrzehnte.*⁵²¹

Konrad Adenauer

Diesen Ausspruch tat Konrad Adenauer als damaliger Oberbürgermeister von Köln zwar schon 1920 vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs; er erhielt jedoch nach dem Zweiten Weltkrieg, den Deutschland nicht zuletzt wegen der überzogenen Illusionen eines *Lebensraums im Osten* verloren hatte, erneut Gewicht.

Allein in der Nachkriegszeit wurde in einem Bundesland wie Nordrhein-Westfalen genausoviel Fläche verbaut wie in der 4000jährigen Siedlungsgeschichte zuvor⁵²². Die Regierungs-Parteien sahen sich gefordert, politisch kontrollierte Bodennutzungsprogramme zu erlassen, die flächensparende Bauweisen und flächensparende Erschließungssysteme, sowie die Wiedernutzung ehemals gewerblich oder militärisch genutzter Brachflächen und eine Konzentration der Wohnungsbauentwicklung auf die Innenbereiche der Städte anregten. Dies sollte dem Schutz größerer zusammenhängender Freiflächen dienen und einen ökonomisch und ökologisch vertretbaren Umgang mit dem Boden gewährleisten. Solche Vorkehrungen betreffen auch und vor allem eine Regelung der Bodenpreisverhältnisse, denn in den Niedrigpreisgebieten mit einem Überangebot an wohlfeilem Bauland werden Freiflächen in rasantem Tempo verbraucht, was nicht nur das Landschaftsbild in ästhetischer Hinsicht gravierend verändert, sondern vor allem eine klima- und wasserschutzgefährdende Bodenversiegelung nach sich zieht. Gleichzeitig steigen die Grundstückspreise und damit die Mieten in den großstädtischen Ballungszentren in groteske Höhen, die nicht zuletzt eine stetige Geldentwertung zur Folge haben dürften, da Raummiete bereits bis zu 2/3 eines bürgerlichen Nettoeinkommens ausmacht.

Vor allem Vertreter der *Grünen* machten auf die Zwiespältigkeit der Marktbewertung von Immobilien aufmerksam: "Bei der steuerlichen Erfassung des Grundstücks beruft sich der Eigentümer auf einen möglichst niedrigen *Einheitswert*, bei Beleihung oder Verkauf ist er an einem möglichst hohen *Verkehrswert* interessiert. Wir (die Grünen) sind der Ansicht, daß - unabhängig von der faktischen Ausgestaltung der Besteuerung - die Rechtsinstrumente so

⁵²¹ vgl. Conradi 1997, S. 34.

⁵²² Vesper 1997, S. 10.

gestaltet werden müssen, daß der Eigentümer selbst Interesse an einer angemessenen Bewertung seines Grundstücks hat."⁵²³ Als Kriterien für die Ermittlung eines solchen Wertes werden Grundstücksgröße und -gestalt (Grundriß und Geländeform), die Beschaffenheit des Baugrundes sowie dingliche Rechte, Lasten und Beschränkungen empfohlen. Aus dem Marktpreis resultieren nicht zuletzt städteplanerische Entscheidungen und die Raumordnung verändernde Maßnahmen bis hin zur Landreform⁵²⁴, zumal sich der *Vermögenswert* eines Grundstücks immer erst im Augenblick des Verkaufs, also des Besitzerwechsels, realisieren läßt.

Da die Bodensteuer für den öffentlichen Haushalt eine bedeutende Rolle spielt (auf Kommunalebene gewährleistet sie bis zu 70-90% der Steuereinnahmen), ist mit einer grundlegenden Änderung von Besitzverhältnissen nicht zu rechnen - gemäß der gleichen Logik, mit der ein attraktiver Öffentlicher Personennahverkehr solange nicht entwickelt werden wird, wie der KFZ-Markt einen wesentlichen Teil des deutschen Bruttosozialprodukts ausmacht. "Unter rechtsstaatlichen Verhältnissen ist die rechtliche Position der Bodeneigentümer außerordentlich stark und ökonomisch sehr vorteilhaft. Sie verleiht einerseits den Hundertausenden von Bauernbetrieben trotz geringerer Effizienz und höherer Kosten in der Produktion eine enorme Stabilität und Existenzsicherheit und motiviert zum Durchhalten auch unter schwierigen Bedingungen. Doch diese Stärke führt auch zu großen Problemen, da sie den Zugang zum Boden zu einer Schlüsselfrage macht, insbesondere bei sehr ungleicher Verteilung des Bodens."⁵²⁵

Die *Wiedervereinigung* beider deutscher Staaten düpierte vor allem die Bewohner der ehemaligen DDR in ihrer - wennauch aufoktroyierten - Rechtsauffassung: vierzig Jahre lang war ihnen eingepflichtet worden, daß der Nutzung durch den Volkskörper eine höhere Bedeutung einzuräumen sei als dem privaten Eigentum. Zwar befanden sich tatsächlich rund zwei Drittel des Bodens in privater Hand, doch wurde der Grundstücksmarkt durch obrigkeitliche Verordnungen reguliert: Boden durfte nur mit staatlicher Genehmigung und zu extrem niedrigen Preisen verkauft werden, um Spekulationen, wie sie im Westen beobachtet werden konnten, zu vermeiden.⁵²⁶ Erst der aufsehenerregende Selbstmord von Detlef Dalk nach einer Räumungsklage führte einer nunmehr gesamtdeutschen Bevölkerung drastisch vor Augen, daß zwar Westdeutsche ebenso erfolgreich wie ungerührt Ansprüche auf "ostdeutschen" Boden anmelden konnten, der umgekehrte Fall jedoch ausgeschlossen schien.

⁵²³ Eichstädt-Bohlig/Wilhelm 1997, S. 45.

⁵²⁴ vgl. Reisch 2000, Kap. 4.3.4.

⁵²⁵ ebd., Einführung.

⁵²⁶ vgl. Warnick/Nowak 1997, S. 48f.

Gerade Bürger der ehemaligen DDR hätten sich die Ermahnung L. Tolstojs zu Herzen nehmen sollen:

*Es werden viele kommen und sagen, daß sie dies und das für euch unternehmen. Hört, ob sie vom Boden reden. Reden sie nicht vom Boden, so sind sie Scharlatane oder schlimmeres. Immer und ewig wälzt diese Kulturmenschheit den furchtbaren Block der Bodenrechte vor sich her.*⁵²⁷

Forderungen von PDS-Politikern, die "eine Umwandlung des Bodeneigentums in ein Obereigentum der Gemeinde und ein Nutzungseigentum der Bürger" für wünschenswert hielten, fanden auch mit Hinweis auf Artikel 14 des Grundgesetzes *Eigentum verpflichtet. Sein Gebrauch soll zugleich dem Wohle der Allgemeinheit dienen* bisher kein Gehör.⁵²⁸

An Vorschlägen zu einer Normalisierung der Bodenpreispolitik fehlt es indessen nicht; so ist viel über Reformen der Bodenbesteuerung nachgedacht worden, um die Bodenspekulation und vor allem das monopolartige Aufkaufen von günstigem Bauland zu bremsen. Dadurch sollte zugleich ökologischen Landschaftsschäden und Zersiedelung vorgebeugt werden.⁵²⁹

Anhaltende Diskussionen um die Revision der Besteuerung von Grundeigentum in der Schweiz hatten kurz vor der Wende zum Dritten Jahrtausend eine *Eidgenössische Volksinitiative* auf den Plan gerufen, die sich die Überführung von Grundeigentum in Nutzungs- und Baurechte zum Ziel setzte. Während das Eigentum an Gebäuden erhalten bleiben sollte, definierte die Vereinigung in ihrer Eingabe zur Änderung der Bundesverfassung Grund und Boden als "Allgemeingut und Lebensgrundlage von Mensch und Natur", die von den Gemeinden zu verwalten sei und an der allenfalls Nutzungs- und Baurechte erworben werden können. Die Abwicklung der vollständigen Überführung wurde auf einen Zeitraum von zehn Jahren anberaunt und ausdrücklich "nicht als Enteignung" deklariert.⁵³⁰

Hingegen bestätigt nicht zuletzt (aber auf besonders kuriose Weise) das bundesdeutsche *Jagdrecht* den archaischen Status des Eigentums an Grund und Boden, wie den Mitteilungen des Landesjagdverbandes Bayern zu entnehmen ist: "Das Recht, die freilebenden Tiere (!) zu nutzen, ist ähnlich dem Recht des Grundeigentümers, die Bäume seines Waldes zu nutzen oder das, was er auf dem Acker angepflanzt hat."⁵³¹

Die Grund- und Bodenfrage kann nicht unter Vernachlässigung natürlicher Bedürfnisse nach Sicherheit und Verlässlichkeit geklärt werden, was aber nicht ihre Dringlichkeit angesichts der Tatsache, daß Grund und Boden weder vermehrbar noch unzerstörbar sind, verringert. Bereits

⁵²⁷ Tolstoi, zit. aus *Vaterland* Heft 1, 1983, nach Dieterich Einführung, S. 65.

⁵²⁸ vgl. Conradi 1997, S. 33.

⁵²⁹ vgl. ebd., S. 31.

⁵³⁰ Vgl. Mitteilungen der Confoederatio Helvetica.

<http://www.admin.ch/ch/d/pore/vi/vi268t.html>

⁵³¹ aus den Internetmitteilungen des Landesjagdverbandes Bayern.

in der Antike hatten Griechen damit zu kämpfen, daß der Boden durch übertriebene Rodung unfruchtbar geworden war, da die nicht mehr gesicherte Ackerkrume vom Wind zerstreut wurde.

Nach Dieterich kann nur "eigengenutztes Eigentum" den Teufelskreis durchbrechen, der darin besteht, daß Bodenbesitzer Macht ausüben und auch mißbrauchen können. Eine völlige Auflösung von Besitzverhältnissen würde jedoch überlieferten Anschauungen von Menschenrecht und Menschenwürde zuwiderlaufen, denn "Grund ist das, was uns Halt gibt unter den Füßen. Wir stehen auf festem Grund - das meinen wir nicht nur, wenn wir sicher auf der Erde stehen, sondern auch, wenn wir in Meinung, Geist und Sinn uns sicher fühlen. [...] Wir bilden Grundlagen und akzeptieren Grundwahrheiten. Unsere Verfassung heißt *Grundgesetz* und legt zu allererst unsere *Grundrechte* fest"⁵³² - Boden ist mithin die prädestinierte Metapher für Realitätsbezug und Kontinuität.

Der Anspruch auf individuellen Wohnraum hat sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts vervielfacht; das bedeutet größere Grundflächen für größere Häuser; daran ist nicht zuletzt eine Bundesregierung schuld, die ihre Bürger zur Mülltrennung zu verpflichten versucht: "Wer vier Mülleimer in seiner Küche aufstellen muß, braucht eine größere Küche, und bei rund 26 Millionen Wohnungen sind das 26 Millionen mal 1 qm mehr."⁵³³ Der Bedarf an Wohnraum nimmt selbstverständlich auch dort zu, wo platzraubende Kommunikationsmittel installiert werden, die sich paradoxerweise anheischig machen, gerade zur Überwindung von Raum und Zeit beizutragen. Die von der ZEIT in einer Headline apostrophierte *Sehnsucht nach ein bißchen Boden*⁵³⁴ besteht gegenwärtig noch neben politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Tendenzen, sich vom Boden als Ressource materieller und geistiger Energien unabhängig zu machen. Politische Macht geht zwar immer noch mit ökonomischem Einfluß einher, der oft genug an den Besitz von *Immobilien* geknüpft ist, doch wird *Mobilität* als der entscheidende Innovationsfaktor gepriesen. Das Ideal generationenüberdauernder Selbsthaftigkeit hat sich überlebt. "Wir sind drin" bezeichnet nicht etwa den langersehnten Einzug ins Häuschen auf eigenem Grundstück, sondern die Teilnahme an der Kommunität der Netznutzer.

⁵³² Warnick/Nowak 1997, S. 58.

⁵³³ Dieterich Einführung, S. 74.

⁵³⁴ Die ZEIT, 23.5.1997

2.2. Die Erde entlang - Wege und Straßen

*Die Landschaft umher war dunkel. Um so mehr stach dagegen die weiße Straße ab, die sich als ein breiter, heller Sreifen auf eine ziemliche Entfernung vor mir ausdehnte.*⁵³⁵

anonym, 1854

Lange, bevor menschliche Wesen damit begannen, mit ihren Tritten den bewohnbaren Teil des Planeten zu markieren, war die Erdoberfläche mit einem Gewirr von Fährten überzogen, die landlebende Tiere in sie hineingetrampelt hatten. Mit sicherem Instinkt folgten Tiere den Spuren ihrer Artgenossen auf der Suche nach Futter, Wasser oder geeigneten Lagerplätzen. Die Strecken verliefen keineswegs immer geradlinig, sondern waren häufig kurvenreich, weil es galt, Hindernissen und Unsicherheiten auszuweichen. Kennzeichen dieser schließlich auch von vielen Menschen über lange Zeiten bewanderten Pfade war, daß auf ihnen nichts mehr wuchs.⁵³⁶

Wo Menschen den Tieren nicht lediglich hinterherpirschten, galt es als heroische Tat, als jeweils erster durch unbekanntes Dickicht und in fremde Gelände vorzudringen.kehrten sie wieder, konnten weitere Angehörige der Lebensgemeinschaft in ihre Fußstapfen treten. Die auf diese Weise entstehenden Pfade eröffneten eine neue Welt: sie führten zum neuen Siedlungsplatz außerhalb des eigenen, von wo aus der Lebenskreis expansiv erweitert werden konnte.

Sich auf den Weg zu machen bedeutet stets, einen Ort zu verlassen. Im Englischen bedeutet *to go a-way* "weg-zugehen", eben einen Weg zu gehen.

Die zivilisatorische Leistung, gangbare Wege für die Eroberung neuen Lebensraums zu schaffen, liegt heute noch verschiedenen Gesellschaftsspielen zugrunde, besonders den *Siedlern von Catan*: Der erste Spielzug besteht darin, von der Ursprungs-Siedlung aus ein Stück Straße zu legen; Bestandteil einer erfolgreichen Strategie ist es, neben der Grundversorgung neuer Siedlungen immer genügend Rohstoffe für weiteren Straßenbau anzuhäufen; für die längste Straße gibt es "Siegepunkte".

2.2.1. Welt an Wegen

"Die großen Kulturen der Erde entstehen als Produkte der Weltanschauung wandernder Völker. Sie werden von den Verkehrswegen aus ins Werk gesetzt, nicht umgekehrt."⁵³⁷ Gert Mattenklott erklärt die Entstehung von Siedlungen aus der Notwendigkeit, regelmäßig

⁵³⁵ aus: Lesebuch für die evangelischen Volksschulen Württembergs, Stuttgart 1854, S. 107 (= Nr. 51: Eine Landstraßenbetrachtung), zit. nach Scharfe 1991, S. 20.

⁵³⁶ vgl. Jackson 1994, S. 196.

⁵³⁷ Mattenklott 1993, S. 28.

Natriumchlorid zur Nahrungsbereitung herbeischaffen zu können. Wenn nach Lévi-Strauß der Übergang vom Rohen zum Gekochten ein wesentliches Merkmal von Kulturen definiert, dann ist in der Tat ein gesicherter Zugang zum Rohstoff Salz eine wichtige Voraussetzung für die Etablierung blühender Lebensgemeinschaften von Menschen. So formierten sich die ältesten Städte "an fließenden oder befestigten Salzstraßen, wie diese denn auch zu den ältesten Handelswegen überhaupt gehören."⁵³⁸

In spirituell orientierten Kulturen beschritt man Wege, um zu heiligen Plätzen, den Schreinen der Ahnen oder in gelobte Länder zu gelangen. Der Weg wurde zur *Bahn*, er lenkte die Bewegung in alltäglichen und exemplarischen Lebenssituationen, wie z.B. Initiationsriten. In der rituellen Wiederholung solcher Bahnen suchten und fanden Menschen kontemplative Kraft, von den griechischen Peripathetikern, die in Wandelhallen philosophierten und debattierten, weil sich die besten Gedanken beim Gehen einstellten, über KlosterinsassInnen bis zu Bazon Brock, der *im Gehen Preußen verstehen* ließ⁵³⁹. Die Frage nach dem *Woher* dient als Antriebskraft, einen überlieferten Weg (noch einmal und immer wieder) zu gehen, um sich den Ursprüngen anzunähern und sich im Motiv der Rückkehr und Wiederkehr seiner selbst zu vergewissern, wie es beispielsweise die *Blackfeet*-Indianer bis ins 20. Jahrhundert hinein immer noch taten; das *Wohin?Dahin!* leitet denjenigen auf unbekanntem Weg, der ein vorgefaßtes Ziel vor Augen hat, es ist das *movens* aller Entdecker.

Neben der Richtung des inneren und äußeren Blickes spielt der spezifische Widerstand, den der Boden den wandelnden Füßen bietet, eine - wenn auch häufig nur unbewußt bemerkte Rolle: Der haptische Eindruck, auf Pflastersteinen, Bohlen oder Häckselstreu bequem und sicher zu treten, bestärkt das Gefühl der Selbstaffirmation; wo noch kein Mensch seinen Fuß hinsetzte, wird gerade das Unsichere des Bodens, das jungfräulich Nachgiebige des Grundes dem Neugierigen ein physischer Anreiz sein, neue Fährten zu setzen.

Die australischen Aborigines kultivierten ihre Erkundungsgänge zu *Songlines*, mündlich überlieferten "Schöpfungsberichten", die bei jedem erneuten Nachwandern der ersten Spuren repetiert wurden. Die Fährten werden der Topographie wie einem Notizbuch eingetragen und von späteren Gehenden so gelesen, daß ein kollektives Gedächtnis stimuliert und trainiert wird. Indem die Spuren verschiedene Orte erzählend verbinden, entstehen Netzwerke kulturellen Austauschs auch über größere Entfernungen hinweg. Hilary McLellan sieht daher in ihnen eine geeignete Metapher, um Systematiken des Kommunikationsflusses und des sozialen Lernens im Cyber-Space zu charakterisieren - allerdings wohl eher im Sinne einer Wunschvorstellung, wie Kooperationen zwischen *Usern* idealerweise aussehen könnten.⁵⁴⁰

⁵³⁸ ebd.

⁵³⁹ Bazon Brock: *Im Gehen Preußen verstehen*. (Aktion und Publikation des Internationalen Design-Zentrums) Berlin 1981.

⁵⁴⁰ vgl. McLellan 1997, nicht pag.

Auch die mythische "Chronik" der *Pueblo*-Indianer bestand, obwohl sich ihre Kultur durch Selbsthaftigkeit in festen Steinhäusern auszeichnete, vor allem in der Erfassung ihrer Wanderungen von einem Standort zum nächsten, Strecken, die von Spätergeborenen zur Ehre der Ahnen zeremoniell nachgegangen wurden.

Für die *Navajo*, wie überhaupt für viele Indianerstämme, wurde das Vorstellungsbild, einen Weg zu gehen, geradezu zum Glaubensartikel, zum quasireligiösen Akt, der nach spiritueller Vorbereitung den Eintritt ins Erwachsenenalter markiert.

In diesem kultischen Zusammenhang erhalten auch die Wanderungen und Steinauslegungen Richard Longs ihre Bedeutung. Er vereint in seinen persönlichen Wegzeichen indianische Fährtenleserei mit den Traditionen der christlichen Pilgerschaft. Während er mit seinen Markierungen Einzigartigkeit anstrebt, bewegt er sich mit der Wahl seiner Pfade durchaus auf vorgegebenen Strecken:

A road is the site of many journeys.

*The place of a walk is there before the walk and after it.*⁵⁴¹

Da der Weg an sich in seinem Verlauf unveränderlich (also auch unverbesserlich) ist, liegt der Schwerpunkt vieler archaischer Rituale darin, den Gehenden mit Rat, Schutz und Anleitung zu versehen.⁵⁴²

Die Metapher des *Lebensweges* verbindet europäische und außereuropäische, christliche und nichtchristliche Kulturen. "Wohl" wünscht man "denen, die da wandeln" und ganz besonders denjenigen, die "den Weg allen Fleisches gehen"; das Judentum begründet sein Selbstverständnis mit der alttestamentarischen Begebenheit des *Exodus*, dem Auszug auf einem von Gott gewiesenen Weg ins gelobte Land, den gehen zu müssen die ahasverische Unbehaustheit des jüdischen Volkes bis in die Neuzeit charakterisierte. (Das Motiv des *Labyrinths* als Emblem für den Lebensweg wurde bereits dargestellt)

Für das christliche Abendland erhält der Weg seine besondere Bedeutung durch den *Kreuzweg* Jesu. Dieser buchstäblich letzte Gang vom Ort der Verurteilung zur Richtstätte nach Golgatha wurde für die bildend-künstlerische Vermittlung und den andachtsvollen liturgischen Nachvollzug in 14 Stationen gegliedert. Im Opfergang des Kreuzwegs kulminiert die Biographie des Erlösers. Bis zu Beginn der Renaissance wurde sein Lebensweg in Bildgeschichten präsentiert, die den sukzessiven Verlauf häufig simultan vor dem Tableau einer Zeit und Raum vereinheitlichenden Landschaft zeigten. Lebensweg und Kreuzweg werden so in Analogie gesetzt, die dem Gläubigen nahelegt, seinen eigenen Wandel möglichst von Beginn an auf entsprechende Ziele, eben den rechten Weg, auszurichten.

⁵⁴¹ zit. nach Wallis 1998, S. 241f; vgl. auch Brock 1998, S. 11.

⁵⁴² vgl. Jackson 1994, S. 202f.

Eine besonders exemplarische *Kreuzweg*-Darstellung birgt das Budapester *Christliche Museum Esztergom*: in einer Kopie nach einem Original von Jan van Eyck ist "die Länge der ausgezogenen Bewegungssequenzen und die Weite des überblickbaren Schauplatzes, auf dem sich die Handlung entfaltet, [...] einzigartig. Der *Kreuzweg* ist eine lange, das Bild in allen Richtungen durchmessende Straße, daher ist auch das Bildpersonal vergrößert, um diese lange Straße überhaupt zu füllen."⁵⁴³

In Serpentinaen führt der *Kreuzweg* des *Sobieski*-Stundenbuchs (Abb. 24)⁵⁴⁴ über eine die gesamte Fläche füllende Bildbühne, die so steil geneigt ist, daß sie wie ein Stadtplan oder Spielbrett eine Aufsicht auf das Gelände bietet, während man die Handlungsträger von der Seite sieht. Ihre Bewegungsrichtungen konstituieren überhaupt erst den Weg, der als gepflasterte Straße gar nicht gezeigt wird.

Die Eyck'sche Konzeption des einheitlichen Bildraums und den Schaubühnencharakter des Stundenbuchblattes vereinigt Hans Memling in seinem *Passionspanorama* (Turin, Galleria Sabauda). Der aus Süddeutschland stammende und in Brügge tätige Meister läßt seinen *Kreuzweg* wie in der Miniatur der Bedford-Schule an der vorderen Zinnenmauer beginnen und führt ihn einmal durch die Stadt hindurch und wieder aus ihr heraus in das umgebende Terrain, über das die Figuren noch zu laufen haben. Das zeitliche Nacheinander der Leidens-Stationen wird zwar simultan dargestellt, ist jedoch der Wegrichtung eindeutig ablesbar. Die Raumeinheit wird zugunsten der Darstellung von vergehender Zeit gesprengt, wenn Memling den Hügel Golgatha gleich dreimal ins Bild setzt, um verschiedene Stadien der Hinrichtung (Annagelung, Aushauchen des Lebensatems, Kreuzabnahme) zu visualisieren. "Der Vollständigkeit des Orts entspricht die Vollständigkeit der Handlung, aber nicht ihre Gleichzeitigkeit. Der Panoramablick hat einen anderen Sinn: [...] die Funktion einer Erzählaufgabe, die die biblischen Ereignisse wie ein *heiliges Theater* vorführt und sie deswegen auf die Bühne stellt"⁵⁴⁵ - ein künstlerisches Verfahren, dessen sich noch Breughel⁵⁴⁶ im 16. Jahrhundert bediente. Das Bild wird aber erst durch den eingetragenen Weg überhaupt als Weltbühne für den Verlauf eines Handlungsgeschehens ausweisbar.

Der demütigende und an Qualen reiche *Kreuzweg* ist die Umkehrung des in der römischen Antike zur Tradition gewordenen Triumphzuges, der feierlichen Bewegung einer siegreichen Persönlichkeit und ihres Gefolges auf vorgegebener Bahn: Erfolgverwöhnte Feldherren marschierten, von ihren tüchtigsten Soldaten begleitet, auf der *Via Sacra* über das Forum

⁵⁴³ Belting 1983, S. 120.

⁵⁴⁴ nach einer Vorzeichnung des Bedford Meisters, fol. 186v Windsor Castle, Royal Library, Abb. bei Belting 1983, S. 121..

⁵⁴⁵ Belting 1983, S. 178.

⁵⁴⁶ vgl. seine Kreuztragung im Wiener Kunsthistorischen Museum.

Romanum bis zum Kapitol, scheppernd vor Trophäen und Standarten und mit einem Troß von Kriegsgefangenen im Schlepptau. Triumphbögen rhythmisierten die Strecke.

Vermutlich bestand ein enger Zusammenhang zwischen dieser festlichen Praxis und der hohen Qualität und Durabilität römischer Straßen - auf durchweichtem Trampelpfad hätten sich solche Prozessionen nur wenig prächtig ausgenommen, umgekehrt mochten die Straßenbauingenieure durch die Imagination prunkvoller Umzüge bei ihrer Arbeit beflügelt worden sein.

2.2.2. Von der Römerstraße zur Reichsautobahn

Straßen waren zwar auch schon in der griechischen Antike bekannt: der *Diolkos* etwa vermittelte schon um 600 v. Chr. als gepflasterter Weg über den Isthmos zwischen der Ägäis und dem Golf von Korinth. Auf ihm sollen ganze Schiffsladungen transportiert worden sein, und für seine Benutzung wurden bereits Zölle erhoben.⁵⁴⁷

Die oft gebirgigen und flußreichen Formationen der mediterranen Landschaften erforderten jedoch für den Ausbau eines größeren flächendeckenden Straßennetzes, das auch über Berge und Flüsse zu führen vermochte, einen technologischen Fortschritt, der erst unter den römischen Kaisern erreicht wurde und bis dahin dem Schiffverkehr unterlegen blieb. Die Straße erwies sich dann in der Tat als Voraussetzung für die Verbreitung der römischen Kultur in einem große Teile des heutigen Europa und nördlichen Afrika erfassenden Imperium. Als Heerstraße ermöglichte sie militärische Kontrolle, als Handelsstraße diente sie dem Warenaustausch. Schon in der Antike war es eine willkommene Strategie, eine Straßenverbindung zu unterbrechen, um Kriegsfeinde zu drangsaliieren. So schnitten z.B. die Spartaner im Sommer 413 v. Chr. den Nahrungsmitteltransport von Euböia nach Athen ab, so daß die Angegriffenen auf den kostenintensiveren Seeweg ausweichen mußten, um die Blockade zu umgehen.

Mit unübersehbarer Systematik wurden (nach ersten Anfängen im 4. Jahrhundert v. Chr.) vor allem um die Zeitenwende ganze Territorien durch die Verlegung von Straßen zu einem netzartigen Geflecht für die römische Zivilisation erschlossen. Nachdem bereits der griechische Geograph Strabo, ein Zeitgenosse des augustäischen Imperiums, die Leistungen der Straßenbauer neidlos anerkannt hatte, schwärmte auch Aelius Aristides im 2. Jahrhundert n. Chr.:

Was Homer sagte, 'aber die Erde ist allen Menschen gemeinsam', wurde von euch tatsächlich wahr gemacht. Ihr habt den ganzen Erdkreis vermessen, Flüsse überspannt mit Brücken verschiedener Art, Berge durchstoßen, um Fahrwege anzulegen, in

⁵⁴⁷ vgl. Technikgeschichte 1, S. 155.

*menschenleeren Gegenden Poststationen eingerichtet und überall eine kultivierte und geordnete Lebensweise eingeführt.*⁵⁴⁸

Von den bis zu 11m breiten Hauptstraßen, die als *decumanus* in Ost-West- und als *cardo* in Nord-Süd-Richtung verliefen, zweigten Nebenstraßen ab, die auch immerhin Breiten bis zu 4,5 m erreichten. An ihren Kreuzungen entstanden häufig Planstädte, in denen die auf den Straßen bewegten Waren umgeschlagen werden konnten, oder die als Garnisonen vorbeiziehende Truppen beherbergten. Meilensteine am Wegesrand enthielten Distanzangaben, die sich auf Rom, das Zentrum des Weltreichs, bezogen und dem Reisenden die Orientierung im Straßennetz erleichterten, das außerdem in *Itineraren* beschrieben war.

Die Routen waren in städtischen Bereichen mit Kalkstein oder über Land mit schweren Lavablöcken unregelmäßig gepflastert, wobei sich die Fahrdämme in der Mitte meist etwas wölbten und zu den Seitenrändern hin abflachten. Von beträchtlicher Breite (bis zu 3,5m) waren auch die Bürgersteige, die die Straßen säumten. Ältere Straßen wurden bis zu einer Belagstärke von 1m überpflastert, was den Fahrkomfort sicherlich eher beeinträchtigte. Von den kolonialisierten Germanen übernahmen römische Straßenbauer die Herstellungsweise von Bohlenwegen.⁵⁴⁹

Wo das Gelände es zuließ, wurden die Straßen möglichst geradlinig geführt. Dies charakterisiert besonders die Via Appia, wo sie durch die Campagna und die Pontinischen Sümpfe verläuft. "Rom war ein Flächenstaat geworden und konnte für seine Magistralen die geeignetsten Richtungen unbehindert wählen, auch scheute man in den Bergen nicht Steigungen bis zu 25°: beides ermöglichte in hohem Maße die Einhaltung gerader Richtungen."⁵⁵⁰

Während die großen Magistralen oft nach ihren Erbauern benannt wurden, verwiesen die Namen der kleineren Straßen auf die Orte, zu denen Reisende auf ihnen gelangen konnten. Auch wenn der byzantinische Historiograph Prokop im 6. Jahrhundert die *Via Appia* fälschlicherweise dem Censor Appius Claudius Caecus (um 312 v. Chr.) zusprach, faßt seine Schilderung die Verdienste des römischen Straßenbaus sehr treffend zusammen:

Die Via Appia [...] führt von Rom nach Capua und ist für einen rüstigen Wanderer fünf Tagesmärsche lang, ein sehr sehenswertes Wunderwerk und dabei so breit, daß zwei Lastwagen aneinander vorüberfahren können. Das ganze Pflaster, mühlsteingroß und von Natur sehr hart, hatte Appius an weit entfernter Stelle brechen und herbeischaffen lassen. [...] Appius ließ die Bruchsteine zunächst glatt und gleichmäßig zurichten sowie rechteckig behauen, dann wurden sie so dicht gesetzt, daß kein Bindemittel oder sonst dergleichen notwendig war. So fest sind die Steine zusammengefügt und verbunden, daß

⁵⁴⁸ zit. nach Technikgeschichte 1, S. 274.

⁵⁴⁹ vgl. Gerkan 1959, S. 283.

⁵⁵⁰ ebd.

*sie beim Betrachter den Eindruck erwecken, nicht miteinander verfigt, sondern verwachsen zu sein. Und obschon lange Zeit Tag für Tag darüber viele Lastwagen fuhren und alle möglichen Lebewesen auf ihnen gingen, haben sich weder die Steine aus ihrer Verfigung irgendwie gelöst, noch ist einer von ihnen zerbrochen oder kleiner geworden; nicht einmal an Glanz büßten sie ein.*⁵⁵¹

An die Neuzeit vermittelten Autoren wie Leonbattista Alberti die Eigentümlichkeiten des römisch-antiken Straßenbaus als noch für die Gegenwart verbindliches Kulturgut. Alberti unterschied zwischen Militärstraßen, und "anderen" Straßen, die "nicht Militärstraßen" seien.⁵⁵²

Entgegen älteren Annahmen, die zwischen dem Viehweg (*actus*) und dem Gehsteig für Menschen (*iter*) differenzieren, wählt er für beide die Bezeichnung *Straße* (*via*).

Um den Durchmarsch von Heer und Troß zu erleichtern, mußten die Militärstraßen über eine größere Breite verfügen und an allen Stellen leicht kontrollierbar sein, um Überfälle von Wegelagerern zu vermeiden. Daß diese dennoch jahrhundertlang an der Tagesordnung blieben, belegt noch Herders Klage über seinen Hausdiener, den er während der Italienreise 1788/89 zu rügen hatte: "Werner hat schon manchen vollen Raub begangen, der hier allenthalben auf den Straßen erlaubt ist"⁵⁵³, schrieb er mißmutig aus Verona.

Was die postmoderne Raumtheorie als triumphale Erkenntnis zu bekunden liebt, nämlich daß Straßen öffentlichen (Lebens-)Raum definieren, war für Alberti bereits eine Selbstverständlichkeit: "Es gibt außerdem noch eine gewisse Gattung von Straßen, die fast die Eigenschaft von Plätzen haben, wie jene, die zu einem bestimmten Zwecke dienen, hauptsächlich einem öffentlichen: z.B. welche zum Tempel, zum Wagenrennen, in die Basilika führten."⁵⁵⁴ An anderer Stelle nennt er denn auch die Straße "ein öffentliches Gut".⁵⁵⁵ In der besonderen Aufmerksamkeit, die Römer ihren Straßen zuteil werden ließen, spiegelte sich die Auffassung, daß einem Bürger umso mehr Achtung entgegengebracht würde, je stärker er sein Wirken in wahrnehmbarer Weise auf das öffentliche Gemeinwohl ausrichtete, also aus der intimen Sphäre der Privatwohnung heraus verlagerte. Darauf machte Michelangelo Pistoletto mit seiner Documenta-Installation aus dem Jahre 1992 aufmerksam, indem er in einem Kasseler Ladenlokal das Stück einer rekonstruierten römischen Straße mit der Statue eines Redners konfrontierte. Das bürgerlich möblierte Innere vermittelte Pistoletto über den Straßenausschnitt mit der Öffentlichkeit des Friedrichsplatzes, als wollte er sagen: "Wir müssen lernen, die Bedeutung der Öffentlichkeit für unser bürgerliches Leben wieder so hoch einzuschätzen wie in den Zeiten blühender Stadtgemeinschaften."⁵⁵⁶

⁵⁵¹ zit. nach Technikgeschichte 1, S. 270.

⁵⁵² Alberti 1975, S. 199.

⁵⁵³ J.G.A. Herder an seine Frau, 4.9.1788. In: Herder 1988, S. 88.

⁵⁵⁴ Alberti 1975, S. 199.

⁵⁵⁵ ebd., S. 411.

⁵⁵⁶ Brock 1999, S. 10.

Vor allem für den Flaneur des 19. Jahrhunderts galt die Formel *Esse est percipi*. Auf den Straßen zu flanieren und sich sehend und gehend die Welt anzueignen, bedeutete zugleich, sich den Mitbürgern gegenüber als exemplarisches Individuum darzustellen. Der scheinbar müßige Gang auf den Straßen der Stadt, der nicht mit der erholsamen Promenade *extra muros* zu verwechseln ist, wird zum Lebensvollzug in der Selbstpräsentation. "Dem Schauspiel der vorbeidefilierenden Spaziergänger wohnten die best- und teuerstgekleideten Frauen in den Tuileries auf zwei hintereinander aufgestellten Stuhlreihen bei, von denen aus sie den Passanten hin und wieder kleine Zeichen der Gunst zubilligten. Einige Zuschauerinnen bedienten sich wie in der Oper einer Lorgnette zum exakteren Studium der Galane und Günstlinge."⁵⁵⁷ Diesen historischen Sachverhalt griff Bazon Brock im Januar 1965 auf, als er auf den Bürgersteigen des Berliner Kurfürstendamms Theatersitze installierte und die zeitgenössischen Flaneure zum Erwerb von Eintrittskarten anhielt, "damit den Sitzenden das ihnen Gebotene entsprechend unseren Gepflogenheiten als ernstzunehmendes Ereignis erschien. Das Ereignis bestand darin, als Theaterpublikum die alltäglichen Straßenereignisse so wahrzunehmen, wie man vor der Bühne einen *Hamlet* oder *Arturo Ui* wahrzunehmen gelernt hat."⁵⁵⁸ So werden Trottoirplatten zu Brettern, die die Welt bedeuten.

Gewöhnlich lebt davon lediglich in ländlichen Regionen eine Ahnung fort, wenn Straßen für festliche Umzüge von Schützenvereinen oder die Prozessionen kirchlicher Würdenträger genutzt werden. Dort hat sich auch am Ausstattungsrepertoire (Girlanden, Ehrenpforten, Baldachine etc.) nichts geändert. Die publikumswirksame Nutzung von Straßen bestärkt die Einwohner einer sozialen Gemeinschaft in ihrem Territorialbewußtsein. Der Blick wird auf die Straße und auf das, was sich auf ihr zuträgt, gerichtet. Umgekehrt sollte aber auch berücksichtigt werden, welche Blicke der Verlauf einer Straße gestattet, wenn der Reisende sich umsieht.

Z.B. verquickten Straßen, die auf Dämmen errichtet wurden, weil es auf ihnen schwieriger war, Reisenden aufzulauern, größere Sicherheit mit der Annehmlichkeit einer lieblichen Aussicht, die den "dahinschreitenden Wanderer von der Mühsal und Last der Reise vollkommen ablenkt."⁵⁵⁹ Grundsätze wie diesen ließ sich noch im 18. Jahrhundert der Fürst von Anhalt-Dessau, Leopold Friedrich Franz (auch sonst ein eifriger Rezipient der Architekturtheorien sowohl Vitruvs als auch Albertis), angelegen sein, um willigen Wanderern in seinem Gartenreich den Weg zu weisen: zum Schutz vor mitunter verheerenden Elbhochwässern ließ er Dämme anlegen, auf denen Obstbaumalleen die Hauptstadt Dessau mit der musterhaften Residenz Wörlitz zu einer nicht endenden Kette von Gartenanlagen verbanden. Von den

⁵⁵⁷ Oxenius 1992, S. 26.

⁵⁵⁸ Bazon Brock: Straßentheater - die Straße als Theater. Aktion Berlin 1965. In: Brock 1977, S. 656.

⁵⁵⁹ Alberti 1975, S. 199.

leichten Anhöhen bot sich dem Passanten der Anblick "geputzter Flur". In zeitgenössischen Reiseberichten wurde die Qualität der Straßen ebenso bejubelt wie die ästhetische Anmut der gleichermaßen nützlichen wie schmückenden Aspekte des kultivierten Landes, dem Ceres ihren Segen reichlich gespendet hatte.

Daß das Gute schön sein müsse und umgekehrt, war ein seit der Antike überlieferter Anspruch, an dem auch Alberti seine Urteile bemaß, wenn er selbst der Militärstraße die Doppelfunktion von Zweckdienlichkeit und Schmuck zugestand:

Innerhalb der Stadt [...] soll sie nicht gerade, sondern wie ein Fluß hierhin und dorthin und wieder nach derselben früheren Seite in weicher Biegung gekrümmt sein. Denn außerdem, daß sie dort, wo man sie weiter überblicken kann, die Stadt größer erscheinen läßt, als sie ist, trägt sie in der Tat auch zur Schönheit, Zweckmäßigkeit und zu den wechselnden Bedürfnissen der verschiedenen Zeiten außerordentlich bei. Und wie schön wird es sein, wenn sich einem beim Spazierengehen auf Schritt und Tritt allmählich immer neue Gebäudeansichten darbieten, so daß jeder Hauseingang und jede Schauseite mit ihrer Breite mitten auf der Straße aufmarschiert und daß, ob zwar anderswo eine zu große Weite unschön und auch ungesund, hier sogar ein Übermaß von Vorteil ist.⁵⁶⁰ Die Militärstraße, die über Land führt, wird das Land selbst außerordentlich schmücken, durch welches sie geführt wird, wenn es nämlich bebaut, besiedelt, voll von Land- und Einkehrhäusern ist und abwechslungsreiche reizende Ausblicke bietet; wenn bald das Meer, bald das Gebirge, bald ein See, ein Fluß oder Quellen, bald ein steiler Felshang oder die Ebene, bald Hain und Tal sich zeigen.⁵⁶¹

Daß geschickte Wegführung ein Terrain größer erscheinen lassen konnte, fand vor allem in der Gartenkunst des 17. und 18. Jahrhunderts Beachtung. Auch für das gestalterische Vermögen, einen Spaziergänger so zu leiten, daß sich ihm bei Benutzung der Wege ständig wechselnde Veduten bieten, muß der Wörlitzer Park mit seinem "Sichtenfächer" noch einmal als Beispiel angeführt werden.

Es galt jedoch nicht nur, das Land so mit Straßen zu durchmessen, daß ein mannigfaltiges Panorama geboten würde; wie die Straße selbst zu gestalten war, um den Gang auf ihr zu einem Sinnengenuß zu machen, hatte Alberti ebenfalls in antiken Vorlagen ermitteln können. So zitiert er das Lob, das die Historiographen einer ägyptischen Straße zollten, weil sie auf ausgesuchten Steinen geradewegs zum Tempel führt; auch soll der Priester-Kaiser des 2. nachchristlichen Jahrhunderts, Heliogabal, mazedonische und purpurrote Steine zur Pflasterung verlegt haben lassen.⁵⁶²

⁵⁶⁰ ebd., S. 201.

⁵⁶¹ ebd., S. 411.

⁵⁶² vgl. ebd., S. 434.

Alberti erwähnt auch schon den bebauten Mittelstreifen: auf einer portuensischen Handelsstraße war ihm eine fußhohe Reihe von Steinen aufgefallen, die den zahlreichen Verkehr von Kaufleuten zu jeder Seite dieser Schwelle in entgegengesetzte Richtungen verlaufen ließ.⁵⁶³

John Brinckerhoff Jackson vermutet, daß während der Renaissance in der westlichen Welt ein ausgeprägter Sinn für die Organisation von Raum im alltäglichen Leben und bei der Bewältigung größerer Kulturaufgaben entwickelt worden sei.⁵⁶⁴ Die These läßt sich leicht bei der Betrachtung von Gemälden, vor allem von Innenraumdarstellungen und Stadtansichten, an der gehäuften Planung von Idealstädten (erste Entwürfe für *Pienza* unter dem Piccolomini-Papst Pius II. um 1460), allgemein am Territorialbewußtsein z.B. der italienischen Stadtstaaten und nicht zuletzt an der Wiederbelebung antiken Straßenbaus verifizieren. Zur Planung einer idealen Stadt gehörte es, ihre Bewohner und Besucher durch den Gang auf schnurgeraden Straßenachsen des herrscherlichen Gestaltungswillens bewußt werden zu lassen.

Schachbrettartige Straßengevierte orientierten den Nutzer darüber, daß der administrativen Supervision der Regierenden nichts entging. Weg und Fahrt auf geschlungenen Straßen und Wegen verlängerten hingegen die Strecke (bei gleicher Entfernung gegenüber einer geraden Straße) und ließen das durchquerte Gelände größer erscheinen; zugleich wurde die Wahrnehmbarkeit der Stadt als Folge architektonischer Bilder vorgegeben.

In der Disziplinierung der durch das Mittelalter munter mäandernden Wege und Pfade zu straffen Straßen sieht Jackson ein essentielles Element bei der Gestaltung von Landschaftsräumen. Die Planstädte der Antike und der Neuzeit zeichneten sich durch radiale oder schachbrettartige Straßenführungen aus; exakt konstruiert und über einem idealtypischen Grundmuster aus dem Boden gestampft, tragen sie "eine gezielt eingesetzte Formensprache und Prinzipien der räumlichen Ordnung in sich."⁵⁶⁵ Als kürzestmögliche Verbindung zwischen zwei Punkten erschien die gerade Straße, obwohl sie das Erscheinungsbild von Städten stark geometrisierte, als "der natürliche Weg."⁵⁶⁶ (Für Le Corbusier verkörperte die gerade Straße den Geist der "Arbeit", die gewundene bedeutete ihm "Ruhe".⁵⁶⁷ Offenbar erschien ihm Arbeit dabei erstrebenswerter, denn er schild den gekrümmten Pfad auch einen "Weg der Esel, Rinder und Pferde."⁵⁶⁸) Als "Produkt der militärischen Zivilisation, (als) Ergebnis orthodoxer

⁵⁶³ vgl. ebd., S. 199.

⁵⁶⁴ Jackson 1994, S. 6.

⁵⁶⁵ Karin Stober, 140 Planstadtanlagen in Europa. In: Klar und Lichtvoll wie eine Regel, Planstädte der Neuzeit vom 16. - 18. Jh., AK des Bad. Landesmuseums, Karlsruhe 1990, zit. nach Technikgeschichte 3, S. 241.

⁵⁶⁶ Raymond Unwin, Grundlagen des Städtebaues, Berlin 1910, S. 158, zit. nach Pehnt 1993, S. 20. Vgl. auch Reginald Blomfield und Inigo Thomas, The formal garden, 1895.

⁵⁶⁷ Le Corbusier, Städtebau, Stuttgart 1929, S. 172.

⁵⁶⁸ vgl. Pehnt 1993, S. 19.

Lagerhaltung und einer Epoche, die das Träumen vergessen hat"⁵⁶⁹ lehnt der belgische Architekt Lucien Kroll gerade Straßen vollständig ab. In das städteplanerische Projekt für Perseigne, ein Neubaugebiet bei Alençon, wurde er einbezogen, nachdem sich die Insassen der schematisierten Sozialcontainer das Recht auf Betreten der Rasenflächen buchstäblich erprügelt hatten: der tätliche Angriff auf einen Aufseher der Wohnbaugesellschaft eröffnete ihnen die Möglichkeit, ein Netz von Pfaden zu trampeln, das in erstaunlicher Weise den historischen *Weg von St. Gilles* rekonstruierte. Kroll machte diese alte Diagonale zur Grundlage weiterer Entwürfe: so säumte er diese Spur mit einer Schule, deren Unterrichtsräume er auf mehrere Einzelhäuser verteilte: "Ein altehrwürdiges Muster war durch alle neueren Planungen durchgeschlagen wie die ursprüngliche Schrift eines Palimpsests durch alle späteren Überlagerungen."⁵⁷⁰ Der Boden sprach gleichsam durch die Zeiten hindurch - eine neuzeitliche Bestätigung für Mattenklotts These, daß Wege erst Siedlungsstrukturen vorgeben.

Seit dem 17. Jahrhundert nahm der Fernreiseverkehr sprunghaft zu: die *Grand Tour* nach und durch Italien wurde zum pädagogischen Pflichtprogramm juveniler Kavaliere, und die *Reisebeschreibung* avancierte zu einem eigenständigen literarischen Genre. Beinahe jedes Exemplar enthielt Klagen über schlaglöcherige Wege, lobte aber auch straßenbaulichen Fortschritt, wo dies angemessen schien. Michel de Montaigne ist in seinem Tagebuch einer Reise durch Italien, die Schweiz und Deutschland, die er 1580/81 zum Besuch verschiedener Badeorte angetreten hatte, des Lobes voll über die "leichte, bequeme, hübsch und erfreulich instand gehaltene Straße", die der Herzog von Bayern durch eine Alpenschlucht legen ließ.⁵⁷¹ Auch auf der italienischen Seite weiß er eine Straße zu schätzen, die durch den Appenin führt, und sah,

*daß ihr Bau in der Tat ein schönes, großes und edles Unternehmen war, das große Kosten verursacht hat, dafür aber nun jede Bequemlichkeit ermöglicht. Die Anwohner hatten sie bauen müssen; sie beklagten sich nicht so sehr hierüber als über den Umstand, daß ohne jede Entschädigung bebautes Land, Weinberge und ähnliches der Straße zum Opfer fielen.*⁵⁷²

Den Großherzog der Toskana empfahl er gar dem Lohne Gottes, "denn die schwierigsten Wege sind dadurch leicht und bequem, wie die Straßen der Stadt. Ein schönes Werk und für den öffentlichen Gebrauch von großem Nutzen."⁵⁷³

⁵⁶⁹ ebd., S. 25f.

⁵⁷⁰ ebd.

⁵⁷¹ vgl. Montaigne 1988, S. 71.

⁵⁷² ebd., S. 175f.

⁵⁷³ ebd., S. 277.

Seine Huldigungen erscheinen umso aufrichtiger, als ihm Schilderungen seiner körperlichen Qualen, die ihm Steinleiden und Verdauungsbeschwerden verursachten, allzu wortreich aus der Feder flossen.

Hingegen bejammerte Goethes Vater Johann Caspar 1740 die "erbärmliche Straße" auf dem Weg nach Macerata⁵⁷⁴ und tadelte den Zustand der ehemals berühmten Via Appia, die hinter Piperno "ganz schlecht und steinig"⁵⁷⁵ wird; auch in Florenz mußte er das Versäumnis beanstanden, daß die "vorwiegend engen und krummen Straßen... ebenso wie die unregelmäßigen Plätze mit viereckigen und harten Steinen gepflastert (sind). Es ist aber sehr schade..., daß es mit der Erhaltung dieser Pflasterung nicht zum besten bestellt ist, was das Spaziergehen sehr beschwerlich macht."⁵⁷⁶ Allerdings verlangte ihm die fast 2000 Jahre alte *Strada Flaminia* erheblichen Respekt ab:

Sie ist so breit, daß zwei Kutschen ohne weiteres nebeneinander Platz haben. Gepflastert ist sie mit großem, schwarzem Felsgestein; [...] Wenn man aufmerksam untersucht, wie diese Steine ineinander verfugt sind, so ist man wirklich überrascht, denn man hat Mühe, eine Degenspitze in die Ritzen zu stoßen, obwohl die Steine doch ungleich und unregelmäßig sind. Gewiß hat die Lage der Straße nicht wenig dazu beigetragen, daß sie heute so gut erhalten ist, denn das Wasser aus den Bergen kann dort offenbar nicht soviel Schaden anrichten als bei Rimini, wo der Boden und die Erde weniger fest und hart sind. [...] Die Alten (müssen) irgendein Geheimmittel gekannt haben, um die Steine derart fest miteinander zu verbinden. [...] Aber trotz dieser Vortrefflichkeit und Einzigartigkeit wird die Strada Flaminia [...] von den Vetturini gemieden, wann immer sie können; die Steine sind nämlich so glatt, daß die Pferde Gefahr laufen zu stürzen.⁵⁷⁷

Hatte bis ins 16. Jahrhundert das Fahren in der Kutsche als Beförderungsmöglichkeit für Damen, Greise, hohe Geistliche und Kinder gegolten (Ritter ritten schließlich selbst!), wurden Wagen nun nicht mehr nur zum Warentransport eingesetzt. Die Straßen Europas waren dort, wo kein etabliertes Netz im Stil der Römerstraßen bestand, dem Verkehrsaufkommen nicht mehr gewachsen. Wachsende Reiselust, die Verbilligung von Privatwagen und die notwendige Verbesserung von Straßenbelägen bedingten einander wechselseitig. Es ist sicher kein Zufall, daß sich das Zentrum des Karosseriebaus dort befand, wo noch die bislang besten Straßen existierten, nämlich in Italien und seit dem Ende des 16. Jahrhunderts in der Stadt Rom selbst.⁵⁷⁸

⁵⁷⁴ vgl. Goethe 1988, S. 135.

⁵⁷⁵ ebd., S. 145.

⁵⁷⁶ ebd., S. 342.

⁵⁷⁷ ebd., S. 140.

⁵⁷⁸ vgl. Technikgeschichte 3, S. 116. Hier auch weitere Anmerkungen zur Ausstattung damaliger Gefährte.

Bevor - verhältnismäßig spät in der Entwicklung der Fahrzeugtechnologie - luftgefüllte Reifen dem Reisenden die Illusion erlaubten, vielleicht gar nicht mehr zu fahren, sondern schon zu schweben, vermittelten die harten Räder der historischen Kutschen und Wagen ihren Insassen nur zu deutlich die Beschaffenheit des Bodens, auf dem sie sich bewegten. Schlaglöcher und herumliegende Hindernisse übertrugen sich trotz teils spektakulären Federungen ins Innere der Karosserien. Berichte über "ein kleines Abenteuer am Wagen"⁵⁷⁹, wie es Herder seiner Frau aus Ancona meldet, durchziehen als stereotyper Gemeinplatz die Reisebeschreibungen des 17. und 18. Jahrhunderts.

Die Ausdehnung von Straßenverbindungen unter dem Wirtschaftsminister Ludwigs XIV., Colbert, diente wie im antiken römischen Imperium zunächst vornehmlich militärischen Zwecken. Nach dem Vorbild des 1675 gegründeten *Corps des Ingénieurs du Génie militaire* formierte sich 1716 das *Corps Royale des Ponts et Chaussées*, aus dem 1747 auch eine besondere Ausbildungsstätte hervorging. Die Herausbildung des Berufsstandes der Zivil-Ingenieure wurde durch den großen Bedarf an Straßen wesentlich gefördert.

In England finanzierte sich der Straßenbau, zumal er nicht wie in Frankreich staatlicher Leitung unterstand, über *Turnpike Trusts*, eine Art von Aktiengesellschaft, die von den Beteiligten eingezahlte Mautgebühren wieder in die Weiterentwicklung des Verkehrsnetzes investierte. Um 1750 hatten die Trusts bereits ca. 3.000 Meilen, bis 1830 22.000 Meilen privater Straßen verlegt.⁵⁸⁰ Das dichte Geflecht, das auf diese Weise fast jeden Landstrich erreichbar werden ließ, ging einher mit der Einrichtung eines regelmäßigen Linienverkehrs, der wesentlich verkürzte Reisezeiten zur Folge hatte. Das bedeutete zugleich eine bessere Versorgung der in den ersten Schüben der industriellen Revolution rasch anwachsenden Bevölkerung.

In Deutschland ließen sich vergleichbare Erfolge aufgrund der Zersplitterung in kaum zählbare Kleinststaaten, denen jeweils dürftig apanagierte Regenten ohne Interesse an Netzwerkbildung vorstanden, nur sehr allmählich messen. Dennoch konnte schließlich auch hier beobachtet werden, daß sich "die alten Naturwege [...] in Kunststraßen verwandelt"⁵⁸¹ haben.

Vor allem das nach napoleonischem Vorbild straff organisierte Königreich Württemberg erwies sich in dieser Hinsicht als außerordentlich wegweisend. Bereits 1808 wurden nicht weniger als 68 Artikel zur *Instruktion für die Wegmeister auf den Königlichen Chausseen* erlassen, darunter so bemerkenswerte Einsichten wie

1. Eine Straße kann nie gut werden, wenn nicht vorzüglich für den Ablauf des Wassers Sorge getragen wird; daher muß jede Straße, die Steigen ausgenommen, in der Mitte um den 20sten Theil ihrer ganzen Breite höher seyn, und die Oberfläche also ein reines Gewölb ohne Vertiefungen der Erhabenheiten bilden.

⁵⁷⁹ Herder 1988, S. 101.

⁵⁸⁰ vgl. Technikgeschichte 3, S. 239 und 431.

⁵⁸¹ Beschreibung des Oberamts Aalen. Stuttgart 1854, S. 115, zit. nach Scharfe 1991, S. 15.

14. Weil der Koth, oder die aufgeworfene Erde das Wasser anzieht, und dessen Ablauf hemmt, so muß nicht der geringste Koth auf der Straße geduldet, sondern der Wegknecht zu dessen Abschöpfung angehalten werden.

15. Die Wegmeister sollen [...] die Wegknechte mit Strenge anhalten, den Staub mit sogenannten Krüggen von der Straße zu schaffen.⁵⁸²

Neben der auffälligen Sorge um Reinlichkeit (die Kehrwoche trat nicht von ungefähr vom Ländle aus ihren Siegeszug an) enthielt diese exemplarische Weg-Ordnung eine Reihe von Vorschriften, welche die Straße als einen "Sonder-Raum"⁵⁸³ ausweisen. Tatsächlich hatte es bis ins 19. Jahrhundert gedauert, einigermaßen verbindliche Verkehrsregeln zu kanonisieren, deren völliges Fehlen eine Vielzahl von Unfällen, auch mit tödlichem Ausgang, verschuldet hatte. Nun erst wurde "der neue Straßen-Raum auch noch durch einen neuen Rechts-Raum konstituiert."⁵⁸⁴

Eine völlig neue Art von Raum, in gewisser Hinsicht einen Raum mit negativem Vorzeichen, glaubten Futuristen mit ihren Plänen für *unterirdische* Straßen zu erschließen: die Fahrwege sollten sich nicht länger "wie eine Fußmatte vor der Pförtnerloge ausbreiten, sondern sich mit mehreren Stockwerken in die Erde eingraben."⁵⁸⁵ Ganz so neu war diese Idee insofern allerdings nicht, als mit dem Konstruktionsprinzip der metropolitanen Untergrund-Bahnen zu diesem Zeitpunkt der Raum unter der Erde längst genutzt wurde.

Die Infrastruktur, mit der die Römer den Erdboden begehbar und befahrbar gemacht hatten, blieb für die europäischen Kulturen vorbildlich; ihre Nachahmung wurde zum Kennzeichen von Reichsregierungen imperialen Anspruchs. Zu den Führungspersönlichkeiten der Neueren und Neuesten Geschichte, die den Straßenbau wesentlich beförderten, gehörten daher z.B. Napoleon Bonaparte mit seinen *Routes Nationales* und Adolf Hitler, der den deutschsprachigen Raum mit *Reichsautobahnen* durchzog. Während jedoch Napoleons *Nationalstraßen* "schnurgerade über jede geographische Eigenheit hinwegstreben, ... ganz im Sinne der absolutistischen Brücken- und Chausseebauschulen"⁵⁸⁶ paßte Hitler die deutschen Autobahnen den natürlichen Geländeformationen mit solchem Einfühlungsvermögen an, daß Fritz Todt, seit 1933 *Generalinspekteur für das deutsche Straßenwesen*, sie als "nationale Kunstdenkmale"⁵⁸⁷ auszuweisen wünschte. Todt, der 1932 über "Fehlerquellen beim Bau von Landstraßendecken aus Teer und Asphalt" promoviert hatte, trug dazu bei, die in den 1920er Jahren in Angriff

⁵⁸² Instruktion für die Wegmeister auf den Königl. (württembergischen) Chausseen, vom 23.4.1808, zit. nach Scharfe 1991, S. 18.

⁵⁸³ Scharfe 1991, S. 19.

⁵⁸⁴ ebd., S. 20.

⁵⁸⁵ Antonio Sant'Elia, *L'architettura futurista*, Milano 1914, zit. nach Pehnt 1993, S. 23.

⁵⁸⁶ Warnke 1992, S. 17f.

⁵⁸⁷ vgl. ebd.

genommenen Vorläufer eines Autobahnnetzes zugunsten der Straßen des Führers vergessen zu lassen.

In der Regel verschleierten aber historische Straßenführungen ihre Absichten eines demonstrativen Zugriffs auf ein dem Herrscher zu unterwerfendes Territorium gerade nicht. So hatte auch der Zeitgenosse Napoleons, König Ludwig I. von Bayern, Heerstraßen mit Meilensteinen "nach Römerart"⁵⁸⁸ einrichten lassen.

Straßen repräsentieren Macht und Gesetz. Sie demonstrieren, wie sehr sich der Mensch die Erde untertan gemacht hat, indem sie nicht nur Bodenflächen durchschneiden, sondern vor allem dadurch, daß sie Entfernungen zusammenschumpfen lassen: auf einer gut ausgebauten Straße kann man schließlich schneller fahren als auf einem improvisierten Ackerpfad für Traktoren. Daß Straßen in der *Oikumene* einen geradezu autonomen Rechtsraum beschreiben, zeigte sich auf bizarre Weise, als während der bürgerkriegsartigen Ausschreitungen in Los Angeles 1992 zwar zivilisatorische Standards des Zusammenlebens außer Kraft gesetzt wurden, die Demonstranten aber immer noch die Ampelregelung des Verkehrsflusses akzeptierten - "eine Ordnung, die weiter reicht als politische oder wirtschaftliche Gesetze."⁵⁸⁹

2.2.2.1. Die Straßen des Führers

Edelstahl und Ekstase, technischer Fortschritt und pseudoreligiöses Erleben paarten sich in kaum einem nationalsozialistischen Kulturdokument so nachhaltig wie im Ausbau des heute noch benutzbaren Autobahnnetzes. Während Kunst, Architektur und Massenchoreographien des Dritten Reiches von der Nachkriegs-Kulturkritik aufs heftigste befehdet wurden, läßt es sich auf Hitlers Straßen immer noch gut fahren. Die ersten - dank der preisgünstigen Volkswagenproduktion zahlreichen - Benutzer durften sich "als Gast auf des Führers schönen"⁵⁹⁰ "Steinwegen [fühlen], die deutsches Blut mit deutschem Boden verbinden"⁵⁹¹ und "Antrieb und Kraft zu großem Wollen und großen Werken verleihen."⁵⁹²

Wo immer der Ingenieur baut, greift er ein in die Gegebenheiten der Natur, in die Landschaft und in den Boden, in entwicklungsmaßig bedingte Zusammenhänge, auf denen Leben und Kultur eines Volkes sich aufbauen. Die Erkenntnis, daß Landschaft und Boden Grundlagen des menschlichen Lebens und Ausdruck der Kultur eines Volkes sind, daß sie die Menschen nähren und formen, ihm Heimat sind und damit Träger völkischen

⁵⁸⁸ vgl. ebd.

⁵⁸⁹ Jackson 1994, S. 192.

⁵⁹⁰ Walter Ostwald, Vom Wesen der Reichsautobahn, in: Deutsche Technik, ZS der deutschen Architektur IV, Berlin 1941, S. 402, zit. nach Windisch-Hojnacki 1989, S. 17.

⁵⁹¹ Karl von Loesch, Die staaatpolitische Bedeutung der Straße, in: Deutsche Technik, November 1934, S. 773. zit. nach Windisch-Hojnacki 1989, S. 17.

⁵⁹² Die Straßen des Führers, in: Taschenbuch für Eisenbahn-Werkstätten, Berlin 1938, S. 54/55 zit. nach Windisch-Hojnacki 1989, S. 17.

*Lebens, verpflichtet aber den Ingenieur, sein Schaffen ganz in den Dienst der Kultur seines Volkes zu stellen, seine Werke so in die Natur einzuordnen, daß Landschaft und Boden erhalten bleiben, seine Bauten aber auch so zu formen und zu gestalten, daß darüber hinaus neue Kulturwerte entstehen.*⁵⁹³

Schon 1921 hatte Siegfried Giedion die amerikanischen *Parkways* gerühmt, die aufgrund der Federal Act als Befreiung von den "gefährlich geraden und starren Linien" und "von der Zwangsjacke einer schnurgeraden Bahn" angelegt wurden. "Fährt man die sanften Abhänge hinauf oder hinunter, so erhält man das befreiende Empfinden, als sei man mit der Erde verbunden, und schwebte doch über sie hin, ein Gefühl, das demjenigen beim Hinabgleiten des Skifahrers über unberührte Schneeflächen nahekommt".⁵⁹⁴ Um 1930 sah sich selbst Kurvenfeind Le Corbusier in seinen städtebaulichen Studien für Rio de Janeiro 1929 und Algier ab 1930 von den Bodenverhältnissen dieser Städte gefordert, gewundene Schnellstraßensysteme zu entwerfen, dabei "ganz die Natur respektierend".⁵⁹⁵

Wie sehr das Hitlersche Straßennetz als nationalsozialistischer Prägestempel auf deutschem Boden von Anfang an konzipiert war, konnte auch nicht dadurch wirklich kaschiert werden, daß sich Fritz Todt um landschaftsgerechte Trassierungen bemühte. Zu seinen mit Eifer vorgetragenen Empfehlungen zählte die Aufforderung, die Linie in der Landschaft zu erfühlen und dem Rhythmus des Geländes entsprechen zu lassen, die typischen Züge der Bodengestalt einer Gegend (Flach- und Steilhänge, Täler, Schluchten, Terrassen etc.) zur Grundlage der Entwurfsbearbeitung zu machen. Nur so könne die Straße "in Form und Lage zur Landschaft unbedingte Klarheit und innere Wahrheit aufweisen" und sich "unaufdringlich durch die Landschaft ziehen", ohne zu "flattern".⁵⁹⁶ Nur so konnte aber die Autobahn vor allem ihren Zweck erfüllen, im Kriegsfall Panzer problemlos darauf rollen zu lassen!

Wo, wie zu Beginn des Autobahnausbaus, solche Weisungen ungehört verhallten, kam es zu unschönen Störungen des Linienflusses, die mit reichsdeutscher Gründlichkeit sogleich katalogisiert wurden, um ihnen künftig erfolgreicher begegnen zu können. Als *Brett* wurde z.B. ein Fahrbahnabschnitt diffamiert, der sich nicht dem Schwung der Linienführung einpaßte, als *Springen* schalt man, wenn die - etwa durch Hügelkuppen - vorübergehend verdeckte Fahrbahn so versetzt wieder auftauchte, daß der Fahrer über ihren Verlauf getäuscht wurde.⁵⁹⁷

Begriff sich Hitler als bildender Künstler, der den organischen Werkstoff "Mensch" nach seinen Vorstellungen zu formen liebte, mußte auch der Bauingenieur künstlerisches

⁵⁹³ BA Koblenz, NS 26, vol. 1188, zit. nach Windisch-Hojnacki 1989, S. 63.

⁵⁹⁴ S. Giedion, *Raum, Zeit, Architektur*, Ravensburg 1965, S. 491.

⁵⁹⁵ Le Corbusier, *Œuvre Complète*, Bd. 2, Zürich 1964, S. 141.

⁵⁹⁶ vgl. Windisch-Hojnacki 1989, S. 65.

⁵⁹⁷ ebd., S. 67.

Einfühlungsvermögen walten lassen und wie ein Maler die Besonderheiten der Landschaft als stilbildende Elemente mit der Lineatur des Straßenzuges zusammenkomponieren. Tatsächlich wurde in Malwettbewerben die *Landschaft mit Reichsautobahn* zu einem eigenständigen Genre stilisiert, um Vorbehalte skeptischer Naturfreunde im Keim zu ersticken.

Auch mit lyrischen Ergüssen wurde der deutschen Bevölkerung eine Liebe zur Straße eingimpft. Günther Petry dichtete beispielsweise:

Die Autobahn:

*Die Landschaft ist bei Feld und Blütenbäumen,
mit einmal breit und silbern unterstrichen;
Versteinte Erde, wie vor zarten Träumen
der Jahreszeiten längshin ausgewichen,
und doch in glatten Bahnen voller Glanz,
bis an die Horizonte überdeckt.*

*Ein Schlangenleib, unendlich hingestreckt,
wie irgendwie im Gleiten jäh erschreckt,
erstarrt, gewalzt und von der Zeit geschliffen,
die drüberhin mit Tausend Rädern jagt:
So schweift der Schimmer dieses Bandes, ragt
hinein in ferne Wälder und bezwingt
von Rand zu Rand in kühnen Übergriffen
die grünen Täler rasch und unbedingt,
von weiter Bogenbauten Mut beschwingt.*

*O stolze, helle Ader im Gesicht
des von der Arbeit jugendvollen Landes,
schön liegt auf dir die Stille eines Brandes
der für die Ewigkeit erfüllten Pflicht.⁵⁹⁸*

Dem Dichter stellt sich die Straße als erhabener Landschaftsschmuck dar, der den Blick hoffnungsvoll zum Horizont lenkt. Die Neuartigkeit des Verkehrsmittels wird durch das Sprachbild einer seit langem stillgestellten Zeitspur nobilitiert. Das Motiv der Unterwerfung durch "kühne Übergriffe" verdeutlicht, daß Hitlers Absichten voll und ganz aufgegangen sind!

⁵⁹⁸ aus: Ludwig Wasmuth (Hg.) *Deutsche Technik, Ein Lesebuch*, Berlin usw. 1944, zit. nach Windisch-Hojnacki 1989, S. 230.

2.2.3. Wege (in) der Gartenkunst

Die Gestaltungsgrundsätze, ein Gelände durch Wege zu strukturieren, galten selbstverständlich auch für die Gartenkunst, auf deren historische Entwicklung bereits eingegangen wurde. Das Motiv des Gartenweges interessiert in diesem Kapitel weniger unter dem Gesichtspunkt der privaten Entspannung. Gerade mit Wegen sollte vielmehr die Fähigkeit seines Besitzers zum Ausdruck gebracht werden, sich die Natur zu unterwerfen. Entsprechend wurde das Wegesystem z.B. des Schloßgartens zu Versailles nicht nur in vollendeter Achsialität angelegt, sondern vor allem auf den wichtigsten Raum des Schlosses, das Schlafzimmer des absolutistischen Sonnenkönigs, orientiert. Umgekehrt versinnbildlichte der scheinbar natürlich geschlängelte Weg zu Beginn des 18. Jahrhunderts den Feinden der französischen Barockgartenkunst die Gedankenfreiheit der Engländer und der antiken Geistesgrößen, auf die sie sich mit ihren moralästhetischen Theorien beriefen. Der Gartenkünstler Lancelot Brown gab gar vor, den Boden selbst sprechen zu lassen und das Gelände auf seine Gartenfähigkeit (*Capability*) jeweils zu befragen, offenbar sehr zum Vergnügen der Zeitgenossen, die wie der Deutsche Gottlieb Merkel die *Mannigfaltigkeit* und *Unebenheit* des Bodens in englischen Gärten goutierten, welche "oft zu Sprüngen oder Umwegen nötigen" und dem Wandelnden "einen Genuß (gewähren), den er in den Lustgärten (der Franzosen) vergebens suchen würde."⁵⁹⁹

Als eine Quelle taktiler Lust firmierten auch die Stolperfallen japanischer Spaziergärten des 17. und 18. Jahrhunderts unter der Bezeichnung *Erlebnis für den Fuß*.⁶⁰⁰

C.C.L. Hirschfeld ließ sich bei seinem jeweils ersten Gang über ein zu gestaltendes Grundstück ganz von der Intuition leiten und zog hinter sich einen Stab her, dessen Schleifspur eine spätere Wegführung markieren sollte.

Es nimmt nicht wunder, daß sich Anmerkungen über die Anlage von Gartenwegen durch die Traktat-Literatur der Jahrhunderte ziehen wie ein roter Faden.

In der Römischen Antike, die das Landleben in einer Villa mit Garten als erholsamen Gegenpol zur städtischen Betriebsamkeit befürwortete, wurde bereits zwischen *gestatio* (einem breiten Weg) und *ambulatio* (einem einseitig offenen Wandelgang), sowie Pflegewegen, die Zugang zu den Beeten verschafften, unterschieden.

Die höfische Literatur des Mittelalters berichtet hingegen von intimen Verabredungen, die sich direkt auf dem mit Blumen durchmischten Rasen abspielen, als hätten die Gärten keine Wege gehabt. Zeitgenössische Illuminationen der epischen Handschriften zeigen denn auch zumeist Herrn und Dame inmitten satten Grüns - sie illustrieren allerdings eher das erdichtete Geschehen, als daß sie die Zustände damaliger Gärten tatsächlich abbilden.

⁵⁹⁹ Gottlieb Merkel, 1801, zit. nach Warnke 1992, S. 98.

⁶⁰⁰ Speidel 1982, S. 227.

Die Renaissance übernimmt für ihre Villengärten die antike Differenzierung zwischen offenen und bedeckten Gängen (*allées découvertes & couvertes*) und Pflegegängen (*sentiers*) - im Zuge der Rezeption römischer Architekturtheorien war auch nichts anderes zu erwarten. Lange vor der ersten Verordnung zur Säuberung öffentlicher Straßen diktierte Johann Peschel ein hygienisches Ideal, das den Garten geradezu zum mikrokosmischen Modell einer gepflegten Welt werden läßt:

Es ist auch in einem Garten/ durch fleissige Gärtner/ wol achtung zu geben/ das die genge zwischen den Beeten rein gehalten werden/ vnnd nicht Graß darinnen wachse/ noch andere unreinigkeit/damit man trucken gehen könne/bevoraus die Frawenzimmer mit ihren langen Kleidern/ Müssen derwegen dieselben offt geschauffelt/ vnnd das Graß abgestossen werden.⁶⁰¹

2.2.3.1. Barock und 18. Jahrhundert

Die Gartentradition des Barock orientierte sich bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts vor allem am Beispiel der Anlage zu Versailles, die auf das Prinzip der Supervision hin ausgerichtet war. In diesem Fall bestimmte in unübertroffener Eindeutigkeit der Fensterplatz des Königs nach dem morgendlichen *Léver* die Aussicht von einem erhöhten Standpunkt aus. Die Achsialität des Gartenwegesystems prägte sich dem Betrachter als Gestaltmuster absolutistischer Macht selbst über die Natur ein. In der Weise, wie in ungeheurer Anstrengung dem ursprünglich unwirtlichen Boden der Region eine blühende Paradiesvision abverlangt wurde, wurde auch die Bewegungsrichtung der Menschen dem herrscherlichen Verlangen nach Übersichtlichkeit und Planbarkeit untergeordnet. Das Wegesystem erheischte die Formierung der individuellen Körperregungen zu einem gemessenen Schreiten, sofern man nicht ohnehin einen Prachtwagen bestieg, um des profanen Wandeln auf eigenen Füßen enthoben zu sein.

Allerdings stellte der simple Schematismus an Wahrnehmung und Imaginationsfähigkeit nur allzu geringe Anforderungen, Überdruß und Ekel (Hirschfeld) stellten sich schließlich beim professionellen Gartenbetrachter ein. Seit der Wende zum 18. Jahrhundert wurde daher in der Gartenliteratur auch zu geschlängelten Wegen geraten, zunächst aus formalen Erwägungen (z.B. 1698 bei der Ausführung in Louveciennes und Marly), später auch innerhalb der britischen Kampagne gegen die Vergewaltigung der Natur durch den regelmäßigen Französischen Garten.

In Frankreich interessierten derartige politische Implikationen weitaus weniger. Lieber gab sich die Führungsschicht nach dem mit der Uhr in der Hand erwarteten Ende des *Roi soleil* der spielerischen Orientierungslosigkeit einer Übergangszeit der *Régence* hin. Der rigide Bombast

⁶⁰¹ Johann Peschel, Garten Ordnung/Darinnen ordentliche Warhaftige Beschreibung/wie man aus rechtem grund der Geometria einen nützlichen vnd zierlichen Garten anrichten sol. Eisleben 1597, zit. nach Wimmer 1989, S. 72.

des Barock löste sich in die Lieblichkeit der *Rocaille* auf, einen formgewordenen Bewegungsimpuls des Zauderns und Federns im Gegensatz zu den barocken Grundfiguren, die aus einem Höchstmaß an dynamischer Kraftanstrengung hervorgegangen zu sein schienen (man denke etwa an die gedärmtartig gewundenen Säulen des Petersdomes oder der Stiftskirche zu Rohr, die wie von Kolossen verformt wirken). Die mäandrischen Wegenetze in Rokoko-Gärten initiierten neckische Verwirrspiele, bzw. nahmen sich wie die Bewegungsspur unentschiedener Gemüter aus. "Der Garten als *das räumliche Korrelat* dieser Bewegung [des *Irrens*, Anm. d.A.] ... erweist sich als ein einziges *Labyrinth*" - dies trifft für französische Anlagen sicherlich eher zu als für die deutschen Beispiele, die - soweit Alfred Hoffmann sie beschreibt - gerade keine labyrinthische Strukturen aufweisen, sondern mit ihren radialen Wegführungen lediglich zu einer Hin- und Zurück-Bewegung, weniger aber zu einem vom Autor behaupteten "Umherirren" animierten.⁶⁰² Richtig ist allerdings, daß vom Gestaltschema eines aus der Vogelschau vorzustellenden Gartens abgewichen wird zugunsten eines "willkürlich" anmutenden Konglomerats landschaftlicher Einzelszenen, die voreinander, meist durch Hecken, so verborgen sind, daß sie nur im Voranschreiten wahrgenommen werden können und nicht in der Totalen der Supervsion erfaßbar sind.

Den Gestaltungsgepflogenheiten korrespondiert eine gesteigerte Verlebendigung der Natureindrücke in der zeitgenössischen Lyrik: Blumen, Bäche, Gräser, Bäume, Flüsse stürzen, winden, schlängeln (sich). Sowohl Dichtung als auch die parallel sich entwickelnde Gartenkunst mit ihren Aufforderungen zu "irrendem Spiel"⁶⁰³ präsentieren einen gesellschaftlichen Ausdruck von Unentschlossenheit und sinnlicher Genußsucht. Besonders schmale gewundene Pfade in einigen Landschaftsgärten huldigen hingegen dem Ideal der Einsamkeit, weil man sie gar nicht nebeneinander begehen kann: das Verhalten und das sinnende Verhältnis zu sich selbst wird durch den Weg vorgeprägt.

Hatte man zunächst geometrische Grundformen weiterentwickelt, wurden die Wege schließlich frei entworfen, meist unter Einhaltung der von Hogarth konstruierten sanft gewundenen *Schönheitslinie*. Da jedoch gerade in England eine ästhetische Position des Schönen, das zugleich nützlich sein müsse, die gartenkünstlerische Diskussion dominierte, wandte sich die Kritik gegen gar zu zweckfreie Kurvaturen. Whately, Gilpin und Repton wollten mäandernde Wege zumindest durch "Hindernisse" motiviert sehen:⁶⁰⁴

Ein durch den Park hinlaufender Fahrweg... sei breiter oder schmaler, nachdem es das Wohnhaus ist, auf das er zuführt. Er winde sich, aber nie schweife er ohne zureichenden Grund umher. Um ohne Beschwerde längst einem Thale hin, oder über eine bequeme

⁶⁰² Hoffmann 1978, S. 44ff. Er bezieht sich für Deutschland auf Wilhelmsthal und Veitshöchheim.

⁶⁰³ ebd., S. 47.

⁶⁰⁴ Wimmer 1989, S. 468f.

Brücke, reisen zu können, oder einem Gehölze oder Wasserstücke auszuweichen, wird ein Reisender gewiß gern einen kleinen Umweg nehmen, und da müssen Hindernisse dieser Art, wo's erforderlich ist, durch Kunst in den Weg gelegt werden, welches unserm Brown oft sehr gut gelungen ist...

Da der Garten, oder das Luststück (pleasure-ground), wie's gemeiniglich genannt wird, dem Wohnhause näher liegt, als der Park, so erhält es auch eine größere Ausschmückung. Hier sind die Grasebenen geschoren, anstatt abgeweidet zu seyn. Der holprige Fahrweg wird zu einem netten, mit Kies bedeckten Spazierwege, und unter Blumenbeete und blühendes Gesträuch, womit das Luststück geziert ist, mischen sich Gruppen von Waldbäumen, und verbinden es dadurch mit dem Park.⁶⁰⁵

2.2.3.2. 19. und 20. Jahrhundert

Der Landschaftsgarten des 18. und 19. Jahrhunderts präsentierte sich nur dem Augenschein nach als Inbegriff der Regellosigkeit. Tatsächlich lagen ihm zahlreiche theoretische Traktate zugrunde, denen immer wiederkehrende gestalterische Anweisungen zu entnehmen waren. Repton, Thouin oder Lenné waren nur einige der Autoren, die Vorgaben für den ornamentalen Einsatz von Wegen im Gartengrundriß machten. Entsprechend dem Lebensgefühl biedermeierlicher Selbstbeschränktheit in der Innerlichkeit fand die Gartenarchitektur auch wieder zu geometrischen Wegeführungen zurück - es sei denn, es sollte wie mit den geschlungenen Pfaden im Pariser *Parc des Buttes-Chaumont* bewußt ein Gegensatz zur rationalen Strukturierung durch die reformatorischen Straßenleitlinien des Baron Haussmann hergestellt werden. Die Haussmannschen Prachtachsen hatten manchen Zeitgenossen "Synonyme der Härte, der Gewalt, der Dauer"⁶⁰⁶ bedeutet. Allerdings erlaubte die künstliche Grüninsel inmitten der Stadt "dem Besucher keine andere sinnlich erfahrbare Begegnung mit der Natur als durch seine Betrachtung von den Sitzbänken aus. Die Wege sollten so geführt werden, daß der Spaziergänger meinte, über Wiesen zu laufen. Dieses aber war ihm verboten."⁶⁰⁷

Hingegen veranlaßte die Reformbewegung der Zeit um 1900 ihre Anhänger zu möglichst barfüßigem Erspüren der Lebensenergien des natürlichen Bodens. Wege waren daher verpönt und wurden lediglich im Zusammenhang gartenpflegerischer Praxis geduldet. Autoren wie Robinson, Schultze-Naumburg, Lange oder Harbers propagierten als Material pflegeleichte Natursteinplatten unregelmäßigen Zuschnitts, zwischen deren Fugen Jekyll, Sudell, Maaß oder

⁶⁰⁵ William Gilpin, *Observations relative chiefly to Picturesque Beauty*, 1782 ff., zit. nach der Leipziger Übersetzung von Knuth 1792/93 bei Wimmer 1989, S. 194fff.

⁶⁰⁶ Edouard André: *L'art des jardins. Traité général de la composition des par et jardins*, Paris 1879, S. 100, zit. nach Oxenius, S. 118 (Ü.d.A.).

⁶⁰⁷ Oxenius, S. 122.

Foerster⁶⁰⁸ Gräser und Kräuter hervorwachsen sehen wollten. Sie bereiteten buchstäblich den Weg für die "ökologische" Gartenbautradition des ausgehenden 20. Jahrhunderts, die auf Trampelpfaden zu vermeintlicher Ursprünglichkeit zurückfand. Die "Versiegelung der Oberfläche" wird zu einem Schreckbild, das es tunlichst zu vermeiden gilt.⁶⁰⁹

Sich im Rahmen dieser Studie auf die Spuren des Weg-Motives in der Literatur zu machen, würde hier zu weit führen. Recht begrenzt ist denn auch das Repertoire der dichterischen Metaphern, da Weg-Schilderungen vornehmlich als Gestaltanalogie zu Lebensläufen, Weggabelungen als Hinweise auf bedeutende (und häufig unumkehrbare) Entscheidungen zu dienen haben. Der *Schritt vom Wege*⁶¹⁰ läßt deutlich werden, daß jegliche Art von Treuebruch von der rechten Lebensbahn ab und in die Irre führt. Der Gang auf einem Weg mit unbekanntem Ziel wird immer als "Suche" zu verstehen sein, *to be on the road* oder *auf Achse zu sein*, markiert nicht erst seit Jack Kerouacs Bestseller (1957) das Lebensgefühl der Unbehausten und derjenigen, die sich als moderne Utopisten gefallen und das Überall als ihre Heimat betrachten. Daß der Weg das Ziel sei, wird zur Rechtfertigung gern von denen vorgetragen, die nicht wissen, wohin sie wollen oder die nicht geneigt sind, sich festzulegen. Solche Sprachbilder reflektieren jedoch in den seltensten Fällen das Verhältnis des Gehenden zum Boden, auf dem er entlangschreitet.

2.2.4. Der Weg als Motiv in der bildenden Kunst

Auch im Bereich der Bildenden Kunst ist das Motiv des Weges auf wenige Schlüsselbedeutungen beschränkt. Der *Kreuzweg* als Motiv der Christlichen Ikonographie wurde bereits erörtert. Er ist das Zeichen für den Verlauf eines recht gelebten Lebens schlechthin.

Im Themenfeld von Mythologie und Allegorie erscheint der Weg als Chronotopos vor allem in Biographien männlicher Helden und als Symbol der Entscheidungskraft: Allen voran beschritt Herkules den rühmlich gewählten *Pfad der Tugend*, der jedoch weniger durch den Verlauf eines Weges visualisiert wurde als durch die Begegnung des Heros mit drei Göttinnen an einer Weggabelung. Auf seinen Spuren wandelten ungezählte Fürsten der Renaissance und des Barock, die in historisierendes Gewand schlüpfen, um als jeweils neuer Herkules zu demonstrieren, daß sie die richtige Lebensbahn eingeschlagen hatten.

Mit der *Allee bei Middelharnis* malte Meindert Hobbema 1689 zumindest auf den ersten Blick das "Porträt" einer Straße. Sie scheint um ihrer selbst willen dargestellt, denn auf ihr wandeln

⁶⁰⁸ Aufzählungen der Autoren nach Wimmer 1989, S. 468f.

⁶⁰⁹ vgl. Wimmer 1989, S. 468f.

⁶¹⁰ u.a. Verleihtitel einer *Effi-Briest*-Verfilmung aus dem Jahr 1939 (Regie: Gustaf Gründgens).

oder fahren keine christlichen oder mythologischen Heroen. Dennoch kann auch dieses Gemälde als Allegorie gelesen werden: der von himmelhoch wachsenden Bäumen gesäumte Fahrweg teilt die Topographie in einen unzivilisierten Bereich und eine gehegte Kulturlandschaft. Bestandteil der erfolgreichen Kultivierung ist aber nun einmal die Straße. Als Trennlinie verweist sie auf den notwendigen Eingriff des Menschen.

Ein Gemälde von Joseph Vernet aus dem Jahr 1774 (Abb. 25) zeigt den Bau einer Landstraße in Südfrankreich unter Aufsicht von Bauräten und dem Ingenieur Jean R. Perronet - ebenfalls als zivilisatorisches Projekt: Durch eine hügelige Landschaft krümmt sich mäandrisch eine Trasse, die vom linken Bildvordergrund den Blick in Serpentina bis zu einer befestigten Stadt leitet. Die Siedlung trägt mit ihren sandsteinfarbenen schlichten "mittelalterlichen" Gebäuden, den Mauern, Türmen und Zinnen ein mediterranes, beinahe orientalisches Gepräge zur Schau. Die Bildkomposition und das Motiv der fernen, hochgebauten ummauerten Gemeinde erinnern an Kreuzwegdarstellungen, in denen ganz ähnliche Architektur-Ikonen das historische Jerusalem indizieren sollten. Wie Kreuzträger wirken denn auch einige der Straßenarbeiter in Vernets Bild, die unter sichtlicher Kraftanstrengung mit Hämmern und Spitzhacken ihren Dienst versehen. Den Mythos vom steinerollenden Sysiphos läßt das Pensum anklingen, das noch vor ihnen liegt: das bereits gepflasterte Stück der zu errichtenden Straße ragt bescheiden links ins Bild: weitaus länger erscheint die Strecke, die von Männern mit Schubkarren und Fuhrwerken soeben erst vorbereitet wird. Die uniformierten Bauräte mit den Insignien herrscherlicher Befugnis repräsentieren hoch zu Roß das System einer buchstäblich "von oben" dirigierte Zivilisation, deren Zeugnis - nämlich die Straße - nur durch harte Fron realisiert werden kann.

Beim Anblick der grangebeugten Steineklopfer in Vernets Bild wundert es nicht, daß die Aufklärung den "aufrechten Gang" als Emblem bürgerlicher Mündigkeit propagierte. Die stolze Haltung lenkte den Blick in die Weite; offenbar glaubten selbstbewußte Citoyens, den Boden keiner Betrachtung mehr würdigen zu müssen; umso wichtiger wurde es, den Gang durch ausgewiesene (Spazier)Wege sicher zu lenken:

Es muß der Boden einer [...] Promenade sehr eben, doch, damit das Regenwasser abschießen könne, nach allen Seiten abfallend seyn, und dann muß dieser Boden, damit er weder schmierig noch staubigt seyn möge, aus einem Kiesboden bestehen, der wohl zusammengestampft worden ist.⁶¹¹

Wo dies nicht gewährleistet war, "starren in gerader Linie eben da, wo der Fuß am liebsten wandelt, wo längs den Linden hin die niedlichsten Wegchen sich nebeneinander schlängeln,

⁶¹¹ J.K.G. Jacobsson, Technologisches Wörterbuch, 7. Teil, 1794, S. 385, zit. nach König 1996, S. 25.

diese fluchwürdigen kleinen hölzernen Pflöcke, diese mörderischen Fallstricke,... so daß der arme Wanderer ohne es zu wissen, die Fallstricke des Todes beständig zwischen den Füßen hat."⁶¹² Solche problematischen Bodenverhältnisse hindern zweifellos den mündigen Bürger daran, seine schulmedizinisch und gesellschaftstheoretisch befürwortete aufrechte Haltung einzunehmen. In Zeitungsberichten vernachlässigte Wege für die letalen Folgen einer Promenade verantwortlich zu machen, kam einer kaum verhohlenen Obrigkeitskritik gleich. Bürger, die aufgrund mangelnder kommunaler Fürsorge "immer darauf zu achten (hatten), wie der Weg sich krümmt, und ob der Boden sich hebt oder senkt"⁶¹³ konnten nicht die Fern- und Aussicht zur Kenntnis nehmen, die sich ihnen sonst zweifellos geboten hätte.

2.2.4.1. Das 19. Jahrhundert: Die Ästhetik des Müßig-Gangs oder Biedermann auf der Promenade

*Dieser unendliche Genuß ist der geheime Reiz, den die Begehung (!) der Erdoberfläche für mich hat, indem mir jede Gegend andre Räthsel löst, und mich immer mehr errathen läßt, woher der Weg komme und wohin der gehe.*⁶¹⁴

Novalis

Bürger des 19. Jahrhunderts waren weniger auf der Suche nach "Räthseln"; in der Regel wußten sie bereits, wohin ihre Wege führen: nämlich vor die Stadt, ins Feld zur *Promenade*. Ihnen warf Jean Paul vor, die "jämmerlichsten" Spaziergänger zu sein, "die es aus Eitelkeit und Mode tun und entweder ihr Gefühl oder ihre Kleidung oder ihren Gang zeigen (!) wollen."⁶¹⁵ Mit seiner Kritik konnte der Autor die Profanisierung des Motivs jedoch nicht aufhalten: Wege in Bildern büßen nun ihren metaphorisch-sittlichen Nährwert ein zugunsten des Beschaulichen oder Ironischen. Auf einem Gemälde Moritz von Schwind's aus dem Jahr 1827, *Spaziergänger vor dem Stadttor*, ist zu erkennen, daß die Wege außerhalb der Stadt noch ungepflastert sind. Sie markieren somit einen Bereich, der sich der gemeindlichen und obrigkeitlichen Kontrolle entzieht. Umso geeigneter erscheinen sie für das biedermeierliche Vergnügen des Spaziergangs, das eine Stimulanz der "unteren Extremitäten" an frischer Luft und in natürlicher Umgebung ermöglichte. Doch galt es vor allem, der sonntäglichen Pflicht nachzukommen, den Nachbarn neue Kleider und den Erziehungsstand ihrer Nachkommen vorzuführen.

⁶¹² Der Beobachter. Ein Volksblatt aus Württemberg. Nr. 668, 1835, S. 2744, zit. nach König 1996, S. 314.

⁶¹³ A.W. Schlegel in der Vorrede zu seiner Übersetzung von Horatio Walpoles Schriften (1800); in Sämtliche Werke, hg. von E. Böcking, Leipzig 1846, 8. Bd., S. 61f. zit. nach Wölfel 1982, S. 79.

⁶¹⁴ Novalis, Heinrich von Ofterdingen, S. 171 (Goldmann 1978), zit. nach Lassacher 1987, S. 7.

⁶¹⁵ Jean Paul, Werke, hg. von N. Miller, München 1970, 1. Bd., S. 404f. zit. nach Wölfel 1982, S. 70.

Um sich der sozialen Kontrolle auf geordneten Bahnen entziehen zu können, schien im Fall gesellschaftlich ungebilligter Begegnungen der "Schritt vom Weg" (dynamisch auch: *Seitensprung*) geraten. In Carl Spitzwegs *Spaziergang am Rande des Kornfelds* (1846) schickt sich ein gedrungener Kavalier, der sich schamhaft vom Betrachter abwendet, an, für sich und seine hochgewachsene Begleiterin eine Schneise durch das Getreide zu einem verschwiegenen Waldstück hin zu schlagen. Die Dame läßt nicht nur vielversprechend ihren Busen schwellen, sondern lüpfte auch eklatant ihre Robe, um einen Fuß sehen zu lassen, den sie selbstbestimmt auf den verbotenen Weg setzen wird. Wie dringend ein diskreteres Umfeld für den weiteren Verlauf des Stelldicheins vonnöten scheint, läßt der offensichtlich stark befahrene Feldweg ahnen.

Daß der Schritt vom Weg nicht immer schon mit Rosenblüten bestreut ist, gibt desweiteren Renoirs *Promenade* aus dem Jahr 1870 zu erkennen: auch hier versucht ein entschlossenes Mannsbild seine Herzensdame davon zu überzeugen, daß das gemeinsame Heil im Unterholz zu finden sei. Die in unschuldiges Weiß gehüllte Frau senkt den Blick in - vermutlich gespielter - Verlegenheit auf einen Wildrosenstrauch, ein Gewächs, das als besonders dornenreich gilt! Ihr mimischer Gestus insinuiert die Schamhaftigkeit derjenigen, die zu Boden blicken, um niemand ins Gesicht sehen zu müssen.

2.2.4.2. 20. Jahrhundert

Das nicht betiteltete Gemälde Nr. 1 der *Roud* [sic] *Series No. 2* aus dem Jahr 1965 (Abb. 26) von Allan D'Arcangelo zeigt eine nicht näher bestimmte Bodenfläche, die aufgrund ihrer strukturlosen Monochromie wie der untere von insgesamt drei dekorativen Farbstreifen wahrgenommen werden könnte, die auf den ersten Blick das Bild zu definieren scheinen. Durch extrem sich verjüngende helle Vierecke wird jedoch suggeriert, die Fläche erstreckte sich zu einem sehr niedrig angelegten Horizont hin. Die Gesamtanmutung eines gigantischen Zebrastrreifens, der in die Ferne führt, läßt völlig eindeutig das Motiv "Straße" anklingen. Der Künstler appelliert an die kulturell antrainierte Sehgewohnheit, daß parallele Linien sich in der Tiefenflucht zu schneiden scheinen. Kaum ein westlicher Bildbetrachter würde nämlich auf die Idee verfallen, die dargestellten Trapeze sollten etwas anderes bedeuten als rechteckige Bodenplatten in perspektivischer Verkürzung.

Katharina Meldner begab sich 1986 in einer Farbstiftzeichnung auf die *Wege der Ameisen im Sternbild Großer Wagen* (Abb. 27). Vor einem Ameisenbau legte die Künstlerin ein 73 cm x 103 cm großes Blatt Papier aus, auf dem sie Zuckertöpfe analog zur Konstellation der Himmelskörper im *Großen Wagen* plazierte hatte. Die von der süßen Beute angelockten Ameisen verfolgte sie mit farbigen Filzschreibern. Das solchermaßen notierte Liniengeflecht bezeugte emsigsten Raffinade-Transport.

Auf ganz ähnliche Weise dokumentierte auch der japanische Künstler Yukinori Yanagi einen Ameisenparcours, den er unter dem Titel *Wandering Positions* u.a. auf der Biennale in Lyon 1997 ausstellte, allerdings mit politischer Aussageabsicht: Mit rotem Filzstift auf weißem Grund (also in den Farben der japanischen Flagge) ließ er auf dem Boden ausgebreitet die Allegorie eines Volkes entstehen, das sich zwar beständig und rastlos in Bewegung befindet, aber die Orientierung längst verloren hat - anders als in Meldners Termiten-Choreographie sind hier weder Ursprung noch Ziel sinnvoll auszumachen.

Mit seiner Fotoarbeit *The Crooked Path* (1991, Abb. 28) bezieht sich Jeff Wall formal auf die Hogarth'sche *Line of Grace and Beauty*, die im 18. Jahrhundert in Form des geschlängelten Weges dem Boden die Gestaltlinie einschrieb, die das Gelände als *Undulating Ground* selbst nachbilden sollte. Chantal Pontbriand interpretiert die wenig romantische Wiese in Walls Fotografie als transitorischen "Nicht-Ort" im Sinne einer "Anthropologie, die sich der Leere zuwendet, dem lückenhaften Raum, der durch den Zusammenbruch der klassischen Ideale entstanden ist, und durch das, was wir mit der Natur, mit unseren Städten und mit uns selbst angestellt haben."⁶¹⁶ Der Bruch mit dem klassischen Ideal, etwa der Schönheit, wird umso deutlicher, als Wall ein solches Ideal mit der *Line of Grace and Beauty* noch einmal zitiert.

Erst in der Kunst des 20. Jahrhundert wird der Weg nicht nur als Metapher oder kompositorisches Element eingesetzt, sondern er kommt als materieller Bestandteil der Landschaft selbst zur Geltung und scheint als solcher einer unvermittelten Aneignung des Bodens näher zu stehen als der kultürlichen Setzung von territorialen Markierungen. Kunstausstellungen im Außenraum und Skulpturenparks sind Errungenschaften der Nachkriegszeit, die den Begriff der *Kunst-Landschaft* als Diskussionsgegenstand entstehen ließen. Der Betrachter erschließt sich die Präsentationszusammenhänge in einer Weise, daß sein Gang zum integralen Bestandteil der Kunstwahrnehmung wird - anders als im Museum, wo sich die Fortbewegung zwischen den einzelnen Exponaten eher als ein notwendiges Übel erweist, weswegen die Verweildauer am Katalogstand oder den Bildschirmen mit Internetpräsentationen der soeben besuchten Ausstellung stark zugenommen haben. Die Blütezeit der Kunst im Naturraum fiel in die Jahre zwischen etwa 1965 und 1985. In Deutschland betätigte sich die Galeristin Ruth Falazik mit ihrem international eher unbeachteten Ausstellungsbetrieb in Neuenkirchen (Lüneburger Heide) als eine Pionierin der Vermittlung, nicht zuletzt durch die Veranstaltung der *Neuenkirchener Symposien* (1974-1987). Falazik veranlaßte die von ihr eingeladenen Künstler, den umgebenden Außenraum für

⁶¹⁶ Pontbriand 1997, S. 108.

Installationen zu nutzen, was die gestalterische Kalkulation der Distanzen zwischen einzelnen Künstlerbeiträgen erforderte.

Die langen Wege zu den weitverstreut um Neuenkirchen plazierten Arbeiten gehören wesentlich mit zum Erlebnis der Arbeiten. Und mit ein Grund dafür, daß die Integration von Kunst und Landschaft hier so gut funktioniert, ist die Tatsache, daß die Werke hier nicht an einer Stelle versammelt sind und sich dort isolieren, sozusagen unter sich bleiben. Die langen Wege, die zu gehen sind, haben ihren Sinn nicht nur im Ziele, dem zu erreichenden Werk, sondern ebenso liegt der Sinn des Ziels im Weg, im Landschaftsraum, der durchschritten, gesehen, erlebt wird. [...] Die Arbeiten sind gleichsam Markierungspunkte, die die Landschaft in einem besonderen, neuen Sinn begehbar machen, sie erschließen.⁶¹⁷

Vielerorten greifen großräumige Ausstellungen wie z.B. *Skulptur.Projekte* in Münster lediglich auf vorhandene Infrastrukturen zurück, so daß sich der Parcours nicht durch das Erwandern der gezeigten Kunstproduktionen ergibt, sondern umgekehrt deren Abfolge durch städtische Wege und Straßen vorgegeben wird.

In Neuenkirchen wurde jedoch der *Weg* selbst zur künstlerischen Aufgabe. Jürgen Morschel unterschied drei Grundarten des ebenen, abfallenden und aufsteigenden Weges, die er den Raumerfahrungen des *Hinein*, *Hinunter* und *Hinauf* (bzw. den Arbeiten von Peter Könitz, Karl Ciesluk und Dominique Arel) zuordnete. Sie beim Benutzen der Weg-Skulpturen auf dem Erdboden, unter ihm oder über ihm zu befinden, entspreche den Verhaltensweisen eines gleichsam "gelassen-harmonischen Wirklichkeitszusammenhanges", einer gewalttätigen Aneignung im Sich-eingraben und eines sich über-die-Wirklichkeit-Erhebens im kühnen Aufschwung, "der hinauf und zugleich doch auch ins Leere führt; bei dem man Gefahr läuft, alsbald den Boden unter den Füßen zu verlieren"⁶¹⁸ - Wege in ihrer Substantialität, ihre ästhetische Wahrnehmung mit dem Gesichts- aber auch mit dem Gleichgewichtssinn werden zum Gegenstand der künstlerischen Arbeit; beim Betreten der Wege, die nicht wie sonst üblich direkt über dem Erdboden entlang führen, drängt sich ihre Bezeichnung als "Rampe" oder "Brücke" auf. Dabei werden die beiden Bedeutungen von *Weg* als Bewegungsspur/Laufrichtung (*I did it my way*) einerseits und Materie (Teer, Häcksel, gestampfter Lehm) andererseits offenkundig, die nur beim Weg, der über den Boden hinweg führt, ineinanderfließen.

Die besondere Betrachtung von Wegen bzw. Straßen, die (außer auf Karten oder aus der Vogelschau) nicht als "Ganzes" zu erfassen sind, benannte Carl Andre in seiner Projektbeschreibung einer "Straßen-Skulptur":

⁶¹⁷ Morschel 1987, S. 123.

⁶¹⁸ ebd., S. 124.

Eine Straße enthüllt sich nie an oder von einem bestimmten Punkt. Straßen erscheinen und verschwinden. Wir müssen auf oder neben ihnen reisen. Aber wir haben keinen festen Aussichtspunkt, sondern einen, der sich bewegt, an dem wir uns entlang bewegen. Die meisten meiner Arbeiten - und wahrscheinlich die erfolgreichsten - waren welche, die in gewisser Art Dämme (causeways) sind, denn sie zwingen uns (cause us) unseren Weg (our way) an ihnen vorbei oder um sie herum zu machen. Sie sind wie Straßen, aber gewiß nicht wie feste Aussichtspunkte. Ich finde, eine Skulptur sollte einen unendlichen point of view haben. Sie sollten nicht irgendein Platz, nicht einmal eine Gruppe von Plätzen sein, an denen wir uns aufzuhalten haben.⁶¹⁹

Zwischenergebnis

Über die Straße redet nur derjenige, den sie Widerstand spüren läßt..., d.h., derjenige, der sich unangemessen ihrer bedient; der sich nicht auf die Gesetze, die sie erläßt, einläßt; also: Wer auf Straßen geht, die fürs Fahren gemacht sind; wer auf Straßen fährt, die fürs Gehen gedacht sind; wer auf Straßen fährt, als gebe es nur Straßen und kein Wetter; wer auf Straßen fährt, als gebe es nur Fahrer und keinen Verkehr etc.⁶²⁰

Martin Scharfe

Straßen und Wege gliedern den Landschaftsraum. Sie überwinden natürliche Unwirtlichkeiten des Bodens und ebnen ihn so ein, daß Zugang zu Orten gewährt wird, die man sonst vielleicht nicht betreten könnte. Sie lassen Entfernungen dort scheinbar schrumpfen, wo Morast oder Unterholz zu einem langsameren Tempo veranlaßt hätten; sie scheinen Entfernungen zu dehnen, wo man zum Gang auf geschlungenen Wegen genötigt wird, die einen - verliefen sie geradlinig - schneller zum Ziel brächten.

Die Erdoberfläche mit Straßen zu überziehen stellte ein wesentliches Kommunikationsmittel der Neuzeit dar, in seiner Nachhaltigkeit vielleicht nur noch mit dem Buchdruck vergleichbar. Der Austausch von Waren über den Landweg (der weniger wetterabhängig und meist sehr viel kostengünstiger war als der Seeweg) von Ort zu Ort hinweg bedeutete eine Umorientierung der Versorgungsmöglichkeiten, da sie die Angehörigen einzelner Lebensgemeinschaften von dem Zwang befreite, alle notwendigen Güter selbst herzustellen. Die leichtere Verschickung von Militäreinheiten versetzte Regierungen in die Lage, ihre Territorien nicht nur bis an die äußersten Grenzen zu kontrollieren, sondern diese stetig zu erweitern. Auf Kolonialisierung gestützte Imperien haben sich seit der Römerzeit ihrer Gebiete durch straßenbauliche

⁶¹⁹ Carl Andre, *Artist's statement*, in: Artforum Juni 1970, S. 55-61 zit. nach Kastner 1998, S. 224 (Ü.d.A.).

⁶²⁰ Scharfe 1991, S. 12.

Erschließung versichert. Die Straße wurde zum Herrschaftszeichen, wenngleich ihr in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorübergehend die Eisenbahn den Rang ablief. Der englische Terminus *railroad* läßt die Analogie zwischen Asphaltstrecke und Schienenstrang denn auch deutlich werden. Mit der Entwicklung eines großräumigen Schienennetzes wurde dem Erdboden ein Kommunikationssystem aufgelegt, das die Welt schrumpfen ließ, bevor Automobile erfunden waren. Die Fahrt auf Schienen beeinflusste aber nicht nur die Wahrnehmung des Raumes, sondern auch der Zeit: seither bestimmen Fahrpläne und die Angaben von Strecken in Bahnstunden und -minuten das Entfernungsgefühl.

In zivilisierten Lebensräumen ist man so sehr an die Benutzung von Wegen gewöhnt, daß sie unverzichtbar scheinen. Der Besuch von Parks, in denen das Betreten von Rasen außerhalb der Wege verboten ist, trainiert Stadtbewohner darauf, auch im freien Gelände ungestalteten Untergrund für unzugänglich zu halten. Wer einen fremden Wald erstmalig betritt, verläßt sich gleichsam automatisch darauf, daß Wege auch irgendwohin *führen* und nicht etwa abrupt im Dickicht enden. Derartige Sackgassen empören und verstören den Wanderer, der auch beim Aufenthalt in der Natur immer schon erwartet, daß andere vor ihm dem Boden ihre Zivilisationsspuren eingetragen haben. Immer wieder ihren Weg verlieren zu müssen, als seien sie von bösen Mächten sonderbar getrieben, wird den Protagonisten des Films *Blairwitch Project* (1999) zum Verhängnis: unfähig, ihre eigenen Fährten als solche wiederzuerkennen, verlaufen sie sich buchstäblich und finden nicht mehr aus dem Wald der "Hexe von Blair" heraus. Ähnlich erging es ihren volkstümlichen Ahnen Hänsel und Gretel, die untüchtigerweise ihren Weg mit ephemeren Zeichen markierten und daher keinen Rück-Weg antreten konnten. Die Welt als eine Ablagerung von Wegen zu sehen, bedeutet, daß unsere Wahrnehmung der Umgebung von den je spezifischen Funktionen von Wegen und Straßen vorgegeben wird: "Sie sieht von den Pilgerstraßen der Alten und Neuen Welt anders aus als von den Handelsstraßen, von den Fluchtwegen der Schutzbedürftigen anders als von den Heerstraßen der Kriegführenden."⁶²¹

Die Architektur überträgt Wegesysteme in den Bereich der Gebäude: Gänge, Flure, Treppen, Schwellen etc. definierten auch hier den Wahrnehmungs- und Gesellschaftsraum - "sind doch die organischen Abläufe wie die Vorgänge des kulturellen Austausches auf Strategien der Verteilung von Menschen, Gütern und Informationen im Raum angewiesen."⁶²²

Die Abhängigkeit der in "Kulturen" lebenden Menschen von Wegen erhöht ihre Bereitschaft, gegebenfalls auch einen Preis (Maut, Straßennutzungsgebühr etc.) zu entrichten und überdies (z.B. in Frankreich) groteske Durchlaßvorrichtungen zu passieren.

⁶²¹ Mattenklott 1993, S. 28.

⁶²² Meisenheimer 1993, S. 17.

Man hätte erwarten können, daß die Erfindung und Entwicklung des Personenflugverkehrs die Straße obsolet erscheinen lassen würde. Gleichwohl werden in den westlich zivilisierten Teilen der Welt die Staus immer länger, die Zahl der Straßen nimmt dabei immer noch zu. Wer im Stau steht, nimmt die Straße selbst als Platz wahr, als Warteraum, als *In-Between* zwischen dem Ort der Abfahrt und dem erwünschten Ziel.

Ausgerechnet Flughäfen, jene Orte, an denen die Überwindung der Gravitation eingeleitet wird, bieten alles auf, was zur Befriedigung irdischster Bedürfnisse (Essen, Trinken, Kleiden, Luxus und Kommunikation) möglich ist, als sollten sie die furchtbare Tatsache vergessen lassen, daß der Flugpassagier sich vom Boden lösen soll.

Obwohl sich die Menschheit den Traum vom Fliegen inzwischen wohlfeil zu erfüllen vermag, erwecken die Flughafenausstattungen den Eindruck, man könne den Boden, den man verläßt, gleich mitnehmen. So hat denn doch eher die Straße (als die Fluglinie) im Verlauf ihrer Kulturgeschichte als Kommunikationsmittel in einer Weise Konjunktur gemacht, daß sie noch als Metapher für die Fortbewegung im Internet herhält: auf Daten*highways* bzw. Daten-Autobahnen sondieren wir den Cyber-Space, obwohl er ein Raum ohne Boden ist.

Die Geschichte der Kartographie, der wir uns im Folgenden zuwenden, beginnt denn auch weniger mit einer Abbildung von physiologischen Besonderheiten der Erdoberfläche als vielmehr mit der Aufzeichnung benutzbarer Wege und Straßen.

2. 3. Karten. Abbilder der Erdoberfläche

Eine geographische Karte ist nichts anderes als eine ebene Zeichnung, die die Erdoberfläche oder einen Teil derselben darstellt.

J.L. Lagrange,⁶²³

Mit seiner Definition der *geographischen Karte* simplifiziert Lagrange eine Aussage des aus Ägypten stammenden Ptolemäus (85-160 n. Chr), der eine *Anleitung zur Erdbeschreibung* vorgelegt hatte: "Die Geographie ist eine Nachahmung der Malerei aller Teile der bekannten Welt".⁶²⁴ Bereits hier wird deutlich, daß es zur Visualisierung der Arbeitsergebnisse der "Erdkunde" einer *künstlerischen* Technik, nämlich der Malerei, bedurfte. Wenn Ludwig Tieck seinem Schwager Bernhardt eine Landschaft beschreibt, deutet er im Sprachbild die Wechselbeziehung zwischen Kartographie und bildender Kunst an:

⁶²³ zit. nach Bagrow 1973, Sp. 19.

⁶²⁴ zit. nach Buci-Glucksmann 1997, S. 67.

*Dort sind durch die Wiesen mehrere Kanäle gezogen und durch ein Fenster der Burg sah es gerade so aus, wie die gewöhnlichen Landkarten von Holland, es machte das schönste Gemälde und durch ein jedes Fenster sieht man eine neue Landschaft.*⁶²⁵

- der Fensterblick wird zum Gemälde, das wie eine Karte aussieht.

Die Malerei verfolgt wie die Kartographie den Anspruch, "die Welt in die Frontale und an die Oberfläche zu bringen."⁶²⁶ Das darstellende Medium scheint überhaupt erst die Vermittlung geographischer Wissenschaft zu ermöglichen, die - so Johan Blaeu, Autor eines der umfangreichsten Atlanten des 17. Jhs - "das Auge und das Licht der Geschichte"⁶²⁷ ist. Es ist das Auge des Ikarus, der zu können glaubte, was Menschen jahrtausendlang nicht vermochten: zu fliegen und - wie sonst nur Vögel - die Welt aus der Supervision betrachten zu dürfen. Tatsächlich ist es Menschen weit vor der ersten Bergbesteigung und noch weit vor der ersten Realisation von Flugapparaten gelungen, den Blick aus luftiger Höhe vorzustellen und als *Vogelperspektive* im Bild zu fassen. Die Karte wird zum Ersatz für die Möglichkeit, selbst zu fliegen; sich über die ausgebreitete Karte zu beugen, imitiert die Supervision vom Geländer eines Aussichtsturms herunter oder aus der Führerkanzel eines Flugapparats.

"Eine Karte zu betrachten, heißt die Welt aus den Höhen zu sehen" stellt denn auch Christian Jacob in *L'empire des cartes* (1992) fest. Er spielt darauf an, daß sich ikarischer und kartographischer Blick decken: "Derselbe synoptische Fliegerblick, dieselbe Ortlosigkeit eines permanenten *Wo bin ich?*, dieselbe Detailversessenheit, derselbe Durchgangsraum, in dem sich die Orte in Wegstrecken verwandeln"⁶²⁸ oder in die *Flächenenergie*, wie Paul Klee es nannte: beim Fliegen bieten sich dem Auge nicht statische Punkte an, sondern eine dynamisch aktive und "kosmische" Linie wird erzeugt, "die ein Unendliches ohne Raum hervorbringt wie die sagenhaften Linien von Nazca in Peru, die [...] nur aus der Vogelperspektive sichtbar sind."⁶²⁹ Den "glatten Raum des ikarischen und kartographischen Auges" führt Christine Buci-Glucksmann auf frühe, nicht fixierte "Karten" z.B. der Tuareg zurück, die einander mit Steinchen im Sand Anhaltspunkte für Wegstrecken markierten.⁶³⁰ (Mit ähnlich ephemeren Mitteln verfahren etwa Südseeinsulaner, die mit Schneckenhäusern und Palmblattrippen Archipele nachbildeten und die zwischen den einzelnen Inseln herrschenden Strömungen dokumentierten.) Diese Techniken lassen nicht nur auf große individuelle und kollektive Gedächtnisleistungen der Kulturmitglieder schließen, sondern auch von einer "fühlbaren

⁶²⁵ Ludwig Tieck an August Ferdinand Bernhardt, 1793, zit. nach Gudrun M. König, *Ausgegrenzt und einverleibt - Zum bürgerlichen Umgang mit Landschaft um 1800*, In: Ingensiepen/Hoppe-Sailer 1996, S. 167-182, hier S. 170.

⁶²⁶ Buci-Glucksmann 1997, S. 84.

⁶²⁷ vgl. ebd.. Zitat aus der Einleitung zu J. Blaeu: *Le Grand Atlas*, Amsterdam 1663.

⁶²⁸ Buci-Glucksmann 1997, S. 32.

⁶²⁹ ebd., S. 143.

⁶³⁰ ebd., S. 100f.

Übereinkunft" (Chr. Jacob) zwischen den Artefakten und dem bezeichneten Gelände, die sich ausschließlich in der "Geste" äußert, "eine(r) kartographische(n) Geste, die direkt auf dem Boden in der Nähe des Feuers einen Repräsentationsraum errichtet."⁶³¹

Auf die Fläche des Kartenmaterials eine unebene Erdkruste mit teilweise beachtlichen Höhen und Tiefen zu projizieren entspricht dem Vorgang des Schreibens (daher *-graphie/graphein*). Nach Marshak wurde die Schrift aus dem Bedürfnis entwickelt, periodische Vorgänge in der Natur zu notieren, um aus den beobachteten und fixierten Sachverhalten erwartbare Voraussagen ableiten zu können. "Man erfand eine zweite flache, von Zeichen beherrschte Welt."⁶³²

Geo-graphische Zeichen helfen, das Unbegrenzte zu begrenzen, das Unendliche zu organisieren und damit seiner habhaft zu werden. In dem griechischen Begriff *geographie* (=Erdbeschreibung) ist die Notation der Erderkundung in Form von "Karten" bereits enthalten. Die Bezeichnung *Kartographie* als Wissenschaft eben jener Notate ist erst seit dem 19. Jahrhundert geläufig.⁶³³

2.3.1. Von den Anfängen der Kartographie

Kartographie ist die Wissenschaft (um nicht zu sagen: die Kunst), die Erdoberfläche in einer Karte oder einer kartenähnlichen Darstellung (z.B. als Globus, Panorama oder Relief) abzubilden. Kartographen setzen dabei in erster Linie die Erkenntnisse von Geowissenschaftlern um, soweit die physiologische Beschaffenheit der Erde dargestellt werden soll; allerdings können auch verschiedenste Zusammenhänge menschlichen Lebens in Karten dargestellt werden: etwa Zuordnung zu staatlichen Formationen, Religionszugehörigkeiten oder Dialektregionen.

Das Bedürfnis, die eigene Umgebung, zumal persönlichen Landbesitz, in "lesbarer" Weise darzustellen, d.h. eine Schrift der Bodenverhältnisse zu entwickeln, durchzieht die Menschheitsgeschichte als anthropologische Konstante - "selbst primitive Völker fertigen nach ihrer Weise Karten an und benutzen sie"⁶³⁴.

Die ältesten Kartenfunde reichen in die Zeit um 3800 v. Chr. zurück, eine frühe babylonische Katasterkarte entstand um 2300 v. Chr..

Das Hauptproblem der Kartographie bestand darin, die Wölbung der Erdoberfläche in die Ebene des Kartenmaterials (z.B. Papier) zu übertragen. Anaximander von Milet beschäftigte sich im 5. Jahrhundert v. Chr. mit Kartennetzentwürfen, Archimedes entwickelte im 3. Jahrhundert v. Chr. Formeln für die Ermittlung von Flächeninhalten für sphärische Gebilde,

⁶³¹ ebd., S. 164f.

⁶³² Morris 1982, S. 62.

⁶³³ vgl. Buci-Glucksmann 1997, S. 67.

⁶³⁴ Bagrow 1973, Sp. 19.

allerdings ohne diese in der Kartographie einzusetzen. Weitere Griechen versuchten, das Kartenzeichnen auf einer allgemeingültigen wissenschaftlichen Basis zu betreiben: Dikäarchos (350-290 v. Chr.), ein Schüler des Aristoteles, forderte eine Orientierungslinie (vergleichbar dem späteren Äquator), um eine "Weltkarte" notieren zu können. Er zog diese Marke von West nach Ost, von Gibraltar über Rhodos bis nach Persien. Eratosthenes (276-195 v. Chr.) tat einen weiteren Schritt in der Entwicklung solcher Koordinaten, indem er anregte, parallele Orientierungslinien zu verzeichnen; allerdings legte er noch nicht ihren gleichen Abstand voneinander fest⁶³⁵. Für diese frühen Karten ist übrigens typisch, daß sich das Land ihrer jeweiligen Hersteller in der Mitte befindet, eine Gepflogenheit, an der bis in die frühe Neuzeit festgehalten wurde!

Es begab sich aber zu der Zeit, daß von dem Kaiser Augustus ein Gebot ausging, daß alle Wege und Straßen in seinem Imperium vermessen würden. Diese gründlichen und umfangreichen Bemessungen durch gut ausgebildete Geometer (*Agrimensores*) lagen Landkarten im eigentlichen Sinne zugrunde, wie sie etwa seit Marcus Vipsanius Agrippa (63-12 v. Chr.) bekannt sind.

Die Vermessungen dienten in erster Linie dem Zweck, militärische Marschrouten zu kartieren. Aufgrund der oft weit auseinanderliegenden Garnisonen in einem bald schon unübersichtlich gewordenen Imperium bestand ein entsprechend großer Bedarf an Karten. Umso mehr Aufwand wurde mit der Entwicklung einer Vermessungstechnologie betrieben, die den Boden unter dem Aspekt seiner Begehbarkeit und Eroberbarkeit in Betracht zieht: es gilt eine möglichst große Oberfläche einem Herrschaftsanspruch zu unterwerfen und systematische Infrastrukturen zu installieren.

Sinnigerweise verfielen Römer darauf, Teile des Imperiums am Boden abzubilden, sich also selbst die gewonnene Welt zu Füßen zu legen: Mosaikkarten fanden sich als Bodenschmuck z.B. im Tempel von Praeneste (Palestrina) und waren noch in christlicher Zeit ein vielsagendes Mittel, um den Sieg der wahren Lehre zu visualisieren. So existiert in der Kirche von Mádaba (Jordanien) ein Mosaikfußboden, der nicht nur die Topographie Palästinas abbildet, sondern Begebenheiten der Heilsgeschichte in diese Notation bildlich integriert.

Geschriebene oder gemalte Verzeichnisse und Diagramme der Wege zwischen den strategisch wichtigen Standorten trug man in *Itinerarien* (*iter* = Weg) ein. Die Routen der Straßen, die vor allem der Bewegung der Besatzungstruppen und später verstärkt der Orientierung des Fernhandels dienten, überzogen netzartig das Imperium, ihre Abbildung auf der Karte erscheint als Liniengeflecht auf einer abstrahierten Bodenfläche. Wer eine Reise plant, oder nur in der

⁶³⁵ vgl. Bagrow 1973, Sp. 31.

Imagination unterwegs sein kann oder will, läßt seine Blicke über diese graphischen Spuren schweifen, die den Weg jeweils als eine Verbindung von Ort zu Ort, von einer topographischen Auffälligkeit zur nächsten angeben.

Wer solchen virtuellen Bodengravuren folgt, durchmißt in Gedanken Territorien: "Diese Itinerare bestimmen unterschiedliche Weisen der Verschiebung und Übertragung. Die Reise des Strichs, die von den Christen rhythmisierte Marsch-Reise oder die fiktive Reise."⁶³⁶ Mit dem Wegenetz und seiner graphischen Visualisierung in Gestalt von Karten und Diagrammen wird eine wesentliche Voraussetzung für spätere analoge und digitale Verknüpfungsmechanismen geschaffen - die wirtschaftlich und politisch folgenreichste war die Entwicklung des Eisenbahnnetzes im 19. Jahrhundert, in Europa u.a. vorangetrieben von der Notwendigkeit, eine bessere Truppenversorgung bei Kriegseinsätzen (so etwa im Krimkrieg um 1856) zu schaffen.

Die derzeit meistdiskutierte Netzstruktur, das *World Wide Web*, entstand ebenfalls vor einem militärischen Hintergrund, nämlich als Übertragungssystem von Nachrichten, falls durch Kriegsschäden die Telefonleitungen zerstört würden. Das Internet bildet das heutige Wegenetz durch den sogenannten virtuellen Raum; es ist jedoch inzwischen so dicht, daß, wollte man die Verbindungen graphisch erfassen, wahrscheinlich eine schwarze Fläche auf dem Kartenpapier das Ergebnis wäre.

Das *Itinerar* oder Reisehandbuch blieb bis ins Mittelalter das wesentliche Hilfsmittel für Reisende, wobei es sich häufig nur um *Listen* der an einer Straße gelegenen Stationen mit der Angabe ihrer jeweiligen Entfernungen voneinander handelte. Es waren schematische Darstellungen für Pilger, Kaufleute oder Diplomaten, die jedoch wenig oder gar keinen Aufschluß über die geographische und kulturelle Beschaffenheit der zu durchquerenden Territorien gaben. Die Routen wurden denn auch häufig unabhängig von ihrem tatsächlichen Verlauf als gerade Linien zwischen zwei Punkten angegeben.

Bei den mittelalterlichen Vermessungen von Ländereien, um feudalmäßige Konditionen zu definieren, wurden die Territorien zwar detailliert beschrieben, z.B. um öffentlich benutzbare Weiden von den privaten Grundstücken der Herren unterscheidbar zu machen; aber auch dies waren keine Karten, die ein Gelände in seiner topographischen Individualität kenntlich gemacht hätten. Vielmehr ging es darum, die Erde als Schöpfung Gottes auszuweisen und in der bildlichen Darstellung zu feiern. In Klöstern entstandene Karten wie die Ebstorfer oder die Herforder (beide 13. Jh.) zeigen wie einige mittelalterliche Kathedralfußböden den Weg durch die Welt als verschlungenes Labyrinth, in dem reichlich Fallstricke der Sünde ausliegen. Als Weg der Erlösung wird der Pilgergang nach Jerusalem im Zentrum derartiger Karten gewiesen.

⁶³⁶ Buci-Glucksmann 1997, S. 159.

Solche bildlichen Schemata der bewohn- und befahrbaren Erdoberfläche enthielten neben figürlichen Erzählungen auch mehr oder weniger verkürzte verbale Memoranda historischer Ereignisse. Soweit sie der Gruppe der Itinerare zugehören, konnten dies vor allem Beschreibungen der Erlebnisse sein, die jemand auf einer Reise gemacht hat oder Abbildungen der Sensationen, die ihm begegneten. Mittelalterliche Karten waren häufig von Fabelwesen bevölkert (Kopffüßern, Einbeinern, Hundsköpfigen, Kannibalen, Kentauren etc.), die auch aus der erzählenden Literatur bekannt waren. Wort und Bild verdichteten gemeinsam die Schilderung von Wegstrecken. Ortsunkundige, die ohne Plan unterwegs sind, behelfen sich noch heute mit der Kombination aus Skizze und mündlicher Auskunft durch Einheimische. Manche itinerar-artige Darstellungen entstanden dabei erst im Verlauf eines historischen Ereignisses, so etwa beim Exodus des aztekischen Stammes der Totomihuaca, die ihre Wanderung in einer Art "Logbuch" dokumentierten. Zur Bezeichnung des zurückgelegten Weges verwendeten sie das Symbol für Fußstapfen, ergänzt durch ikonische Hinweise auf Geschehnisse (besondere Mahlzeiten, Kämpfe, Flußüberquerungen) während des Reiseverlaufs. Mit diesen Bildwerken, die weniger Karte als vielmehr "Geschichtsbuch" sind, werden so "Routen" verbildlicht, die gar nicht planvoll vorgegeben waren, sich aber a posteriori von späteren Generationen verfolgen ließen.⁶³⁷

Nach Bagrow entstand die früheste Territorialkarte, die eine geographische Eigentümlichkeit in Gestalt eines Flußverlaufs erkennbar visualisiert, im Jahr 1357 in den Niederlanden. Diese Darstellung der Maas hatte einen organisatorischen Hintergrund: sie teilte ein Gebiet in verschiedene Regionen, um dessen Bewohner, soweit sie an der Pariser Universität studierten, entsprechenden Kursen zuordnen zu können.⁶³⁸ Erschien die Maas, immerhin ein mit Wasser gefüllter, deutlich sichtbarer Bodeneinschnitt, als Grenzlinie noch konkret, so einigten sich Florenz und Mailand während ihrer territorialen Auseinandersetzungen der Zeit um 1420 auf eine virtuelle Linie, die ohne physikalisches Äquivalent im Landschaftsbild die Regionen trennte. Giovanni Cavalcanti überliefert in seiner *Istoria Fiorentina* (ca. 1440) diesen Streit und sein Ergebnis: "So wurde das Auge zum Lineal und Kompass entfernter Regionen, der Weglängen und abstrakten Linien. Alles wird erfaßt unter der Lehre der Geometrie, und mithilfe der arithmetischen Kunst erkennen wir, das Auge für Abmessungen zu gebrauchen."⁶³⁹ Im Zeitalter des Imperialismus wurden weite Teile Afrikas auf dem Reißbrett kartographisch so unterteilt, daß die schnurgerade Grenzen ohne Rücksicht auf topographische Kennzeichen oder

⁶³⁷ vgl. Certeau 1984, S. 120f.

⁶³⁸ vgl. Bagrow 1973, Sp. 186.

⁶³⁹ Edgerton 1975, S. 114f. Zitat von Giovanni Cavalcanti, *Istoria Fiorentina*, (Nachdruck) Florenz 1838, vol I, ix, p. 20 (Ü.d.A.).

Stammeszugehörigkeiten zwischen historischen Territorien hindurchliefen. Dies provozierte schließlich die "nationalen" Befreiungsbewegungen des 20. Jahrhunderts.

Von der Antike bis in die Neuzeit hinein existierten Wegekarten neben Katasterkarten, in denen Besitzverhältnisse fixiert wurden, mit jeweils genau festgelegten Verwendungszwecken: sie dienten der Orientierung von Umherziehenden und sie informierten Landbesitzer und Pächter über den zu bearbeitenden oder zu versteuernden Grund und Boden. Gestalterisches Bindeglied zwischen beiden Typen sind figürliche Attribute wie Fahrzeuge oder charakteristische Einwohner, politische Helden oder berühmte Reisende. Sie deuten sowohl in Itineraren als auch in Regionalkarten die erzählenswerten Operationen an, die der Kartierung zugrunde lagen: landesherrliche Eroberung, geographische Entdeckung oder verkehrstechnische Erschließung einer Verbindung zwischen verschiedenen Orten: Das Segelschiff etwa indiziert die maritime Expedition, die die Repräsentation eines Küstengebiets überhaupt erst ermöglichte.⁶⁴⁰ Solche graphischen Glossen entsprechen den narrativen Berichten von Entdeckern und Reisepionieren, bis beide Genres - die Karte und die literarische Reisebeschreibung - zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert autonom wurden und die Karten immer besser ohne piktogramatische Manifestation der "spatialen Praktiken"⁶⁴¹ auskamen, die zur Behauptung von Territorien unabdingbar waren.

Die Relevanz szenischer Bildkürzel erhellt aus dem Terminus *theatrum mundi* als Titelbezeichnung für Atlanten. Umgekehrt hieß Shakespeares erfolgreicher Spielort *The Globe*. "Zum Himmel hin offen, verlautebarte es wie die Karten: *Die ganze Welt ist Bühne*."⁶⁴² So, wie sich Bühnenböden als Bretter, die die Welt bedeuten, verstanden, galt auch die Geographie als Inszenierung der Erdoberfläche und ihrer Aufteilung in Territorien mit entsprechenden wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Voraussetzungen und Folgen. Neuland und alte Reiche erscheinen nebeneinander, gleichermaßen legitimiert durch das graphische Tableau, das einen Ist-Zustand behauptet. Konsequenterweise lösen schließlich Karten, die einen Status markieren, die Itinerare ab, deren "wie wohin?" im "das da!" der topographischen Bestandsaufnahme aufgeht.

Weil Schriftzeichen und ikonische Zeichen im Bild der Karte zugleich erscheinen, gilt sie als "ihrer Natur nach unrein"⁶⁴³. Sie war es umso mehr, als sie im 15. und 16. Jahrhundert Porträts oder szenische Illustrationen in die Projektion einfügt. Robert Smithson mochte ähnliches im

⁶⁴⁰ vgl. Certeau 1984, S. 120.

⁶⁴¹ ebd., S. 91ff.

⁶⁴² Buci-Glucksmann 1997, S. 52.

⁶⁴³ ebd., S. 22.

Hinterkopf gehabt haben, als er über die Symbole einer Mexiko-Übersicht spottete, sie seien auf der Karte wie Kleintiermist verstreut.⁶⁴⁴

2.3.2. *Supervision - Der Blick von oben*

Ein Ereignis, das den ikarischen und kartographischen Blick als ästhetische Größe bestimmte, war die Besteigung des *Mont Ventoux*, des "windumtosten" Berges, durch Francesco Petrarca, die dieser aus dem Wunsch heraus unternommen hatte, die Welt von oben zu sehen; obwohl Petrarca in einem Brief an seinen Vater eher melancholische Betrachtungen anstellt, gilt dieser Aufstieg als ein nachhaltiger Einschnitt in der rein ästhetischen Wahrnehmung von natürlicher Umgebung, also ohne den Anspruch territorialer Kontrolle oder geowissenschaftlichen Eifers. Petrarca berief sich auf das literarische Vorbild des Makedonierkönigs Philipp, der einen Gipfel erklommen hatte, um einer alten Fabel gemäß zwei Meere schauen zu können: das Adriatische und das Schwarze. "Überwältigt von der Erweiterung des Gesichtsfeldes in der Vogelperspektive"⁶⁴⁵ wird auch seine Selbstwahrnehmung geschärft: der kartographische Blick stimuliert die Introspektion.

Möglicherweise ging auch auf Petrarca die Anregung zurück, die ersten Land-Karten Italiens anfertigen zu lassen, die Robert von Anjou bei dem Venezianer Paolino Veneto zwischen 1334 und 1339 in Auftrag gab.⁶⁴⁶ Zur selben Zeit waren in Siena die ersten Landschaftsfresken unter der Anleitung von Ambrogio Lorenzetti entstanden. "Landschaft" konnte fortan als Weltpanorama geschaut werden, das der erhebenden Betrachtung und der fixierenden Darstellung für würdig befunden wurde. Ein solches Panorama nehmen auch zwei zunächst unscheinbare Männer auf einem Gemälde des Jan van Eyck ins Visier; nur auf den ersten Blick steht die fromme Madonnen-Vision des burgundischen Kanzlers Rolin im Vordergrund - tatsächlich ist die perspektivische Weltsicht, die sich jenseits der Burgzinnen darbietet, das eigentliche Bildthema.

In Petrarcas Fußstapfen traten u.a. Leonardo da Vinci mit Klettereien auf den Hängen des Monboso oder Pieter Brueghel d.Ä., der auf dem Weg nach Italien die Alpen überquerte.⁶⁴⁷ Leonardo wurde von seinen Wanderungen in höheren Gefilden zu mehreren Karten angeregt: so zeichnete er etwa das *Arnotal* (Codex Madrid II) oder eine Ansicht der Westküste aus der Vogelschau (W 12684). Sein Interesse galt dabei der Erde und ihrer Erscheinung ebenso wie dem Luftraum, den er mit diversen Flugapparaten zu erobern trachtete. "Der Reisende, der die Höhenlagen durchmißt, und der Maler, der sich auf eine himmlische, jedoch der Welt

⁶⁴⁴ vgl. R. Smithson, *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*. In: Smithson 1979, S. 94.

⁶⁴⁵ Brock 1979, S. 21.

⁶⁴⁶ Uta Feldges: *Landschaft als topographisches Porträt. Der Wiederbeginn der europäischen Landschaftsmalerei in Siena*. Bern 1980, S. 8.

⁶⁴⁷ vgl. Buci-Glucksmann 1997, S. 15f.

immanente Werte zurückzieht, werfen jenen wißbegierigen, überfliegenden Blick, der den angehobenen Horizont und die Zergliederung der visuellen Räume des (vor allem in Rom) herrschenden Manierismus aufnimmt und verkehrt."⁶⁴⁸

Darstellungen in Gestalt von Landkarten und Stadtplänen erfreuten sich seit dem 16.

Jahrhundert als Wandschmuck neben panoramatischen Veduten großer Beliebtheit. Der Creator Mundi wurde nicht nur als Großer Baumeister und Bildhauer, sondern auch als Geometer und Kartograph präsentiert. Was dem Architekten das Maßwerk, ist dabei dem Kartenzeichner die archimedische Projektion. "Und indem er den ichnographischen Überblick mit der standortgebundenen Perspektive kombiniert, schreibt er in den globalisierenden Blick genau das ein, was Leibniz als *analysis situs* oder Topologie bezeichnet."⁶⁴⁹ Felder, Städte und Staaten aus der vertikalen Schau in ihren Grundrissen vorzustellen, die Weltkugel in die Fläche eines Kartenpapiers zu projizieren ist dabei nicht minder künstlich als die *Costruzione Legittima*, die zentralperspektivische Raumerschaffung der Renaissance-Malerei. Mithilfe derselben Welt-Karte auf New York und Moskau "herab"blicken zu können, widerspricht den natürlichen Möglichkeiten menschlicher Wahrnehmung ebenso wie die Leugnung konvergierender Sehstrahlen durch den mathematisch konstruierten dreidimensionalen Raum. Prospekt und Flächenplan sind gleichermaßen künstlerische Techniken, die entwickelt wurden, um den Welt-Raum aneignen zu können. Kunst und Mathematik paarten sich zur Erzeugung von Karten: Die Karte wurde zum "Kunstwerk, das auf mathematischem Grunde erwachsen war."⁶⁵⁰

Im "überfliegenden Blick" der Supervision treffen sich der kartographische Blick und der Weltblick: die Welt wird zur Karte, die Karte verweist auf das Weltganze und wird damit zu einem Hauptmotiv vor allem der niederländischen Interieurmalerie des 17. Jahrhunderts. Städte und Staaten werden in der Stube bereist; ihre diagrammatischen Darstellungen werden zu stummen Zeugen des holländischen Anspruchs auf überseeischen Einfluß, wenn schon keine territoriale Macht auf dem europäischen Kontinent zu erlangen war. Zugleich ist der Anblick der in Karten nachgetragenen Küstenstreifen Belohnung für die Mühsal der Landgewinnung. "Holland gewinnt Raum" war denn auch der treffende Slogan des niederländischen Pavillons auf der EXPO 2000; die natürliche Begrenztheit von Grund und Boden hat die Niederländer in ihrer rund fünfhundertjährigen Geschichte zu Experten in der Schaffung und Organisation von künstlichen Lebensräumen - allerdings auch zu Meistern der kolonialen Expansion - werden lassen. Jan Vermeer hatte als thematische (nicht formale⁶⁵¹) Pendants die Bildnisse eines

⁶⁴⁸ ebd.

⁶⁴⁹ ebd., S. 31.

⁶⁵⁰ Bagrow 1973, S. 158.

⁶⁵¹ weder Maße noch Kompositionsschemata ergeben ein Bildpaar. Gleichwohl werden beide Bildwerke während des gesamten 18. Jahrhunderts immer wieder in einem Zusammenhang gehandelt, als habe Vermeer Gegenstücke beabsichtigt. Vgl. S. 172.

Astronomen (1668, Louvre) und eines *Geographen* (ca. 1668, Abb. 29) gefertigt (für beide stand angeblich der Gelehrte Antonie van Leeuwenhoek, Vermeers Nachlaßverwalter, Modell⁶⁵²). Der erste richtet seinen Blick auf den Himmelsglobus, den er in der Hand dreht, als könne er gottgleich die Sphären in Bewegung versetzen; der zweite jedoch schaut, mit einer Hand auf die Karte gestützt, sinnend aus dem Fenster, als müsse er den Weltbestand, den er mithilfe eines Zirkels auf das Papier projiziert, noch einmal überprüfen.

Zwischen Innen und Außen, zwischen der intimen Enge des bürgerlichen Interieurs und einer hypothetischen Ferne vermittelt auch die Wandkarte in Vermeers Bildnis einer schwangeren Frau im blauen Obergewand, die gerade einen Brief aus einer der Gegenden empfängt, die auf der Karte erfaßt sind (Abb. 30).

Die Bilder der Welt, "das Reich der Karten" werden zum Trost für diejenigen, die an der Beherrschung von Grund und Boden nicht persönlich teilhaben. Die *imagines mundi* können aber auch als "räumliche Artefakte" tatsächliche Besitzverhältnisse bestätigen, wie z.B. im Bildnis des Duca di Urbino von Piero della Francesca (Abb. 31), der bereits im 15. Jahrhundert die malerische Wiedergabe der schematisierten herzoglichen Kulturlandschaft mit dem Verfahren kartographischer Bestandsaufnahme abglich.

Die *Loggia dei Venti* des Vatikanpalasts stattete der Maler und Architekt Ottaviano Mascherino mit einer *Galleria delle carte geografiche* aus, mit Kartengemälden, die sich über eine Gesamtlänge von 120 m erstrecken, als sollte ein Gesamtverzeichnis des christlichen Einfluß unterstellten Erdbodens angelegt werden. "Es handelt sich hier im eigentlichen wie auch übertragenen Wortsinn um einen Parcours, eine Marschroute. Die zweiunddreißig Fresken verteilen sich entsprechend ihrer Lage zu dem Apennin, der als strukturierende Mittellinie Italien der Länge nach in zwei Hälften zerschneidet. [...] Irdische und himmlische Welt korrespondieren miteinander, um ein- und dieselbe Macht wiederzuspiegeln, den Vatikan."⁶⁵³ Jeder Karte ist zusätzlich ein Stadtplan zugefügt, der aus derselben Vogelperspektive erstellt ist wie die topographischen Übersichten und wie ein emblematisches Bild im Bild "das Paradox der Karten" verdoppelt, Räume durch eine flächige Projektion zu kennzeichnen.

Der Anspruch auf herrscherliche Unterwerfung und Kontrolle wird besonders in Schlachtengemälden manifestiert, die Belagerungsszenen aus der Sicht des Feldherrnhügels präsentieren: Schlachtplan und Vedute verschmelzen zu Panoramen conquistadorischer Aneignung wie in der im Prado befindlichen Bildserie, die Pieter Snayers für die habsburgische Statthalterin der Niederlande, Isabella Clara Eugenia malte. Die Erzherzogin überblickt mit ihrem Gefolge die Belagerung Bredas; die Darstellung der Stadt und ihrer Umgebung wirkt wie ein Kartenteppich, der zu Füßen der Regentin entrollt wird. Dieses Bildschema läßt sich bis in das 18. Jahrhundert hinein verfolgen, wenn der siegreiche Herzog von Marlborough nach der

⁶⁵² S. 172.

⁶⁵³ Buci-Glucksmann 1997, S. 53.

Schlacht bei Ramillies einem Gewässer entgegenreitet, "das sich unvermittelt in eine kartographische Aufnahme der Scheldemündung verwandelt."⁶⁵⁴

2.3.3. Karte und Frau

Ein später Reflex auf die Personifikation der gesamten Erde mit einer Frau scheint in den Karten vorzuliegen, die Länder oder Erdteile als weibliche Allegorie abbilden. Annegret Pelz analysierte eine Europakarte des Heinrich Bünting aus dem Jahr 1588 (Abb. 32), bei der die Silhouette des Erdteils in Gestalt einer gekrönten Monarchin im langen Ornat geformt wird. Die Figur ist um 90° gedreht, d.h., ihr Haupt entspricht dem stark nach Westen verschobenen Spanien, der vom Betrachter aus rechte Arm bildet die skandinavischen Länder ab, der linke, mit einem Reichsapfel beschwerte Arm verkörpert die italienische Halbinsel. Frankreich und Mitteleuropa sind auf dem Oberkörper der Frau lokalisiert, auf ihrem Rock verteilen sich die Staaten Osteuropas. Unter dem Gewand lugen keine Füße hervor, was die Autorin zu der Interpretation anregte, die weiblich personifizierte Europa sei in ihrer Beweglichkeit eingeschränkt: fußlos entbehrt sie jenes Organs, "von dem aus nach André Leroi-Gourhan die menschliche Evolution ihren Ausgang genommen hat"⁶⁵⁵; in ihrer seltsamen "liegenden" Position wirkt sie außerdem wie eine Gestürzte.

Marcus Gheeraerts d. J. stellt im sogenannten *Ditchley Portrait* um 1592 die englische Königin Elisabeth dar, die im jungfräulich weißen, reich mit Juwelen bestickten Prunkgewand auf einer Weltkugel steht (Abb. 33). Unter dem Saum ihres Reifrocks wird das englische Inselreich in Gestalt einer kartographischen Bestandsaufnahme sichtbar: nicht die geographischen Gegebenheiten sind dargestellt, sondern eine politische Topographie, die Einteilung des Reiches in verschiedene Grafschaften, die als voneinander abgesetzte Farbflächen erscheinen, durchzogen vom Geäder der Flüsse; Städte werden durch zeichenhafte Architekturkürzel angedeutet. Es ist erstaunlich, daß die Übersicht der Regierungsbezirke nicht als Karte im Bild erscheint (wie beispielsweise auf etlichen niederländischen Innenräumen, deren Wände mit Karten der holländischen Provinzen geschmückt sind), sondern auf das Erdenrund projiziert ist, einen Globus, der in seiner eindeutig wahrnehmbaren Kugelgestalt für die Königin eine eigentlich sehr unsichere Standfläche bietet. Die aus der Vogelschau entwickelte kartographische Aufsicht stellt zudem einen merkwürdigen Gegensatz zu den in Ansicht dargestellten siegreichen Kampfschiffen der Königin dar, die vereinzelt um die Insel herumfahren. Das Huldigungsbild bleibt umso rätselhafter, als Elisabeth ihre königliche

⁶⁵⁴ Warnke 1992, S. 72.

⁶⁵⁵ Pelz 1993, S. 43, unter Bezug auf A. Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Revolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt/M. 1980, S. 287.

Position längst gefestigt hatte und ihren Standort nicht mehr mühsam gegen mißtrauische Lords vertreten mußte.

In einem Kupferstich aus dem Jahr 1617 zeigt Franc-Antoine de la Porte die französische Regentin Maria Medici auf einem Thron im Garten ihres Palais du Luxembourg. Ihr zu Füßen formen niedrige Gewächse eine Landkarte als Zeichen für territoriale Herrschaft. Das Interesse an weltlicher Macht bestimmt auch den Aufenthalt in einem paradiesischen Eden, das unschwer als europäische Mitte auszumachen ist, umrahmt von den Personifikationen der *America* und *Africa*. (Eine ähnliche Korrespondenz zwischen kartographischen Notaten der politischen Machtverhältnisse und Gestaltnmustern eines barocken Gartens zeigt ein Kupferstich des 17. Jahrhunderts: der Souverän besucht eine naturwissenschaftlich ausgerichtete Wunderkammer, deren große Fenster zu einem Broderieparterre hin geöffnet sind, das die Unterwerfung der Natur visualisiert wie die zu Füßen des Herrschers entrollte Karte die Unterwerfung politischer Territorien (Abb. 34).

2.3.4. Künstler und Karten

*Meine gesamte Welt besteht aus Oberflächen.*⁶⁵⁶

Jasper Johns

Der Staatstheoretiker Justus Möser erwartete im 18. Jahrhundert voller Sehnsucht "eine neue Karte von hiesigem Hochstifte", die über die unterschiedlichen Beschaffenheiten des Bodens durch sorgfältig differenzierte Farben Auskunft geben sollte:

*Es könnte solches bloß durch Farben geschehen und zugleich in den Farben wiederum der Unterschied angebracht werden, daß z.E. der beste Weidegrund durch Dunkelgrün, der mittlere durch etwas Hellers und der schlechteste durch noch Hellers angezeigt würde. In der Einfassung, wodurch jede Art dieses Grünen von den andern abzusondern, würde durch eine Schattierung von Rot, Gelb, Blau oder Schwarz angezeigt, ob Mergel-, Sand- oder Moorgrund darunter anzutreffen wäre... Auf gleiche Art verführe man mit den Heiden, die etwan mit einer hell- oder dunkelbraunen Farbe angezeigt und durch die Schattierung nach ihrer Erdart unterschieden würden.*⁶⁵⁷

Möser erscheint beinahe wie ein Wegbereiter Cézannes, der "die geologische Farbe der Bodenarten" kennenzulernen erregend fand: "die Art und Weise, wie der Sainte-Victoire mit

⁶⁵⁶ Jasper Johns, zit. nach Buci-Glucksmann 1997, S. 95.

⁶⁵⁷ Justus Möser, Plan für eine Bodenkarte, (= Ein Projekt, das nicht ausgeführt werden wird. Aus: Patriotische Phantasien, 1775-1786, zit. nach Küster 1997, S. 199.

dem Land verwurzelt ist, [...] hilft mir weiter."⁶⁵⁸ Der Blick des Künstlers und des Kartographen treffen sich dort, wo es erforderlich ist, das Antlitz der Erdoberfläche durch Farbfelder schematisch und zeichenhaft darzustellen.

Das zu Beginn dieses Abschnitts zitierte Statement von Jasper Johns verweist auf eine "Wende des Modernismus"⁶⁵⁹ in den 1950er Jahren; jene Wende in der Wahrnehmung der alltäglichen Welt, die ihren Gipfel in der Warholschen Ästhetisierung des Banalen finden sollte. Eine Welt aus Oberflächen konnte das Gewahrwerden eines Universums von Bildflächen bedeuten: jede Motorhaube, jede Schrankwand, jede Schießscheibe und jedes Teppichstück, aber auch jede Fahne und jede Karte wurden zum Tableau, zum Zeichen- und Aussageträger außerhalb musealer Kontexte. Umgekehrt hielten solche Oberflächen als Bildmotive Einzug in die Bildende Kunst.

Jasper Johns etwa beschäftigte sich in den 1960er Jahren mehrfach mit Karten (*Maps*) als Bildgegenständen⁶⁶⁰. Dies erscheint umso berechtigter, als einer Bemerkung des Ptolemäus zufolge nur Künstler geeignet seien, Wesen und Aussehen der Erde vollkommen zu repräsentieren.

Malerei als Arbeitsergebnis künstlerischer Handschrift und das konventionalisierte Zeichengefüge der Karten verschmelzen zu einer Arbeit "Ready-Made", denn die gemalte Karte als Kunstwerk ist immer auch eine Karte. 1967 fertigte Johns ein aus klappbaren Dreiecken zusammengesetztes, bemaltes und mit Collagen beklebtes, *Map* betitelt Polyptychon, mit dem er sich formal auf Buckminster Fullers *Dymaxion Projekt* und die *Welt-Energie-Karte* bezieht; letztere indiziert jedoch keine Beschaffenheiten der Erdoberfläche, sondern Äquivalente zu von Menschen erbrachten Arbeitsleistungen.⁶⁶¹

Der kartographisch geschulte Blick erkennt in fast jeder Oberfläche ihre Eigenschaft als *descriptio*, als "Interface der Welt und Ort des Sinns. Alles, was Hüllen, Haut, Leinwände, Filme oder Schirme macht, alles, was den Bannspruch über den Tastsinn in der Kunst aufhebt, dient jener Neuerfindung der Ebene durch die Oberfläche als Träger und Metapher."⁶⁶² Leo Steinberg inaugurierte in seinem Vortrag *Other Criteria* 1968 den Begriff des *flatbed*, der eigentlich aus der Drucktechnik-Terminologie stammt. Das Steinbergsche Konzept des *flatbed* wird u.a. durch Piet Mondrians Gemälde *New York City* (1942) verkörpert. Der Maler hatte zur Erstellung dieses Bildes die Leinwand auf dem Boden befestigt und damit einen

⁶⁵⁸ zit. nach Michael Doran, Gespräche mit Cézanne, Zürich 1992, S. 152.

⁶⁵⁹ Buci-Glucksmann 1997, S. 95.

⁶⁶⁰ große Karte der Vereinigten Staaten 1961, *Map* 1963, *Two Maps II* 1966, *Study for first Version of Map* 1967, vgl. Buci-Glucksmann 1997, S. 95.

⁶⁶¹ vgl. Smithson 1979, S. 78.

⁶⁶² Buci-Glucksmann 1997, S. 106.

Arbeitsvorgang initiiert, den Jackson Pollock später mit seinen *Action Paintings* zur gestischen Performance steigerte. Yve-Alain Bois markiert mit Mondrians Bild den Übergang von "Natur zu Kultur", wie ihn Steinberg anhand der Werke von Robert Rauschenberg nachzuweisen versucht hatte: "*New York City* stellt eines der ersten *flatbeds* dar, (es ist) 'Palimpsest, verworfene Platte, Probedruck, Seekarte und Luftaufnahme. Jede dokumentierende Oberfläche, die Informationen tabellarisch ordnet, ist eine relevante Entsprechung zu seinem Bild'"⁶⁶³

Die Oberfläche als solche wird zum autonomen Wahrnehmungsgegenstand, dessen Räumlichkeit (oder besser: Möglichkeit zur Verräumlichung) unabhängig von einem Trägerkörper existiert. Die Bild-Ebene der Oberfläche hat "denselben Maßstab ... wie Umwelt und Erde, die zur Arbeitsfläche geworden sind"⁶⁶⁴, etwa wenn sich die Karte (als Kunstwerk) flächendeckend auf dem Fußboden einer Galerie befindet, der zum Ausschnitt der durch die Karte bezeichneten Welt wird. Der belgische Künstler Urbain Mulkers legte auf dem Boden der *Aula Carolina*, einer zur Turn- und Festhalle des Aachener Karls-Gymnasiums umfunktionierten Kirche, seine *Mappa Carolina* aus. Dabei versiegelte er die Grundfläche der Aula mit unregelmäßigen Ausschnitten aus herkömmlichen Schulatlanten, die patchworkartig zu einem neuen Weltbild verklebt wurden. Diese Welt in Stücken ließ besonders offensichtlich werden, daß Karten in der Regel nur Details der Erdoberfläche repräsentieren (wer hat sich nicht schon über das notwendige Umblättern in Autobahnatlanten geärgert?), aber auch, daß die Welt nicht als zivilisatorische Einheit gedacht werden kann, sondern daß sie in häufig beliebig anmutende Territorien und synthetische Zonen von Zusammengehörigkeiten zerteilt ist.

Auf diese Künstlerarbeit trifft der Terminus "Kartographie unbewohnbarer Orte"⁶⁶⁵ besonders zu, jene Pseudo-Diagramme, deren Spur Robert Smithson in *A Museum of Language in the Vicinity of Art* (1968) über Carl Andre und Sol LeWitt bis zu den elektronischen, für den Laien nicht lesbaren Aufnahmen der NASA, aber auch bis zum *blauen Globus* von Yves Klein verfolgte, der als Anti-Karte dem Wittgenstein'schen völlig weißen oder schwarzen Globus entspricht.⁶⁶⁶

Die *Kartoramen* des 20. Jahrhunderts sieht Buci-Glucksmann als konsequente Fortführung der Panoramen des 19. Jahrhunderts. Das Bild der Karte bzw. die Karte als Bild knüpft aber auch an den jahrhundertealten *Paragone*, den Rangstreit der Künste an. In Mittelalter und

⁶⁶³ Y.A. Bois, *Painting as Model*, S. 182, unter Verwendung eines Zitats von Leo Steinberg, *Other Criteria*, 1972, zit. nach Hollevoet 1992, S. 29.

⁶⁶⁴ Buci-Glucksmann 1997, S. 106.

⁶⁶⁵ Smithson 1979, S. 76.

⁶⁶⁶ vgl. R. Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*. In: Smithson 1979, S. 89.

Renaissance ging es vornehmlich darum, zwischen *artes liberales* und *artes mechanicae* zu unterscheiden oder Malerei und Plastik gegeneinander auszuspielen (und die Malerei siegreich aus dem Wettstreit hervortreten zu lassen, weil sie die Plastik abzubilden vermochte und nicht vice versa); das 18. Jahrhundert bescherte dem Kulturpublikum eine langwierige Debatte, ob die Natur der Kunst überlegen sei oder umgekehrt; im 19. Jahrhundert konkurrierten eifrig Hochkunst und Kunsthandwerk. In der "kartographischen Malerei" des 20. Jahrhunderts kulminieren nun diese Aspekte: sie ist zweidimensionale Darstellung der dreidimensionalen Erdoberfläche, sie verweist als wissenschaftliches Landschaftsbild auf natürliche (etwa geologische oder klimatische) Weltbedingungen und ist dabei Kunstwerk und angewandtes Objekt zugleich. Ikonographisch scheint das Koordinatensystem der Meridiane, die netzartig die Bildfläche überziehen, den Gitterstrukturen der konstruktivistischen Malerei, v.a. Piet Mondrians oder später Ad Reinhardts zu folgen. Derartige Gittergefüge sind jedoch ihrerseits Abstraktionen der graphischen Orientierungssysteme zur Aneignung der Welt.

Eine kritische Überprüfung des Verhältnisses von Weltrepräsentation und physischer Materialität von Karten betrieben Art & Language 1967 mit ihrer *Map* (Abb. 35): "Genau genommen kann eine Karte ihr Ziel nicht erreichen, denn die Oberfläche des Pazifischen Ozeans ist nicht gleichmäßig flach; die Wellen haben Höhen und sind beständig in Bewegung."⁶⁶⁷ Ebenso wenig geht übrigens aus Karten hervor, daß z.B. Gras und Bäume wachsen, also ihre Höhe verändern.

Nach Baldwin und Atkinson zeigt die Karte gerade die Unmöglichkeit des Anzeigens (*Map to not indicate*), da ihre zweidimensionale Oberfläche nicht mit der Dreidimensionalität der Erde in völlige Übereinstimmung zu bringen ist. Die beiden Künstler entwickeln daher u.a. eine Karte, in der die mit farbigen Flächen herkömmlicherweise indizierten Territorien z.B. als *Not Arizona*, *Not New Hampshire*, oder *Not Tennessee* benannt sind. Eine solche Karte wäre einerseits absurd, denn sie würde durch die negativen Präfixe nahelegen, daß es sich bei den dargestellten Gebieten nicht um die dargestellten Gebiete handelt. Tatsächlich würde aber nur eine solche Karte der Wirklichkeit entsprechen, denn ein Stück Papier (oder Leinwand) *ist* nicht Arizona oder New Hampshire. Konsequenterweise müßte eine *Map to not indicate* Hinweise enthalten wie "hier keine Straße", "hier kein Fluß", "hier keine Weide", um vollständig die Erdoberfläche zu beschreiben.

Auch Robert Smithson definierte mit *Mono Lake*, einem Werk, das er aus neun Streifen einer zerschnittenen USA-Karte montierte, eine Karte, "die dir verät, wie du nirgendwohin kommst."⁶⁶⁸ Sie ähnelt einem Rahmen ohne Bildmitte und damit der *Ozeankarte* von Lewis

⁶⁶⁷ Terry Atkinson and Michael Baldwin, *Some Notes*, 1967 (unveröffentlicht), zit. nach Kastner 1998, S. 176.

⁶⁶⁸ zit. nach Buci-Glucksmann 1997, S. 145.

Carroll, die er in *The Hunting of the Snark* vorstellte: eine Karte, auf der außer den Richtungsangaben *nichts* zu sehen ist, die also das Baldwin/Atkinson'sche *Not-Indicating* auf die Spitze treibt.

Die Indikation geographischer Vorkommnisse durch verbale Bezeichnungen machte John Baldessari im *California Map Project*, 1969 (Abb. 36), zum Thema. *Part I* bestand aus 11 inszenierten Fotografien. Baldessari realisierte die Buchstaben des Landesnamens C A L I F O R N I A als dreidimensionale Objekte in dem Teil der Landschaft, der von dem jeweiligen Buchstaben auf der Karte markiert wurde - wie sonst wäre eine eindeutige Übereinstimmung von Abbild (Karte) und Abgebildetem (Erdoberfläche) zu erreichen? Wenn dort eine Ackergrenze verläuft, wo eine Ackergrenze eingezeichnet ist, muß dort auch ein C sein, wo die Karte ein C zeigt.

Baldessari sprach die Idee aus, "die Landschaft als Karte zu sehen und jeden Buchstaben und jedes Zeichen der Karte in einem entsprechenden Teil der Erde tatsächlich auszuführen. Es war ein Versuch, die echte Welt der Karte anzupassen, Sprache der Natur aufzuprägen (und umgekehrt)."⁶⁶⁹

Wenn sich in vielen Projekten der Land- und Earth-Art der natürliche Boden in eine Karte im Sinne eines Zeichengefüges, das auf andere Orte verweist, verwandelt, begeben sich die Künstler in die Nähe von Lewis Carroll, der in *Sylvie und Bruno* eine Karte im Maßstab 1:1 beschreibt, die "alles" abbildet. Das kartographische Vorhaben erregt den Protest der Bauern, denn "das ganze Land würde zugedeckt und die Sonne ausgesperrt! Deshalb benutzen wir jetzt das Land selbst als Karte, und ich kann Ihnen versichern, das ist fast genauso gut."⁶⁷⁰

Auffällig ist allenthalben, daß es sich beim künstlerischen Interesse an Karten und der Entwicklung der Land-Art um zeitlich parallele, einander wechselseitig beeinflussende Phänomene handelt.

Einige Performances aus dem Umkreis der *Fluxus*-Bewegung vermittelten aktiv zwischen erdbezogener Raumanerkennung (etwa durch Gehen) und der Notation der zurückgelegten Wege in kartenartigen Graphiken - Verfahren, die von postmodernen Theoretikern gerne zur "spacial practice" hochstilisiert werden.⁶⁷¹

Beispielsweise bat der Amerikaner Stanley Brouwn 1961 beliebige Flaneure in Amsterdam um Wegbeschreibungen zu verschiedenen Zielen, die sie auf einem Block skizzieren sollten. Ihre ohne Ortskenntnis meist völlig kryptischen Itinerare versah der Künstler mit dem Stempel *This Way Brouwn*. Unter Ausklammerung verbaler Orientierungshilfen und unter dem Diktat

⁶⁶⁹ John Baldessari, *California. Works 1966-1981*, Van Abbe-Museum Eindhoven und Museum Folkwang Essen, 1981. Zit. nach Kastner 1998, S. 178 (Ü.d.A.).

⁶⁷⁰ L. Carroll, zit. nach Buci-Glucksmann 1997, S. 130.

⁶⁷¹ vgl. Edward Soja, der in "Thirdspace" den Diskussionsstand der Zeit zwischen etwa 1970 und 1990 zusammenfaßt.

gebotener Eile sind die Zeichnungen auf eine Ökonomie graphischer Mittel reduziert - bis hin zu einer Nicht-Entzifferbarkeit, die die Notwendigkeit einer kognitiven Kartierung der persönlichen Umgebung verdeutlicht.

Brouwns Projekt zeigt, daß auch einige Jahrhunderte nach der Ablösung des Itinerars durch die Karte die mündliche Beschreibung von Lokalitäten und den dorthin führenden Wegen immer noch ein wesentliches Kommunikationsmittel zur Orientierung in der Welt und zur Definition des eigenen Standorts darstellt, wobei sich allerdings auch im Sprachgebrauch beide Typen spiegeln. Linde und Labov⁶⁷² haben in einer Studie New Yorker Bürger um Schilderungen ihrer Apartments gebeten. Dabei kristallisierten sich zwei Deskriptionsmuster heraus, die sie als *map* und *tour* zusammenfaßten. Der *Map*-Typ berichtet eher statisch: "Das Mädchenschlafzimmer befindet sich direkt neben der Küche". Der *Tour*-Typ gibt dynamische Empfehlungen: "Sie treten durch eine niedrige Tür, dann gehen Sie rechts herum und kommen ins Wohnzimmer." Erstaunlicherweise entsprechen nur drei Prozent der befragten New Yorker dem *Map*-Schema. Der weitaus größte Teil der Versuchspersonen folgt dem kartographiegeschichtlich älteren Modell des Itinerars. Sie stellen weniger einen virtuellen Grundriß der Wohnung vor, sondern imaginieren einen Gang, eine *Tour* durch die Räume.⁶⁷³ Offenbar wird das Vermögen zur internen Abbildung der Lebensumgebung als Grundriß bzw. Karte weniger geschult als das gleichsam "haptische" Gedächtnis an einen mit den eigenen Füßen zurückgelegten Weg. An der Wende vom Itinerar zur Karte, die sich in einem großzügigen Zeitraum zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert vollzog, vereinten die bildnerischen Projektionen beide Typen: die Supervisionen topographisch erschlossener Gelände wurden in den Randzeichnungen von erzählerischen Szenen der Entdeckung und Eroberung umrankt.

Auf ähnliche Weise wie Stanley Brouwn bezog Mark Boyle 1968 seine Mitbürger in ein künstlerisches Projekt ein und ließ sie - im Gegensatz zu Brouwn - auch wissen, daß sie an einem solchen teilnahmen. Mit verbundenen Augen sollten sie einen Pfeil auf eine bereitgehängte Weltkarte schießen. Auf diese Weise sammelte Boyle etwa tausend zufällige Ziele, die er seit 1970 tatsächlich bereiste, um dort Wanderungen zu unternehmen, auf denen er - wie Hamish Fulton - zwar keine Spuren hinterließ, die er aber fotografisch dokumentierte.⁶⁷⁴

Douglas Huebler "kartierte" mit den *Duration Pieces* 1970 ein Stadtviertel in Amsterdam: von einem ausgewählten Punkt aus fotografierte er ein möglichst weit entferntes Motiv, auf das er eine gerade Strecke 30 min lang zuschritt, um sich dann um 90° zu drehen und das nächste

⁶⁷² C. Linde und W. Labov, *Spatial structures as a site for the study of language and thought*. In: *Language* 51, 1975, S. 924-939.

⁶⁷³ vgl. Certeau 1984, S. 118f.

⁶⁷⁴ vgl. Ross 1993, S. 172.

Motiv zu dokumentieren: dorthin ging er nur noch 15 min, drehte sich dann abermals, fotografierte und ging erneut 7,5 min...., bis er den begehbaren Boden des Viertels fast vollständig mit seinen Schritten erfaßt und die Umgebung weitestgehend durchfotografiert hatte. Raum und Zeit fallen in den Fotodokumenten ebenso ineins wie die Horizontale der zurückgelegten Strecken und die Vertikalen der visuellen Eindrücke.⁶⁷⁵

"Ob als Linie des Windes, des Klangs, der Steine, Stöcke oder der Rinde, die Linie ist die Schrift einer Symbiose von Körper und Proto-Landschaft. Als Schrift bringt sie die territoriale Anwesenheit mit einem *hier bin ich* zum Ausdruck, als Schrift fixiert sie die Abwesenheit, indem sie die Spuren in Karten, auf Photographien oder in Texten verzeichnet."⁶⁷⁶ Im künstlerischen Kontext ist die Karte somit immer zugleich Verlaufsplan und gestaltetes Dokument für die Anwesenheit eines Künstlers in einem von ihm "besetzten" Territorium. Richard Long trug 1972 auf einer Karte vier Kreise ein, die jeweils einem einstündigen Marsch entsprechen (*Walk of Four Hours and Four Circles*). Das graphische Produkt ermöglicht die Imagination der körperlichen Erfahrung einer solchen Wanderung, wenn die geographischen Gegebenheiten des Ortes aufgrund der Karte vorgestellt werden können. Die "kartographische Geste"⁶⁷⁷ läßt Richard Long auch dort zur Geltung kommen, wo er auf seinen Wanderungen ephemere oder artefakte Spuren am Boden, im *flatbed*, hinterläßt: "ein Präsenz ohne Präsenz, eine Gegenwart ohne Anwesenheit, die ihrem möglichen Verschwinden geweiht ist"⁶⁷⁸, darin vergleichbar der *Time Line* von Dennis Oppenheim (1968), den Fußspuren von Antoni Tàpies in wüstenartigen Materialien oder der Fußmalerei Shiraga Kasuos.

Stephen Bann konfrontiert Richard Longs *Square of Ground* (1966) mit der fotografischen Dokumentation von *Cerne Abbas Walk* (1975), die zusammen in einer Galerie ausgestellt wurden, und setzt dieses "Paar" in Verbindung mit Karte und Staffelei in Vermeers *Allegorie der Malerei*. Bann vergleicht die Luftaufnahme und den Regionalplan von Dorset, die Long in seiner Installation verwendet, mit der Karte in Vermeers Gemälde, während der bemalte Gips-Würfel vortäusche, "Derivat einer Landschaft"⁶⁷⁹ zu sein und damit den Betrachter ebenso hinter Licht führt wie Vermeers Maler mit seinem Porträt auf der Staffelei. Die in der Karte von Dorset eingetragenen Wege und Straßen gaben die Schrittfolge für Longs sechstägige Wanderung vor; sie funktionieren zugleich als fixierende Zeitspur der von Long zurückgelegten Strecke.

⁶⁷⁵ vgl. Nye 1992, S. 14.

⁶⁷⁶ Buci-Glucksmann 1997, S. 164f.

⁶⁷⁷ ebd.

⁶⁷⁸ ebd.

⁶⁷⁹ Stephen Bann: *The Map as Index of the Real: Land Art and the Authentication of Travel*, in: *Imago Mundi*, no. 46, British Library, London 1994, S. 9-18, zit. nach Kastner 1998, S. 243ff.

Die New Yorker Architektin Linda Pollak realisierte 1990 gemeinsam mit den Architekten Sheila Kennedy und Frank Violich und der Gruppe *Reclamation Artists* ein Projekt, das sie *Den Boden konstruieren* nannte. Ihre *Zeichnungen auf dem Gelände* (Abb. 37) visualisierten als Bodenstreifen aus Kalk und Farbe eine topographische Matrix aus ehemaligen und geplanten Infrastrukturen wie Autobahntangenten, Eisenbahn- und U-Bahnlinien in der Nähe des *Charles River* in Boston: "All dies wurde in die Haut des Geländes eingraviert. Gleichzeitig machten die Unebenheiten der physischen Oberflächen, auf denen diese infrastrukturellen Konturlinien aufgetragen wurden, die Diskrepanz spürbar zwischen der Abstraktion der *Kartierung* und der tatsächlichen Unregelmäßigkeit des Geländes."⁶⁸⁰

Linda Pollok und die mit ihr kooperierenden Künstler leisteten damit einen überaus anschaulichen Beitrag zur Diskussion des in den 80er und 90er Jahren z.T. stark überstrapazierten Begriffs *Mapping*. Zeitgenössische Architekten definierten ihre Entwürfe durch "Kraftlinien", die sie dem Boden eingeschrieben wähten, d.h., sie orientierten ihre Grundrisse an naturwissenschaftlichen Zeichensystemen, z.B. der tektonischen Plattenverschiebung. Kartographische Erfassung und künftiger Stadtplan wurden in Übereinstimmung oder aber auch in bewußte, als "dekonstruktivistisch" ausgewiesene Abweichung gebracht. "Obgleich dieser Prozeß nicht ablösbar von der Existenz des Geländes erscheinen mag, blieb er in dem Paradox befangen, unter dem schon die ihm vorausgegangenen linguistischen Modelle gelitten hatten: die Information, auf der seine Formen beruhten, war bereits in der Syntax des topographischen und kartographischen Zeichensystems kodifiziert, so daß das für den Entwurfsprozeß vorgesehene Gelände bereits eine Abstraktion eines komplexen physischen Ortes darstellte."⁶⁸¹ Die Topographie der Bodenverhältnisse wird somit zu einem richtungweisenden Hilfsmittel für den architektonischen Entwurf. Baumeister machten es sich zur Aufgabe, die von der Natur und vor allem von der Kultur hervorgebrachten Charakteristika des Baugrundes den Architekturen ablesbar werden zu lassen.

Zwischenergebnis

Karten machen in der Übersicht das lesbar, was das räumliche Vorstellungsvermögen überschreitet, was abwesend und unsichtbar ist (z.B. weil es sich auf der anderen Seite der Weltkugel befindet). Das Risiko der Fernreise in unbekannte und womöglich gefährliche Regionen wird in der Karte zum Bild eines geographischen Wissens, Ahnens oder Hoffens, das "jeden Eingriff erlaubt. Nach Belieben kann es gelesen und interpretiert, in Atlanten zerstückelt und als Planisphäre wieder zusammengesetzt werden."⁶⁸²

⁶⁸⁰ Widder 1997, S. 110f.

⁶⁸¹ ebd.

⁶⁸² Buci-Glucksmann 1997, S. 22ff.

Die über Jahrhunderte entwickelte Lesegewohnheit hat zu der konventionalisierten Übereinkunft geführt, die graphischen Zeichen der Karte, ihre Farben, Linien und Buchstaben immer schon als Verweis auf ein Territorium lesen zu können, auch wenn die gelbe, rosa oder braune Fläche mit mehr oder weniger unregelmäßigem Rand keine "Abbildung" des Gemeinten im eigentlichen Sinne ist. Ähnlich wie man in einer beliebigen Form irgend etwas anthropomorphes zu erkennen vermeint, scheint die Karte für denjenigen, der sie zu lesen gelernt hat, zur Stadt oder zum Land selbst zu "werden", die oder das sie indiziert. Buci-Glucksmann spricht von einem "blinden Zwang"⁶⁸³, die Projektionen, die den Globus zur Fläche werden lassen, zu entziffern. Die Karte "ist" das Territorium, kann es aber nur in verkleinerndem Maßstab "sein", denn eine Karte im Maßstab 1:1 würde das bezeichnete Gebiet zwangsläufig bedecken, wie es J.L. Borges oder Lewis Carroll in Erzählungen schilderten. Die Karte entspricht dem Borges'schen *Aleph* als dem Raum allen Raums, der in beliebiger Verkleinerung immer noch die ganze Welt bedeuten kann. Karten erzählen Geschichte und bringen Geschichte hervor.

Mithilfe von Karten kann die Welt aufgeteilt, überwacht und kontrolliert werden; Warenaustausch und "Kommunikation" werden erleichtert; Karten vom "Feindesland" ermöglichen strategische Entscheidungen, etwa wo Schutzwälle zu errichten oder wohin Bomben zu werfen sind. Das Muster der *Camouflage* entspricht der Darstellung landwirtschaftlicher Nutzflächen als Farbfeldern in Landkarten: Die scheckigen Tarnanzüge der Soldaten, die seit dem Zweiten Weltkrieg bei Kriegseinsätzen zum Einsatz kamen, glichen ihre Träger der Landschaft an: es fällt auf, wie unauffällig diese Kartographie zum Anziehen ihren Nutzer werden läßt.

Der Zweite Weltkrieg erhöhte mit seinem grundlegenden Wandel vom Stellungskrieg zum Luftkrieg ganz entscheidend die Bedeutung der Verortbarkeit feindlicher Kriegsziele: die Supervision entsprach nun nicht nur mehr dem tatsächlichen oder imaginierten Blick vom Feldherrnhügel aus, sondern Angriffsziele wurden, nachdem man ihre Lage bestimmt hatte, direkt vom Flugzeug aus anvisiert. Allerdings war es möglich, den Angreifer zu täuschen: erfolgreiche Verwirrung stifteten etwa sogenannte "Scheinanlagen"⁶⁸⁴, illusionistische Aufsichten attraktiver Bombenziele, die dort ausgelegt wurden, wo sich das Dargestellte nicht befand. Als topographische Karten im Maßstab 1:1 erfüllten sie - anders als Carrolls Karte - ihren Zweck gerade darin, einen bestimmten Ort nicht zu indizieren. Bei dem Verfahren der

⁶⁸³ vgl. ebd., S. 26.

⁶⁸⁴ vgl. Asendorf 1997, S. 215.

Camouflage-Anstriche für Architekturen wurde das kartographische Fleckenmuster der Tarnanzüge auf Gebäude übertragen.⁶⁸⁵

Im Frieden können Karten aber auch als Metapher und Ersatz für politische Herrschaft dienen: sie verfügen über die Macht der räumlichen Repräsentation indem sie Machtverhältnisse räumlich repräsentieren. Während seiner Aktion *Einer für Alle: Selbsterregung der Täter*⁶⁸⁶ nahm daher Bazon Brock die *Heilung der Erde* anhand eines Globus' vor (Abb. 38), also der dreidimensionalen Variante der kartographischen Projektion, den er stellvertretend für die politischen und geographischen Territorien mit Nivea einsalbte.

Gegenwärtig wird die Orientierung an Karten als Abbildern der Erdoberfläche allmählich abgelöst durch elektronische *Positional*- Systeme, die ihren Träger bzw. Nutzer jederzeit über seinen Aufenthaltsort informieren können sollen.

⁶⁸⁵ zum Zusammenhang zwischen Camouflage und zeitgenössischer Malerei vgl. ausführlicher ebd., S. 217ff.

⁶⁸⁶ vgl. Brock 1990, S. 31ff, vor allem S. 41.

3. Böden in der Bildenden Kunst

Im dritten Teil der Dissertation wird dargestellt, wie sich zunächst Maler, dann im 20. Jahrhundert auch Bildhauer und Land-Artisten den Boden zum Gegenstand ihrer Arbeit machten.

Maler beschäftigten sich mit dem natürlichen Antlitz der Erdoberfläche in Landschaftsbildern und mit dem architektonisch gestalteten Fußboden in Innenraumdarstellungen; Bildhauer schufen mit dem Genre der *Bodenskulptur* nach 1945 eine eigenständige Gattung, die Kunstwerke nicht nur am Boden plazierte, sondern den Boden und seine Wahrnehmung selbst thematisiert.

Künstler der Land-Art gingen geradezu tautologisch mit der Erde als Material und Sujet um: z.B. machten sie auf geographische Formationen mit den Materialien aufmerksam, aus denen dieses Stück Erdoberfläche tatsächlich besteht - etwa so, als wollte man eine menschliche Porträtbüste aus Haut und Haaren bilden.

3.1. Böden in der Malerei und der Fotografie. Eine Auswahl

Im vorangegangenen Kapitel ist bereits der hohe Anteil künstlerischer Darstellungsmöglichkeiten an der wissenschaftlichen Bestandsaufnahme der Erdoberfläche in Gestalt von Karten deutlich geworden. Kartographie und Malerei bannen gleichermaßen die dreidimensionale Erdoberfläche auf zweidimensionale Bildträger; beiden gemeinsam ist auch der kartographische Blick, mit dem sie die Supervision von einem erhöhten Standort aus imaginieren und zur Anschauung bringen.

3.1.1. Topographische Porträts - Ab-Bilder der Erdoberfläche

In Zeichnung und Farbe muß alles so natürlich sein, daß das Aug völlig getäuscht wird und nicht eine gemalte, sondern wirkliche Landschaft zu sehen glaubt; man muß [...] das Harte des steinigten Bodens und das Weiche des Moores einigermäßen von Ferne fühlen; kurz, jeder Gegenstand muß nach Maßgebung seiner Entfernung und Erleuchtung so gezeichnet und gemalt sein, daß nicht nur das Aug ihn erkennt, sondern auch den übrigen Sinnen die Versicherung gibt, sie würden ihn so wie in der Natur empfinden.⁶⁸⁷

J.G. Sulzer

Sulzers Projekt einer "synästhetischen" Malerei verlangt vom Künstler nichts geringeres, als "begehbare" Bilder zu schaffen, als deren Bestandteil sich der Betrachter durch die Affektion

⁶⁸⁷ Johann Georg Sulzer, *Landschaft (Zeichnende Künste)*. Aus: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Zweiter Theil, Leipzig 1774, zit. nach Küster 1997, S. 224.

all seiner Sinne fühlen soll. Das Bestreben nach einer "den ganzen sinnlichen Menschen" ansprechenden Darstellung (und Aneignung) von Landschaft entwickelte sich parallel zum Anliegen des sogenannten *Englischen Gartens*, Natur in ihrer wechselvollen Vielfalt wahrnehmbar werden zu lassen. Die gegenseitigen Beziehungen zwischen Gartenkunst und Landschaftsmalerei werden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unübersehbar: manche Veduten sehen aus wie gemalte Gärten, etliche Gartenszenen sind Gemälden nachempfunden. Rund zweihundert Jahre, bevor die Land-Artisten Ausschnitte der Erdoberfläche selbst als *sites* zu kunstanalogen Wahrnehmungsanlässen erklären, formulierte Sulzer die Aufgabe der Kunst, ein geradezu körperliches Erleben des gezeigten Natursegments zu ermöglichen. Insofern man Bildende Kunst auf ihre Abbildfunktion reduziert, möchte man dies ohnehin für selbstverständlich halten; ein Blick in die Kunstgeschichte zeigt allerdings, daß der Weg zum Landschaftsbild recht kurvenreich war.

Bis zum späten Mittelalter widmete sich die Malerei zumeist religiösen Themen. Diese präsentierte sie dem bildlesekundigen Betrachter als systematische Zeichengefüge, die keinen Anspruch auf naturgetreue Wiedergabe der "Wirklichkeit" erhoben. So zeichneten sich Altartafeln und Miniaturen vor allem durch starke Vernachlässigung der Bildräumlichkeit aus, was dazu führte, daß dargestellte Handlungsträger nicht wie auf einer Bühne verortet werden konnten. Im Vordergrund des künstlerischen Interesses stand der Ausweis metaphysischer Beziehungen: Christus wurde größer dargestellt als Engel, die wiederum menschliche Wesen an Körpergröße übertrafen. Davon abgesehen schienen Personen vor einer Goldfolie oder einem durch andere Farbflächen minimalistisch gekennzeichneten Hintergrund zu "schweben", ohne mit den Füßen auf einem wie auch immer charakterisierten Boden so zu stehen, daß ein Verhältnis von Grundfläche und auflastendem Menschenkörper deutlich geworden wäre. Bei diesen Figuren scheint keine Gravitation zu wirken, sie existieren ohne Schwere, anatomische Hinweise auf ihre Bodenhaftung, etwa die Herauspräparierung von Muskeln, die beim Stehen und Gehen beansprucht werden, fehlen.

Der Schematismus der frühmittelalterlichen Malerei ist mit Kinderzeichnungen vergleichbar: der Wahrnehmungsgegenstand kindlicher Aufmerksamkeit wird im Bild aus der Ansicht präsentiert, die eine größtmögliche Wiedererkennbarkeit garantiert. Bildräumlichkeit wird auf eindeutige Zeichen reduziert: der Himmel erscheint häufig als blauer Streifen oder als Wolkenband am oberen Formatrand, der Boden wird meist auf eine durchgezogene Linie zusammengekürzt, auf der sich Figuren wie auf einem Drahtseil bewegen. Die Zone, vor der Figuren agieren, ist meist neutral, z.B. einfarbig gehalten, weil das malende Kind sein Hauptaugenmerk auf die Handlungsträger richtet. Groß ist daher die Versuchung, die individuelle Entwicklung des räumlichen Darstellungsvermögens innerhalb eines

Menschenlebens auf den "phylogenetischen" Verlauf abendländischer Kulturgeschichte zu übertragen.⁶⁸⁸

Zwar hatte bereits die antike Malerei der Griechen und Römer über Methoden der Projektion von Landschafts- und Architekturräumen auf einen ebenen Bildgrund verfügt; dieses Wissen wurde jedoch seit der Spätantike im westlichen Europa für mehrere hundert Jahre nicht rezipiert, während in der byzantinischen Malerei zumindest Rudimente der griechisch-römischen Bildräumlichkeit bewahrt blieben.⁶⁸⁹

Bilderstreit und Bilderverbot sorgten für eine anhaltende Stagnation: gegen die Malerei im allgemeinen und eine "realistische" Darstellungsweise im besonderen wurden theologisch-obsessive Vorbehalte laut. Spiritualität schien gleichbedeutend mit Leibfeindlichkeit, die sich gegen jeden Anruch von Materialität verwahrte. Das frühmittelalterliche Ideal der Körperlosigkeit, die ihren architektonischen Höhepunkten in der Auflösung der Wand durch das diaphane Konstruktionssystem der Gotik erreichte, drückte sich u.a. darin aus, daß sogar Bodenfläche und Vegetation noch getrennt wurden und selbst Krautbüschel in ihrer Entwurzelung vergeistigt wirkten.

Bevor der *Paragone*, der Rangstreit der Künste, in Renaissance und Barock vor allem auf einen Vergleich zwischen Malerei und Plastik reduziert wurde, schien die Tafel- und Buchmalerei im Mittelalter vor allem mit der Glasmalerei der Kirchenfenster konkurrieren zu wollen: von graphischen Linien umgrenzte Flächen sind "nur noch Flächen", offenbar ohne die geringste Absicht, Räumlichkeit anzudeuten, sondern vielmehr die Immaterialität eines durchaus vorhandenen Bildträgers (Holz, Papier) zu suggerieren. Die bildgebende Formel lautete: *Transzendenz > Bodenhaftung*.

Zu welchen Bildlösungen diese konsequente Leugnung der Notwendigkeit von Standfestigkeit der Figuren im Tiefenraum und die Vermeidung von Hinweisen auf Materialbeschaffenheit führten, demonstriert besonders augenfällig das Motiv des "Wasserberges" (Abb. 39)⁶⁹⁰: ragte z.B. in spätantiken Bildern der *Taufe Christi* der Heiland noch aus einem transparenten, als verkürzte Horizontale erkennbaren "Fluß", verschwindet er in der romanischen und gotischen Malerei meist weitgehend hinter einer "senkrecht ansteigenden Kulisse"⁶⁹¹, flankiert von terrassenartigen "Ufern", die es in frommer Anstrengung zu erklettern gilt. Derartige Verfahren markieren den Unwillen, eine sich in die Tiefe erstreckende Oberfläche auch nur ansatzweise als solche erkennbar werden zu lassen. Für das Verständnis der Bildaussage war dies allerdings auch nicht erforderlich.

⁶⁸⁸ vgl. Edgerton 1975, S. 22.

⁶⁸⁹ vgl. Feldges 1980, S. 12.

⁶⁹⁰ Panofsky 1974, S. 113.

⁶⁹¹ ebd.

Erst der englische Franziskaner Roger Bacon wurde zum Wegbereiter einer neuartigen Kunstauffassung, mit der er seine theologischen Aussagen begründete: Er erkannte um 1270 in einer "realistischen" Darstellungsweise ein geeignetes Propagandamittel, um religiöse Themen auch solchen Gemütern plausibel zu machen, denen Glaubensinhalte durch "abstraktere" Bildwerke nur schwer veranschaulicht werden konnten.⁶⁹² Seine Argumente legte er in einem Brief an Papst Clemens IV. dar.

Bacon, der sich zugleich intensiv mit "Naturwissenschaften" (insbesondere der Optik und Mechanik) befaßte und daher *doctor mirabilis* genannt wurde, entdeckte die Möglichkeiten der Geometrie zur Erstellung von Bildräumen, die so wirklichkeitsgetreu zu sein hatten, daß ihre Betrachter für "real" hielten, was sie sahen. Offenbar ging Bacon davon aus, daß sich selbst Gott bei der Erschaffung der Welt an die Grundsätze euklidischer Geometrie gehalten hatte. Zudem kannte der vielfältig gebildete Bacon sicher die Sage von Parrhasios, der mit einem gemalten Vorhang seinen Künstlerkollegen Zeuxis genarrt hatte (letzterem war es immerhin gelungen, mit einer Darstellung von Trauben Vögel anzulocken) - ein gern berichtetes "historisches" Beispiel für die Überzeugungskraft der Malerei. Konsequenterweise brachte Bacon in Anschlag, daß Christus - wenn er ein Mensch gewesen war - auch die Größe eines Menschen gehabt haben muß und in Bilderzählungen in gleichem Maßstab mit menschlichen Assistenzfiguren dargestellt werden müsse - eine Grundvoraussetzung für die Entwicklung eines einheitlichen "Bildraums".

Der Beginn des 14. Jahrhunderts bedeutet denn auch eine allmähliche Wende in der Wiedergabe von Landschaftsräumlichkeit, die sich zunächst in der italienischen Malerei abzeichnet. Zu den Schlüsselwerken dieses neuen Stils gehört die *Maestà*, ein Gefüge von Hochaltartafeln mit Begebenheiten aus den Lebensläufen Christi und der Madonna, das Duccio di Buoninsegna zwischen 1308 und 1311 für den Sieneser Dom malte. Obwohl er noch an der traditionellen Trennung von Bodenformationen und Vegetation festhielt, erreicht er mit einem einfachen Gestaltungsmittel schon so etwas wie Raumtiefe: In der Szene des *Einzugs Jesu in Jerusalem* (Abb. 40) reiht er die Handlungsträger nicht wie herkömmlich am unteren Bildrand auf, sondern plaziert sie auf einem Bodenstreifen, der als Diagonale in die Stadtarchitektur hineinführt.

Es handelt sich hierbei zwar noch nicht um eine naturgetreue Wiedergabe von Erdboden im Sinne eines humusbedeckten Vegetationsspenders, doch trägt der Standstreifen dazu bei, das Bild in einen zweifellos unterscheidbaren Vorder-, Mittel und Hintergrund zu staffeln und dadurch Tiefe anzudeuten.⁶⁹³ Begünstigt wurde die Wirkung durch die Verwendung eines lokaltypischen Pigments, das bezeichnenderweise den Namen *Terra di Siena* trägt und in der Tat den Eindruck einer Erdfarbe vermittelt. Während sich Duccio in der malerischen

⁶⁹² vgl. Wertheim 1999, S. 90.

⁶⁹³ Feldges 1980, S. 16 u. 18.

Behandlung von Felsgestein noch der byzantinischen Schule verpflichtet zeigt, weist der Weg bereits den Charakter festgestampfter Erde auf.⁶⁹⁴ Ohne den überlieferten Goldgrund oder das Schema bedeutungstragender (also nicht naturalistischer) Größenverhältnisse aufzugeben, bemüht sich Duccio doch erstmalig um eine sichtbare Einbindung von Menschen in ihre Umgebung.

In der Episode *Verrat des Judas* löst sich der Künstler ferner von den spätantiken Vorbildern und zeigt Felsen nicht mehr als gezackte graue Gebilde, sondern verleiht ihnen begehbare Oberflächen. Insgesamt versucht er in verschiedenen Partien der *Maestà*, neue Formeln für Boden, Felsen, Vegetation oder Architektur zu prägen, die eher auf Naturbeobachtung als auf der wiederholten Anwendung konventionalisierter Bildzeichen beruhen. Zugleich wandelt Duccio den mittelalterlichen "Kastenraum", der eine Landschaft so zeigte, als seien ihre Grenzen mit den Bildrändern identisch, zu "Raumausschnitten", die eine Fortsetzung der Lokalitäten jenseits des Bildformats suggerieren.⁶⁹⁵ Derartige Ausschnitte verweisen als *pars pro toto* auf das Ganze der Schöpfung, die sie repräsentieren. Die vorstellbare Erstreckung von Raumkontinuen außerhalb des Bildes ist u.a. an der Charakterisierung eines Terrains durch rapportfähige Bodenflächen festzumachen. Mit dieser Methode lassen sich "Orte" nicht nur formal, sondern auch inhaltlich erschließen, bis hin zur theologischen Aussage. Vera Schumann führt in ihrer Dissertation zur Bildsymbolik perspektivischer Darstellung ein unvollendetes Anbetungsbild des Leonardo da Vinci als Beispiel an: ein Kind weist mit seiner Armbewegung über den leeren Platz am Boden hinweg und aus dem Bild hinaus: "Der Untergrund scheint kontinuierlich über die Bildgrenze hinaus zu verlaufen, und die Bedeutungsbesetzung dieses Zwischenraums durch den Gestus kennzeichnet ihn als Bereich des Kontaktes mit der potentiellen Gemeinde *draußen*."⁶⁹⁶ Unter der Gemeinde außerhalb des Bildes soll der *Katholikos* verstanden werden, der gerade nicht auf Zeit und Raum eines dargestellten Ereignisses fixiert ist.

Am Beispiel des Duccio-Schülers Simone Martini lassen sich Fortschritte in der Bildraumgenerierung innerhalb einer Künstlerbiographie beobachten. Um 1320 malt er die *Martinskapelle* in Assisi mit Fresken aus, die noch seine Unbeholfenheit bei der Herauspräparierung verschiedener Bildgründe verraten. Von Duccio übernimmt er zwar den "Bodenstreifen", vermag aber nicht, damit nennenswerte räumliche Tiefe zu erzeugen. Naturversatzstücke werden wie auswendiggelernte Vokabeln zu Bildlegenden komponiert, konstituieren jedoch keine *Landschaft* im modernen Sinn.

⁶⁹⁴ ebd., S. 18.

⁶⁹⁵ ebd., S. 21.

⁶⁹⁶ Schumann 1977, S. 151.

Hingegen gestaltet Martini mit der *Agostinotafel* (ca. 1330) mit Hilfe eines horizontalen Bodenstreifens eine Ebene, in der sich Figuren mit sichtbarer Standfestigkeit positionieren können. Die Integration des Bildpersonals in die "Natur" schafft, ähnlich wie bei Duccio, eine Art landschaftlichen Umraum, als dessen Teil die Agierenden auch vor dem traditionellen Goldgrund erscheinen. Parallel zur althergebrachten Trennung von Boden und Pflanzenbewuchs werden hier nun auch Vegetationsformen sichtbar, die mit dem Boden "zu einer neugesehenen Farbeinheit"⁶⁹⁷ verwoben sind.

Im *Montemassifresko* (ca. 1330) wirkt der Boden zwar aufgrund des weitestgehenden Mangels an Flora unspezifisch und "wenig naturnah"⁶⁹⁸, doch steigert Martini noch Duccios Verfahren, durch die Auschnitthaftigkeit der dargestellten Erdoberfläche den Landschaftsraum auch jenseits des Bildes imaginieren zu lassen, und sprengt damit den engen Rahmen des mittelalterlichen Kastenraums. Martinis "Farbperspektive", mit der er den Boden zum Bildhintergrund hin dunkler werden läßt, gilt als "typisches Mittel des Trecento, Räumlichkeit herzustellen."⁶⁹⁹

In der *Vergilminiatur* (ca. 1340) schließlich präsentiert Martini eine Bodenfläche, deren "botanische" Details die späteren *Paradiesgärtlein* bis hin zu Dürers *Rasenstück* vorwegnehmen. Scheinbar differenzierte Gräser und Kräuter (tatsächlich sind es nur zwei Sorten) wechseln mit Rosetten, bis sie in der zunehmenden (und dunkler werdenden) Bildtiefe kaum noch voneinander zu unterscheiden sind. Diese Pflanzen "wachsen" tatsächlich aus dem Boden, was einen entscheidenden Schritt in Richtung einer der Natur abgeschauten Bestandsaufnahme von "Landschaft" bedeutet. Offenbar ist die Zeit nun reif dafür, denn parallel zu Simone Martini bildet auch der Sieneser Kollege Ambrogio Lorenzetti auf seinem Wandgemälde im *Palazzo Pubblico* eine mit Humus bedeckte Bodenschicht, aus der Pflanzen an die Erdoberfläche drängen.⁷⁰⁰

Uta Feldges läßt in ihrer materialreichen Untersuchung zur Entwicklung der Naturraumvermittlung Simone Martini das Verdienst zukommen, als erster abendländischer Maler "Landschaftsdarstellungen von monumentalen Ausmaßen als nach der Natur gestaltete topographische Landschaftsporträts geschaffen"⁷⁰¹ zu haben.

Im Martini-Umkreis vollzog sich der Umbruch zunächst zögerlich. Bodendarstellungen des Buffalmacco (*Triumph des Todes*, ca. 1336) oder eines Meisters aus der Martini-Nachfolge, der die *Chambre de Cerf* im avignonesischen Papstpalast ausmalte, gleichen eher Teppichen als

⁶⁹⁷ Feldges 1980, S. 37.

⁶⁹⁸ ebd., S. 27.

⁶⁹⁹ ebd., S. 28f.

⁷⁰⁰ ebd., S. 39f.

⁷⁰¹ ebd., S. 43.

Naturausschnitten. Absurderweise werden die textilartigen Bodenflächen an Baumstämmen hochgeführt, wie dies auch auf den Fresken des Pisaner *Campo Santo* der Fall ist.⁷⁰²

Das hartnäckige Festhalten an Konzeptionen des natürlichen Umraums erstaunt, wenn man bedenkt, daß schlichter Augenschein jeden Betrachter eines Besseren hätte belehren können - zumal Künstler wie Simone Martini Pionierleistungen auf dem Gebiet einer größeren Wirklichkeitstreue erbracht hatten. Dennoch bestanden bis zu Beginn des 14. Jahrhunderts weder Interesse noch Gespür für das, was wir heute *Landschaft* nennen.

3.1.1.1. Exkurs: Vom Werden der Landschaft

Wir verstehen unter *Landschaft* zumeist einen Ausschnitt aus der Natur, wie er sich unserem Blick eröffnet. Gewöhnlich wird mit dem Begriff die Vorstellung von einer außerhalb einer Stadt liegenden, häufig unbewohnten Umgebung assoziiert. Diese Bedeutung stammt allerdings erst aus der Zeit um 1500. Bis dahin bezeichnete der Terminus *Landschaft* in erster Linie ein politisches Phänomen, nämlich die Einheit eines Herrschaftsgebietes und der auf diesem Boden lebenden Einwohner (davon zeugt bis ins 20. Jahrhundert etwa die Benennung des ostfriesischen Parlaments als *Ostfriesische Landschaft*⁷⁰³); die Raumangabe dient also zugleich als Hinweis auf ein durch rechtsverbindliche Interessen charakterisiertes Personenkollektiv. In althochdeutschen Texten wurde *lantschaft* auch als Übersetzung für das lateinische *provincia* verwendet. Regionale Bedeutungsvarianten erschweren eine genaue und allgemeine Definition dessen, was im deutschsprachigen Raum bis etwa 1500 als Landschaft galt; allgemein spricht die Formel die auf den Landtagen vertretenen Stände (Adel, Städte, Märkte, Gerichte, Ritter, Prälaten etc.) eines jeweiligen Territoriums an. Dies trifft besonders für die österreichischen Erblande des römisch-deutschen Kaisers zu. Entsprechend büßt der Begriff an politischer Relevanz in dem Augenblick ein, als die Habsburger das Interesse an diesen ihren Gegenden (Tirol etc.) verlieren, um sich auf die Sicherung ihrer inzwischen auch überseeischen Weltmachtstellung zu konzentrieren. Die Vokabel steht also zur Verfügung für eine neue Bedeutungszuweisung. Schon in spätmittelalterlichen Textquellen war das Wort zur Kennzeichnung überschaubarer naturräumlicher Einheiten vereinzelt aufgetaucht.⁷⁰⁴ Die Etymologie des Wortes *Land* verweist mit ihrer älteren Bedeutung zunächst auf unbearbeitete Brache, bzw. auf ein Stück Erdboden, das von Pflanzenbestand weitgehend frei ist, dadurch eng verwandt mit der Wortgeschichte von *Raum*, denn das indogermanische *rum* ist abzuleiten von der Tätigkeit des *Räumens* im Sinne von *Freimachen, einebnen, dem Erdboden gleichmachen*. Erst später flossen in die Bedeutung Ableitungen des slawischen

⁷⁰² vgl. ebd., S. 45ff.

⁷⁰³ vgl. Franz Petri: Die Funktion der Landschaft in der Geschichte, vornehmlich im Nordwestraum. In: A.H. v. Wallthor/H. Quirin (Hg.): *Landschaft als interdisziplinäres Forschungsproblem*, Münster 1977 (nachstehend abgekürzt Wallthor 1977).

⁷⁰⁴ vgl. Gunter Müller, Zur Geschichte des Wortes Landschaft. In: Wallthor 1977, S. 9.

Wortstamms für *Pflug* (*lem-*) ein, und *Land* wurde das, was es neben seiner Bezeichnung für ein politisches Territorium heute noch ist: eine Bodenfläche, die mit Ackergeräten bearbeitet wird. *Land* (zumal als *Landschaft*) ist also Träger der Spuren menschlicher Kulturleistungen. Menschen hatten sich über Jahrhunderte in einer symbiotischen Weise der Natur so sehr als Nutzer eingeschrieben, daß sie sie offenbar nicht zu "sehen" vermochten; das Verhältnis von Menschen zur Landschaft war geprägt durch (harte) Arbeit und die Zugehörigkeit zu einer territorial begründeten Untertanenschaft und den damit verbundenen Einschränkungen. Tatsächlich setzen "der Naturgenuß und die ästhetische Zuwendung zur Natur [...] die Freiheit und die gesellschaftliche Herrschaft über die Natur voraus. [...] Daher kann es Natur als Landschaft nur unter der Bedingung der Freiheit auf dem Boden der modernen Gesellschaft geben."⁷⁰⁵ Landschaft, sowohl in ihrer historischen als auch in ihrer aktuellen Wortbedeutung ist also nicht einfach "da"; der Mensch verwandelt sich den je betrachteten Weltausschnitt in einer ästhetischen Aneignung zur Landschaft. Dazu muß er sich "außer ihr" befinden (sonst sieht er den Wald vor lauter Bäumen oder den Boden vor lauter Rasen nicht!). Der subjektive Abstand (wie er erst recht erforderlich wird zur gefahrlosen Wahrnehmung eines "erhabenen" Natureindrucks) setzt voraus, daß sich der Mensch nicht mehr durch den Zweck der Überlebenssicherung in die Landschaft eingebunden oder ihr als Rechtsgegenstand einverleibt fühlt. Dieser Umstand wurde durch die rapide Stadtentwicklung im Spätmittelalter begünstigt, boten doch agrarische Gesellschaften "dem Menschen kaum Möglichkeiten, ein Bewußtsein seiner Individualität zu gewinnen"⁷⁰⁶. Nur der Blick des Städters konnte wohl zur Entdeckung der Landschaft als ästhetischem Gegenstand, der einer eigenen Bezeichnung bedurfte, führen. So ist es kein Zufall, daß gerade in ihrer sinnlichen Wahrnehmung exemplarisch trainierte Individuen, nämlich Künstler, in einer wirtschaftlich und politisch gereiften Kommune wie Siena die Auflösung der alten Einheit von Mensch und Natur zugunsten einer Beobachtung der Nicht-Stadt als ästhetischem Ort (eben Landschaft) zu verbildlichen suchten. Dieser Ort wurde ihnen als Ersten zu einem "an die Erdrinde gebundenen seelischen Ereignis", als das Josef Ponten *Landschaft* bezeichnete.⁷⁰⁷

3.1.1.2 *Stadtluft macht frei - für das Wahrnehmen von Landschaft*

Der für die Landschaftswahrnehmung konstitutive Gegensatz in *der Stadt/außerhalb der Stadt* wird besonders deutlich in Ambrogio Lorenzettis Fresko des *buon governo*, vor allem durch den offensichtlichen (Waren-)Austausch zwischen den Sphären, die durch Korb- und Paketträger miteinander vermittelt werden.

⁷⁰⁵ Ritter 1963, S. 30.

⁷⁰⁶ Girke 1984, S. 94.

⁷⁰⁷ vgl. Lobsien 1981, S. 4.

Sein Landschaftsbild zeigt sich am Schnittpunkt eines emotionalen, durch spirituelle Vorgaben stimulierten und eines beobachtend-messenden, eher wissenschaftlichen Zugangs zur Natur. Beide Ansätze fließen zusammen in den immer noch zeichenhaft verkürzten Modellen, die in Malerei und Dichtung präsentiert werden. Als solche vermitteln sie ein ideales Verhältnis zur Welt, in der das Gute auch "schön" und das Sehenswerte nützlich ist.

Als poetisches Beispiel sei hier ein Lobgedicht des Eustache Deschamps (ca. 1346-1408) auf die Umgebung von Schloß Bièvre zitiert, das den Charakter einer Ekphrasis trägt, so wie umgekehrt die Lorenzettischen Fresken wie die Illustration einer literarischen Schilderung wirken:

*die hohen ergiebigen Wälder/ Des edlen Parkes kann man wogen sehen. [...] Die Wiesen sind nahe, die kurzweiligen Gärten,/ Die schönen Auen, die schönen klaren Quellen,/ Auch Weinberge und ackerbare Grundstücke/ Drehende Mühlen und Triften, schön anzuschauen.*⁷⁰⁸

Der Boden in Lorenzettis Malerei bringt vielfältige und detailreich ausformulierte Flora hervor, was den Eindruck eines naturalistischen Landschaftsbildes entscheidend verstärkt. Die Vegetationseinheiten sind zu Nutzflächen versammelt, die *Patterns* bilden. Die Gegend außerhalb der ummauerten Stadt wird als Lieferant der Viktualien vorgestellt, die die Einwohner der *urbs* benötigen. Sie wird somit zu einer Dienerin der Menschen und gilt nicht länger als Hort widerständiger, bedrohlicher Mächte, die durch allerlei abergläubisches Handwerk beschwichtigt werden müssen: "Erst die dauerhafte Entlastung von der physischen Bedrohung durch die Natur verwandelt diese in ein Ensemble von auf Distanz gehaltenen Gegenständen und Formen. Die Natur wird so gleichsam zu einem überdimensionierten Ornament"⁷⁰⁹ - dies gilt umso mehr für die spätmittelalterliche Malerei in Frankreich, denn dort werden Schmuckformen, vor allem Rhombenmuster, mit landschaftlichen Erscheinungen, z.B. Feld- und Bodenflächen, in Übereinstimmung gebracht. Die Brüder Limbourg etwa bringen es darin zur Meisterschaft, ihre aus der gotischen Raute entwickelten Flächenmuster von einer universal wohlgeordneten Welt, in der alles zum Wohl ihrer Bewohner gedeiht, künden zu lassen. Indem die Böden, auf und mit denen die Menschen leben, zu Mustern werden, geraten die Bildfiguren selbst zu Setzsteinen auf einem großformatigen Brettspiel, dessen Partien nach den Regeln "prästablierter Harmonie" ausgetragen werden.

Den Städter entband die merkantile Arbeitsteilung des Spätmittelalters von der Notwendigkeit, direkt vom Boden zu leben: Feldfrüchte wurden nicht mehr autark aufgezogen, sondern waren bereits zu Mehl gemahlen oder zu Brot gebacken erhältlich.

Deutlichen Abstand bezieht Lorenzetti, indem er die Bodenmodulation aus der Vogelschau vorstellt. Dieser supervisorische Blick wurde durch Petrarcas Bericht seiner Besteigung des

⁷⁰⁸ zit. nach Eberle 1980, S. 145.

⁷⁰⁹ Lobsien 1981, S. 6.

Mont Ventoux literarisch manifestiert. Nach der Begriffsbestimmung von Gerhard Hard ist denn auch Landschaft "ein Naturausschnitt bestimmter Weite und mit bestimmten Erlebnis- und Anmutungsqualitäten; ein Naturausschnitt, der von einem bestimmten Standort aus überblickt und *landschaftlich erlebt* werden kann."⁷¹⁰ Mit dieser neuartigen Position überflügelt Lorenzetti sogar Giotto, von dem noch die Rede sein wird.

So schätzt denn Uta Feldges Ambrogios Darstellung des wohlbestellten Sieneser Landes als "erste Landschaftsdarstellung der abendländischen Malerei, die in naturalistischer Hinsicht vollumfänglich überzeugend ist", ein.⁷¹¹ Vor allem gestaltete Lorenzetti nicht mehr nur einen fiktiven Topos als Folie für eine Bildhistorie, sondern ihm sei ein "konkretes topographisches Porträt" gelungen, also ein Friedländersches "Gesicht des Landes, [...] in seiner Wirkung auf uns."⁷¹²

Die im 14. Jahrhundert stark zunehmende Differenzierung zwischen Stadt- und Landbevölkerung ermöglicht zumindest den Städtern, einen distinkten Blick auf "das Land" einzunehmen. Durch städtische Mechanismen der Arbeitsteilung von der Scholle gelöst, wird der Bürger zum aktiv Wahrnehmenden seiner Umgebung und seiner selbst. Der zweckfreie, genießende Blick in die Weite und der Blick auf sich selbst entwickeln sich gleichermaßen, mit dem Ergebnis, daß parallel zur Landschafts- auch die Porträtmalerei beginnt, von stereotypen Vorgaben abzuweichen.

3.1.2. *Stand-Figuren*

Die Ausrichtung der Malerei am Übergang vom Spätmittelalter zur Frührenaissance ist ausgerichtet "auf ein neuartiges Erschauen der Welt, auf ein neues Erfassen ihrer Körperlichkeit und Räumlichkeit und damit ihrer dinghaften Realität."⁷¹³

Das bedeutet vor allem, daß Bildfiguren als Bewohner einer dargestellten Gegend ausgewiesen werden, indem sie diese auch in erkennbarer Weise betreten.

Erste Versuche, dem Bildpersonal Gewicht zu verleihen, seinen Kontakt mit dem Boden durch Anzeichen körperlicher Schwere sichtbar zu machen, unternahm am Anfang des 14.

Jahrhunderts der italienische Maler Giotto di Bondone. Seine biblischen Gestalten in den Fresken der *Arena-Kapelle* sind nicht länger von der ätherischen Transparenz gotisch-flacher Asketenleiber - sie erhalten eine gewisse Solidität und Dreidimensionalität. Besonders anschaulich wird dies etwa bei der Verkündigungsszene: der Erzengel Gabriel naht nicht auf sanften Schwingen göttlicher Gnade, sondern preßt seinen durchaus menschlichen Leib der Erde entgegen, um die irdische Magd des Herrn nicht zu erschrecken, die ihrerseits in

⁷¹⁰ ebd., S. 4.

⁷¹¹ Feldges 1980, S. 113.

⁷¹² Lobsien 1981, S. 4.

⁷¹³ Frey 1953, S. 416.

natürlicher Fleischlichkeit buchstäblich am Boden zu kleben scheint, der Erdanziehungskraft sichtbar preisgegeben und nicht etwa schon mit abhebendem Saum auf halbem Wege zur Himmelfahrt (Abb. 41). Beide wirken nicht mehr wie fromme Schemen, die Abziehbildern gleich auf die Malfläche emailliert sind. Vielmehr erreichen sie eine Dreidimensionalität, mit der sie Raum beanspruchen, der ihnen auch im Bild gewährt wird: denn die Interieurs und Architekturen der Arena-Fresken beginnen sich in die Tiefe zu erstrecken und den mathematisch durchkonstruierten Perspektivraum der Hochrenaissance vorzuformulieren. Auch wurzeln Giotto's Bäume offensichtlich in der Erdkrume, statt wie bisher als botanische Marionetten an unsichtbaren Fäden vor dem Bildgrund zu baumeln.

"Es entsteht, ohne Zentralperspektive, in dem Zusammenspiel von Architektur, Personengruppen, Boden und dem 'raumhaltigen' Blau des Himmels die Illusion einer kontinuierlichen Bildräumlichkeit."⁷¹⁴ Im Bemühen um einen inhaltlichen "Handlungsraum" entsteht formal zum Einen eine neuartige Konzeption von "Bildraum", zum Anderen erhalten die Bildfiguren, indem Giotto ihnen erstmalig *Standflächen* zur Verfügung stellt, eine Plastizität, die sie der Allansichtigkeit von Vollskulpturen annähert: der bereits erwähnte Wettstreit zwischen Malerei und Plastik beginnt. Zugleich sieht sich die Plastik herausgefordert, die anatomischen Wirkkräfte des gewichtvollen Stehens darzustellen, mithilfe etwa der Herauspräparierung von Zehen- oder Wadenmuskeln.

Umgekehrt haben die Raumkästen der gotischen Altar- und Kleinplastik dreidimensionale Anschauungsbeispiele für die künstlerische Bewältigung der Darstellung von Räumen geboten, an denen Maler sich orientieren konnten.

3.1.3. Räume der Maler

Die malerische Entwicklung rapportfähiger Landschaftsaufnahmen hatte bereits die Unendlichkeit des Raumes als ein Ziel der Bildgebung offensichtlich werden lassen. Dabei ging es um mehr als nur einen modischen Kunstgriff: die Unendlichkeit des Bildraums verwies auf die räumliche und zeitliche Unbegrenztheit der Schöpfung Gottes und wurde somit weit über formale Qualitäten hinaus zu einer theologischen Aussage.

War die augenscheinlich unendliche Weite im *Außenraum* noch mit der alltäglichen Wahrnehmung desjenigen in Einklang zu bringen, der gelernt hatte, über die Ackergrenze seines Grundherrn zu blicken, wurde es zur künstlerischen Hauptaufgabe der beginnenden Neuzeit schlechthin, Unendlichkeit auch im *Innenraum* zu visualisieren.

Als zeitlichen Schnitt für dieses "neue Kapitel in der Geschichte des Erzählens von Bildern"⁷¹⁵ weist Wolfgang Kemp die Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert aus. Da sich an den religiösen Themenstellungen und der Abhängigkeit der Künstler von ihren Auftraggebern zunächst nichts

⁷¹⁴ Bergmann 1971, S. 38f.

⁷¹⁵ Kemp 1996, S. 9.

geändert hatte, muß es für diesen Wandel weiterreichende Gründe geben. Diese werden geistesgeschichtlich zumeist "im Zusammenhang mit dem Realitätsproblem"⁷¹⁶ bzw. mit dem Universalienstreit und sozialpsychologisch/anthropologisch vor dem Hintergrund eines veränderten Subjekt-Objekt-Verhältnisses bzw. einer neuen "Korrelation von Welt und Leib" gesehen. Hier die einschlägigen, zumeist in den 1970er Jahren entstandenen Veröffentlichungen zu referieren, die Hartmut Girke in seiner Dissertation zum *Raum in der italienischen und niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts* verwendet, würde den Rahmen dieses Kapitels sprengen. Die "bildkünstlerische Objektivierung" eines "gelebten Raumes" wird als "Resultat gesellschaftlich vermittelter konstitutiver Prozesse" und als Demonstration des jeweiligen "Seinsverständnisses" erörtert. Derartige Untersuchungen bleiben in dem Konflikt befangen, daß neuartige Raumlösungen vor allem im Zusammenhang einer immer noch vorwiegend religiösen Bildproduktion zu finden sind, aber als Ausdruck von Säkularisierungstendenzen erhalten sollen. Ihre hauptsächlichen Einsichten, nämlich "daß der Mensch am Zustandekommen seiner Wirklichkeit stets beteiligt ist"⁷¹⁷, können natürlich kaum geleugnet werden, da dies dem Zwang zur Kultivierung entspricht, dem Menschen von Natur aus unterliegen. Vor allem die christlich-westliche Kultur hat sich so entscheidend über das Raumproblem definiert, daß Oswald Spengler im Phänomen der "Ausgedehntheit in der Tiefe" das "Ursymbol" des Abendlands sieht.⁷¹⁸ Ausdehnung wird jeweils verstanden als eine Gerichtetheit, die das Subjekt im Hier und Jetzt als räumliches *dort* und zeitliches *dann/dereinst* empfindet. Die Koordinaten räumlicher Entfernung und zeitlicher Zukunfts-, d.h. Ewigkeits-Erwartung bestimmen denn auch das Interesse des Subjekts an bildlichen Darstellungen der Heilsgeschichte, die es ihm erlauben (und ihn veranlassen) sollen, sich selbst in ein Verhältnis zu den Bildinhalten zu setzen - mit der Vorgabe, sein gegenwärtiges Tun an ihnen auszurichten. Für das Landschaftsbild hatte sich die scheinbar unendliche Ausweitung des Bodens vom Betrachter weg und zum Horizont hin mit Erfolg durchgesetzt: sie eröffnete den panoramatischen Blick, der soziale und politische Kontrolle ebenso ermöglichte wie ästhetisches Vergnügen.

Nicht jede religiöse Episode war jedoch für eine Freilicht-Inszenierung geeignet. Das Hauptereignis der privaten Andacht war die *Verkündigung an Maria*, in der ein Erwartungshorizont entfaltet wird, der weit über das persönliche Hoffen und Fürchten der Heiligen Jungfrau hinausgeht. Die In-Aussicht-Stellung, den Erlöser künftiger Generationen zu gebären, ist ein Lebensziel von Ewigkeitswert, an dem sich die individuelle Planung der eigenen Biographie orientieren sollte. Für den frommen Gebrauch im trauten Heim mußte daher eine Bildformel entwickelt werden, die die Sphäre des Weiblichen (das verriegelte Haus

⁷¹⁶ Girke 1984, S. 55.

⁷¹⁷ ebd.

⁷¹⁸ vgl. Kemp 1996 unter Bezug auf Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlands*.

und den geschlossenen Garten) glaubhaft darstellte und diese zugleich mit der intimen Umwelt des Bildnutzers identifizierbar machte. Die Kammer als "weiblicher Raum" entspricht im übrigen der sozialen Wirklichkeit in italienischen Städten des 14. und 15. Jahrhunderts, denn demographische Erhebungen belegen, daß Männer häufig erst im erstaunlich hohen Alter von etwa 40 Jahren ihr erstes Kind zeugten und erheblich jüngere Witwen mit minderjährigen Waisen zurückließen, die sich mit Schwägerinnen und Hausangestellten zu weiblichen Lebensgemeinschaften zusammenfanden.

Als Bildlösung entstand ein zum Betrachter hin offener Raumkasten, der einerseits die exklusive Abgeschildertheit der von außerweltlichen Dingen unberührten Gottesmutter präsentierte, andererseits aber den Betrachter als kontemplativen Gast in solchen Gehäusen willkommen hieß. Auf der Suche nach einer möglichst eindringlichen Aufnahme des Betrachters in das Bildgeschehen hinein erwies sich der Tiefensog, den auf einen Punkt hin fluchtende Linien hervorrufen, als probatestes Mittel. Je offensichtlicher solche Fluchtlinien das Kompositionsgefüge eines Bildraums dominierten, desto unmittelbarer mußte die Anziehungskraft sein, ihnen zu "folgen".

3.1.3.1. Von der göttlichen Perspektive

Die kunstgeschichtliche Forschung einigte sich in weitgehender Übereinstimmung auf den Maler Giotto di Bondone als "Schlüsselfigur"⁷¹⁹ einer "neuen" Bildräumlichkeit, die er erstmalig in den Fresken der Arena-Kapelle zu Padua und der Patronatskirche des Hl. Franz zu Assisi vermittelte. Er präsentierte dort das ikonische Zeichen einer puppenstubenartigen Guckkastenbühne, in der die heiligen Figuren agieren und deren Seiten- und Hinterwände eine eindeutige Distinktion zwischen Innen und Außen treffen. "Mit der Eroberung dieser Sphäre des Hauses vollzieht die christliche Kunst sehr spät nach, was eigentlich am Anfang der christlichen Umwertung (fast) aller Werte steht: die Akzentverschiebung von den Foren und den Werten der res publica zu den Qualitäten des Intimen, Privaten, Familiären, Alltäglichen."⁷²⁰ Den Grund für diese Anerkennung des Häuslichen als bildwürdigem Handlungsort sieht Kemp in der seit etwa 1300 gültigen "Respektierung des Eigenwerts und der Eigengesetzlichkeit der Baukunst als der berufenen Gestalterin räumlicher Welten."⁷²¹ Ohne den Anspruch auf detailgetreue Abbildlichkeit geraten die gemalten Bauwerke jedoch eher zu "essentiellen Architekturen", die aus einer Hinterwand, befensterten Seitenwänden, einem Dach und einem sockelähnlichen Fundament bestehen, das zum Betrachter hin durch eine Art Stufe abgeschlossen wird.

⁷¹⁹ Bellosi 1988, S. 202.

⁷²⁰ Kemp 1996, S. 17.

⁷²¹ ebd., S. 18.

Da sich Giotto's Fresken häufig oberhalb der menschlichen Augenhöhe befinden, lag es nahe, die Gehäuse in leichter Untersicht wiederzugeben. Das gestalterische Interesse wurde daher eher auf kassettierte Decken als auf Fußböden gerichtet. Die Fluchtlinien dieser Deckenornamente, die auf den Bildhintergrund hin ausgerichtet sind, bereiten aber den Tiefensog vor, dessen Artikulation sich die Künstler des 14. Jahrhunderts verstärkt widmen. Vor allem die Brüder Lorenzetti stellen die Raumbildungsverfahren der Sieneser Freskantenn vom Kopf auf die Füße, indem sie "die sichtbaren Orthogonalen der Grundebene zum ersten Male sämtlich, und ohne Zweifel mit vollem mathematischen Bewußtsein, auf einem Punkte"⁷²² orientieren. Dieser Punkt, der sogenannte Fluchtpunkt, wurde als "konkretes Symbol für die Entdeckung des Unendlichen" zum bedeutendsten theologischen und künstlerisch-formalen Motiv der beginnenden Neuzeit. Seine Konstruktion ist Bestandteil der Lehre von der perspektivischen Darstellung des dreidimensionalen Raumes, deren wissenschaftliche Fixierung und Verbreitung die Kunsttheorie der Renaissance wesentlich bestimmte, wenn nicht überhaupt erst begründete. Daß die Visualisierung von Entfernungen das Hauptanliegen der perspektivischen Kunst war, belegt etwa die Brunelleschi-Biographie des Antonio Manetti. Dort heißt es:

*Was die Maler gegenwärtig prospettiva nennen [...], ist derjenige Teil der Wissenschaft von der Perspektive, der in der Praxis eine gute und systematische Verkleinerung oder Vergrößerung, wie es dem menschlichen Auge erscheint, von Gegenständen bewirkt, die sei's entrückt, sei's greifbar nahe sind - von Gebäuden, Ebenen, Gebirgen oder Landschaften jeder Art - und von den Figuren und anderen Dingen an jedem Punkt, bis zu der Größe, die sie aus der Entfernung zu haben scheinen, entsprechend ihrer größeren oder geringeren Entrücktheit.*⁷²³

Offensichtlich fand der Siegeszug der Zentralperspektive vor dem Hintergrund dieses Erfahrungswissens statt, in der Tat brachten Künstler das Bemühen um räumliche Darstellung zunächst mit ihrer Alltagswahrnehmung, daß parallele Wände zum Ende eines Zimmers hin aufeinander zuzurücken scheinen, in weitgehende Übereinstimmung. Selbst im 15. Jahrhundert, zu einem Zeitpunkt, als ihre Regeln schon verbreitet waren, bleibt die Perspektive "in ihrem höchsten Gelingen oft intuitiv."⁷²⁴

Schon Giotto muß zwar durchaus ernsthaft nach Techniken gesucht haben, solche Räume in Bildwerken zu repräsentieren. Daß der illusionistischen Kraft der Perspektive in seinen Fresken aber auch bei erkennbarer räumlicher Tiefe noch Grenzen gesetzt sind, ist offenkundig.

Margret Wertheim erklärt dies mit einer Verhaftung in genuin mittelalterlichen Raumauffassungen, denen zufolge es völlig ausgereicht hat, anzudeuten, ob sich etwas vorne

⁷²² Panofsky 1974, S. 117.

⁷²³ zit. nach Baxandall 1977, S. 153.

⁷²⁴ Baxandall, S. 157.

oder hinten, oben oder unten befindet.⁷²⁵ Gerade in Giotto's technischer Begrenztheit sieht sie einen Hinweis auf die psychologische Hemmschwelle, die der westliche "Zeitgeist" zu überwinden hatte, um wirklich "moderne" Konzepte des physikalischen Raumes, dessen sogenannte Dreidimensionalität ein hypothetisches Konstrukt ist, hervorbringen zu können. Der entscheidende Schritt nach vorn war dabei eigentlich ein Schritt zurück, denn bereits in der griechischen Antike waren Verfahren der projektiven Darstellung von Raumverhältnissen entwickelt worden. Ausgangspunkt waren Versuche, Regeln für die Theatermalerei zu formulieren. In der *Skenographia* wurde die Kontur der Front mit den Fluchten der Seiten zusammengeführt, um den Eindruck räumlicher Tiefe von Gebäuden hervorzurufen, ein Darstellungsmodus, der später auch *Perspektivriß* genannt wurde.⁷²⁶ Die Bildgenerierung mithilfe der *Skenographie* war Teil der Lehre der *Optik*. Sie bot Malern eine Methode, Gebäude unter Berücksichtigung vor allem ihrer *scheinbaren* Maße darzustellen und bot auch dem Architekten Anhaltspunkte, wie er den natürlichen wahrnehmungsphysiologischen Täuschungen des menschlichen Auges entgegenwirken konnte, etwa durch Verdickung von Säulen in der Mitte etc.⁷²⁷ Beispiele der hellenistischen Kunst demonstrieren, soweit sie auf römischem Boden die Zeiten überdauert haben, daß Raumtiefe eher einem subjektiven Empfinden entsprechend gestaltet wurde: "die verkürzten Orthogonalen konvergieren, aber sie konvergieren (wenngleich auf Architekturdarstellungen in der Regel das Steigen der Bodenlinien und das Fallen der Deckenlinien beobachtet wird) doch nie nach einem einheitlichen Horizont, geschweige denn nach einem einheitlichen Zentrum."⁷²⁸ Auf den szenischen Dekorzeichnungen etruskischer Spiegel fand Panofsky Kachelornamente als Bodenmuster, die aber nicht - wie später in der Renaissance - als Tiefenkoordinaten genutzt werden, zumal sie noch unterhalb der Füße dargestellter Personen abrupt in einer unmotivierten Horizontlinie enden.⁷²⁹ Panofsky spricht daher vom *Aggregatraum* - im Gegensatz zum wissenschaftlich-perspektivisch konstruierten *Systemraum* der Renaissance, wie er erst um 1430 im Gefolge der Erörterungen Albertis zur *Costruzione legittima* realisiert wird. Außer der Skenographie waren natürlich, wie u.a. Vitruv referierte, Grund- und Aufriß bekannt. Der Grundriß (*Ichnographie*) galt als wesentlicher Bestandteil eines Entwurfs, kam er doch einer Projektion des Bauvorhabens auf dem Fußboden gleich. Die Bezeichnung *Ichnographie* leitet sich von dem griechischen Wort für *Fußabdruck* her, bedeutet also wörtlich das Aufschreiben bzw. Nachzeichnen der Fußspuren. Ihre Linien markieren die Position von Mauern, die senkrecht vom Boden aufsteigen und imaginieren eine senkrechte Aufsicht aus der

⁷²⁵ vgl. Wertheim 1999, S. 94f.

⁷²⁶ vgl. Bärtschi 1976, S. 10ff.

⁷²⁷ vgl. Panofsky 1974, S. 138.

⁷²⁸ ebd., S. 109.

⁷²⁹ vgl. ebd., S. 148f.

Vogelschau auf ein Gebäude ohne Dach. "Der Grundriß ist eine relativ abstrakte und analytische Darstellungskonvention, und wenn sie nicht - wie bei uns - Bestandteil seiner Kultur ist, kann ein Betrachter in Verlegenheit darüber geraten, wie er die Figur interpretieren soll."⁷³⁰ Die Fähigkeit, von angedeuteten Bodenlinien auf das Aufragen von Mauern schließen zu können, muß von den Mitgliedern einer Kultur antrainiert werden, diese Technik ist keineswegs universal.

Die *Orthographie* (der Aufriß) entsprach dem aufgerichteten Bild der Fassade; diese Methoden enthielten allerdings keine graphischen Mittel zur Visualisierung von Raumtiefe.

Laut Vitruv soll der griechische Philosoph Anaxagoras eine Anleitung zur Orthographie verfaßt haben, die eine erste wissenschaftliche Theorie der Perspektive vor dem Hintergrund der Theatermalerei darstellen würde. Eine solche Schrift ist allerdings nicht erhalten.

Das Wissen um die mathematische Konstruktion des dreidimensionalen Raums wurde jedoch während mehrerer Jahrhunderte nicht angewendet. So bewegten sich die perspektivischen Experimente Giotto's und seiner Kollegen eher im Bereich künstlerischen Ausprobierens und wurden weniger aus einer mathematisch fundierten "Theorie des Sehens" entwickelt.⁷³¹ Im 14. Jahrhundert umfaßte die Ausbildung von Künstlern neben der rein handwerklichen Schulung zwar äußerst praktische, etwa ingenieurstechnische Unterweisungen, sah jedoch kaum historisch-theoretischen Unterricht vor. Gewöhnlich besuchten Knaben zwischen dem 10. und 15. Lebensjahr eine *abbaco* genannte Sekundärschule, auf der sie rudimentär in klassischer Literatur und schwerpunktmäßig in Mathematik, vor allem im kaufmännischen Rechnen nach der *Regel de Tri*, mit der man in der Renaissance die Probleme der Proportion behandelte, z.B. die Berechnung von Weideland, Maklergebühren, Diskont, Textil-Verschnitt etc. löste, unterwiesen wurden.

Bei den Perspektivstudien spätmittelalterlicher Maler - vor allem Italiens und Flanderns - handelt es sich also um "vorwissenschaftliche" Leistungen, die aber von Experten der angewandten Mathematik sehr wohl aufgegriffen und zu eigenen Disziplinen, z.B. der projektiven und darstellenden Geometrie, weiterentwickelt wurden. "Der Doppelaspekt der Perspektive als Gestaltungsmittel der Kunst und als geometrische Disziplin macht so [...] die gleichzeitige Beschäftigung mit bestimmten Epochen der Kunst- und der Mathematikgeschichte notwendig."⁷³²

Kunst und Wissenschaft verwachsen zu einem unüberbietbaren Gespann. Die Vervollkommnung der Zentralperspektive ist ohne ein gewisses Maß mathematischer Kenntnisse undenkbar: "perspektivische Raumdarstellung ist eine Erstellung von

⁷³⁰ Baxandall 1977, S. 43.

⁷³¹ vgl. Abels 1985, S. 71.

⁷³² Bärtschi 1976, S. 9.

mathematischer Ordnung und darf nicht als eine bloße Abbildung von Raum gesehen werden"⁷³³ - umgekehrt verwendeten Naturwissenschaftler die Arbeitsergebnisse bildender Künstler, um ihre eigenen Resultate zu visualisieren. Die Kunst, die sich als eine "Erkenntnisform der Natur"⁷³⁴ bewährt hatte, wird somit - nach Frey - selbst zu einer Wissenschaft. Zwar hält George Sarton (aus der Sicht des Naturwissenschaftlers) den Anteil der Mathematik an der Entwicklung (und Anwendung) der Zentralperspektive für "nicht sehr groß"⁷³⁵, Künstler und ihre Biographen unterstellen aber gerne eine enge Verbindung, z.B. wenn das Porträt des Mathematikers Luca Pacioli (selbst ein Schüler des Piero della Francesca), der in Urbino Theorie der Perspektive unterrichtete, als Partner des angeblichen Selbstbildnisses Jacopo de Barbaris zur Illustration des Sinnspruches *ars sine scientia nihil est* herangezogen wird.⁷³⁶ Zweifellos dient es der Aufwertung einer Sozialgeschichte des Künstlertums, wenn Mathematik zur *lingua franca*⁷³⁷ erklärt wird, die von Gelehrten, Handwerkern und Geschäftsleuten gleichermaßen beansprucht worden und so zwischen Ober- und Unterschicht vermittelt haben soll.

Zumindest nobilitierte das ostentative Bemühen um eine theoretisch-wissenschaftliche Grundlage das handwerkliche Tun von Künstlern. Daß das Vermitteln der erworbenen Kenntnisse in etlichen *Trattati*, die sich übrigens bis zur Stereotypie ähneln, die Bildende Kunst aus dem Kontext der *artes mechanicae* befreite, um sie den höher bewerteten *artes liberales* zuzuordnen, ist längst zu einem Gemeinplatz geworden. Denn aus der Antike bezogen Künstler nicht nur ihr Wissen, sondern auch den Vorbehalt (etwa Platos) gegen die Malerei als mehr oder weniger verachtenswertem Täuschungsmanöver.⁷³⁸

Die wesentliche intellektuelle Leistung von Künstlern bestand in der Abstraktion vom *psychophysiologischen*⁷³⁹ Erlebnisraum zum mathematisch konstruierten *Quantum continuum*⁷⁴⁰, das der natürlichen Wahrnehmung zwar teilweise zuwiderläuft, aber zu vielen Herren diente, um als untauglich abqualifiziert zu werden: mithilfe der Perspektive ließen sich göttliche Proportion und die theologische Dimension der Unendlichkeit im Innen- und Außenraum visualisieren, ihre Anwendung wies den Künstler als wissenschaftlich gebildet aus und schmeichelte auch dem aristokratischen oder stadtbürgerlichen Auftraggeber, wenn er sich fähig zeigte, die Bildkonstruktion zu durchschauen und die Anspielungen auf eine nach Maß

⁷³³ Girke 1984, S. 99.

⁷³⁴ vgl. Frey 1953, S. 417.

⁷³⁵ George Sarton, *Six Wings*, zit. nach Santillana 1959, S. 37.

⁷³⁶ Abels 1985, S. 15.

⁷³⁷ Edgerton 1975, S. 36.

⁷³⁸ vgl. Wheelock 1977, S. 27f.

⁷³⁹ Panofsky 1974, S. 101.

⁷⁴⁰ ebd.

und Zahl ausgerichtete Schöpfung in die eigene, zumeist kaufmännische Lebenswirklichkeit zu übertragen.

Wie dies im einzelnen funktionierte, wird im folgenden anhand ausgewählter Beispiele konkretisiert.

3.1.3.2. Die Geburt der Tiefenillusion aus dem Gelege der Bodenkacheln

Ambrogio Lorenzetti ließ in seinem heute in der Sieneser *Pinacoteca* aufbewahrten *Verkündigungsbild* (1344) das Schachbrettmuster der Bodenkacheln zu Tiefenlinien auslaufen, die sich in einer Fluchtregion (allerdings noch nicht in einem eindeutig zu identifizierenden Fluchtpunkt treffen. Diese Art der Bodendarstellung wurde motivisch zwar bereits in den byzantinisierenden Mosaiken von Monreale vorbereitet; dort endete er aber unterhalb der Figuren, die gleichsam über ihn hinwegschweben. Lorenzetti hingegen staffelt die Raumtiefe zum Bildhintergrund hin mithilfe des Fliesenornaments, wobei die Tiefenabstände der zum unteren Bildrand parallel verlaufenden Transversalen in Richtung auf den Fluchtbereich hin jeweils um ein Drittel ihrer Ausdehnung abnehmen. Durch diese Festlegung der Grund- oder Standfläche wird nicht nur der vorgestellte Raum annähernd mathematisch bestimmt, sondern auch den auf diesem Boden handelnden Figuren Distanz und Umgebung zugestanden. Sie sitzen nicht mehr vor dem, sondern im Raum, und ihre Zuordnung entspricht den Sehgewohnheiten der Menschen.⁷⁴¹ Der Boden im Bild wird damit zum "Index für die Raumwerte, und zwar sowohl für die der Einzelkörper, als für die der Intervalle: wir können diese wie jene - und damit auch das Ausmaß jeder Bewegung - durch die Anzahl der Bodenquadrate geradezu zahlenmäßig ausdrücken, und man sagt nicht zuviel, wenn man behauptet, daß ein in diesem Sinne verwendetes Fliesenmuster (ein von nun an mit einem erst von hier aus ganz verständlichen Fanatismus wiederholtes und abgewandeltes Bildmotiv) [...] das erste Beispiel eines Koordinatensystems darstelle, das den modernen *Systemraum* in einer künstlerisch konkreten Sphäre veranschaulicht, noch ehe das abstrakt-mathematische Denken ihn postuliert hatte."⁷⁴² Dabei schöpfte Lorenzetti die Möglichkeit einer für den Betrachter vollständig nachvollziehbaren Raumkonstruktion nicht einmal ganz aus: da Maria und der Engel die seitlichen Raumbegrenzungen überschneiden, kann nicht ermessen werden, ob auch die von außerhalb des Bildformats kommenden Tiefenlinien in der zentralen Fluchtzone münden würden. In anderen Bildwerken, so z.B. in der Sieneser *Natività* von ca. 1343 gelingt aber Pietro Lorenzetti auch die Orientierung auf einen mathematisch fixierbaren Fluchtpunkt. Erfüllen die Bodenmuster schon bei den Brüdern Lorenzetti die neuzeitliche Funktion, den Bewegungsspielraum der Bildfiguren zu definieren und den Betrachter durch Tiefenlinien ins Bild zu "saugen", entlarven gerade sie in einzelnen Exempeln noch eine spezifisch

⁷⁴¹ vgl. Abels 1985, S. 73.

⁷⁴² Panofsky 1974, S. 117.

mittelalterliche Bildauffassung: In Lorenzettis Sieneser Madonnenbild oder der *Madonna von Altenburg* läuft ein Teppich über die Stufen des Marienthrons über den Fußboden hinweg. Obwohl das Textil also mit dem Bodenbelag eine Ebene bildet, folgen die Orthogonalen des Teppichs einem anderen Fluchtpunkt als die Tiefenlinien des Kachelmusters, weil der Ausweis der ikonischen Formel *Teppich = Würdezeichen* im Vordergrund der malerischen Absicht stand. In ganz ähnlicher Weise wurden auch die Standflächen im Krönungsbuch Karls V. (Frankreich, Mitte 14. Jahrhundert) behandelt: auf den Blättern 63-65 wirkt der mit Schmuckkacheln verzierte Bodenstreifen hochgeklappt, als handele es sich um ein dekoratives Element, das dem unteren Teil der Wand angeheftet ist. Die Stufen zum Krönungspodest in fol. 64 führen nicht in die Bildtiefe, obwohl sie sich an der Seite des Aufbaus befinden, sondern sind frontal zum Betrachter gewendet, als wollten sie sagen: "Wir sind die Stufen, die von den Würdenträgern erklommen wurden." Die graphische Wiedergabe der betretbaren Raumelemente ist also völlig narrativen Aspekten untergeordnet. Der ornamentale Boden tritt als *icon* für eine herrscherliche Sphäre in Erscheinung, ungeachtet seiner physiologischen Präsenz im dreidimensionalen Raum. In fol. 64 fällt auf, daß den Würdenträgern kein nennenswerter Fußraum zur Verfügung gestellt wird, denn sie interessieren als soziale Gruppe, nicht als Konstellation identifizierbarer Einzelpersonen.

Da die Malerei des 14. Jahrhunderts die mittelalterliche "Bedeutungsrelation" aufgibt, derzufolge "wichtigere" Handlungsträger größer dargestellt wurden als Nebenfiguren, muß ein neues Verfahren entwickelt werden, um die Verhältnisse, in denen die Bildpersonen zueinander stehen, zu visualisieren. Dies geschieht nun dadurch, daß die räumlichen Abstände der Figuren in möglichst nachvollziehbarer Weise demonstriert werden. Soweit sie sich auf ebenmäßigen, geometrischen Bodenmustern bewegen, können die Distanzen geradezu errechnet werden, so z.B. auf einem Altarbild, das Domenico Veneziano für die Kirche Sta. Lucia de'Magnoli (Abb. 42) malte: "Die Perspektive scheint hier ein exzellenter Kunstgriff geworden zu sein, der eine erstaunliche Präzision in der Verzahnung von Räumen und Volumen erlaubt: Man beachte, wie die Füße der Heiligen auf dem perspektivisch verkürzten Fußboden das Maß für den Raum abgeben, der von den vier Heiligen eingenommen wird."⁷⁴³

Diese "neue" Bildästhetik setzt gezielt den Standort und die Größe der Standfläche einer Figur ein, um ihre Rolle im Geschehen zu charakterisieren: so wird z.B. eine untergeordnete Magd von den Hauptpersonen etwas weiter entfernt stehen und mit schlichtem Gewand weniger Standfläche zur Verfügung erhalten als eine Würdenträgerin im Schleppekleid oder wehenden

⁷⁴³ Bellosi 1988, S. 225

Mantel. Dieser im weitesten Sinne szenisch-theatralische Modus läßt eine überdeutliche Verwandtschaft zum geistlichen Schauspiel des Mittelalters aufscheinen, so daß die Bildwerke einerseits wie die Dokumentation von *Tableaux vivants* wirken, andererseits für diese als choreographische Vorlage gedient haben könnten. Die übereinstimmende Beachtung gestischen Decorums vervollständigt den Eindruck, es habe sich bei den Andachtsbildern nicht zuletzt um gemalte Spielanweisungen gehandelt - wenn schon nicht für realisierbare Aufführungen, dann zumindest für das Mysterientheater der inneren Schau. Dies korrespondiert mit der Tatsache, daß in Italien - im Gegensatz zu Frankreich - keine Choreographie als ikonische Tanzschrift entwickelt wurde, sondern daß Tanzfiguren wie lebende Bilder beschrieben und mit der Frontalansicht ganzer Personen visualisiert wurden. Szenische Bildwerke auch des religiösen Kontexts beziehen sich auf die Gesten- und Raumrhetorik der zumeist halbdramatischen Gesellschaftstänze.

Maler hatten mit dem seit Giotto konventionalisierten Gehäuse einen Darstellungsmodus für "Innenraum" im Sinne eines zum Betrachter hin offenen *Schauplatzes* entwickelt. Kemp unterscheidet dabei zwischen Handlungs- und Schauöffnungen⁷⁴⁴: bei ersteren handelt es sich zumeist um Türen oder Durchgänge, die die bildinterne Kommunikation der Figuren ermöglichen, die Schauöffnungen entsprechen einer wie durch Zauberhand entfernten Wand. Wo der Boden eines Gehäuses zum Bildnutzer hin in einer Stufe oder einem vergleichbaren Architekturmotiv endet, fallen Handlungs- und Schauöffnung zusammen. Der Betrachter wird dadurch in seiner Imagination, sich selbst im Bildraum zu befinden, gestört. Bei einer erfolgreichen Illusion wird dem Betrachter hingegen suggeriert, er stünde selbst auf dem Bodenbelag, der nur durch den unteren Bildrand beschnitten wird.

Er kann sich als "eingeweihter"⁷⁴⁵ Teilnehmer des häuslichen Lebens der Heiligen fühlen und somit im klassischen Sinn als "Initiiertes". Die Starrheit der Bodenmuster weisen dem Betrachter einen eindeutigen, geradezu einzig möglichen Standort zu, nämlich die geeignete Position, aus der das Bild anzusehen ist und zugleich die Distanz, die er gegenüber den Heiligen einzunehmen hat.

Einer weitverbreiteten, sicher nicht in allen Punkten haltbaren These zufolge bedeutete die verheerende Pest von 1348 einen Einschnitt in der Entwicklung der italienischen Malerei, denn es kam, obwohl dieser Seuche nur wenige Künstler selbst erlagen, zu einer Stagnation der Auftragslage.⁷⁴⁶ Die sprichwörtliche Krise der toskanischen Kultur ab der Mitte des Trecento hatte sich allerdings schon zuvor abgezeichnet. Die Kunstgeschichte macht dafür den zur Vereinfachung neigenden Vermittler der giottesken Raumkonstruktionen, Maso di Banco,

⁷⁴⁴ vgl. Kemp 1996, S. 29.

⁷⁴⁵ vgl. ebd., S. 52.

⁷⁴⁶ vgl. Previtali S. 129.

verantwortlich, dessen vergleichsweise plumpe Bildlösungen teilweise in deutlich nach vorne geklappten, äußerst einfach gemusterten Fußböden bestehen.⁷⁴⁷

Die entscheidende Erneuerung der florentinischen Kunst datiert Luciano Bellosi auf die Zeit um 1420. Für ausschlaggebend hält er dabei den Bezug auf die Antike und eine Rückkehr zu Giotto's Vorgaben für Raumprojektionen, die allerdings nicht mehr auf der empirischen Alltagswahrnehmung basieren, sondern nunmehr ausschließlich "wissenschaftlich" gelöst werden, d.h., unter Anwendung der mathematisch konstruierten Zentralperspektive.⁷⁴⁸ Diese "erfunden", bzw. "wiederentdeckt" zu haben, wird häufig dem Florentiner Architekten und Skulpteur Filippo Brunelleschi zugeschrieben, obwohl sein legendäres Experiment mit einer durchbohrten Spiegeltafel, durch die er das Baptisterium in Florenz betrachtete und aufmaß, eher in der Tradition einer praktischen Aneignung und Verarbeitung des visuellen Eindrucks steht. "Vielleicht kam es zu dieser eminent städtischen Entdeckung der Perspektive und ihrer Gesetze vor allem angesichts des Blicks auf die Straße. Auch heute noch charakterisieren Florenz die Straßen mehr als die Plätze!"⁷⁴⁹

Insgesamt sind es auch in der zweiten Hauptphase der perspektivischen Kunst vor allem Bodenmuster, die die Ausrichtung der Räume auf einen Fluchtpunkt verdeutlichen, so z.B. in Donatello's Flachrelief *Kampf des Hl. Georg mit dem Drachen*, das er um 1416 als Predella (Abb. 43) für eine der Nischen von *Orsanmichele* schuf: da der felsig-zerklüfteten Drachenbehauung keine Regelmäßigkeit abzulesen ist, erfüllt ein Laubengang, dessen Boden mit quadratischen Kacheln belegt ist, die Funktion, das zentralperspektivische Vermögen des Künstlers zu demonstrieren. Bellosi wertet das Relief im Vergleich mit zeitgenössischen florentiner Künstlerarbeiten als "erste wissenschaftliche Konstruktion der Perspektive nach der Antike."⁷⁵⁰ Tatsächlich waren es gerade die kleineren Formen des Reliefs, der Predella, des Schmucktellers oder *Tondos*, in denen bildende Künstler mit den neuen Möglichkeiten experimentierten.

Die Malerei des Quattrocento setzt den im Trecento eingeschlagenen Weg fort, Bilderzählungen in einer Art von sozialem Raum zu verorten, der dem Bildnutzer aus eigener Anschauung vertraut ist. Hierin in erster Linie eine *Säkularisierung* zu sehen, scheint mir nur *eine* und zwar eine verengende Deutung dieses Prozesses. Umgekehrt wird nämlich durch die Vorgaben der Kunst auch die Alltagsumgebung "sakralisiert", indem jede private Kammer während der intimen Andacht, für deren Gebrauch die meisten Bildwerke vorgesehen waren, zur Kapelle verwandelt wird. Gerade die ornamentale Übereinstimmung zwischen den realen

⁷⁴⁷ vgl. Bellosi 1988, S. 213.

⁷⁴⁸ ebd., S. 218.

⁷⁴⁹ ebd., S. 219.

⁷⁵⁰ ebd., S. 221.

Fliesen, auf denen der (zwangsläufig nicht gerade mittellose) Bildrezipient schritt und den gemalten Bodenmustern, auf denen er "seine" Heiligen agieren sah, trug dazu bei, den eigenen Profanbereich zu überhöhen. Die Rückbesinnung auf antike Autoritäten und Regelwerke, die der *Renaissance* ihren Namen gab, dokumentiert keineswegs eine kritische Abrechnung mit den theologischen Vorgaben des Mittelalters oder womöglich die vollständige Leugnung einer christlichen Grundhaltung, denn gerade die Suche nach einer *divina proportione* oder das Streben von Künstlern nach Gottähnlichkeit verweisen auf die Sphäre des Göttlichen als höchste zu erreichende Meßlatte. So bleibt auch im 15. Jahrhundert die Bildproduktion überwiegend durch religiöse Themen bestimmt. Noch 1492 verfaßte der Dominikaner Michele da Carcano eine Predigt⁷⁵¹, in der er etwas wortreicher die drei Funktionen von Bildern ausformuliert, die schon im späten 13. Jahrhundert, also kurz vor Giotto, der Geistliche Johannes von Genua, in seinem *Katholikon* dargelegt hatte:

- Unterrichtung der Illiteraten, die zwar keine Bücher lesen, aber durch Bilder belehrt werden könnten;
- Andeutung des Inkarnationsmysteriums und beispielhafte Vorführung von Heiligenviten, um täglich in Kirchen oder bei privaten Andachten auf das Gedächtnis zu wirken;
- Stimulation eines frommen Gefühls, das durch visuelle Reize leichter als durch akustische hervorzurufen sei.⁷⁵²

Die Kategorisierung "religiöse Bilder" bedeutet dabei keine Einschränkung auf eine zwanghafte Versenkung in götzenhafte Bildanbetung, sondern die Anregung zu intellektuellen Übungen der entspannenden und selbstvergewissernden, subjektbezogenen Kontemplation. Ferner ist davon auszugehen, daß Künstler ihre bildsprachlichen Systematiken weiterhin aus den Angeboten geistlicher Symbolexperten bezogen. Um ein individuelles inneres Bild hervorzurufen, das z.B. die Lebensgeschichte Jesu in der eigenen Umwelt "stattfinden" ließ, war es notwendig, die Handlungsorte eher schematisch, "semantisch offen, polyvalent, ohne undeutlich zu sein"⁷⁵³, darzustellen, so daß sich jeder in das Heilsgeschehen einbezogen fühlen konnte - also genau das Gegenteil eines topographischen Portraits, wie es Uta Feldges in den frühen Landschaftsschilderungen des Trecento entdeckt haben will.

Formal differenzierten Maler des Cinquecento die im Quattrocento in Angriff genommene Narrativierung der Tiefe und methodisierten die Bildgebungsverfahren in Traktaten wie z.B. dem des Leonbattista Alberti. Dieser hatte die zentralperspektivisch korrekt konstruierte Bildräumlichkeit auf ihren leicht lesbaren Erzählwert hin untersucht:

Jedes Ding, welches sich von seiner Stelle bewegt, kann sieben Wege machen: nach aufwärts, nach abwärts, nach rechts hin, nach links, sich von hier nach dort entfernend,

⁷⁵¹ vgl. Baxandall 1977, S. 55.

⁷⁵² vgl. ebd.

⁷⁵³ Schmidt 1971, S. 13.

*sich von dort auf uns zu bewegend, sich im Kreise drehend. All diese Arten mögen also auf einem Bilde vorkommen. Es seien da einige Figuren, die sich gegen uns hin bewegen, andere, die sich von uns entfernen nach hierhin und dorthin; einige mögen sich dem Betrachter zuwenden, andere sich von ihm abkehren.*⁷⁵⁴

Die angesprochenen Bewegungsspuren können leicht auf einem schematischen Kachelmuster wie in einem Vektoren-Diagramm veranschaulicht werden. Alberti überliefert in seinem Traktat ein auf einen Punkt hin fluchtendes Geflecht aus sich senkrecht schneidenden Transversalen und Orthogonalen, die ein schachbrettartiges *disegno* bilden, mit dessen Hilfe er zugleich die Raumentiefe konstruieren und die Positionsbestimmung der Bildakteure vornehmen kann (Abb. 44).

Parallel zu den von Alberti benannten Elementen der räumlichen Narration unterscheidet die Literaturwissenschaft zwischen Erzählräumen des *Hier* und *Dort* - jeweils auf den Sprechort bezogen, der mit dem Standpunkt des Bildbetrachters zu vergleichen ist - und den zugehörigen *prospektiven* oder *trajektorischen* Bewegungsformen: "Damit wird ein angenommener Tiefengang von Hier nach dort oder von Dort nach Hier entweder als zeiterfüllte Perspektive oder als zu durchmessende Strecke, als narrativer *Weg* im Sinne Albertis begriffen."⁷⁵⁵

Die künstlerische Leistung wird besonders deutlich in einem Vergleich mit vor-giottesken Malereien oder Reliefs, in denen sich Personengruppen, etwa in Gestalt von Aufmärschen und Umzügen, immer parallel zum Bildgrund bewegten, also von einem Formatrand zum anderen, ohne die Raumentiefe zu beanspruchen. Die "dynamisierenden Möglichkeiten der Tiefendimension"⁷⁵⁶ werden erst um 1300 von Giotto in seinen Fresken für die Arena-Kapelle vorbereitet, wenn er z.B. für die *Flucht nach Ägypten* einen - wenn auch nicht bestiegenen - Bergweg in die Bildtiefe vordringen läßt.

Alberti entwickelt die perspektivische Konstruktion gleichsam vom *Pflaster* des Bodens aus, einem Liniensystem, wie es auch noch Leonardo in einer Vorzeichnung für eine *Anbetung der Weisen* verwendete, allerdings ohne das Lineament auch als architektonischen Bodenschmuck zu motivieren (Abb. 45). Albertis Einfluß auf perspektivische Studien seiner Zeitgenossen ist wiederholt Gegenstand der Forschung gewesen; Abels zitiert eine Zeichnung des Pisanello, in der auch die Körpergrößen der Bildfiguren mit den Maßeinheiten der Bodenquadraten zu harmonischen Proportionen abgestimmt sind.⁷⁵⁷

⁷⁵⁴ Alberti, *Della pittura*, zit. nach Kemp 1996, S. 88.

⁷⁵⁵ Kemp 1996, S. 89.

⁷⁵⁶ ebd., S. 90.

⁷⁵⁷ vgl. Abels 1985, S. 103.

Wie buchstäblich fundamental die Beherrschung dieser Bildformel war, erhellt aus einer Vereinbarung aus dem Jahr 1467, die der Paduaner Maler Squarcione mit seinem Schüler Ugucione über dessen Ausbildungsziel traf:

das System des Bodens (d.h. Pflaster) gut und nach meiner Art gezeichnet, und auf besagten Boden hier und da an verschiedenen Punkten Figuren zu stellen, und Gegenstände darauf zu stellen - Stühle, Bänke und Häuser; und er soll lernen, wie man diese Dinge auf besagtem Boden ausführt."⁷⁵⁸

Noch im 18. Jahrhundert verwandte die *Perspectiva Practica*, soweit sie sich als *Vollständige Anleitung zu der Perspectiv-Reißkunst* (Augsburg 1710) verstand, die meisten Übungen auf die Aneignung eines Repertoires malbarer Fliesengelege: etwa ein *Pflaster von gevierdten Steinen von den Ecken anzusehen*, ein *Pflaster von Vierungen so von vorn anzusehen mit Ketten so Rauten in sich enthalten, welche über Ecke anzusehen seyn* oder ein *Pflaster von Vierungen vermengt mit Achtecken etc.*⁷⁵⁹

Die Albertische Verbindung von Erzählwert der räumlichen Anordnung mit der Tiefenflucht des gekachelten Raumes läßt sich eindrucksvoll an einer *Verkündigung* (Abb. 46, ca. 1442/48) des Domenico Veneziano untersuchen: Maria vernimmt demütig am rechten Bildrand in einer Loggia harrend die Botschaft des Engels, der in reichlicher Entfernung vor ihr niederkniet. Die bildparallele Anordnung dieser Personen stimuliert eine Bildleserichtung von links nach rechts, die aber durch den Tiefensog eines in den *hortus conclusus* im Bildhintergrund führenden Plattenwegs gestört wird. Der Blick wird durch das Bodenmuster auf den gigantischen Riegel einer Tür gelenkt, hinter dem sich die Tiefenlinien treffen müßten, so daß auf einen geheimnisvollen Bereich jenseits dieser Pforte angespielt wird. Der Verschlußmechanismus funktioniert über seine Symbolisierung der bewahrten Jungfräulichkeit Mariä hinaus als "Siegel der ganzen Bildkonstruktion."⁷⁶⁰

Das von Ehrfurcht erfüllte Intervall zwischen der Madonna und dem himmlischen Boten wird vom Weg, der auf den symbolischen Hinweis auf die Unendlichkeit zuführt, so durchkreuzt, daß ein architektonischer Punkt entsteht, den man mit der Vierung eines Kathedralbaus vergleichen kann. In mittelalterlichen Kirchen wurde die Vierung aus der Kreuzung von Lang- und Querhaus gebildet; formal galt die dadurch entstehende quadratische Bodenfläche als Grundmaßeinheit für den gesamten Kirchenbau; in der Vierung versammelte sich das Domkapitel zu Besprechungen, jenseits dieses durch starke Pfeiler betonten Ortes wurde durch den Lettner der Chorbereich abgetrennt, der während der Meßfeier nur den Geistlichen

⁷⁵⁸ zit. nach Baxandall 1977, S. 155f.

⁷⁵⁹ Reißkunst 1710, fol. 31-34.

⁷⁶⁰ Kemp 1996, S. 94f.

vorbehalten war, während zum Langhaus, der "Volksseite" hin, häufig Heiligkreuzaltäre errichtet wurden. Mit anderen Worten: die Vierung vermittelte architektonisch zwischen Laien und Eingeweihten, so wie im Verkündigungsbild des Domenico die auffällig freie Stelle den durch die angekündigte Geburt Jesu zu überwindenden Abstand zwischen der exemplarischen MenschIn Maria und der göttlichen Gnade visualisiert. Zum Vergleich sei auf eine *Verkündigung* des Meisters der Barberini-Tafeln (Abb. 47) verwiesen, der den Engel nicht nur näher an Maria heranrückt, sondern ihn auch den Weg zum hortus conclusus verdecken läßt, was der Szene wesentlich die Spannung nimmt.

In der Verkündigung des Domenico Veneziano bildet der Kreuzungspunkt "einen Chiasmus, wo das Unsagbare gesagt, das Undarstellbare darstellbar wird" und "in dem das Geheimnis endliche Gestalt annimmt"⁷⁶¹. Dieser Punkt steht als "letzte Instanz [...] im Jenseits"⁷⁶² dem Standort des Malers wie des Betrachters gegenüber. In ihm sei, so Wolfgang Kemp unter Berufung auf Nikolaus von Kues, "alles Sein eingefaltet" und man könne ihn daher mit Gott identifizieren.

Der, folgt das geübte Auge den Bodenlinien, leicht zu ermittelnde Fluchtpunkt löst als intellektuelles Konstrukt den mittelalterlichen Goldgrund ab: wie dieser markiert er eine "transzendente Grenze"⁷⁶³, verweist er auf eine numinose, das Vorstellungsvermögen übersteigende Unendlichkeit, in der sich Parallelen nur theoretisch, nicht aber praktisch treffen würden. Diese "Sakralisierung" alltäglicher, nämlich kaufmännischer und baumeisterlicher Rechenvorgänge, verweist - zumindest noch im 15. Jahrhundert - viel eher auf die Kontinuität einer mittelalterlichen scholastischen Tradition, als daß sie unter dem umgekehrten Vorzeichen der von der Kunstsoziologie vielberufenen Säkularisierung einen Bruch mit gotischer Zahlenmystik bedeuten würde. Keine geringere literarische Autorität als Dante hatte die Geometrie und "ihre Dienerin, die Perspektive" als "lilienweiß, unbefleckt von Irrtum und höchst gewiß"⁷⁶⁴ bezeichnet.

Im Verlauf des 15. Jahrhunderts erarbeiteten italienische Maler, darunter Leonbattista Alberti, Piero della Francesca und Leonardo da Vinci Regelwerke der zentralperspektivischen Darstellung, die eine formalisierte Repräsentation des dreidimensionalen Raums auf einer zweidimensionalen Fläche (Papier, Leinwand) ermöglichten. Auch wenn Künstler zunächst keine physikalischen Raumtheorien abfaßten, beeinflusste diese künstlerische Bildraumkonstruktion nachhaltig die naturwissenschaftlichen Raumkonzeptionen folgender

⁷⁶¹ ebd., S. 94.

⁷⁶² ebd., S. 95.

⁷⁶³ Bellosi 1988, S. 221.

⁷⁶⁴ zit. nach Baxandall 1977, S. 153.

Jahrhunderte, über die projektive Geometrie des 17. Jahrhunderts bis hin zu den Bemühungen von Informatikern des ausgehenden 20. Jahrhunderts, "virtuelle", mit Datenanzügen "begehbare" Räume hervorzubringen, die sie auch nicht anders darzustellen vermögen als mithilfe der künstlerischen Regeln der Zentralperspektive. (Derartige Simulationen und Computeranimationen funktionieren bislang nur im euklidischen Raum und bei völlig ebenen Fußböden. Die Mixed Media Installation *Runners* des amerikanischen Künstlers Eddo Stern (Abb. 48) läßt die Schwächen offensichtlich werden, die selbst bei avanciertesten Technologien auftreten, wenn es darum geht, den Fußkontakt von Bildpersonen mit dem Boden realistisch zu visualisieren.)

- *Piero della Francesca - Maß für Maß*

Der Künstler Piero della Francesca ließ in seinem Lehrbuch für Kaufleute, *de abaco*, die enge Beziehung zwischen merkantiler Geometrie und Malerei offensichtlich werden. Das Bindeglied bildete dabei die Technik des *Vermessens*, eine der Haupt-Fertigkeiten, die Kaufleute, um ihre Waren zu veranschlagen, und Künstler, um Bildräume regelgerecht zu konstruieren, im 15. Jahrhundert gleichermaßen beherrschen können mußten. Diese Fähigkeit, Quantitäten in Zeichen zu erfassen, versetzte sie in den Stand, begründete Unterscheidungen zu treffen, Voraussetzung für ein ästhetisches Urteil.

Zudem waren viele Maler selbst mehr oder weniger erfolgreiche Geschäftsleute; umgekehrt hatten Mitglieder der Oberschicht, soweit sie sich den Anschein der Gelehrsamkeit geben wollten, ein spielerisch-intellektuelles Interesse an geometrischen Aufgabenstellungen, die sie auf die Betrachtung von Kunstwerken übertrugen. So hätte wohl jeder Kaufherr aufgrund der im Bild ablesbaren Grundfläche die Zimmermiete der Gottesmutter ohne weiteres veranschlagen können. Die Augenfälligkeit, mit der ein Maler seine technische Bewältigung der *difficultà* unter Beweise stellen konnte, bestimmte den Preis eines Bildwerks nicht unwesentlich, d.h. die Höhe des Schwierigkeitsgrades galt als Anzeichen künstlerischer "Qualität".⁷⁶⁵ Besonders augenfällig waren natürlich die geometrischen Bodenmuster, die deutlich erkennen ließen, daß der Künstler an ihnen den Entwurf seiner Bildräume ausgerichtet hatte: die Kachelgevierte wiesen mit ihren Tiefenlinien nicht nur in die Unendlichkeit, sondern funktionierten auch als Planquadrate, über denen Häuser und ganze Idealstädte im Grundriß gedacht werden konnten. In einer religiösen Gemeinschaft, die ihren Herrn dafür preist, alles nach Maß, Zahl und Gewicht geschaffen zu haben, nimmt es nicht wunder, wenn der *pictor* als *alter creator* gefeiert wird:

⁷⁶⁵ vgl. ebd., S. 128.

*So schließt denn die Malerei jene hohe Auszeichnung in sich, daß der, welcher sie mit Meisterschaft ausübt, seine Werke verehrt sehen und sich selbst gleichsam wie einen Gott geschätzt hören wird.*⁷⁶⁶

Dies gilt vor allem, weil man davon ausging, daß die Tiefenlinien der Fliesenornamente den Sehstrahlen des menschlichen Auges entsprechen, daß also der Maler das Sehen sichtbar macht und sich damit auf den Leitsinn der Wahrnehmung auch religiöser Wahrheiten bezieht.

Theoretische Grundlage für diese Theologie des Visuellen war u.a. die Schrift des Petrus von Limoges *Über das moralische und religiöse Auge*, in der das ungehinderte Nachvollziehen der Perspektive mit der demütigen Einsicht in Sünde und Irrtum verglichen wird.⁷⁶⁷ Diese Schrift wirkte bis in die Zeit ihrer Wiederauflage um 1500 nach, als zwei ähnliche Traktate unter demselben Titel *Über die sinnlichen Wonnen des Himmels* erschienen.

Die Kunst, ein Bild wie einen Text "lesbar" erscheinen zu lassen, setzte natürlich verbindliche Grundannahmen voraus, die für Bildhersteller wie Bildnutzer gleichermaßen galten. So funktioniert z.B. Piero della Francescas *Verkündigungs*-Fresko für San Francesco in Arezzo (ca. 1455, Abb. 49) auf der Basis der inneren Logik einer allgemein akzeptierten Darstellungskonvention: demnach geht der Betrachter, der sich an die Raumgehäuse der vergangenen 150 Jahre "gewöhnt" hatte, selbstverständlich davon aus, daß die Loggia zur Rückwand der Architektur in einem rechten Winkel steht. Versucht man, diese Vorstellung zu ignorieren, entstehen verwirrende Neigungswinkel, die das räumliche Konstrukt schief und instabil erscheinen lassen. Entsprechend würden die rechteckigen Bodenkacheln, die hier in einer Schrägsicht präsentiert werden, zu Rauten. Tatsächlich dominiert der rechte Winkel als ästhetische Norm die Malerei des Quattrocento in einer Weise, die ihren Höhepunkt in den zentralperspektivischen Ansichten fiktiver Idealstädte findet, die zumeist völlig entvölkert sind und möglicherweise als Entwürfe für Theaterdekorationen vorgesehen waren. Auch in diesen Bildern (z.B. aus der Werkstatt des Francesco di Giorgio, 1476, oder auf der Brauttruhe der Medici-Strozzi, ca. 1512) wird die Tiefenwirkung durch die orthogonalen Bodenlinien der Plätze enorm betont - hier nun tatsächlich ohne theologische Aussage, aber bezeichnenderweise ohne Darstellung menschlichen Lebens und somit gerade nicht anthropozentrisch oder auf einen vermeintlich "neuen Renaissancemenschen" zugeschnitten! Die geometrischen Bodenmuster in den Idealstadtvisionen des späten 15. Jahrhunderts entsprechen den architektonischen und stadtplanerischen Grundrissen: vom Straßengeviert über die Einrichtung des Hauses bis zu den Fußbodenkacheln ist alles - wie auch schon in römischen Heerlagern oder in der idealen Anlage des Klosters St. Gallen - auf Regelmäßigkeit und Ordnung ausgerichtet, die einen "höheren" Plan vermuten lassen. Bestandteil dieses Planes ist, daß sich

⁷⁶⁶ Alberti, *Della pittura* II, zit. nach Jäger 1990, S. 142.

⁷⁶⁷ vgl. Baxandall, S. 130f.

der einzelne Mensch dieser ästhetischen und sozialen Ordnung unterwirft. Das Innere des Hauses spiegelt den Gesamtcharakter der geplanten Stadt, vermittelt zwischen privater und öffentlicher Sphäre. Diese Analogie hält den Einzelnen an, seine individuelle Lebensführung am kollektiven Gesamtwohl zu orientieren.

Nach Robert Smithson produziert die *Stadt* gar die Illusion, die Erde existiere gar nicht.⁷⁶⁸

Für Rudolf Arnheim beschwört denn auch die Entdeckung der Zentralperspektive eine "gefährliche Entwicklung" der westlichen Mentalitätsgeschichte, da sie Wissenschaftshörigkeit und mechanische Reproduktion einiger weniger geometrischer Grundmuster an die Stelle schöpferischen Ingeniums treten läßt.⁷⁶⁹ Mit seiner harschen Kritik scheint Arnheim allerdings zu ignorieren, daß innerhalb eines zugegebenermaßen recht starren Regelsystems mathematischer Raumkonstruktion, das von den Künstlern selbst in erster Linie als handwerkliche Hilfestellung angesehen wurde, eine Vielzahl inhaltlicher Bezüge und Verweisungen auch auf transzendente Inhalte möglich war.

Exemplarisch wird im Folgenden Piero della Francescas *Geißelung Christi* (Abb. 50) betrachtet, für den italienischen Kunsthistoriker Luciano Bellosi, "vielleicht das repräsentativste perspektivische Konstrukt, das die Malerei des Quattrocento hervorgebracht hat."⁷⁷⁰ Daß Piero die Bildszene von einem festgelegten Betrachterstandpunkt aus auf wiederum einen einzigen Distanzpunkt hin konstruiert, trägt zur Einheitlichkeit des dargestellten Raumes und zur "realistischen"⁷⁷¹ Wirkung des Bildes bei. Er soll sich dabei vor allem an der optischen Lehre des Euklid orientiert haben.⁷⁷²

Auffällig im Vordergrund plaziert ist eine Gruppe von drei disputierenden Männern, die man zunächst für die Hauptfiguren des Bildes halten könnte. Tatsächlich ist das eigentliche Geschehen, nämlich die Marter des an eine Säule gefesselten Erlösers, in den Bildhintergrund versetzt. Offensichtlich bildet dieses an sich grausige, hier aber - im Gegensatz zu den volkstümlichen *Schmerzensmann*-Darstellungen - ganz unblutige Ereignis den Gesprächsgegenstand der im Bildvordergrund Anwesenden. Diese wurden von Marilyn A. Lavin als Ottaviano Ubaldini, Staatskanzler und Schatzmeister von Urbino, sowie Ludovico Gonzaga, Herzog von Mantua und dessen Neffe, Vangelista Gonzaga, identifiziert. Letzterer wirkt durch seine Barfüßigkeit wie ein "Fremder", was dadurch erklärt wird, daß er aufgrund langwieriger Erkrankung tatsächlich kaum noch am irdischen Leben teilhatte. Das Gespräch der beiden älteren Männer über die wunderbare Genesung des Jüngeren sei daher in Analogie

⁷⁶⁸ vgl. R. Smithson, A Sedimentation of the Mind: Earth Projects. In: Smithson 1979, S. 83.

⁷⁶⁹ vgl. Arnheim 1969, S. 258 u. 284f.

⁷⁷⁰ Bellosi 1988, S. 229.

⁷⁷¹ Wertheim 1999, S. 107.

⁷⁷² vgl. Wheelock 1977, S. 73.

zu Christi Marter und Auferstehung zu sehen. Die Identität der Personen ist letzten Endes unerheblich, denn sie sind nicht als leibhaftige Zeugen der Auspeitschung zu verstehen; vielmehr imaginieren sie diese in vorbildlicher Weise während ihrer Unterhaltung, so wie sie auch der Bildbetrachter in seinen privaten Bußübungen vorzustellen hat.

Zwischen dem irdischen Raum, in dem sich als Betrachteräquivalente die Männer befinden, und dem transzendenten Ort der Folter, die der Heiland stellvertretend für das Menschengeschlecht auf sich genommen hat, vermittelt das Modul des in ornamentalen Varianten wiederholten Bodenquadrats. Dieses Quadrat gibt nämlich auch das Maß für den heiligen Kreis vor, in dessen Mitte Christus sichtlich unbewegt seine Schmerzen erträgt - Spekulationen zur Quadratur des Zirkels gehörten zweifellos zum intellektuellen Pflichtprogramm an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit. Offenbar wird die Glaubwürdigkeit des messianischen Blutopfers der Idealität der harmonischen Proportionen, denen das Geschehen eingeschrieben ist, untergeordnet: als Ausdruck göttlicher Macht rangieren Kreis und Quadrat noch vor der drastischen Anleitung zum empathischen Mitfühlen körperlichen Leidens. Wittkower und Carter haben die dem Bild zugrundeliegenden Maß- und Zahlenverhältnisse akribisch rekonstruiert⁷⁷³: so scheint sich z.B. die Männergruppe zum geschlagenen Salvator in annähernd gleicher Distanz aufzuhalten wie zum Betrachter, soweit dieser einen idealen Standpunkt einnimmt. Das durch die Bodenquadrate (wie durch das Vierungsquadrat der gotischen Kathedrale!) vorgegebene Grundmaß ist Multiplikator, um die Säulenhöhen oder andere architektonische Details zu ermitteln.

Das höchstwahrscheinlich unter Vorzeichnung eines Grundrisses konzipierte Muster vermittelt zwischen der "realen" und der metaphysischen Bildebene, die zu einer räumlichen Einheitlichkeit zusammenzufallen scheinen, und strukturiert den Handlungsraum der Personen, die wie auf einem komplizierten Spielfeld agieren. "Das Verfahren, die bildkünstlerische Darstellung architektonischer Motive mittels regelrechter Architekturzeichnungen (und Grundrisse) vorzubereiten, zeigt die Bedeutung, die man im Quattrocento der Proportion beimißt."⁷⁷⁴

Entwickelt aus den radialsymmetrischen Grundformen Kreis und Quadrat spielt das Ornament mit seiner Gestaltperfektion auf kosmologische Harmonien an und betont so die besondere Stellung des Welterlösers, obwohl er eigentlich eher beiläufig im Bildhintergrund auftaucht. Girke weist in diesem Zusammenhang auf die Analogie zwischen einigen Mustervarianten des Prätoriaums und zeitgenössischen Horoskop-Zeichnungen hin: "Daß Mathematik und Astrologie im Quattrocento in so enger Verbindung stehen, kann als ein Beleg für die

⁷⁷³ ausführlich zusammengefaßt bei Girke 1984, S. 288ff.

⁷⁷⁴ ebd., S. 282ff.

Gefühlshaltigkeit der mathematischen Orientierung in dieser Zeit gesehen werden"⁷⁷⁵ - es gilt gerade nicht der umgekehrte Schluß, die Mathematisierung der Kunst und selbst des Privatlebens habe als Hinweis auf eine kalte, emotionslose, säkulare Welt zu dienen. Michael Kubovy analysierte beispielsweise die *Sacra Conversazione*, die Domenico Veneziano für die Kirche Sta. Lucia de'Magnoli 1445 malte. Dem Entwurf des Bodenmusters, auf dem sich die Heiligen wie auf einem Spielbrett bewegen, liegt die Zahl 3 zugrunde: "Die elementare Kontur, aus der das Bodenornament entwickelt wurde, ist das gleichseitige Dreieck. Der ideale Abstand, den der Betrachter auf dem nicht mehr im Bild sichtbaren Boden einnehmen müßte, beträgt das dreifache des im Bild sichtbaren Bodens. [...] Der Boden ist an der Schnittkante 9 Fuß breit, und die vollständige Tiefe der Architektur jenseits der Schnittkante beträgt 27, also 3^3 Fuß."⁷⁷⁶

Außerdem spielt das Zählenverhältnis von 2 zu 3, das den Proportionen der Architekturteile und dem Kachelmuster selbst abzulesen sei, eine entscheidende Rolle. Es verweist auf die Wandlung der zweifachen Gottheit (Vater und Heiliger Geist) zur Dreieinigkeit durch das Hinzukommen des Sohnes (Christus).⁷⁷⁷

Da durch die ebenmäßige Musterung der Boden in Piero della Francescas *Geißelung* besonders glatt und flach erscheint, wirkt das Aufragen der Figuren umso statuarischer. "Zwar bleiben im Bildraum zur Genüge freie Plätze für eine Entfaltung von Aktion; doch die Verankerung der Figuren mit dem Boden ist so fest, daß sie nur wenig Spielraum haben. Das gilt auch für den Betrachter als den Bezugspunkt der aktionsräumlichen Struktur des Bildes"⁷⁷⁸, denn diesem wird durch den Anschnitt des Bodenornaments am vorderen Bildrand suggeriert, er stehe auf derselben Grundfläche wie die Bildakteure. Meines Erachtens macht dieses Illusionsmittel gerade nicht den Scheincharakter der Bildebene deutlich, wie Hartmut Girke in seiner Dissertation behauptet⁷⁷⁹, denn dazu wäre die Begrenzung der Standfläche zum Betrachter hin, z.B. durch eine Stufe, ein weitaus wirksameres Mittel.

Vielmehr wirkt die Folterszene wie ein Motiv immerwährender Meditation und das Gespräch der Männer wie ein allzeit bewahrendes Totengedächtnis.

Das Ambiente der *Geißelung* verweist zugleich auf die zeitgenössische städtische Piazza als Ort der Kommunikation, deren Teilnehmer in der sozialen Hierarchie im übertragenen Sinne ebenso festgelegte Positionen haben, wie die Bildfiguren. In Pieros Gemälde eine "wichtige Station der Säkularisierung der religiösen Malerei im Quattrocento"⁷⁸⁰ zu sehen, weil es die

⁷⁷⁵ ebd., S. 296f.

⁷⁷⁶ Kubovy 1986, S. 6. (Ü.d.A.)

⁷⁷⁷ vgl. ebd., S. 7.

⁷⁷⁸ Girke 1984, S. 289.

⁷⁷⁹ vgl. ebd., S. 288ff.

⁷⁸⁰ ebd., S. 323.

"zunehmende Würdigung menschlichen Selbstseins"⁷⁸¹ veranschauliche, verkennt meines Erachtens das Bildanliegen, Individualität gerade auf unbedingte Einpassung in festgefügte soziale Ordnungsmuster auszurichten. Säkularisierung mit Individualisierung zu identifizieren, ist per se ein ideologischer Kurzschluß, denn die Bildwerke des 15. Jahrhunderts markieren nicht das Ende von Religion und Frömmigkeit, sondern deren Privatisierung bei gleichzeitiger Wahrung von sozialen Gefügen. Zweifellos stehen die Bildpersonen in der *flagellazione* buchstäblich auf dem Boden historischer Tatsachen, nämlich dem Fundament des italienischen Stadtstaates, sei er nun bürgerlich oder aristokratisch regiert, doch funktionierten diese Gemeinschaften nur unter ausdrücklichem Verzicht auf besondere Ichbezogenheit; Position und Bewegungsspektrum sind - dies läßt das Bild überdeutlich erkennen - durchaus rigide vorgegeben.

In formalem Gegensatz zu den bisher diskutierten Beispielen gemalter Schmuckfußböden, die eine spezifische Bildwirkung entfalten, stehen Künstlerarbeiten des 15. Jahrhunderts, in denen auf den Tiefensog eines stereotypen Kachelgeleges verzichtet wurde.

Karg, *sehr* karg, ist z.B. der Boden der *Anbetung der Hirten* in Hugo van der Goes' Portinari-Triptychon, den er etwa 1476 schuf (Abb. 51)⁷⁸². Das Jesuskind liegt rücklings mit käferhaft zur Mutter gereckten Gliedmaßen auf einer estrichartig nackten graubraunen Fläche. Hier fehlen Zivilisationsspuren völlig, es wurde weder gekehrt noch gestreut. Die wenigen, beiläufig auf dem Grund verteilten Strohhalme, als seien sie von der letzten Viehfütterung liegengeblieben, lassen den Mangel an Liegekomfort für ein Neugeborenes erschreckend hervortreten. Die Gloriole, die unter dem Körper des Knaben glänzt, scheint ebenfalls aus goldfarbenen Reiseris ausgebreitet und verweisen zusammen mit dem Getreidestrauch im Bildvordergrund, der an ein Liktorenbündel erinnert, auf das eucharistische Geschehen. Damit ergibt sich ein räumlicher Bezug gerade nicht in Richtung der Bildtiefe, sondern zur betrachtenden Gemeinde hin, die sich zur Abendmahlsfeier vor dem Altar der florentiner Hospitalkapelle S. Maria Nuova versammelte. Das Christuskind wird der Aufmerksamkeit als Lamm Gottes anempfohlen, zur Opferung in der Meßfeier hingestreckt wie ein Brot auf dem Teller.

Auch wenn die Madonna selbst kein mit Ähren geschmücktes Gewand trägt, wird sie in ihrer Eigenschaft als nährende Mutter, die ihre Leibesfrucht der Christenheit hingibt, angesprochen. Da der liegende Säugling in starker Aufsicht präsentiert wird, fühlt sich der Betrachter in den magischen "Feierkreis"⁷⁸³ der - wenn auch etwas betreten dreinblickenden - Anbetenden

⁷⁸¹ ebd.

⁷⁸² Das Bild befindet sich in den Florentiner Uffizien.

⁷⁸³ Girke 1984, S. 337.

einbezogen. Die goldenen Lichthalme, die unter dem Christkind hervorstrahlen, funktionieren zusätzlich als Radian dieses "Feierkreises".

Die in ihrer Gesundheit und Lebensqualität beeinträchtigten Insassen des Hospitals dürften sich durch das äußerst schlichte Ambiente der Geburtsszene unmittelbarer berührt gefühlt haben als durch die kühle Eleganz eines patrizischen Verkündigungssalons. Neben dem Bezug zum liturgischen Anlaß zeichnet vor allem die psychologische Rücksicht auf die Bedürftigkeit kranker Betrachter das Raumprogramm aus: ihre Blicke werden nicht durch geometrische Tricks in eine gestaltlose "Unendlichkeit" gelenkt, sie erhalten ihren Trost vielmehr direkt im Bildvordergrund. Durch den bewußten Verzicht auf architektonische Bildtiefe - die Raumverhältnisse werden durch die unterschiedlichen Körpergrößen von Menschen und Engeln eher noch verunklärt - zielt van der Goes, wie er es auch in anderen Werken tat, auf eine sehr direkte "Vergegenwärtigung des mystischen Leibes Christi."⁷⁸⁴

Deutlicher als mit dem unbedeckten Boden der Krippe kann man kaum darauf hinweisen, daß der menschengestaltige Gottessohn in ärmliche Verhältnisse hinein geboren wurde. Das Motiv der marianischen *humiltà*, der demütigen Erwartungshaltung der kauernenden Magd des Herrn, wird durch die trostlose, die künftige Passion gleichsam vorwegnehmende Bettung ihres Sohnes noch gesteigert. Das von Gott empfangene Kind scheint buchstäblich der Erde entsprungen, ihr verbunden und der Menschheit zu Füßen gelegt. Aus der Erde gekommen, wird der Heiland nach seinem irdischen Dasein in sie zurückkehren. "Es ist charakteristisch für die religiöse Orientierung des Malers, daß er nicht die neue Erde, nicht die erlöste Welt zum Ort der Anbetung wählt. Er stellt das heilige Geschehen in unsere Wirklichkeit in ihrer Unzulänglichkeit und mit all ihren Bedrängnissen und Nöten."⁷⁸⁵ Dies entspricht völlig den populärreligiösen Tendenzen etlicher Mystiker des Hoch- und Spätmittelalters, die vor allem in der niederländischen Heimat des Malers, aber auch in Italien lebhaft Akzeptanz ihrer Lehren einer unvermittelten Annäherung an Gott fanden. Nach einem letzten Aufschwung des Volkspredigertums am Ende des 15. Jahrhunderts machte erst das 5. Lateranische Konzil (1512-17) mit diesem Phänomen ein Ende.

3.1.3.3. Vom Ende der "theologischen" Zentralperspektive.

Luciano Bellosi sieht in Raffaels *Schule von Athen* (1508) den "großen Schwanengesang der italienischen Konzeption der Perspektive, die hier [...] in einem bewunderungswürdigen Gleichgewicht mit den neuen Anforderungen des Cinquecento an die bildnerische Freiheit überlebt, die jede Form von Vorschrift nur schlecht ertragen konnte."⁷⁸⁶ Bedrängt von Schülern bückt sich Euklid, um auf einer am Boden liegenden kleinen Tafel den Zirkel anzusetzen.

⁷⁸⁴ ebd., S. 373.

⁷⁸⁵ ebd., S. 339,

⁷⁸⁶ Bellosi 1988, S. 238.

"Störet meine Kreise nicht" könnte er gerade denken, als sollte auf die Anekdote von Archimedes angespielt werden, der mit diesen Worten einen Soldaten während der Belagerung seiner Heimatstadt Syrakus abwies (desungeachtet von diesem aber erschlagen wurde). Der Tiefensog des großformatigen Bodenornaments leitet den Betrachter zu einer Zeitreise an, die den Blick zurück zum Blick nach vorn werden läßt: die Rückbesinnung auf den antiken Bildungskanon von Philosophie, Pädagogik und Naturwissenschaften, die zur Formung des heranwachsenden jungen Menschen in einer erklärbaren Welt beitragen, bestimmt das Programm einer "neuen Zeit". Die Bedeutungs-Perspektive besteht nicht mehr in der Verheißung christlicher Erlösung und der Vertröstung auf ein Jenseits, also im Banne eines theologischen Symbolismus, sondern in der Aufforderung zu Lehre und Forschung.

Theoretiker wie Ignatio Danti (1536-86; Verfasser von *Le Due Regole della Prospettiva Pratica*, 1583) legten in ihren Traktaten nun dar, daß die Raumkonstruktion auf einen einzelnen zentralen Fluchtpunkt hin keinen der natürlichen Wahrnehmung entsprechenden Eindruck vermitteln kann.⁷⁸⁷ Wer in einem geschlossenen Raum den Kopf von einer Seite zur nächsten wendet, wird natürlicherweise feststellen, daß sich die Umrisse von Gegenständen eher zu krümmen scheinen und keineswegs so geradlinig konvergieren, wie dies in Bildern vermittelt wurde. Der tatsächliche persönliche Augenschein bei der visuellen Erfassung eines Raumes weicht von der zentralperspektivischen Darstellung so erheblich ab, daß sich auch Künstler über das Unzureichende dieses Mediums im klaren gewesen sein mußten. Folgenreich waren die Studien Jean Fouquets, der mit der *perspectiva cornuta* (Abb. 52) experimentierte, bei der vertikale Linien einer leichten Krümmung unterworfen werden, "und zwar in dem Maße, wie sich das Auge vom zentralen Fluchtpunkt einer Komposition entfernt; sie wird von einigen Experten als Vorläufer der sogenannten Linearperspektive betrachtet, die später von Leonardo da Vinci entwickelt worden ist"⁷⁸⁸, und deren Vorläufer in den Werkstätten der Pariser Illuministen in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu suchen sind. Dieses Liniensystem weisen z.B. der Kachelboden in fol. 8 (Kaiserkrönung Karls d. Gr.) der *Grandes Chroniques de France* oder der geflochtene Teppich in der *Verkündigung des Todes der Jungfrau* auf. Es belegt, daß an verschiedenen Orten zur gleichen Zeit an einer Vervollkommnung der Raumprojektion gearbeitet wurde und daß ein reger kultureller Austausch zwischen Westeuropa, vor allem dem burgundischen Hof, und Italien bestand. Vergleichbare Ergebnisse kamen in größerer Zahl erst wieder im 17. Jahrhundert nach der Etablierung der *Camera Obscura* als Hilfsmittel für Vedutenmaler zustande. Zwar schlossen sich niederländische Maler des sogenannten *Goldenen Zeitalters* der Überzeugung an, daß angewandte Perspektive die wissenschaftliche Grundlage der Malerei darstelle, doch vermittelten sie die rein

⁷⁸⁷ vgl. Wheelock 1977, S. 151.

⁷⁸⁸ Avril 1987, S. 43.

hypothetischen Raumkonstrukte mit der alltäglichen Wahrnehmung, der die mithilfe der Camera Obscura erstellten Bildwerke eher entsprachen. "Sie erkannten, daß die Camera Obscura und das menschliche Auge nach dem gleichen Prinzip arbeiten"⁷⁸⁹ - eine Einsicht, der sich die Theoretiker der mathematisch konstruierten Zentralperspektive verweigert hatten. Mit der Einsicht in ihre "Fehlerhaftigkeit" hatte sich die religiöse Konnotation der Zentralperspektive als Hinweis auf die Unendlichkeit bis auf weiteres erledigt. Als Begründung dafür wurde vorgetragen, der erstarkende Protestantismus sei eher mit der Kunst als der Wissenschaft verschwistert und habe seinen Interessenschwerpunkt auf wirtschaftliche Belange gerichtet und damit das katholische Ideal "qualitativer Perfektion" geopfert.⁷⁹⁰ Dem ist entgegenzuhalten, daß auch im katholischen 15. Jahrhundert ein großes Interesse an einer Verwissenschaftlichung des Künstlerberufs, vor allem durch Anwendung der Geometrie bestand und daß, wie ich dargelegt habe, diese Anwendung in engem Zusammenhang mit einem großkaufmännischen Auftraggeberkreis zu sehen ist, mithin weder Wissenschaft noch Merkantilität reine Merkmale des Protestantismus sind. Zwar haben sich Protestanten gegen die katholische Bilderverehrung gewandt, was aber keineswegs ein Nachlassen künstlerischer Produktion, sondern allenfalls eine Verlagerung der Themen (z.B. eine Weiterentwicklung des privaten Bildnisses) bedeutet hat. Umgekehrt hat die Gegenreformation eine lebhaftere Bildpropaganda betrieben, in der jedoch nicht mehr die perspektivische Bildräumlichkeit als bedeutungstiftendes Element im Vordergrund stand. Mit der Entwicklung der illusionistischen Deckenbildmalerei im 17. und 18. Jahrhundert hatte die Gegenreformation eine adäquate künstlerische Aufgabe gefunden, die allerdings den Schwerpunkt der Betrachtung von "in die Ferne" nach "aufwärts" verschob und damit ähnlich plakativ visuell argumentierte wie die Künstler zur Blütezeit der Zentralperspektive. Ein manieristisches Bild wie die im Frankfurter Städel aufbewahrte *Kellerszene* des Felix Chrétien (1510-79) markiert den Wendepunkt der perspektivischen Malerei, die sich schieren Effekten zuwendet: ein Mann entriegelt eine zweiflügelige Tür, die den Fußboden zu einer Kellertreppe hin öffnet. Im Bildhintergrund führt durch eine weitere Tür eine Wendeltreppe in ein höheres Stockwerk. Das Bild erweist sich im wahrsten Sinne des Wortes als "mehrbödig"; "geradezu didaktisch"⁷⁹¹ führt der Künstler eine Anwendung perspektivischer Gesetze an, die er durch das klassische Bodenmuster aus quadratischen Fliesen betont. Es wird allerdings auch ersichtlich, daß die zeitgenössische Malerei die schwierige Aufgabe der perspektivisch exakten Projektion schräg gekippter Flächen noch nicht befriedigend zu lösen imstande war, und der im

⁷⁸⁹ Wheelock 1977, S. 324.

⁷⁹⁰ A.C. Crombie, Commentary on Papers One (Hall) and Two (Santillana), In: Critical Problems in the History of Science. Madison 1959, S. 66-78, hier S. 68.

⁷⁹¹ Abels 1985, S. 220.

Bild entstehende Raum eine Mischung aus mathematischer Konstruktion und eigener Anschauung darstellt.

Nach der religiösen Malerei des Quattrocento ist es im Cinquecento vor allem die Illusionskunst der Theaterdekoration, die auf dem Gebiet der Perspektive weitere Schritte unternimmt. Vor allem aus der Werkstatt des Sebastiano Serlio stammen theoretische Überlegungen, wie das Auge des Betrachters am besten zu täuschen sei. Serlio vermittelte die antike Form des Amphitheaters mit halbkreisförmiger *Orchestra*; der Boden steigt dabei steil zur Hinterbühne an, um die starken Verkürzungen der gemalten Bauten zu unterstützen; er wird aber damit zur Illusion eines Bodens, denn er ist kaum noch bespielbar.

Barbaro geht bei der Konstruktion seiner Dekorationen wie die Maler des 15. Jahrhunderts bei ihren Gehäusen von den Bodenlinien aus: er ermittelt einen *punto della veduta*, den er "in der Mitte des Zuschauerraums" lokalisiert und versammelt in diesem die Orthogonalen des Bühnenbodens. Auf diesen Linien können die senkrechten Seitenwände der Bühnendekoration errichtet werden.⁷⁹²

Guido Ubaldo empfahl einen nach hinten schräg ansteigenden Bühnenboden, da ein waagerechter Boden "zu eng" erscheinen würde. Die Schauspieler lassen sich auf der geneigten Fläche großzügiger verteilen.⁷⁹³

3.1.3.4. Anmerkungen zur Wahrnehmung perspektivischer Darstellungen

Erst die Neurophysiologie des 20. Jahrhunderts beschäftigte sich in naturwissenschaftlicher Hinsicht mit den Problematiken der Raumwahrnehmung, wie sie z.B. durch künstlerische Arbeiten provoziert wurde. So wurde u.a. die Abhängigkeit eines korrekten perspektivischen Eindrucks vom Betrachterstandpunkt in Experimenten, etwa von Smith und Smith (1961) untersucht: sie täuschten ihre Versuchspersonen mit der fotografischen *Abbildung* eines Raumes, in dem eine Zielscheibe auf den Boden gemalt war. Die Versuchspersonen konnten in diesen tatsächlich zweidimensionalen Raum nur durch die Öffnung in einer Trennwand blicken. Alle versuchten, einen Ball so auf die Zielscheibe zu werfen, als handele es sich um einen dreidimensionalen Raum; niemand bemerkte die Täuschung. Nur bei Einhaltung des vorgesehenen Betrachterstandpunkts ist jedoch eine Isomorphie zwischen dem wahrgenommenen (alltäglichen) und dem virtuellen (Bild-)Raum zu erreichen. Pirenne (1970) und Hagen (1974) stellten die Hypothese auf, daß ein Betrachter in der Lage sei, die Verzerrungen, denen der Bildraum durch Veränderung des Standorts unterworfen wird, kompensatorisch zu verrechnen.⁷⁹⁴

⁷⁹² vgl. Schöne 1933, S. 14f.

⁷⁹³ vgl. ebd. S. 28.

⁷⁹⁴ vgl. Rosinski/Farber 1980, S. 148ff.

Der stärkste Impuls, der von perspektivischen Darstellungen ausgeht, ist der Sog in die Tiefe, den Vera Schumann auch als "Fortbewegungsappell" bezeichnet. Dieser kann seine "Wahrnehmungsgrundlagen aber nur von den ursprünglichen Ordnungen beziehen, die die Projektion des Bodens mit sich bringt. Sie waren gegeben, bevor die Menschen daran gingen, die geographische Welt mit Wegen zu erschließen."⁷⁹⁵ Mit anderen Worten: Menschliche Sehgewohnheiten waren entwicklungsgeschichtlich weitaus stärker durch die Bodenwahrnehmung geprägt, als dies den Angehörigen von Hochkulturen noch gegenwärtig gewesen sein mag. Bekanntermaßen waren aufrechtgehenden Zweibeinern landbewohnende Tierformen vorausgegangen, zu deren arttypischem Gesichtsfeld der Boden zwangsläufig über den weitaus größten Zeitraum der Evolution hinweg gehörte. Auch laut Gibson müssen also *Bodengradienten*, u.a. das Abnehmen der Texturschärfe zum Horizont (=Bildhintergrund) hin, das Abschätzen von Entfernungen ermöglicht haben.⁷⁹⁶ Da aufgrund der Schwerkraftwirkung normalerweise der Kontakt von Dingen mit dem Boden vorausgesetzt wird, der zum Horizont ansteigende Boden aber in einer räumlichen Darstellung mit dem Bildhintergrund zusammenfällt, leitet man aus der Relation dieser Dinge die räumliche Tiefe einer Darstellung ab. Die Horizontlinie markiert das Ende der wahrnehmbaren Erstreckung einer Bodenfläche; daher galt auch für Künstler:

*Der Horizont ist in der Perspektiv-Kunst nichts anders als eine Linie/ welche uns die Höhe unsers Augs vorstellet. [...] Und also weiset die Horizont-Linie wie fern das Aug von dem Boden erhöht ist.*⁷⁹⁷

Wie tief verwurzelt diese Grundannahmen in der menschlichen Kognition sind, läßt sich experimentell leicht beweisen: eine Versuchsperson soll die Entfernung von Gegenständen, die in einem Guckkasten an nicht sichtbaren Fäden schwebend hängen, einschätzen. Da die Dinge nicht wie üblich auf dem Boden liegen oder stehen, kommt es zu Täuschungen hinsichtlich der Raumtiefe.

Künstler hatten sich vor allem an die simple Regel zu halten, daß bei der Darstellung eines möblierten Innenraums der Boden "immer als genügend große Fläche"⁷⁹⁸ dargestellt werden muß, um ein brauchbares Display für die Verteilung der Möbel im Raum abzugeben. Dies bedeutet eine angemessene Anhebung der Horizontlinie, die aber nicht zu hoch sein darf, weil der Boden sonst geneigt wird. Wenn die den Tiefenraum konstituierenden Bodenlinien durch zu reichhaltiges Mobiliar oder zu viele Akteure verdeckt sind, kann sich der Sogeffekt allerdings nicht einstellen, wie die *Verkündigung* aus dem *Mérode-Altar* des Meisters von

⁷⁹⁵ Schumann 1977, S. 38f.

⁷⁹⁶ vgl. ebd., S. 33.

⁷⁹⁷ Reißkunst 1710, Fol. 11.

⁷⁹⁸ Bärtschi 1976, S. 128.

Flémalle demonstriert: der Boden läßt sich eher als hochgeklappte "Hintergrundfolie des heiligen Geschehens im Vordergrund"⁷⁹⁹ deuten und verfehlt damit seine beabsichtigte Wirkung. Zwar werden, wie Girke bemerkt, die Personen in ihrer "plastischen Wucht" bestärkt, der Maler bleibt allerdings die Möglichkeit schuldig, die Handlungsträger im Raum verorten zu lassen.

In Masaccios *Tritinitätsfresco* (ca. 1425) liegt der Horizont hingegen sogar unterhalb des dargestellten Raumes, so daß für den Betrachter überhaupt kein Boden im Bild sichtbar wird. Die Tiefenwirkung wird ausschließlich über die Wiedergabe einer kassettierten Decke und nicht - wie allgemein üblich, über ein Pavimentmuster vermittelt. Diese Raumkonstruktion weist dem Betrachter ein Gefühl extremer Unterwerfung unter die dreifaltige Gottheit zu und ist als Bildlösung deshalb vermutlich singulär geblieben; mit dem erstarkenden Selbstbewußtsein bürgerlicher Auftraggeber und dem Bedürfnis nach inniger privater Andacht war eine solche Haltung wohl kaum vereinbar.

Die Lesbarkeit räumlicher Bildkompositionen basiert grundsätzlich auf der kulturell antrainierten Konvention, trapezförmige Flächen in Bildern nicht als aufrechtstehende geometrische Figuren, sondern als sich in die Ferne erstreckende Rechtecke zu deuten.⁸⁰⁰ Hochberg geht dabei von einer *taktil-kinästhetischen* Vorstellung aus, bei der sich visuelle Tiefenreize mit haptischen Erinnerungen an die Fortbewegung im Raum verbinden. "Was den einzelnen Tiefenreiz wirksam macht, ist lediglich der Umstand, daß er mit den anderen Tiefenreizen sowie mit der Bewegung, dem Tasten usw. in der Vorgeschichte des Individuums assoziiert wird."⁸⁰¹

3.1.3.5. Böden in Bildern der neuzeitlichen Malerei

Im Verlauf des 16. Jahrhunderts büßten geometrische Bodenmuster ihre Funktion als Konstituenten einer die religiöse Bedeutung unterstützenden Tiefenwirkung ein. Natürlich wurden weiterhin Böden als Bestandteile von Innenräumen dargestellt, aber die perspektivischen Techniken waren zum alltäglichen Handwerkszeug der Bildkonstruktion geworden. Nur in vereinzelten Fällen der Malereigeschichte unterstützen spezifische Darstellungen von Böden in Innenräumen die inhaltliche Bedeutung eines Bildes. So übernimmt z.B. der Estrich in Botticellis *Heiligem Augustinus* (Abb. 53) die Funktion einer Halde für literarische Fehlproduktion: Hinter einem halb zur Seite gezogenen Vorhang sitzt der Kirchenvater in einer Architekturnische an einem Schreibpult. Mit einem Federkiel trägt er Notizen in ein kleines aufgeschlagenes Buch ein. Offenbar hat es mit der Inspiration etwas

⁷⁹⁹ Girke 1984, S. 217.

⁸⁰⁰ vgl. Hochberg 1977, S. 64ff.

⁸⁰¹ ebd.

gehapert, denn zu seinen Füßen liegen etliche Papierstreifen zerrissen und zerknüllt am Fußboden (gemischt mit einigen verbrauchten Schreibfedern): einerseits Hinweis auf eine rastlose Textproduktion, bei der die Spreu vom Weizen getrennt wird; allerdings auch Anzeichen dafür, daß manches buchstäblich verworfen werden mußte. Selten ist akademischer Müll so eindringlich und auffällig dargestellt worden; es erstaunt umso mehr, als es sich eigentlich um "Heilige Worte" handelt, die da so unwirsch vom Tisch gefegt wurden. Zumindest verleiht diese Anhäufung mißlungener Textfragmente dem Autor des *Gottesstaates* menschlich-allzumenschliche Züge (wie übrigens auch die äußerst unordentlich in das Bücherregal gepferchten Lektüre!).

Bei der ganzfigurigen Darstellung von Personen im sakralen Bild hatte sich eine möglichst detailgetreue Schilderung des Bodens als hilfreich erwiesen, um eine Positionsbestimmung der Bildhandlungsträger vornehmen zu können. Die Akteure lassen sich leichter im Bildraum verorten, ihre Abstände von- bzw. zueinander können besser ermessen werden; vor allem regelmäßige Bodenstrukturen (wie z.B. Kachelmuster, Dielenplanken etc.) definieren die Tiefenerstreckungen von Interieurs und befestigten Plätzen. Das weltliche Privatbildnis, das sich vor allem im 16. Jahrhundert zu einer künstlerischen Aufgabe entwickelte, die sich größter Nachfrage bei Aristokratie und Bürgertum erfreute, übernahm selbstverständlich diese elaborierten architektonischen Formeln.

Die Eroberung architektonischer Bildtiefe ist automatisch und untrennbar mit dem Angebot von "mehr Fußraum" verbunden. Petra Kathke weist diesen Vorgang in ihrer Dissertation *Porträt und Accessoire* an vier Gemälden der Zeit um 1530 nach: dem *Wiener Bildnis* von Christoph Amberger (1525), Hans Schäufeleins Bildnis des Abts Alexander Hummel aus dem Jahre 1531, Holbeins Doppelporträt der *Gesandten* und Jakob Seiseneggers *Karl V.* Die Auflistung läßt sich beliebig erweitern.

"Während Ambergers Figuren auf der untersichtig gegebenen Raumbühne weit vorn stehen, schiebt Schäufelein sie durch zwei auf den Abt fluchtende Schrifttafeln, Seisenegger durch Bodenmosaik und Dogge, Holbein schließlich durch Mosaik und Anamorphose zunehmend weiter in den Bildraum hinein."⁸⁰² Gerade im Beispiel des Holbeinschen *Gesandten* Dinteville wird deutlich, wie die Kontrapoststellung über zwei Partien des aufwendigen Bodenmusters hinwegreicht und den Ausfallschritt umso raumbeanspruchender wirken läßt.

- Ein Bild mit doppeltem Boden: "Die Gesandten"

Exemplarisch blieb bisher die wortreiche Debatte, die um den Fußboden in Hans Holbeins Gemälde *Die Gesandten* (1533, Abb. 54) geführt und hier verkürzt referiert werden soll:

⁸⁰² Kathke 1997, S. 123.

Bereits im Jahre 1900 ging Mary Hervey in ihrer Monographie⁸⁰³ der Frage nach, ob das dargestellte Paviment mit der in England einzigartigen Einlegearbeit vor dem Hochaltar der Westminsterabtei identisch sei. Dies zu bejahen erschien um so sinnvoller, als die lateinische Inschrift der Westminsterinkrustationen eine Möglichkeit zur Berechnung des Weltendes offeriert und Holbein mit seinem Doppelporträt ein komplexes Memento Mori konzipiert hatte. Lethaby vermutete 1906, daß Holbein die kosmologische Dimension des Westminstermusters sehr entgegen kam, um Vorstellungen von Endlichkeit zu verbildlichen: "es symbolisiert die Zeit, auf die der Tod seinen immer wiederkehrenden Schatten wirft, so wie der Schädel im Bild den Meßstab auf dem Zifferblatt des Paviments formt."⁸⁰⁴

Eine Sonnenuhr als Zeitmesser taucht denn auch noch in Gestalt von Kratzers Taschenexemplar auf, das neben weiteren gestirnsabhängigen Geräten auf einem kostbaren orientalischen Teppich ruht, der die obere Fläche eines zweibödigen Regals bedeckt. Holbein war für die detailgetreue Wiedergabe der exotischen Knüpfmuster so berühmt, daß ein Dessin nach ihm benannt ist. Ob er gewußt hat, daß die wertvollen Textilien ihrerseits mit ihren Sternornamenten kosmische Projektionen enthalten und somit die astrologische Komponente des Paviments noch verdoppeln? Die Erdoberfläche wird durch die flachen Farbflecken auf dem Handglobus neben der Laute repräsentiert, deren umgestülptes Behältnis im Schatten des unteren Regalbodens fast verschwindet, aber in der Gestaltanmutung eines Sarges ein weiteres Memento Mori im Bild bedeutet. "Da in diesem Bild nichts dem Zufall überlassen ist, kann die abseitige dunkle Schale hinter der Totenkopfanamorphose kaum etwas anderes bedeuten als die Vergänglichkeit von Musik und Lebensfreude. Ein Vanitaszeichen mag selbst die handliche Weltkugel sein, die man an einem Stiel im Nordpol wie einen Kreisel in der Hand drehen kann."⁸⁰⁵

In diesem Sinne ist auch das Hexagramm zu verstehen, das Holbein in das rosafarbene mittlere Kreisornament eingeschrieben hat. Claussen versteht es als Zeichen der Sapientia Salomonis, denn die Weisheit des königlichen Predigers ermahnt, der Eitelkeit und Vergänglichkeit allen menschlichen Strebens eingedenk zu bleiben.⁸⁰⁶

Neben dem Hinweis auf das unausweichliche Verrinnen der Lebensspanne, auf die auch das Totenkopforname am Barrett des als Melancholiker charakterisierten Gesandten deutet, kann in dem Schädel auch eine emblematisch verschlüsselte Künstlersignatur gelesen werden: Knochen = hohles Bein = Holbein.⁸⁰⁷ Die Ordenskette mit einem Medaillon, das den Erzengel

⁸⁰³ Mary F.S. Hervey: *Holbein's Ambassadors: The Picture and the Men*, London 1900.

⁸⁰⁴ W.R. Lethaby, *Westminster Abbey and the King's Craftsmen*, London 1906 (Ü.d.A.).

⁸⁰⁵ Claussen 1993, S. 182.

⁸⁰⁶ vgl. ebd., S. 182ff.

⁸⁰⁷ vgl. ebd., S. 178.

Michael zeigt, erinnert an das Jüngste Gericht, das am Ende der Tage, deren Dauer die Bodeninschrift zu Westminster verrät, zu erwarten ist.

Betrachtet man die Anamorphose frontal, in ihrer verzerrten Form, verbindet sie die beiden Gesandten wie ein makabres Band der Sympathie. Nähert man sich dem Gemälde aus einer schrägen Position heraus, die den Totenkopf perspektivisch korrekt erkennen läßt, wird man gewahr, daß das Memento Mori eindeutig zu Füßen Dintevilles liegt.

Mit der maltechnischen Raffinesse der Anamorphose wählte Holbein ein zu Beginn des 16. Jahrhunderts keineswegs seltenes Stilmittel, das bei der Darstellung politischer, erotischer und religiöser Themen zum Einsatz gelangte.⁸⁰⁸

Weltliche Macht und Herrlichkeit einerseits und der Triumph des Todes andererseits werden im Holbein-Bild verschwistert. Auch in dieser Hinsicht ist das Westminstermotiv gut gewählt, denn auf dem Chorpaviment wurden die englischen Könige nicht nur gekrönt, sondern nach ihrem Ableben auch in prunkvollen Castra Doloris aufgebahrt, bevor sie in der nämlichen Kirche ihre letzte Ruhe fanden. Erst kurz vor Anfertigung des Gemäldes hatte Holbein ein solches Totengerüst, nämlich für den Abt von Westminster, John Islip, im Chor der Westminsterabtei beobachten können.⁸⁰⁹

Im wahrsten Sinne des Wortes doppelbödig ist das Holbein-Bild jedoch, da es keineswegs nur schaurige Todes-Allusionen, sondern durchaus politische Aussagen enthält. Das Jahr 1533 war für das Inselreich mit einigen Aufregungen verbunden gewesen: Heinrich VIII. hatte seine Ehe mit Katharina von Aragonien auflösen lassen, um die bereits schwangere Hofdame Anna Boleyn zu heiraten, von der er sich vermutlich die Geburt des Thronerben erhoffte, den ihm die erste Gattin nicht geschenkt hatte. Die Scheidung brachte ihn in Konflikt mit der katholischen Kirche, die Wiederverheiratung mit einer nicht gerade ebenbürtigen Person mußte sein Ansehen in der Familiengemeinschaft der europäischen Fürsten schmälern.

So könnte es auch Ausdruck des Respekts sein, den die Vertreter der französischen Krone der neuen englischen Königin zollten, indem sie sich auf dem Boden präsentierten, auf dem Anna Boleyn soeben gekrönt worden war. Darüberhinaus hätte den Zeitgenossen Holbeins bekannt gewesen sein dürfen, daß es sich eigentlich um "römischen" Boden handelte, denn die damals noch erhaltene Umschrift ließ wissen, daß Heinrich II. den ausführenden Künstler und dessen Material aus Rom importiert hatte. (Auch in Rom selbst hatte man um 1480 versucht, durch einen Rückgriff auf die Cosmatentechnik eine Kontinuität der römischen Kirche zu assoziieren: so wurde die Sixtinische Kapelle mit einem solchen Muster neugepflastert.)

⁸⁰⁸ vgl. ebd., S. 179.

⁸⁰⁹ vgl. ebd., S. 184.

"Diplomatisch konnte man im entscheidenden Jahr 1533 als französischer Gesandter in London seinen Standpunkt nicht wählen, als auf diesen römischen Porphyren"⁸¹⁰. Erst im darauffolgenden Jahr kam es zum endgültigen Bruch des englischen Königs mit der katholischen Kirche; als das Bild entstand, war ihr der Boden in England also noch nicht entzogen.

Gute Gründe für die Vermutung einer absichtsvollen Dramaturgie der Standfläche der beiden Gesandten liegen also vor. Allerdings kann bezweifelt werden, daß Holbein tatsächlich das originale Bodenmosaik der Abtei dargestellt hat bzw. hat darstellen wollen: die Dekore erscheinen im Gesandtenbildnis seitenverkehrt, recht vergrößert und in einer verblassten Farbigkeit, die jedoch besser mit der bleichen Farbe des Totenschädels harmoniert.

Foster leitete aus den Abweichungen ab, Holbein habe die Diplomaten auf dem bemalten Holzboden in einem der Paläste Heinrichs VIII. gemalt, in denen der Monarch Trompe-l'oeil Effekte "lyke stone colore with orbys and antyke work" hatte realisieren lassen. Wenig Sinn macht die Schlußfolgerung, die aus geschmäckerlichen Erwägungen gestaltete Scheinmalerei auf dem Flur eines Lustschlosses sei rein zufällig ins Bild geraten, weil sich die Gesandten dort gerade aufgehalten hätten, ein bewußter ikonographischer Bezug zur Krönungs- und Grabkirche liege aber nicht vor.⁸¹¹ Allerdings muß man sich auch die naheliegende Frage stellen, was denn die Gesandten mit ihrer Anhäufung privater Gerätschaften überhaupt im Mittelschiff der Kirche zu suchen hatten?! Der Einfall, sie hätten an diesem heiligen und das britische Staatswesen repräsentierenden Ort rasch einen Vorhang installiert, um vor diesem für einige Skizzen Modell zu stehen, befremdet zweifellos.

Wenig Verständnis weckt die These, Holbein sei nur ein kurzer Blick auf das Ornament gestattet worden und er habe es aus dem Gedächtnis wiedergeben müssen.

Schließlich erscheint aber auch völlig gleichgültig, ob Holbein das Bodenmosaik der Westminsterabtei oder ein diesem ähnliches darstellen wollte; wichtig bleibt die deutliche *Anspielung* auf das berühmte Muster als Zeichenkomplex für das Vergehen von Zeit und als Würdeformel, der die Krönungsstätte der englischen Monarchen und ihre Verbundenheit mit der römischen Kirche markiert.

Die Platzierung von Porträtierten auf auffälligen Bodenmustern hält sich als beliebtes Ausdrucksmittel, um den Rang der Dargestellten hervorzuheben. Als ein prominentes Beispiel des 18. Jahrhunderts sei das habsburg-lothringische Familienbildnis erwähnt, das Martin van Meytens 1755 für die Wiener Hofburg malte, nachdem Kaiserin Maria Theresia ein vierzehntes Mal niedergekommen war. Der Thronerbe, Joseph, hatte erst 1741 als viertes Kind nach drei

⁸¹⁰ ebd., S. 182ff.

⁸¹¹ vgl. Foster 1991, S. 59 f.

schwächlichen Schwestern das Licht der Welt erblickt. Sinnigerweise ließ der Maler von diesem dynastischen Hoffnungsträger nun selbst eine gewisse Strahlkraft ausgehen, indem er ihn in leuchtendes Rot kleidete und in das Zentrum eines in den Boden intarsierten Sterns stellte (Abb. 55). Ähnlich wie der Stern von Betlehem die Ankunft des Messias anzeigte, weist das Bodenemblem den ältesten Sohn als Erlöser aus, der den Fortbestand habsburgischen Kaisertums sicherte.

Irritation und Verwirrung stiftet hingegen Jan Vermeer in der *Musikstunde* (ca. 1662/63, Abb. 56). Einer dunklen Bodenfläche sind hellgrüne Marmorquadrate in diagonalem Verlauf eingetragen, so daß sich ein dynamischer Tiefensog zum Zentrum der Bilderzählung hin ergibt. Dort steht, mit dem Rücken zum Betrachter, eine junge Dame am Spinett, scheinbar auf die Anweisungen ihres Musikerziehers konzentriert, der rechts von ihr Aufstellung genommen hat. Erst aus dem Spiegel über dem Spinett wird dem Betrachter (zugleich dem imaginativen Besucher des Zimmers) ersichtlich, daß die Musizierende den Kopf verstohlen zum Meister gewandt hat. Ihr Spiegelbild wird hinterfangen von der Projektion des Bodenmusters, dessen "Vorwärtsbewegung" nun noch einen Akzent der "Aufwärtsbewegung" erhält; fast scheint es so, als sei die Spinettelevin in ihrer Standfestigkeit erschüttert: der Boden unter ihren Füßen entwickelt eine Eigendynamik, die ihr (im Spiegelbild) buchstäblich über den Kopf wächst; die Projektion des schräg verlaufenden Musters erzeugt einen Taumel, dem sie als junge Liebende ausgesetzt ist. Im Spiegel sieht es bereits so aus, als würde sie ihr Haupt, vom Musikpädagogen erwünschtermaßen stürmisch erobert, auf die Kacheln betten.

Während die Frau durch die Begegnung mit ihrem Lehrer offensichtlich verunsichert wird, verschafft sich dieser gleich zweifach Halt: er stützt sich mit aufgelehntem Ellbogen auf das Instrument und mit der anderen Hand auf einen Stock. An seiner Standhaftigkeit ist folglich nicht zu zweifeln.

- *Unordnung am Boden: aller Laster Anfang!*

Nicolaes Maes läßt *die faule Magd* (1655, London National Gallery) auf einem Schemel einnicken. Den Kopf in die aufgestützte linke Hand geneigt, nimmt die Schlafende zugleich die Position einer *Melancholikerin* ein. Schlummernd bemerkt sie nicht, daß eine Frau neben sie getreten ist, die schmunzelnd auf die Faulenzerin und ihr unerledigtes Arbeitspensum weist: auf dem einfach gemusterten Kachelboden liegen Küchenutensilien verstreut. Um das Ausmaß der Saumseligkeit zu verdeutlichen, ist der Boden in steiler Perspektive so dargestellt, daß er schräg ansteigend wirkt und die Einrichtungsgegenstände beinahe herunterzurutschen drohen. Die Präsentationsfläche des vernachlässigten Hausrats ist in einer Weise betont, daß jeder sofort die Unbotmäßigkeit der Magd ablesen kann: die Menge der am Boden liegenden Gegenstände wird zur Meßgröße für Faulheit, immerhin eine der sieben Todsünden; statt des

erwartbaren Höllenfeuers droht im Bild jedoch nicht einmal ernstzunehmende Schelte - der Gesichtsausdruck der eingetretenen Hausherrin gibt zu verstehen: "das kann uns doch allen mal passieren."

Auch in Jan Steens Gemälde *Diebstahl in einem Bordell* (Louvre) sind am Boden verstreute Dinge deutliches Anzeichen von Nachlässigkeit, von Unordnung im Sinne ungesitteten, ordnungslosen Lebenswandels. Ein zerbrochenes Weinglas und ausgeschlürfte Muschelschalen lassen darauf schließen, daß erotische Heldentaten vorgesehen waren, zu denen es aber offenbar nicht gekommen ist: denn der solvente Wüstling, vom Trunk vorzeitig ermattet, ist eingeschlafen, sein Haupt in den Schoß einer jungen Dirne gebettet, die sich auch ohne vollzogenen Liebesdienst an ihm schadlos halten kann: eine Kollegin hat dem Unaufmerksamen eine Taschenuhr aus dem Rockaufschlag geklaut, um sie der lachenden Bordellwirtin zu überreichen. Als Zeichen der Ehrlosigkeit ist der Hut des Bürgers zu Boden gefallen; außer den Liederlichkeiten des Spiels und des Suffs (von der käuflichen Liebe ganz zu schweigen) ist der junge Mann offenbar auch dem Tabakgenuß gefallen, der schon den Zeitgenossen als unerfreuliches Übel galt. Pikanterweise ist die Pfeife am Boden zerbrochen: eine neckische Anspielung darauf, daß dem Zecher die Manneskraft durch zu reichlichen Alkohol geschwunden ist - nicht von ungefähr liegt der Pfeifenstummel zwischen den Füßen des Erschöpften.

Noch William Hogarth bediente sich um 1745 des Motivs eines unaufgeräumten Bodens zur Charakterisierung sittlich verwaarloster Akteure: In einem Exempel aus der Bildfolge *Mariage à la mode* verläßt der Vermögensverwalter mit Schaudern den gemeinsamen Haushalt eines jungen, einander in der Lieblosigkeit einer arrangierten Ehe verbundenen Paares. Der familiäre Niedergang zeichnet sich bereits deutlich durch die am Boden verstreuten Utensilien des Müßiggangs (Spielkarten, zerbrochener Zierdegen, Romane etc.) ab.

Eine motivgeschichtliche Weiterentwicklung des *oikos asarotos* ist im 18. und 19. Jahrhundert nicht zu beobachten. Das *Interieur* als Bildgattung verliert vollends an Bedeutung, als die Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts im raschen Wechsel verschiedener *-ismen* die Gesetze des mathematisch konstruierten Bildraums brach. Erst die *inszenierte Fotografie* bediente sich wieder historisch vorgeprägter Topoi, um diese teilweise bis zur Drastik zu steigern: Cindy Sherman etwa ließ in ihren unbetitelten *Splatter- und Ekelbildern*, die sie zwischen 1985 und 1991 fotografisch inszenierte, Stilleben des Grauens auf Fußböden entstehen, die sie mit Unrat und Körpersekreten (Erbrochenes, Fäkalien, Blut, Schleim) bedeckte. Der Betrachter imaginiert anhand der sichtbaren Spuren fürchterliche Geschehnisse unkontrollierter Ausschweifung und Gewalt.

- *Scene of the crime*

Ein weiteres, weites Themenfeld eröffnet sich unter dem Stichwort *Tatort*. Das legendäre älteste Verbrechen der Menschheitsgeschichte wird im Alten Testament geschildert: bereits die Söhne der zweiten Generation, Kain und Abel streiten sich mit tödlichem Ausgang. Das Motiv des am Boden hingestreckten ermordeten Abel ist im *Lexikon der christlichen Ikonographie* seit dem frühen Mittelalter belegt.

Zur Zeit der Renaissance galt es als künstlerische Herausforderung, einen am Boden liegenden Toten in exakter perspektivischer Verkürzung darzustellen. Zu den prägnantesten *Skurzi* der Zeit um 1500 gehört der *behexte Stallknecht* in einer Graphik von Hans Baldung Grien, der rücklings zu Boden gegangen und in eine seltsame Starre verfallen ist. Bizarrerweise fehlen sämtliche Hinweise auf den Tathergang, d.h., dem Boden sind keinerlei Spuren des Verbrechens bzw. des Zauberwerks eingeschrieben.

Das Genre der Schlachtenmalerei bot ebenfalls reichlich Gelegenheit, Tote einzeln oder in großer Zahl als Leichenteppich zu inszenieren; am Boden verstreute, gewaltsam abgetrennte Gliedmaßen prägen die schaurigen Darstellungen der *Desastres de la Guerra* von Francisco de Goya. Es führt in diesem Zusammenhang zu weit, hier eine Fülle von Beispielen aus dem Bereich von Kriegsgemälden aufzulisten, zumal sich für die Darstellung der Niedergemetzelten das Stereotyp durchgesetzt hat, sie gerade nicht in einer dem Schlaf angenäherten Haltung ins Bild zu setzen, sondern die Schwere und Grausamkeit ihres Todes durch hilflos verrenkte Arme und Beine (sofern sie noch erhalten sind) und schmerzhaft abgewendete Köpfe drastisch zu veranschaulichen.

Um 1850 hatte sich für britische Militärs, die in Indien ihren Dienst ableisteten, die Farbe *khaki* als eine dem natürlichen Boden möglichst ähnliche für Uniformen durchgesetzt. Dies sollte vor allem einer besseren Tarnung dienen; allerdings ließ es die Gefallenen auch auf gespenstische Weise mit dem Schlachtfeld verschmelzen, auf dem sie ihr Leben ließen. So erscheint vor allem in den Kriegsbildern von Otto Dix Krieg der Krieg als "künstliches Naturschauspiel [...] in dem die Soldaten, ob lebendig oder tot, wie Erdenwesen eingemischt sind und sich über sie eine kosmische und katastrophische Gewalt hergemacht"⁸¹² zu haben scheint.

-- *Inszenierte Fotografie*

Die Aufnahme eines unbekanntem Fotografen aus dem Jahr 1904 dokumentiert augenscheinlich den Mord an der Witwe Gilles, der sich in Villenoble zugetragen hatte (Abb. 57). Die Niedergemetzelte liegt rücklings in einem Hausflur, der in klassischer Zentralperspektive

⁸¹² Warnke 1992, S. 75.

wiedergegeben ist. Aus ihrem Mund rinnt Blut auf den mit einem arabesken Ornament geschmückten Boden. Das rapportierte Muster dominiert in einer Weise die Wahrnehmung des Bildes, daß das Opfer beinahe zur Nebensache wird. Aus einem Türrahmen der linken Flurseite streckt ein Mann den Kopf hervor, um die Szene zu begutachten. Da nur ein Teil seines Hauptes sichtbar ist, kann nicht von der Kleidung auf seine mögliche Rolle als Täter, Nachbar, Polizist, Arzt oder Angehöriger geschlossen werden. Seine durch einen buschigen Schnurrbart teilweise verdeckte Physiognomie läßt ebenfalls keine Regung erkennen, so daß eine Identifikation dieser Person unmöglich erscheint. Gerade dieses angeschnittene, etwas vorwitzige Zeugenantlitz verleiht der Fotografie den Eindruck der Inszenierung und einer unfreiwilligen (oder gewollten) Komik.

Ralph Rugoff versammelte im Katalogbuch zur Ausstellung *Scene of the crime* (1997) verschiedene Positionen zeitgenössischer Kunst.

Gordon Matta Clark läßt weniger Spuren eines Verbrechens am Boden sichtbar werden; vielmehr tut er dem Boden selbst Gewalt an: die Arbeit *Bronx Floors, Threshold* (1973, Abb. 58) besteht in brachialen Perforationen der Etagen eines Wohnhauses, die jeweils den Durchblick in das nächsttiefere bzw. -höhere Stockwerk erlauben und so auf die architektonische Ambivalenz aufmerksam machen, daß jeder Boden zugleich auch *Decke* ist.

In formaler Anlehnung an die *Drip Paintings* hatte der japanische Künstler Shozo Shimamoto in der Performance *Throwing Bottles of Paint* (1956, Abb. 59) während der zweiten *Gutai*-Ausstellung mit Farbe gefüllte Flaschen auf dem Boden zerschmettert. Die wie Blut eines Ermordeten verspritzten Flüssigkeiten ließen noch im nachhinein die Wucht des gestischen Wurfs erkennen.

Anthony Hernandez fotografierte 1990 inszenierte *Landscapes for the Homeless*, mit denen er die schmutzigen Lagerimprovisationen von Obdachlosen an den Rändern der Stadtautobahn von Los Angeles simulierte. Er selbst kommentierte diese Arbeiten: „Die Fotografien lassen nicht die Geräusche der Straße oder den Geruch von vergammeltem Essen und Fäkalien wahrnehmen. [...] Das Autobahnssystem von Los Angeles stellt ein Band des Lebens für die Stadt dar, aber auch ein Ödland der Vergessenen. Es verkörpert die Idee, daß Armut Privatsache ist.“⁸¹³ Eine dieser Fotografien (#62, Abb. 60) zeigt einen demontierten Pappkarton, der als Ruhefläche in einem plattgedrückten Grasdickicht ausgebreitet wurde, umgeben von zerknüllten Papierfetzen. Die Installation mutet wie die zynische Parodie auf ein romantisches Liebeslager an (diesen Effekt verstärkt noch ein im Bild sichtbares

⁸¹³ A. Hernandez im Gespräch, abgedruckt im Katalog *Landscapes for the Homeless*, zit. nach Wollen 1997, S. 28f (Ü.d.A.).

aufgeschlagenes Porno-Magazin) und markiert zugleich die politische Brisanz eines „verbrecherischen“ Kapitalismus mit einem allzu grobmaschigen sozialen Netz: wer von der Fürsorge nicht aufgefangen wird, landet auf einem verdreckten Pappkarton, der zeitgenössischen Matrazengruft von Besitzlosen. Die Menschenleere in seinen Fotografien verleiht den Szenarien zum einen den Charakter dokumentarischer Aufnahmen, andererseits werden die Ansichten den ebenfalls entvölkerten Veduten renaissancesker Idealstädte als perfide Gegenbilder konfrontiert.

John Baldessari spielt mit *White Shape* (1984, Abb. 61) auf das klassische Medium dokumentierender Tatort-Fotografie an: in einem Porträt des Künstlers Jackson Pollock, der vor einem seiner Drip-Paintings sitzt, während ein weiteres am Boden ausgebreitet ist, ersetzte er die Figur Pollocks durch eine entsprechend konturierte weiße Fläche. Diese Fläche läßt an die Kreidesilhouetten denken, die nach der polizeilichen Bestandsaufnahme am Tatort von den Opfern auf dem Boden zurückbleiben: diese anthropomorphen Muster, die gerade nicht mehr Bewegungsspur, sondern Fixierung des Lebensendes sind, bilden eine Kartographie des Todes. Indem Baldessari auf diese Markierungen anspielt, verwandelt er Pollocks Künstler-Studio in einen unheimlichen Ort nur vermutbaren Grauens.

Chris Burden hatte sich 1974 in der Hansen Fuller Gallery, San Francisco, mit der Performance *Sculpture in Three Parts* selbst zum „Opfer“ gemacht: er saß zunächst als lebendes Denkmal auf einem Hocker, den er auf einem Podest plazierte und ließ sich in dieser Pose fotografieren (Abb. 62). Nach 43 Stunden, während derer er von den eingeladenen Fotografen umlagert war, stürzte er bewußtlos von seinem Sitz. Sein Fall wurde von den Paparazzi in einer Momentaufnahme dokumentiert. Eine dritte Fotografie zeigt schließlich die Kreidelinien, mit denen die Stelle seines Aufpralls auf dem Boden der Galerie markiert wurde. Rugoff deutet diese Spur als Hinweis auf das vergängliche Moment der *Sculpture in Three Parts*, das in der vorübergehenden Anwesenheit der sterblichen Bestandteile des Künstlerkörpers bestand und einen Gegensatz zu herkömmlichen, zeitüberdauernden Kunstwerken bestimmt.⁸¹⁴

Zwischenergebnis

In der Kunstgeschichte europäischer Malerei spielten Darstellungen von Böden im wesentlichen zweimal die Rolle von Parametern, die für die Entwicklung von Bildräumlichkeiten ausschlaggebend waren: zuerst um 1300 mit der Integration von „Bodenstreifen“, die dazu dienten, „Landschaft“, also den natürlichen und gestalteten Außenraum zu konstituieren und Bildakteuren eine Plattform für ihre Handlungen zu bieten.

⁸¹⁴ vgl. Rugoff 1997, S. 78.

Dabei war die Erde in ihrer Materialität und um ihrer selbst willen in der Regel nicht gefragt. Mit Ausnahme von Dürers *Rasenstück* existiert kaum ein mikrokosmisches Porträt eines spezifischen Ausschnitts der Erdoberfläche. Die Darstellung von Erde (und Erdboden) - sofern sie nicht nur den Schauplatz zu charakterisieren hat, ist meist eingebettet in Bildererzählungen, die die Bewirtschaftung des Bodens oder die Zähmung von Erdkräften zum Gegenstand haben. In der Verbindung von Bildakteuren mit dem Fußboden ist zu beobachten, daß die Figuren im Verlauf des 14. und 15. Jahrhunderts mehr körperliche "Schwere" erhalten, dem Boden mit ihrem Gewicht aufzulasten scheinen und nicht - wie zuvor - über ihn hinwegschweben. Zu diesem Eindruck trägt vor allem eine verbesserte Kenntnis der menschlichen Anatomie bei, die es ermöglicht, die beim Stehen und Gehen beanspruchten Muskeln realistisch darzustellen. In der Malerei des 15. Jahrhunderts wurde schließlich unter Verwendung des Motivs geometrischer Bodenkacheln ein Hilfssystem für die Konstruktion zentralperspektivisch abgebildeter Innenräume entwickelt. Die fluchtenden Bodenlinien ließen sich leicht in Bildern integrieren: in Gestalt von Dielenbrettern oder Kacheln waren sie Bodenschmuck des darzustellenden Raumes und für den ausführenden Künstler Hilfslinien und Ausweis seines perspektivischen Könnens zugleich. Gerade die immer komplizierteren Kachelornamente ließen einerseits auf ein enormes Vermögen des Malers zur geometrischen Konstruktion schließen und trugen außerdem dazubei, die Tiefenerstreckung der Räume zu betonen und die Bildfiguren in erkennbaren Relationen zu positionieren. Diese Innenräume lieferten zunächst eine Bühne für die bildliche Realisierung sakraler Szenen, vor allem des Verkündigungsgeschehens, das in der „weiblichen Sphäre“ des Hauses stattfindet. Offensichtlich hatte die epidemische Anwendung solcher graphischen Feinheiten erhebliche Auswirkungen auf die zeitgenössische Innenarchitektur und Raumdekoration, so daß schließlich eine enge Wechselbeziehung zwischen künstlerischen Mustervisionen und realer Dielenzier entstand.

Die perspektivische Darstellung und ihre Anschauung interpretiert Gottfried Boehm als "Leitfaden der mathematischen Rückbindung der Dinge in die Erkenntnis."⁸¹⁵ Darin sieht er einen Vorgang, der das "Ästhetisch-Werden" der Kunst fördert und dem Künstler-Individuum einen höheren Rang verschafft. Die Perspektive im wörtlichen Sinne des Durch- und Ausblicks ist notwendigerweise geknüpft an das Vorhandensein eines Standpunkts, einer bestimmten Position, von der aus im wörtlichen Sinne ein Bild betrachtet werden muß, damit die mathematische Konstruktion funktioniert, bzw. von der aus im übertragenen Sinn der Blick in ein (zeitliches) *nach vorne* gerichtet wird.

An der Bildkonstruktion des dreidimensionalen Raums halten auch Computergraphiker des 20. Jahrhunderts fest, obwohl längst bekannt geworden ist, daß es sich bei diesem

⁸¹⁵ Boehm 1969, S. 40.

Darstellungsmodus um eine kontrafaktische kulturelle Konvention handelt. Große Schwierigkeiten ergeben sich bei der Simulation eines nicht euklidischen und unebenen Fußbodens: Dessen mithilfe eines Datenanzugs zu betreten, ruft beim Nutzer bisher Irritationen des Gleichgewichtssinns und ein Gefühl des Stolperns hervor. Besonders deutlich werden diese Schwierigkeiten auch bei der Betrachtung von computeranimierten Trickfiguren, deren Laufen auf unebenem Boden bisher nicht überzeugend visualisiert werden konnte.

In der Porträtmalerei konnten auffällige Bodenmuster zur buchstäblichen Betonung der besonderen *Stellung* einer Person dienen.

Die Genremalerei des 17. bis 19. Jahrhunderts griff auf das Motiv des unaufgeräumten Fußbodens zurück, auf dem herumliegende Dinge von der Nachlässigkeit dargestellter Bildpersonen künden.

Als *Tatort* wurden Böden vor allem in der Inszenierten Fotografie des 20. Jahrhunderts Schauplatz von Verbrechen, die unter Nachahmung gerichtlicher und polizeilicher Dokumentationsverfahren ins Bild gesetzt wurden.

3.2. Bodenskulpturen

Die *Bodenskulptur*, also die für die Ausstellung auf dem Boden konzipierte dreidimensionale künstlerische Arbeit, wurde als eigenständiges Genre erst im 20. Jahrhundert entwickelt. Der Begriff geht auf einen Aufsatz von Eduard Trier, *Figur und Raum*, aus dem Jahre 1960 zurück.⁸¹⁶ Der retrospektive Blick in die Kunstgeschichte reicht also nicht allzu weit.

Allerdings hat der Anteil von Bodenskulpturen am Gesamtspektrum des Kunstschaffens der Nachkriegszeit sprunghaft zugenommen - vielleicht nicht zuletzt deswegen, weil sich Künstlern mit der Ausnutzung des Fußbodens in Galerien und Museen neue Möglichkeiten der Präsentation eröffneten, nachdem die vertikalen Flächen schon reichlich vollgehängt waren. Ein vollständiges Inventar der im 20. Jahrhundert entstandenen Bodenskulpturen kann im Rahmen dieser generalistischen Studie nicht geboten werden. Eine solche Publikation steht meines Wissens noch aus.

Hier werden verschiedene Aspekte des Genres anhand einer exemplarischen Auswahl erläutert.

Eine der wenigen gattungsmonographischen Darstellungen und zugleich eine unprätenziöse Annäherung an das Thema bietet Siegfried Salzmann in seiner *Einführung* zum Katalogbuch *Bodenskulptur*:

Seit den sechziger Jahren unseres (= des 20.) Jahrhunderts prägen Bodenskulpturen in zunehmendem Umfang das Erscheinungsbild der Plastik in aller Welt. Eine

⁸¹⁶ vgl. Salzmann 1986, nicht pag.

*außerordentlich große Anzahl von Künstlern beschäftigt sich mit horizontaler Skulptur, deren Entstehung und Entwicklung auf das Engste verbunden ist mit verwandten Tendenzen wie earth-work und land-art, Platz- und Landschaftsplastik, sowie sockelloser und architektonischer Skulptur.*⁸¹⁷

Obwohl Salzmann seine einleitende Chronologie mit dem nicht realisierten *Mahnmal für Auschwitz* von Erich Reusch, 1956, beginnen läßt, müssen frühere Anfänge berücksichtigt werden. Schon 1917 hatte Marcel Duchamp die *Stolperfalle* produziert, indem er einen Garderobenhaken, also einen für die Wand vorgesehenen Gegenstand, auf dem Boden anbrachte und mit diesem *ready-made* zweierlei bewirkte: zunächst die Umwidmung eines auf die Wand bezogenen Körpers zu einem Gegenstand am Boden; desweiteren provozierte er die Rezeption eines Alltagsobjekts als "Kunstwerk", da es im Kontext einer Kunst-Ausstellung zu sehen war - auch wenn es intelligentere Besucher der Schau bereits als "Karikatur" auf ein modernes Kunstwerk interpretierten. Zweifellos ist mit Arturo Schwarz davor zu warnen, dieses Objekt als Vorläufer der Bodenplastik anzusprechen.⁸¹⁸ Durch die Verlagerung von der Wand auf den Boden wird der Kleiderhaken in doppelter Hinsicht zur *Stolperfalle*: einmal buchstäblich, indem er dem unaufmerksamen Ausstellungsflaneur, der es nicht gewohnt ist, seinen Blick auf den Boden zu richten, zum Straucheln veranlassen könnte, zum anderen, indem er die Alltagswahrnehmung irritiert. Darüberhinaus ist das Objekt wesentlicher Bestandteil eines bild- und wortsprachlichen Bedeutungsgefüges, das Thomas Zaunschirm anhand einer von Duchamp veröffentlichten, retouchierten Aufnahme seines New Yorker Ateliers (33 West 67th Street, 1917/18, Abb. 63) entschlüsselte: am Atelierboden liegt der zweckentfremdete Kleiderhaken, dem eine numerologische Beziehung zum spektakulären *Fahrrad-Rad* unterstellt werden kann - vier Haken mit jeweils neun Zierlöchern. Das Rechenexempel $4 \times 9 = 36$ des am Boden liegenden Objekts stellt eine Verbindung zu den 36 Speichen des aufgestellten, auf einem Sockel erhöhten Rades dar.

Offenbar spielte der in linguistischen und phonetischen Mehrdeutigkeiten äußerst versierte Duchamp auf eine französische Redensart an: *Etre au 36e dessous*, was soviel bedeutet wie *deprimiert sein, am Boden zerstört sein*. Diese unmuntere Stimmung würde desweiteren durch die auf den Boden gebreiteten Ruhepolster unterstrichen - um nur die vordergründigsten Punkte der Zaunschirmschen Deutung zu referieren.⁸¹⁹

Duchamps Pioniertat, einen Gegenstand im Kunst-Kontext auf dem Boden zu positionieren, blieb fast vierzig Jahre lang ohne nennenswerte Nachfolger. Vielleicht lag dies daran, daß Künstler eine Entehrung ihrer Produkte befürchteten, wenn sie nicht auf einem Sockel stünden.

⁸¹⁷ ebd., nicht pag.

⁸¹⁸ vgl. Arturo Schwarz, *The complete Works of Marcel Duchamp*, London 1969, zit. bei Kerber 1996, Anm. 28.

⁸¹⁹ vgl. ausführlich Zaunschirm 1983, S. 25ff.

Auch hätte ein konservatives Kunstpublikum eine Entwürdigung des Ausstellungsguts darin gesehen, wenn Werke zu seinen Füßen ausgebreitet worden wären. Der Sockel hatte traditionsgemäß dem Rezipienten einen respektvollen Umgang mit einem dreidimensionalen Kunstwerk nahegelegt, ähnlich, wie der Rahmen eines Gemäldes dessen auratische Würde zu steigern vermag. Der Sockel garantierte optimale Wahrnehmungsbedingungen, da sie dem Betrachter Objekte in Augenhöhe präsentierte, oder ihm sogar abverlangte, zu plastischen Arbeiten "aufzuschauen". Die Würdeformel des Sockels verschaffte Künstlerbeiträgen gesellschaftliche Geltung, da sie mit Herrschaftsbildnissen wie Reiterstandbildern, exponierten Heiligenstatuen u.ä. assoziiert werden konnten.

Martin Gosebruch ging in seinem Aufsatz *Vom Aufragen der Figuren in Dantes Dichtung und Giotto's Malerei* dem statuarischen Charakter gemalter Figuren z.B. des Masaccio nach, die Ernst und Würde aus ihrer festen Verwurzelung mit dem "festen" Boden beziehen. "Diese Gestalten vermitteln das Gefühl des Getragenen, über ihnen liegt eine Stimmung des Feierlichen"⁸²⁰, die durch ihre "blockhafte Vertikalität", mit der sie über einem stabilen Fundament aufragen, hervorgerufen wird. Der Boden ist bereits ihr Sockel, sie bedürfen aufgrund dieses kraftspendenden Kontakts keiner weiteren Auszeichnung mehr. Sie wirken durch ihr "Aufragen" wie gemalte Skulpturen, gerade weil kein formales Element zwischen ihnen und dem Boden vermittelt. Dennoch konnte sich für die Bildhauerei jahrhundertlang zunächst Sockellosigkeit nicht allgemein durchsetzen. Auguste Rodin haderte mit der Entscheidung zwischen einem extrem hohen und einem sehr niedrigen Sockel für seine *Bürger von Calais*; die Bürger völlig ohne Sockel aufzustellen hatte ihm zu keinem Zeitpunkt vorgeschwebt.

Vor allem nach dem Aufgeben der Bilderzählung am Boden bekam der Betrachter eine neue Position im Wahrnehmungsraum zugewiesen: die Aufmerksamkeit konzentrierte sich stärker auf Bildwerke in Augenhöhe und - besonders in Sakral- und Offizialräumen - an der Decke. Diese Bildwerke mußten zwangsläufig an "Wert" hinzugewinnen. Zu Füßen des Betrachters "befindet sich nur noch die für ihn und den Innenraum maßgebende Basis [...]. Zugespitzt könnte man sagen, daß erst die Neuzeit mit dieser Akzentuierung des oben/unten-Problems dem Betrachter so etwas wie eine *de-profundis*-Position zugewiesen hat, die ihm eine bedeutungsschwere Hebung des Blickes auferlegt."⁸²¹

Mit anderen Worten: wenn ihm der Blick nach oben zugemutet wird, muß sich der Betrachter selbst als klein und untergeordnet wahrnehmen.

⁸²⁰ Girke 1984, S. 163f.

⁸²¹ Rupprecht 1987, S. 22ff.

Gerade die politische Situation der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg schien - zumindest in Teilen Europas - geeignete Rahmenbedingungen für eine neuartige Rezeption des "unten" zu schaffen: Gerade Mitteleuropa war buchstäblich "am Boden zerstört", es gab keine Ideologie mehr, die "eine bedeutungsschwere Hebung des Blickes" gerechtfertigt hätte; die Siegermächte des Zweiten Weltkriegs verordneten vielmehr mit dem (allerdings nicht realisierten) Morgenthau-Plan eine demutsvolle Haltung, einen Trauergestus, wie ihn bereits die figürlichen Skulpturen von "Gefallenen" oder "Gestürzten" seit der Zeit des Ersten Weltkriegs provozierend vorbereitet hatten. Derartige Gestalten sind zwar als Abbilder zerstörter Existenzen per se stärker der Schwerkraft unterworfen als die Porträts unversehrter Persönlichkeiten, ihr Liegen am Boden ist also inhaltlich begründet; gleichwohl hätte das formale Novum der Bodenskulptur in kaum einem Land einen überzeugenderen Ursprung nehmen können als ausgerechnet in Deutschland.

Standbilder politischer Helden und Systemrepräsentanten vom Sockel zu stürzen galt als kulturgeschichtliche Geste der *Damnatio*, vergleichbar dem Auslöschen von Inschriften oder dem Tilgen von Geschichtsbucheintragungen.

Eine toskanische Anekdote vermittelt diese antike Praxis mit mittelalterlichem Aberglauben: Sieneser Bürger hatten eine dem Lysipp zugeschriebene antike Statue nach ihrer Ausgrabung auf dem Brunnen des *Campo* postiert. Nach der verheerenden Pest und dem politischen Sturz des Regiments der *Nove* entschieden sie sich jedoch 1357, den heidnischen und womöglich Unglück bescherenden Kunstgegenstand zu fragmentieren und auf dem Boden der verfeindeten Stadt Florenz zu vergraben, in der Hoffnung, daß deren Einwohner dann Schaden nähmen.⁸²² In der animistischen Performance des Bildersturms wurde die symbolische Absage an ein überwundenes System mit der Beschwörung einer heidnischen Kraft verknüpft.

Mit dem nach dem Zweiten Weltkrieg inaugurierten Genre der *Bodenskulptur* bestraft die Kunst gleichsam sich selbst: die Plastik als traditionelle Garantin von Dauer und Gedächtnis wird zur materialisierten Demutsgebärde - zumindest solange, bis die internationale Akzeptanz der neuen künstlerischen Aufgabe diese Bedeutungskomponente vergessen läßt.

Die Skulptur, die wie die von Gott verdamnte Schlange ihren Platz am Boden einnimmt, bietet das ideale Gegenbild zu den himmelstrebenden Kolossaldenkmälern der Periode des Dritten Reiches bzw. des internationalen Monumentalstils der 1930er Jahre.

In gewisser Hinsicht markiert die Bodenskulptur somit das formale Ende des herkömmlichen *Denkmals*, das sich als "Instrumentarium von Herrschaft und Obrigkeit auch inhaltlich diskreditiert"⁸²³ hatte. Die aufragende Statue schien nach 1945 ähnlich unangebracht wie eine Lyrik "nach Auschwitz". Daß der Bildhauer Richard Scheibe der Opfer des 20. Juli 1944

⁸²² vgl. Feldges 1980, S. 114.

⁸²³ Springer 1986, S. 378.

ausgerechnet mit einem aufgesockelten Jünglingsakt in der Manier des überwundenen faschistischen Realismus gedachte, konnte denn auch nicht dauerhaft hingenommen werden: 1979 wurde der nackte Knabe mit den Füßen direkt auf den Boden gestellt, der Sockel in Fragmente aufgelöst und zusammen mit einer "Sehbarriere" von Erich Reusch einer Bodenskulptur angeglichen.

3.2.1. Erich Reusch: am Anfang war das Mahnmal

Salzmann zählt das nicht realisierte Projekt von Erich Reusch, *Mahnmal für Auschwitz* (1956, Abb. 64), zu den frühesten Projekten der Gattung *Bodenskulptur*. Der Entwurf sah vor, die Gleisstrecke, auf der die Gefangenentransporte einliefen, mit einer 60m langen trapezförmigen Granitplatte auf dem Gelände der Selektionsrampe zu "verlängern". Darauf sollten vier Scheiben unterschiedlichen Durchmessers (Gesamthöhe 1,30 m) "scheinbar schwebend"⁸²⁴ angebracht werden. Reusch plante, unter diesen Scheiben Glockenkammern "mit gepreßtem Nachhall"⁸²⁵ zu installieren. Die nur aus nächster Nähe zu identifizierenden Töne hatte der Komponist Karl-Heinz Stockhausen zusammengestellt: "In unterschiedlicher Höhe sollten sie in einem sich überlagernden Rhythmus in einem Abstand von wenigen Minuten oder auch wenigen Sekunden angeschlagen werden."⁸²⁶

Die Anmutung der Granitplatte als Grabplatte ist unübersehbar. An diesem Ort hätte sie auch bzw. gerade ohne Inschriften den Auschwitzer Erdboden als Pflaster der Vernichtung markiert. Der Betrachter hätte von jedem beliebigen Standpunkt aus die Flächenausmaße der Arbeit nur noch schätzen können und wäre seiner Ahnung von einem Unheil, das menschliches Imaginationsvermögen übersteigt, auch im körperlichen Erleben ausgesetzt worden. Die versiegelnde Abdeckung des Bodens mit einem dem Augenschein nach "schweren" und undurchlässigen Metall läßt die Assoziation einer toten, bzw. ihrer Fruchtbarkeit beraubten Erde zu: hier wächst garantiert kein Gras mehr. Der Betrachter ist "mit einer Vorstellung des Unsichtbaren und Unfaßbaren konfrontiert. Indem er nach unten blickt, richtet sich seine Vorstellung von unten ihm entgegen - ein Blick aus der Tiefe, von jenseits des Sichtbaren, von jenseits des Grabes."⁸²⁷

Formal stellt die Bodenplatte einen Abschluß der Gleisanlage dar. Die Verjüngung der Platte zum Ende der Selektionsrampe hin gibt eine eindeutige Blickrichtung vor, wobei mit der Schnittkante, die die Platte zum Trapez abflacht, auf einen buchstäblichen, dramatischen Endpunkt durch extreme Zuspitzung verzichtet wird. Der Betrachter hat die perspektivische Ausrichtung der Platte - und damit das Schicksal derjenigen, die über solche Rampen schreiten

⁸²⁴ Kerber 1977, S. 6.

⁸²⁵ ebd.

⁸²⁶ ebd.

⁸²⁷ Brock 1999, S. 184.

mußten, in seiner Einbildung weiterzuentwickeln. Die Platte und ihr "stumpfes" Ende signalisieren eine Versiegelung des Bodens, auf dem das Blut von "Opfern" vergossen wurde, und das Ende einer historischen Periode.

In kompositorischer Hinsicht betonen die "schwebenden" Scheiben die Horizontalität der Installation. Mit ihren Gongklängen verweisen sie auf Schulen, Klöster, Fabriken oder sonstige Anstalten, in denen Tagesabläufe durch akustische Signale systematisch und unentrinnbar rhythmisiert werden. Sie sprechen damit eine alltägliche, nur vordergründig harmlos wirkende Erfahrung an: denn jeder, der bestimmte Unterrichtsstunden oder Arbeitseinheiten als Schrecken erlebt hat, wird an sein persönliches Unbehagen erinnert, mit dem er der klangvollen Ermahnung, nun den furchtbaren Ort zu betreten, gefolgt ist - derartige Reminiszenzen werden jedoch durch die Dimension des künstlerischen Projekts in den Bereich des Vernachlässigbaren verwiesen: das dumpfe Grauen der Konzentrationslager ist mit dem eigenen Erfahrungsschatz nicht abzugleichen.

3.2.2. Vertikale und Horizontale Plastik

Salzmann unterscheidet generell zwischen vertikaler und horizontaler Plastik, wobei letztere dem üblicherweise erwarteten Wesen einer Bodenskulptur, sich am Boden auszubreiten bzw. dort zu liegen, eher entspricht.

Das genaue Gegenteil einer horizontalen Plastik stellt z.B. die vertikale *endlose Säule* von Constantin Brancusi (1936/38) dar: der Künstler ordnete in Tirgu Jiu (rumänische Walachei) je 90 cm hohe goldfarbene beschichteten Eisen- und Stahl-Rhomben so übereinander an, daß eine säulenartige Formation in der Gesamtlänge von knapp 30 m entstand. Ein kubischer Betonsockel (Seitenlänge 5m) stört die Illusion, die Säule wachse direkt aus der Erde heraus oder in sie hinein. Salzmann schließt jedoch aus der Tatsache, daß die Säule einen extrem langen Schatten auf die Erdoberfläche wirft, daß Brancusi den Boden bloß als "Grenze zwischen der einen und der anderen Materie", also zwischen Himmel und Erde aufgefaßt habe. Erfasst man das Schattenbild als eigenständigen Teil der Arbeit, muß man sie als in beide Richtungen (horizontal und vertikal) angelegt begreifen (vernachlässigt man jedoch den angesprochenen Schatten, z.B. weil aufgrund des Sonnenstandes gar keiner entsteht, macht es allerdings nur noch wenig Sinn - wie Salzmann - überhaupt die *endlose Säule* überhaupt unter dem Begriff *Bodenskulptur* zu subsummieren). Der Sockel hindert den Betrachter überdies daran, in der *endlosen Säule* eine Vorwegnahme des *Erdkilometers* von Walter de Maria bzw. weiterer Kunstwerke zu sehen, die auf den Erdmittelpunkt ausgerichtet sind und eine gedachte Erdachse zu verbildlichen beanspruchen.

Immer wieder haben Künstler in der jüngeren Kunstgeschichte auch versucht, Wand und Boden eines Ausstellungsraums zueinander in Beziehung zu setzen, so etwa Richard Serra mit den *Splashes* (1968), Farbspritzern, die in den Winkel zwischen Boden und Wand geschleudert wurden oder Sarah Pelikan, die 1992 in *Bild, Bodenbild* farbige Rechtecke in grün, gelb und rot, die sie auf einer Wand und dem Boden des Ausstellungsraums ausbreitete, einander konfrontierte.

- horizontale Plastik

In der Regel befindet sich bei horizontalen Bodenskulpturen das höchste aufragende Maß unterhalb der Augenhöhe des Betrachters; dieser muß also den Kopf neigen oder sich sogar bücken, um die künstlerische Arbeit zu besichtigen. Diese Art der Bodenskulptur ist entweder von oben anzusehen und somit mit der architektonischen Grundform des Daches verwandt oder sie muß von einem weiter entfernten Betrachterstandpunkt aus wahrgenommen werden. Diese besonderen Anforderungen an die Wahrnehmung lassen es notwendig erscheinen, den Präsentationsort mit Sorgfalt auszuwählen; häufig beziehen sich Bodenskulpturen mehr oder weniger direkt auf den Boden, auf dem sie installiert werden, oder sie werden für einen bestimmten Ort eigens konzipiert; dies gilt vor allem für Bodenskulpturen im Außenraum. Der erforderliche Abstand, den der Betrachter beim Herumgehen um die in der Regel allansichtige Bodenskulptur einnehmen muß, verhindert eine zu dichte Nachbarschaft mehrerer Arbeiten. Eine "Petersburger Legung" würde die Rezeption beeinträchtigen, es sei denn, man führt die Ausstellungsbesucher mithilfe eines Stegs über die Kunstwerke hinweg - dies würde aber natürlicherweise die Besucherzahl minimieren (entsprechend erschwerte etwa die Wahrnehmung der Bodenarbeit von Karsten Bott in der Ausstellung *Deep Storage. Arsenal der Erinnerung*); die Gattung eignet sich mithin kaum für große, genrespezifische Gruppenausstellungen mit vielen Teilnehmern.

Die Bodenskulptur schafft sich indessen mit dem jeweiligen Umraum ihre eigene, dem historischen Sockel mindestens ebenbürtige Würdeformel.

Peter Könitz weist dem Betrachter bzw. Nutzer seiner Skulptur *auf dem Boden knien* (1977) von vornherein eine kontemplative Haltung zu, die ihn dezidiert zur körperlichen Kontaktaufnahme mit dem Boden nötigt, einer Haltung, die in der Kulturgeschichte als Ausweis von Unterwerfung und Ehrbezeugung konnotiert wird. Könitz bezieht sich aber auch auf Kulturen, in denen das Knien am Boden eine alltägliche Körperstellung, etwa während der Nahrungsaufnahme, bedeutet.

Formal verwandt, aber inhaltlich völlig verschieden wirkt eine Arbeit von Bruce Nauman aus dem Jahr 1966, der sein eigenes Knie fünfmal in eine Silikonschicht presste, jedoch durch den Titel suggerierte, es handele sich um *Wachsabdrücke der Knie von fünf berühmten Künstlern*. Damit persiflierte er die Praxis, die Hand- und Fußabdrücke von Hollywood-Stars auf dem

Sunsetboulevard zu verewigen und die historische Pose des Poeta Laureatus, des Künstlers also, der ehrfürchtig vom Mäzen eine Krone für seine Leistungen auf Knien entgegennimmt.

Salzmann differenziert die horizontale Plastik wiederum in zwei Ausprägungen: die *Stelle* und die *Streuung*⁸²⁸. Die Charakterisierung einer Bodenarbeit als *Stelle* entlehnt er Beuys' gleichnamiger Installation aus dem Jahr 1967. Beuys markierte mit einer rechteckigen Kupferplatte (100 x 201 x 2,1 cm, Abb. 65) und unterschiedlich großen, meist rechteckigen Filzplatten einen Bereich des Fußbodens im Ausstellungsraum. Im Betrachter werden Vorstellungen architektonischer Grundrisse aktiviert; zudem wird auf die Eroberung eines Geländes durch Architektur angespielt; eine vertikale Ausdehnung der Bodenplatten zu aufragenden Raumkörpern vorzustellen bleibt der Phantasie des Rezipienten überlassen. Die Verwendung einer "Erdungsplatte" in der Arbeit *Doppelfond* (1954) läßt es gerade bei Beuys wahrscheinlich erscheinen, daß geophysikalische Gegebenheiten des Bodens in Konzeption und Realisation einbezogen wurden. Auch in anderen skulpturalen Artefakten beschäftigte sich Beuys mit der Substanz Erde, so etwa im *Erdetelefon*, dessen Anschlußkabel er mit einem Lehmklumpen kontaktierte, also im reinsten Wortsinn *erdete*. "Es bedarf nach Beuys einer solchen Rückkoppelung an die Formprozesse der Erde, u.d.h., an kreative Prozesse überhaupt, um die technoid kalte und erstarrte Kommunikation mit neuen Inhalten aufzuladen."⁸²⁹

In seiner Arbeit *Is it about a bicycle* (1984) verknüpfte Beuys die lokale Markierung einer Stelle mit dem performativen Gestus eines biographischen Lehrstücks: auf dem Boden breitete er fünfzehn von Johannes Stüttgen mit Zeichnungen versehene Tafeln aus, die verschiedene Stationen seiner Werkbiographie verbildlichen. Mit einem Fahrrad, dessen Reifen mit weißer Farbe präpariert waren, trat er die retrospektive Reise in sein bisheriges Künstlerleben an: "Farbspritzen und Reifenspuren verbinden nun - zusammenhangstiftend - diese Tafeln, deren erste eine Projektskizze zum *Gesamtkunstwerk Freie- und Hansestadt Hamburg* war."⁸³⁰

Bei der formalen Organisation von Skulpturelementen zu einer *Streuung* wird häufig der Eindruck einer zufälligen Plazierung der Einzelteile auf dem Boden hervorgerufen, als seien sie allein durch die Wirkung der Schwerkraft dorthin geraten: "Der Charakter des scheinbar chaotischen Hingestretuseins korrespondiert mit der Körpergeste des Wegwerfens oder des ungewollten Verlierens von Dingen oder der archaischen Handlung des Säens."⁸³¹ Solche mehrteiligen Bodenskulpturen verweisen auf eine performative Aneignung des

⁸²⁸ Salzmann 1986, nicht pag.

⁸²⁹ vgl. Hoppe-Sailer 1992, S. 102

⁸³⁰ Strelow 1999b, S. 168

⁸³¹ Salzmann 1986, nicht pag.

Ausstellungsgeländes durch den Künstler und veranlassen den Betrachter, die sichtbaren Komponenten als Bewegungsspur einer künstlerischen Aktion vorzustellen und diese somit zu rekonstruieren.

Die Prinzipien der Stelle und Streuung werden etwa durch Franz E. Walthers *Teilung-Packung*-Objekte aus den Jahren 1962/63 (Abb. 66) miteinander vermittelt: gleichformatige rechteckige Platten aus Filz oder Pappe sind entweder zu einem aufragenden gedrungenen Körper zu stapeln oder zu flächendeckenden Gevierten auszulegen, d.h. je nach Entscheidung werden Fläche (*Streuung*) oder Höhe (*Stelle*) bestimmt.

Den massiven Stapel F.E. Walthers verfeinert Carel Visser 1971 zu einer würfelförmigen Box (Abb. 67), deren fünf Boden- und Seitenwände aus quadratischen Stahlplatten bestehen, die mit Lederscharnieren verbunden sind. Die Skulptur kann im ausgeklappten Zustand präsentiert werden und markiert somit die Grundform eines Kreuzes auf dem Boden oder sie ist zum oben offenen Container zusammensetzbar. Wim Beeren zitiert in seinem Katalogkommentar zu Skulpturen des niederländischen Künstlers einen mündlichen Ausspruch Vissers, der "immer eine Basis" brauche, "um den Kern einer Plastik fertigzumachen"⁸³². Diese Basis stellt eine direkte Relation zum Boden her, auf dem sie sich befindet, und trennt zugleich Boden und Kunstwerk.

3.2.3. Kunst für den Blick von oben: Robert Smithson

In seinem Entwurf für eine Gestaltung des Dallas-Fort Worth Regional Airport, den er im Rahmen seiner Tätigkeit als Artist-Consultant der Firma Tippets-Abbet-McCarthy-Stratton fertigte, beschäftigte sich Robert Smithson 1966/67 sowohl mit den mathematisch-optischen Gesetzen der perspektivischen Darstellung als auch mit der Wahrnehmung von Landschaftsformationen aus der Supervision des Fliegers: Die Markierungen von Landebahnen ließen ihn gewahr werden, daß die Gesetze der Zentralperspektive der natürlichen Wahrnehmung "ausweichen"; der Blick aus der Höhe abstrahierte ihm besiedelte Kulturregionen zu einer dreidimensionalen Karte und einer Ansammlung optischer Täuschungen.⁸³³ Seine Eindrücke verarbeitete er in einem Bodenobjekt, das aus dreieckigen Betonplatten zu einer spiraligen Form gelegt werden sollte; die Platten werden dabei zum Zentrum der Spirale hin kleiner. In größtmöglichem Maßstab sollte es bei Abflug und Ankunft vom Flugzeug aus gesehen werden. Das Kunstwerk führt, obwohl es selbst statisch ist, dem Fluggast seine sich beim Abheben oder Landen ändernde Wahrnehmung von Dimensionen vor Augen: Objekte werden aus der Vogelschau entweder kleiner oder größer, entsprechend den Dreiecken der Spirale, die zugleich auf die Taumelbewegungen eines von Luftstrudeln erfaßten

⁸³² zit. aus Wim Beeren, Katalog zur Ausstellung Carel Vissers, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1985/86, nach Salzmann 1986, nicht pag.

⁸³³ R. Smithson, *Aerial Art*, In: Smithson 1979, S. 92.

Flugzeugs anspielt. Smithson faßte seine Überlegungen unter dem Begriff *Aerial Art*, mit dem er ein Genre charakterisierte, das sich der Zeit- und Raumproblematik von Menschen widmet, die sich von der Erde entfernen. (Der Japaner Isamu Noguchi hatte bereits 1947 ein Modell für eine *Sculpture to be seen from Mars*, Abb. 68, gefertigt; die Gestaltanmutung eines menschlichen Gesichts sollte dem Erdboden in einer Dimension eingetragen werden, die Sichtbarkeit selbst für Außerirdische ermöglicht hätte.) Werke der *Aerial Art* sollten in ihrer Wahrnehmbarkeit die Betrachterdistanz aus luftiger Höhe in Analogie zum alltäglichen Betrachten von kleinen Dingen am Boden setzen.⁸³⁴ *Aerial Art* wäre demnach vor allem eine Kunst des Blicks von oben, eines Blicks, dem per se jede Bodenskulptur idealerweise unterworfen ist. Bei dieser Konzeption handelt es sich also um eine Kunst, die die Gesetze ihrer Wahrnehmbarkeit selbst reflektiert.

Während Smithsons Projekt in geradezu didaktischer Weise Bedingungen des Sehens aus der Flugzeugkabine thematisiert, operierte Sol LeWitt in seiner Konzeption einer Skulptur für den Dallas Airport mit dem Nicht-Sichtbaren: ein Würfel sollte ohne Markierung des Bohrlochs im Boden versenkt werden, ein für die Flughafennutzer sinnlich kaum nachvollziehbarer Vorgang, den er später auf dem Gelände von *Haus Visser* in Bergeyk, Niederlande, realisierte.

3.2.4. Bodenschriften

Ähnlich, wie einige Künstler der Land-Art den Erdboden als "Mal-" oder "Schreibgrund" nutzten, bedeckten Bodenskulpteure die Fläche zu ihren Füßen mit schriftartigen Strukturen. Walter de Maria hatte 1981 weißlackierte Holzstäbe in formaler Entsprechung zu den 64 Hexagrammen der altchinesischen Spruchsammlung *I Ging* ausgelegt; die dort vermittelten Weisheiten beziehen sich auf die "Grundsituationen allen Lebens, die sowohl das Naturgeschehen als auch die Probleme des Schöpferischen betreffen. Den *I Ging* kann man demgemäß als ein System von allgemeiner Zuständigkeit verstehen."⁸³⁵ Die Formationen werden dabei aus ungebrochenen *Yang*- und gebrochenen *Ying*-Strichen gebildet. De Maria nannte seine Arbeit *360° I Ching*, weil sie für ein vollständiges Umschreiten vorgesehen ist: von jeder Position aus bietet sich eine neue "Lesrichtung" des Text-"Sinns". Begreiflicherweise funktioniert dieses Konzept überhaupt nur auf dem Boden. Das Verfahren einer aus Stäben gelegten systematischen Bodenschrift verwendete de Maria 1984 noch einmal in *A Computer Which Will Solve Every Problem In The World/3-12 Polygon*, in Anspielung auf den neuzeitlichen Versuch einer technizistischen Welterklärungsformel.

Bereits 1979 hatte der Künstler in New York mit 500 Messingstäben von je 2m Länge einen *Broken Kilometer* realisiert: Die Stangen bilden fünf Kolonnen, die den Unterteilungen des Kasseler *Erdkilometers* entsprechen. Die Abstände der einzelnen Stäbe voneinander werden

⁸³⁴ vgl. ebd.

⁸³⁵ Meyer 1991, S. 38.

regelmäßig um jeweils 5mm erweitert, was - im Gegensatz zu *360° I Ching* - einen festgelegten Betrachterstandpunkt erfordert: Thematisiert wird unsere herkömmliche antrainierte perspektivische Wahrnehmung, derzufolge die hinteren Abstände kleiner erscheinen müßten. Der durch die Auslegung bewirkte Eindruck, daß dies nicht so sei, löst eine Irritation aus, da sie der im Ausstellungsraum wahrzunehmenden perspektivischen Verjüngung der Architektur widerspricht.

Als "archaische Computerschrift"⁸³⁶ wollte Peter Werner seine 1983 in den Berliner Panke-Hallen zu einem Kreis gelegten *Runen* verstanden wissen. Jedes einzelne dieser steinzeitlichen Schriftzeichen bewahre den "Ausdruck eines kosmischen Gesetzes - einer Ur-Idee und vertritt eine Dreiheit von Gedanke-Bild-Zahl."⁸³⁷ Werner bezieht sich mit der Anordnung der Stöckchen auf prähistorische magische Rituale, die er im Alltagssprachgebrauch überliefert findet, wenn vom "auf-lesen" oder vom "er-zählen" die Rede sei, denn auch die Runenstöckchen wurden zuerst geworfen, dann vom Boden aufgelesen, wobei eine *Er-zählung* entstand.⁸³⁸ Darüberhinaus stellen sich Assoziationen an eine (Sonnen-)Uhr, an eine Projektion des Tierkreises bzw. sonstiger figürlich vorgestellter kosmischer Konstellationen ein.

Einen magisch-archaischen "Ort der Kraft" (So das Motto der Neuenkirchener Sommerausstellung 1977) bespielte Timm Ullrichs mit seinem *egozentrischen Steinkreis*. Von der Mitte einer Stelle bei Ilhorn in der Lüneburger Heide aus schleuderte er kraftvoll am Ort gefundene Steine von unterschiedlicher Größe in alle Richtungen, so daß die kleineren, leichteren Steine am äußeren Rand des zusammengeworfenen Ringes zu liegen kamen und die größeren, schwereren Steine einen inneren Rand bilden. Die Lage der Steine am Boden visualisiert somit ihre je eigene Schwerkraft und deren Überwindung durch die Muskelanstrengung des Künstlers. Das leere Zentrum des Platzes nimmt mit seinem Durchmesser auf die Körpergröße Timm Ullrichs Bezug; dorthin gelangt man über einen Zugang, dessen Breite der Körperlänge des Künstlers entspricht, so daß Jürgen Weichardt von einer "persönlichen Landnahme"⁸³⁹ spricht. Der Einfall, architektonischen, grundrißartigen Formationen die Proportionen menschlicher Körpermaße ablesen zu lassen, ist dabei keinesfalls neu. So reflektierten vor allem mittelaltliche Kathedralgrundrisse (und keineswegs nur diese) ebenfalls das Gestaltschema des Menschen, das sie mit der Grundform eines auf den Boden gelegten Kreuzes in Übereinstimmung brachten.

⁸³⁶ zit. nach Elementarzeichen. Urformen visueller Information. Ausstellungskatalog des Neuen Berliner Kunstvereins, Berlin 1985, S. 132. Text im Original zentriert.

⁸³⁷ ebd..

⁸³⁸ vgl. ebd..

⁸³⁹ Weichardt 1987, S. 92.

3.2.5. endlose Muster: Mariella Mosler

Die von Theodor Fischer (1862-1938) konzipierte Kuppel der sogenannten *König-Wilhelms-Halle*, heute *Württembergischer Kunstverein*, ist in zwölf Felder gegliedert, die sich auf die zwölf Fenster der Laterne und die zwölf Blendfenster am unteren Kuppelrand bezogen. Der Parkettboden wies bis zur Nachkriegs-Restaurierung einen zentralen zwölfstrahligen Stern auf, "dessen Struktur sich bis an die Raumgrenzen fortsetzte und auf diese Weise die Gestalt der Kuppel auf den Boden projizierte"⁸⁴⁰.

Für ihre Bodeninstallation im Kuppelsaal entwarf Mariella Mosler ein (nicht realisiertes) zwölfstrahliges Knotenornament, das an die komplizierten *Sechs Knoten* erinnert, die Albrecht Dürer um 1507 zu arabischen Dekoren schlang, seinerseits durch islamisches Kunsthandwerk, wie er es vermutlich in Venedig gesehen hatte, angeregt. Der Radius des Moslerschen Ornaments entspricht dem unteren Kuppeldurchmesser, so daß der Betrachter einen unmittelbaren Bezug selbst dann herstellen kann, wenn das Ornament, wie von Mosler vorgesehen, aus der Raummitte verschoben wird (Korrespondenzen zwischen Fußboden- und Deckenfigurationen waren ein in Renaissance, Barock und Klassizismus häufig verwendetes Element innenarchitektonischer Gestaltung). Drei unterschiedlich große Anschnitte weiterer identischer Musterflächen bedecken Teile des Bodens so, daß der Betrachter eine beliebige Zahl bodendeckender Dekore auch außerhalb des Ausstellungsraums imaginieren kann. Mosler reflektiert das Phänomen rapportierbarer Muster, wie sie verstärkt seit der Spätantike zur Gestaltung vor allem von Textilien eingesetzt wurden: gerade auf orientalischen Teppichen deutet der Beschnitt von Mustereinheiten die denkbare endlose Fortsetzung des Ornaments an. Mosler bezieht sich aber auch auf Musterbücher, wie sie bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts z.B. Stukkateure verwendeten. Da die aus Quarzsand geschütteten Profile sinnvollerweise nicht betreten werden sollten, wird der Betrachter veranlaßt, das Ornament an die Decke des Kuppelsaals zurückzuphantasieren. Das räumliche Vorstellungsvermögen des Betrachters wird angesprochen, denn er muß sich das ebene Ornament nun gewölbt denken, um es in die Form der Kuppel einzupassen. (Das historische Deckendekor war der Kahlsanierung nach dem Zweiten Weltkrieg zum Opfer gefallen.)

Andererseits mag der Betrachter an eine gigantische Häkeldecke denken, die statt eines Teppichs auf dem Boden ausgebreitet wird. So, wie der Umgang mit filigranem Häkelwerk eine gewisse Sorgfalt erfordert, wird sich der Besucher auf der freien Trittpläche zwischen den Ornamentfragmenten bewegen müssen. Während die Besucher darauf zu achten haben, die naturgemäß ephemere Sandschüttung zu bewahren, werden ihre eigenen Fußspuren von nachfolgenden Eintretenden überformt. Da so weder die Mitte des Musters noch die Raummitte selbst betretbar sind, kann sich der Raumnutzer nicht wie zuvor als Mittelpunkt einer

⁸⁴⁰ Hentschel 1995, nicht pag.

geordneten Welt fühlen. "Mit Blick auf das Ornament der Bodenarbeit wirkt das Raumrund nunmehr wie ein willkürlicher architektonischer Schnitt innerhalb einer weltumspannenden polysymmetrischen Ordnung: einer Ordnung mit vielen Mitten."⁸⁴¹

Während Mosler den Betrachter animiert, selbst unendliche Raumgefüge vorzustellen, bewirken Christian Megert oder Luc Peire mit Spiegelinstallationen eine optische Vervielfältigung von Raumabschnitten. Megert hatte in Kassel durch die Anordnung von Spiegeln an Decke und Boden einen virtuellen Raumschacht erzeugt, der den Betrachter vollständig umgibt.

Ähnlich wie Megert hatte auch der Belgier Luc Peire Spiegel an Decke und Boden installiert. Sein 1968 entstandenes, im *Museo National de Arte Moderno in Mexico-City* befindliches Raumobjekt versah er jedoch mit einer Streifenkomposition an den Wänden, die in ihrer Vertikalität den räumlichen Tiefensog der Spiegel nach unten und oben betonen.⁸⁴² Eine solche Wirkung steigerte noch Jeffrey Shaw mit der bereits erwähnten dynamischen Videoprojektion *Heaven's Gate* aus dem Jahr 1987.

3.2.6. Ein Sockel für alles und jeden: Piero Manzoni

Piero Manzoni stattete 1961 einen Eisenklotz (Höhe: 90 cm, Seitenlänge 110 cm) mit der Inschrift *Socle du Monde* aus. Die Schrift steht auf dem Kopf. Dadurch entsteht der Eindruck, es handle sich um den Sockel, auf dem die Erdkugel befestigt sei. Dem Betrachter wird suggeriert, er selbst hänge von der Erdoberfläche gleichsam herunter. Anders als bei horizontal ausgerichteten Kunstwerken, die auf den Boden in seiner flächigen Ausdehnung hinweisen, thematisiert Manzoni's Sockel die Erde selbst als skulpturalen Körper, die sich der Betrachter in ihrer Kugelgestalt auf dem Sockel ruhend einzubilden hat. Die Raumwahrnehmung des Betrachters wird umgekehrt, denn er soll sich nicht die sockelförmige Skulptur als auf dem Boden aufliegend vorstellen, sondern als Träger des Erdglobus. Seinen eigenen Körper nimmt der Betrachter nicht länger als stehend, sondern als "hängend" wahr, sodaß ihm die Faszination der Schwerkraftgesetze spielerisch offenbart wird. Zugleich wird die Erde in den Rang eines Kunstwerks erhoben, das entsprechend klassischen Museumskonventionen auf einem Sockel präsentiert wird. Von diesem Statement her liegt es nahe, mit Dennis Oppenheim zu bekennen, die Erde selbst sei als eine "Skulptur" zu würdigen, die sich aus der Supervision des Fliegers wie eine Zusammenstellung bemalter, bzw. malerischer Flächen darstelle.⁸⁴³

⁸⁴¹ ebd., nicht pag.

⁸⁴² Annette Meyer zu Eissen: Spiegel und Raum in der Bildenden Kunst der Gegenwart, Diss. Bonn 1980, S. 195f.

⁸⁴³ vgl. den Diskussionsbeitrag D. Oppenheims; Dokumentation des Symposiums Earth in Smithson 1979, S. 160.

3.2.7. "negative" Skulpturen

Von der konzeptuellen Umkehrung der Betrachterposition ist es kein weiter Schritt zu einer Skulptur, die selbst unter einem negativen Vorzeichen steht: 1980 realisierte Timm Ulrichs eine bereits 1972 entwickelte Hohlform als Abguß seines eigenen Körpers, die kopfunter in den Erdboden versenkt wurde, sodaß der Betrachter durch die nach oben offenen Fußsohlen in diese Negativform hineinspähen kann. "Diese antipodische Leerform und Schalenfigur verhält sich zum lebenden Vorbild wie ein komplementäres Nach- und Gegenbild, [...] wie [...] das Leben zum Tod. Das Denkmal zu Füßen, mag der Betrachter dem zum Erdgeist entmaterialisieren Genius loci gedankenversunken begegnen, um ihn aus der begrabenen Erinnerung wiederauftauchen, wiederauferstehen, wiederaufleben zu lassen."⁸⁴⁴ Sowohl Ulrichs als auch Claes Oldenburg, der schon 1965 nach dem gleichen Herstellungsprinzip ein negatives Messingmemorial für J.F. Kennedy vorgeschlagen hatte, entsprachen dem Konzept Guillaume Apollinaires nach einem "tiefsinnigen Standbild aus Nichts", das dieser in seiner Erzählung *Le poète assassiné* 1916 literarisch ausformuliert hatte.⁸⁴⁵

Das formale Konzept einer im Erdboden verborgenen Skulptur entwickelten Jochen und Esther Gerz zu einem beredten Schandmal weiter: 1986 installierten sie in Hamburg-Harburg eine 12m hohe Vierkant-Bleisäule mit der Grundfläche von 1 m²: *Das Mahnmal gegen Faschismus, Krieg und Gewalt*. In die Seiten dieser Säule sollten die Stadtbürger ihre Unterschriften als Protest gegen Krieg und faschistische Gewalt ritzen. Sobald eine im Stehen erreichbare Partie des Skulpturkörpers vollständig signiert war, sollte die Säule um genau dieses Stück in den Erdboden hinabgelassen werden, unter geradezu tautologischer Verbildlichung des Sprichworts, vor Scham im Boden versinken zu müssen. Allerdings beteiligten sich die Anwohner und Besucher nicht ausschließlich im Sinne der Erfinder des Denkmals: zwar konnten insgesamt über 60.000 "Stellungnahmen" unterschieden werden, die sich aber keineswegs auf antifaschistische Bekundungen beschränkten. Vielmehr wurden auch ausländerfeindliche Sprüche, Nazi-Parolen und Hakenkreuzzeichnungen in die Säule geritzt, über die sich ganze Gewitter von Kritik und Hohn entluden. Immerhin wurden die Bleiflächen regelmäßig gefüllt, und so verschwand das Monument über einen Zeitraum von sieben Jahren hinweg in acht Etappen in der Tiefe, nur noch von einem kleinen Guckloch des vorbeiführenden U-Bahn-Schachts aus sichtbar. Der obere Abschluß der Säule wird durch die Absenkung formal zur Bodenplatte, vergleichbar dem etwa fünf-Mark-stückgroßen

⁸⁴⁴ T. Ulrichs, Auf der Unterseite der Erdoberfläche. In: Timm Ulrichs. Ausstellungskatalog, Hannover 1983, S. 74.

⁸⁴⁵ vgl. Springer 1986, S. 367.; zu weiteren Denkmal-Umkehrungen, die dem Boden einzutragen sind, vgl. ebd., S. 392ff.

Wahrnehmungsanlaß, den das Ende von de Marias Kasseler *Erdkilometer* als "Verweigerungsvariante"⁸⁴⁶ noch erkennen läßt.

Einen aktiven Marsch in die Erde und somit ins Grab sollte die Installation verkörpern, die die Stuttgarter Architekten Ulrich Böhme und Wulf Schneider als Wettbewerbsbeitrag zur Umgestaltung des Kriegerdenkmals am Hamburger Dammtor einreichten. 1936 hatten Nationalsozialisten dort nach einem Entwurf von Richard Kuöhl einen monumentalen Klotz errichten lassen, der mit einem Halbre relief marschierender Soldaten geschmückt ist, ein Motiv, das wegen seiner kriegsverherrlichenden Bildsprache nach 1945 für unangemessen gehalten wurde. Böhme und Schneider planten ihr Gegendenkmal in Gestalt aufgereihter Soldatenfiguren, die im Zustand fortschreitenden Einsinkens in den Boden dargestellt sind, um den "Marsch ins Massengrab" sinnfällig zu machen. "Der Zug der Soldaten versinkt in der Erde, bis nur noch ebenerdige Grabsteine übrigbleiben, die zugleich Gedenk- und Trittsteine sein sollen. In ihrem reduzierten formalen Aufwand können sie an die seriellen Stahlplatten erinnern, die Carl Andre seit Ende der 60er Jahre schuf: Bodengleich eliminieren sie die dritte Dimension."⁸⁴⁷

Das *Vietnam Veterans Memorial* von Maya Yin Lin, das 1982 in den Constitution Gardens errichtet wurde, versinkt hingegen nur scheinbar: die V-förmig gespreizte Gedenkmauer mit den eingemeißelten Namen von 60.000 Gefallenen und Vermißten wurde auf einer sanft abfallenden Rasenterrasse so aufgestellt, daß dem abschreitenden Besucher der Eindruck eines "beklemmenden Wegs in die Erde"⁸⁴⁸ insinuiert wird.

Eine offensichtliche Platz-Wunde wollte Horst Hoheisel 1987 mit seinem Projekt für die Umkehr des Kasseler *Aschrottbrunnens* schlagen. Dieser Brunnen war 1908 von Karl Roth mit Geldern aus einer Stiftung der jüdischen Familie Aschrott errichtet und im April 1939 von Nationalsozialisten so zerstört worden, daß nur ein leeres Becken in der Mitte des Platzes zurückblieb, das in späteren Jahren mit Blumen bepflanzt und daher im Volksmund *Aschrotts Grab* genannt wurde. Hoheisel, der gerade dieses behübschte Fragment für eine "dekorative Lüge" hielt, widersetzte sich einer schieren Rekonstruktion des Baudenkmals, die zweifellos zum Vergessen der Zerstörung und ihrer Umstände beigetragen hätte. Er entwickelte folglich eine Negativ-Form als Spiegelbild des alten Entwurfs, die als Loch 12 m weit in die Tiefe des Platzes hinabreichen und den Kasseler diesen Teil ihrer Stadtgeschichte vor Augen führen

⁸⁴⁶ Schneede 1991, S. 54

⁸⁴⁷ Springer 1986, S. 387.

⁸⁴⁸ vgl. ebd., S. 385.

sollte.⁸⁴⁹ Die Spitze des ehemaligen Obeliskens würde wie ein Stachel den Boden des Platzes durchdringen und überdeutlich auf das Motiv einer Verletzung anspielen. Tatsächlich ist die konzeptionelle Erschließung historischer Tiefenschichten nur durch ein eisernes Gitter und dickwandige Schutzfenster aus Panzerglas wahrnehmbar. Vom Brunnenschacht kündigt in erster Linie der akustische Eindruck des Wasserrauschens. Hoheisels Modell zur Umkehr des Aschrottbrunnens wurde im März 1998 von der israelischen Gedenkstätte Yad Vashem angekauft.⁸⁵⁰

Die Negative Form reproduziert als eigentlich abwesende die ehemals anwesende in einer phantomhaften Gestaltanmutung und realisiert die Virtualität des "Nichts". Aus dem Denkmal wird ein "Denkloch"⁸⁵¹

Zwischenergebnis

Mit der *Bodenskulptur* wurde ein Genre entwickelt, das Künstler in zweierlei Hinsicht bearbeiteten: einige nutzten den Boden eines Ausstellungsraums lediglich als zusätzliche Präsentationsfläche für skulpturale Arbeiten, die ohne weiteres auch an der Wand hätten montiert werden können. Die Ansichtigkeit solcher Werke erfordert nicht zwingend die Wahrnehmung mit dem Blick von oben, den der Betrachter anwendet, wenn er sich über eine Bodenskulptur beugt.

Hingegen thematisierten Arbeiten wie das Flughafenprojekt von Robert Smithson das Phänomen der Aneignung durch Supervision explizit.

Auf metaphorischer Ebene eignen sich Bodenskulpturen, um macht- und kulturpolitische Aussagen zu treffen: als materialisierte Demutsgeste wies das Genre in der Nachkriegszeit der Kunst einen Platz zu, der zunächst als Ausdruck von Bescheidenheit aufgefaßt werden konnte. Nachdem Malerei und Skulptur durch ihre unrühmliche Verschwisterung mit den Repräsentanten des Nazi-Regimes die bildende Kunst zu einer - zudem formal schwachen - Dienerin des Unrechts hatten werden lassen, schien eine - auch buchstäblich - neue Positionierung angebracht. Das in der Literatur mehrfach apostrophierte "Ende des (klassischen) Denkmals" wurde ostentativ dadurch ins Werk gesetzt, daß man die Plastik, die sich zuletzt der Propagierung eines nationalen Körperideals angedient hatte, im wörtlichen Sinne "vom Sockel" holte. Über das Ablegen auf dem Boden hinaus erscheint mir das Versenken oder Vergraben von Skulpturen oder Skulpturteilen in der Erde als symbolischer Akt der *Damnatio*.

⁸⁴⁹ Vgl. Horst Hoheisel, "Rathaus-Platz-Wunde," in: Aschrott-Brunnen: offene Wunde der Stadtgeschichte, Kassel, 1989, nicht pag.

⁸⁵⁰ vgl. Der Tagesspiegel, 20.6.1998.

⁸⁵¹ Springer 1986, S. 397.

Dieses historische Verfahren wirkt gleichsam aktualisiert etwa durch den von der damaligen Stadtkonservatorin Hiltrud Kier angeordneten Umgang mit dem gestürzten Reiterdenkmals Friedrich Wilhelms III. am Kölner Heumarkt: Sie ließ am historischen Standort einen leeren (!) Beton-Sockel aufstellen, während das Hinterteil des Bronzepferdes mit wehendem Schweif in "provokierender Beiläufigkeit"⁸⁵² aus dem Rasen hervorzuragen scheint, als sei die vordere Partie des Tieres samt Reiter bereits im Boden verschwunden. In der unüblichen Nahaufnahme wird das Fragment zu einem grotesk vergrößerten Maßstab und zum "Schau-Stück" verfremdet. Als solches dokumentierte es Daniel Spoerri in seiner Publikation zum *Musée sentimental de Cologne*.

Nur vergleichsweise wenige der für die Präsentation in Galerien und Museen konzipierten Werke thematisieren allerdings den Boden selbst, auf dem sie sich befinden. Dies sind vor allem Arbeiten von Künstlern wie Carl Andre, dessen minimalistische Materialausbreitungen an klassische Bodenbedeckungen etwa aus Kacheln erinnern. Alain Clairet verlegte anlässlich der Documenta IX 1992 kurzerhand ein 35 m² großes Parkettstück aus Eichenfurnier (Abb. 69), allerdings nicht parallel zu den Seitenwänden des Ausstellungsraums, sondern in einem diagonalen Verlauf. Mit dem Parkett bezog er sich auf eine historische Innenraumgestaltung, mit der der Charakter von Offizialbauten in die Privatsphäre übertragen werden sollte⁸⁵³, aber auch umgekehrt gerade Offizialbauten wie Museen eine gewisse Intimität vermitteln. Vor allem aber eine "Schwesterkunst" der Bodenskulptur, die *Land-Art*, stellt den Boden in seiner Materialität in den Mittelpunkt künstlerischer Aktivität. Erde als Substanz wird zum künstlerischen Werkstoff, im Erdboden in seiner "natürlichen" Umgebung fallen der Ort der Herstellung und der Präsentation von Kunstwerken ineins.

3.3. Landart - Kunst aus dem Boden gestampft

Bildende Künstler, allen voran die Maler, hatten im Verlauf der Kulturgeschichte die Wahrnehmung von Landschaft von der Nutzbarkeit ihrer Ressourcen umgelenkt auf die Kategorisierung ihrer ästhetischen Werte: bevor speziellere Kriterien etwa der erhabenen, der heroischen, der wildromantischen Natur formuliert wurden, galt es besonders, das **Schöne** der Landschaft in typischen Erscheinungsformen herauszupräparieren: Sonnenauf- und -untergänge in delikatem Farbenrausch, aparte Silhouetten von Gehölzen im Gegenlicht, das bunte Vibrieren blumenübersäter Wiesen und dergleichen mehr: "Wer immer Ausstellungen von Claude Lorrain, Nicolas Poussin oder C.D. Friedrich durchschreitet, sieht einen Kanon (!) der Naturschönheiten ausgebreitet, der die Empfindungen des Europäers bestimmt"⁸⁵⁴.

⁸⁵² ebd., S. 400.

⁸⁵³ vgl. Brock 1999, S. 103.

⁸⁵⁴ Becker 1999, S. 7.

Mit dem Ende der klassizistischen Periode zu Beginn des 19. Jahrhunderts schien sich dieses recht starre Decorum der Landschaftsdarstellung und -betrachtung erledigt zu haben: William Turner und andere lösten die herkömmlichen Motive in immaterielle Erscheinungen aus Formen und Farben auf - bis hin zu den Lichtexperimenten der Impressionisten, die ihre *Rasenstücke* als nur noch grünes Gleißeln auf die Leinwand brachten.

Vielleicht glaubte man so, dem Wesen der Natur eher auf die Spur zu kommen als mit der schieren Nachbilderei des Sichtbaren.

In der formalen Entwicklung vorübergehend zurückgeworfen durch die "realistischen" Tendenzen künstlerischer Propagandaproduktion zwischen 1930 und 1945, zugleich aber sicher auch uneingestandenermaßen angeregt durch die Archaik von *Lebensborn*, *Lebensraum* oder *Blut und Boden*, entstanden wesentliche künstlerische Beiträge in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg: die Grenzen bildnerischer Mimesis wurden gesprengt, indem man daran ging, gegenständliche und prozeßhafte Erscheinungsformen der natürlichen Umgebung selbst zur Kunst zu erheben, bzw. in die Werkproduktion einzubeziehen - Verfahren, die einen unumkehrbaren Höhepunkt in der Readymadisation von natürlicher Landschaft als *site* fanden: das Entdecken, Markieren und Ausweisen von Plätzen und Stellen zur kunstwerten Leistung zu erheben, schärfte den Blick in die freie Wildbahn (und dort vor allem den Blick auf den Boden) radikaler als jeglicher Versuch, Mutter Erde durch malerischen Akademismus zur Idealität zu verhelfen. Fast drängt sich das Bedürfnis auf, hier nicht mehr von *l'art pour l'art*, sondern von *l'art pour la nature* zu sprechen. Gleichwohl sei davor gewarnt, diesen Werdegang als unbedingt "fortschrittlich" zu erachten.

Wenn Wolfgang Becker im Katalogvorwort zur Millenniumsausstellung *Natural Reality* von der "romantischen Seite des Aufbruchs"⁸⁵⁵ spricht, bestätigt er damit Anne Hoormans Hinweis, bereits den Zeitgenossen der ersten öffentlich breitenwirksamen *Land-Art*-Phase um 1968 sei der Anachronismus solcher Hinwendung zur Erde und ihren Materialien aufgefallen - galt doch die massenmediale Spekulation zu diesem Zeitpunkt eher den ersten Schritten auf dem Mond!⁸⁵⁶

Haftete den Bestrebungen der Land-Artisten einerseits der Anruch des Regressiven an, so ist das verstärkte Ausschwärmen von KünstlerInnen ins Immergrün und Bodenbraun nicht zuletzt Beleg dafür, daß sie des traditionellen Ausstellungsgeweses in Museen und Galerien überdrüssig geworden waren. So bekannte etwa Patricia Johanson: "der wahre Grund für meine Park- und Fontänen-Entwürfe jener Zeit bestand darin, daß ich den ganzen Museum-Sammler-Auktionshaus-Komplex mit seinem selbstbeweihräuchernden Palaver, was man doch alles für

⁸⁵⁵ vgl. ebd., S. 9

⁸⁵⁶ vgl. Hoormann 1996, S. 7.

die Kultur leiste, satt hatte!"⁸⁵⁷ Weitaus weniger pragmatisch nahmen sich die Beifallrufe derjenigen aus, die in der Land-Art die endlich gelungene Überwindung herkömmlicher Gattungsdistinktionen feierten, wiesen ihre Hervorbringungen doch nur noch selten die formalen Merkmale konventioneller Skulptur auf.⁸⁵⁸

Willoughby Sharp, ein theoretischer Begleiter der frühen Land-Art, sprach allerdings weniger von einem neuen Genre, sondern lediglich von einer "neuen Art von Skulptur"⁸⁵⁹.

Eine eigenständige *Earth-Art* gebe es nicht (ungeachtet der Tatsache, daß er unter diesem Titel seinen Katalogbeitrag für die Ausstellung *Earth* schrieb), sondern lediglich eine gewisse Anzahl von *earthworks*/Erdarbeiten, in denen er vor allem eine Unabhängigkeitsbemühung gegenüber der kurz zuvor erfolgreich etablierten *Minimal Art* sieht: unpräzise und ohne Ordnung strahlten sie Anonymität und Beiläufigkeit aus⁸⁶⁰.

Daß diese "neue Art von Skulptur" nicht mehr auf Sockeln dargeboten wurde, lenkte das Augenmerk auf den natürlichen Boden, aus dem die Arbeiten geformt wurden, dem sie zu entwachsen schienen, den sie mehr oder weniger direkt thematisierten; selbst wenn sich die Werke bei musealen Präsentationen lediglich auf dem Boden befanden, ließen sie ihn doch stärker wahrnehmbar werden, als bei bisheriger Plastik üblich: "Der Boden bildete oft einen integralen Bestandteil des Stückes, wie vorher mitunter die Wand"⁸⁶¹. Dies ermöglichte auch ein neues Rezeptionsspektrum für Betrachter, die sich den Künstlerbeiträgen in ganz anderer Haltung nähern, um sie herumgehen, über sie hinwegklettern oder sie schlichtweg betreten konnten. Mit dem Boden wird aber auch die durch ihn definierte "Topographie des Ortes Teil des skulpturalen Systems"⁸⁶², zu dem nun auch der jeweilige räumliche Kontext eines Werkes gehört. Rosalind E. Krauss definierte den Begriff einer "Transformation des kulturellen Feldes"⁸⁶³, auf dem die Umrisse moderner Skulptur und die Gattungsgrenzen zwischen Skulptur und Architektur, bzw. Landschaftsgärtnerei, Performance, politischer Demonstration etc. fließend werden.

Zu den Pionieren der künstlerischen Eroberung des Naturraums als skulpturalem Raum gehörte Brancusi mit seiner Arbeit für den Stadtpark von Tirgu Jiu 1937 - die *endlose Säule* als Bestandteil des Ensembles wurde bereits erwähnt.

Einer der frühesten amerikanischen Land-Art-Beiträge, wie sie häufig auch unter der Kategorie *Environment* verbucht werden, stammte von Herbert Bayer, der in Aspen, Colorado, mit *Grass*

⁸⁵⁷ Patricia Johanson: *Drawings and Models for Environmental Projects 1969-1986*, Pittsfield, Mass.: Berkshire Museum 1987, S. 11, bei Beardsley 1989, S. 101 (Ü.d.A.).

⁸⁵⁸ vgl. als einen von vielen Beardsley 1989, S. 9.

⁸⁵⁹ Willoughby Sharp, *Notes toward an Understanding of Earth Art*, in: *Earth*, Andrew Dickson White Museum, Cornell University, Ithaca, New York, 1970, nicht pag.

⁸⁶⁰ vgl. ebd.

⁸⁶¹ vgl. ebd., (eigene Übers.)

⁸⁶² Hoormann 1996, S. 27.

⁸⁶³ vgl. R. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*.

Mound (1955) einen prähistorisch anmutenden Rasenring gestaltete: der formale Bezug auf altenglische Kultstätten stellte eine Verbindung zu vorgeschichtlichen Zeitzeugnissen her und betonte den ursprünglichen Charakter der künstlerischen Handlung. Das Motiv des Rasenrings griff Bayer noch einmal 1982 in den *Mill Creek Canyon Earthworks* auf, die er 1982 für den *Kent Park* bei Washington anlegte.

3.3.1. Landart: born in America

Dafür, daß die Land-Art-Bewegung von Amerika aus ihren Siegeszug antrat, hat Erika Billeter eine einfache Erklärung:

"Die unendlichen Weiten, die Leeren der Wüstengebiete ließen hier Möglichkeiten zu, die in Europa im wahrsten Sinne des Wortes 'verbaut' sind. Die Künstler wurden sich der noch völlig ungenutzten Monumentalität ihres Landes bewußt und gebrauchten sie als Freiraumatelier".⁸⁶⁴

Gemäß Michael Heizers Diktum befand sich die künstlerische Arbeit *im* Raum, sie *ist* der Raum.⁸⁶⁵

Oft handelte es sich um ausgedehnte Landschaftsräume, die für Besucher nur schwer zugänglich waren; wer die Land-Art-Werke besichtigen wollte, mußte oft weite und beschwerliche Wege zurücklegen, oder sich - wie im Falle des *Lightning Fields* von Walter de Maria Maßnahmen unterwerfen, die dem Rezipienten vorbereitende Kontemplation wie bei einer Initiation abverlangten (s.u.). Neben den physikalischen Größen *Zeit* und *Raum*, die das landschaftliche Gepräge bestimmten, sollten die Betrachter auch ihre eigenen Wahrnehmungsbedingungen und Psychomechanismen in Extremsituationen überprüfen. Über Walter de Marias Münchener *Erdsulptur* von 1972 schrieb Uwe M. Schneede: "Ein spezifischer Werkbegriff muß zugrunde liegen, wenn die vor bildender Kunst gebotene und maßgebliche Anschauung versagt wird, der sichtbare Teil der Arbeit weniger zum Betrachten als zum Betreten auffordert und dieser sichtbare Teil zudem von einer Größe und in seiner Erscheinungsweise von einer Anonymität ist, daß er nicht sogleich als Werk der Kunst identifiziert, eher als spezielle Ausprägung einer Aussichtsplattform genommen worden wäre."⁸⁶⁶

Auf die amerikanischen Großprojekte der Land-Art antworteten in Europa meist kleinformatigere Künstlerarbeiten, die durchaus nationale Eigentümlichkeiten aufwiesen. Viele der britischen Land-Artisten griffen beispielsweise auf die gestalterischen Vorgaben des englischen Gartens zurück, der seinerseits seit etwa 1720 neue Möglichkeiten der

⁸⁶⁴ Erika Billeter, zur Ausstellung, in: Mythos und Ritual in der Kunst der 70er Jahre. Katalog zur Ausstellung im Hamburger Kunstverein, Hamburg 1982, S. 13-28, hier S. 21.

⁸⁶⁵ vgl. M. Heizer, zit. nach John You, *Sculpture as Archaeology*. In: *Vogue* 171, Aug. 1981, S. 293.

⁸⁶⁶ Schneede 1991, S. 53.

Landschaftswahrnehmung und -bearbeitung eröffnet hatte (formal allerdings auf die Wohnstatt des Grundherrn ausgerichtet und der Prämisse der "Schönheit des Nützlichen" verpflichtet). Ein wesentlicher Unterschied besteht zwar darin, daß sich englische Künstler auf bereits kultivierte und domestizierte Naturräume beziehen, während ihre amerikanischen Kollegen eher zivilisationsferne Orte aufsuchten; die gemeinsame Wurzel ist aber die ästhetische Aneignung von Bodenflächen im Sinne einer Readymadisation der Natur, indem das, was scheinbar "von selbst" aus der Erde wächst, gestalterischen Prinzipien unterworfen wird. Nach Stephanie Ross sind die Gartenkunst der Aufklärung und *Environmental Art* daher miteinander verbunden, ohne daß die letztere eine Neuauflage der ersteren darstellt, denn es sei nicht Absicht von Künstlern des 20. Jahrhunderts gewesen, ihr Publikum auf die Landschaftsgärtner zurückzuverweisen.⁸⁶⁷ Diese Rechnung hat sie allerdings ohne Robert Smithson aufgestellt, der in der Kunst-Debatte der 1970er Jahre *Formalismus* oder *Anti-Formalismus* per se eine zeitgenössische Analogie zur Kontroverse zwischen den Gestaltprinzipien des französischen und des englischen Gartens um 1720 sah.⁸⁶⁸

Für die Bundesrepublik will Anne Hoormann eine besonders intensive Beschäftigung mit den geologischen und geographischen Besonderheiten der Lüneburger Heide beobachtet haben, wo die umtriebige Galeristin Ruth Falazik in der Tat für einige Jahre ein "Zentrum" deutscher Land-Art etabliert hatte. Allerdings erscheint mir Hoormanns Position, der für diese Gegend charakteristische Findling sei zum Arbeitsmaterial dieser Künstlergeneration schlechthin geworden, recht eingeschränkt, denn es kann keineswegs behauptet werden, deutsche Künstler hätten in den 80er Jahren den Außenraum überwiegend mit Steinbrocken bespielt.⁸⁶⁹

In den skandinavischen Ländern ist seit den späten 1960er Jahren eine eher konzeptionelle Ausprägung der Land-Art festzustellen: die dortigen Künstler arbeiteten mit "Licht, Klang, Erde, Wasser, Feuer, Drogen" oder - wie z.B. Per Kirkeby - mit Blättern und Steinen, die auf dem Boden ausgelegt wurden.⁸⁷⁰

Vor allem Norwegen weist eine Fülle von Beispielen für "Kunst in der Natur" auf; nach Ansicht der Autoren des Katalogs *Trilogi* erhielt die Landschaft jedoch ihren entscheidenden künstlerischen "Stempel" erst durch den Briten Hamish Fulton, als dieser in einem norwegischen Gebirge eine Strecke abschnitt.⁸⁷¹

⁸⁶⁷ vgl. Ross 1993, S. 175.

⁸⁶⁸ vgl. R. Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*. In: Smithson 1979, S. 85.

⁸⁶⁹ Hoormann 1996, S. 10.

⁸⁷⁰ vgl. *Trilogi* 1996, S. 67.

⁸⁷¹ *Trilogi* 1996, S. 68.

International und transkulturell gilt, daß Kunst "Arbeit in der Natur"⁸⁷² wurde; Kunstwerke der Land-Art gehen in die Natur ein, sie schaffen "eine neue Gegenwart des Raumes [...], der durch die Natur definiert wird."⁸⁷³ Die Arbeiten der Land-Artisten treten "an die Stelle der von den Künstlern in traditionellen Skulpturen einmal endgültig festgelegten Beziehungen zwischen Masse und Raum, Volumen und Schwere, die fixiert sind und daher statischen Charakter besitzen [und] entfalten [...] eine unendliche Vielfalt dynamischer Beziehungen".⁸⁷⁴

Robert Smithson lehnte den Kunst-Natur-Dualismus, mithin die Distinktion zwischen Land-Art und Museumskunst, kurzerhand ab: Landschaft und Galerieraum erschienen ihm gleichrangig, insofern durch das Medium der Photographie Natur ohnehin obsolet geworden sei⁸⁷⁵. Indem er lediglich zwischen *Site* und *Non-Site* unterschied, sah er keine Notwendigkeit mehr, sich direkt auf "Natur" als solche zu beziehen und ausschließlich in ihr zu arbeiten und verweigerte somit der Land-Art das Etikett einer "Zurück-zur-Natur-Bewegung".⁸⁷⁶

Für Smithson bedeutete die Kunstproduktion in erster Linie einen "Akt des Sehens", eine geistige Beschäftigung mit den gesonderten *Sites*, deren "Essenz" er im *Non-Site*, einer in Galerien und Museen ausstellbaren fragmentarischen Materialsammlung wie in einem *Container* offensichtlich werden ließ.⁸⁷⁷

Diesem Anspruch auf einen direkten Zugang zum Kunstwerk, das institutioneller Vermittlung nicht mehr zu bedürfen schien, entsprach die Materialwahl vieler Künstler. Grundsätzlich gilt für die meisten Exemplare der Land-Art, daß sie natürlichen Prozessen von Verfall, Verwitterung, Erosion, Überwucherung etc. unterworfen waren. Das Vorstellungsbild einer Karte, die zerrissen wird, bestimmte Robert Smithsons Verhältnis zu den Veränderlichkeiten der Erdoberfläche, die den Künstler veranlasse, einzusehen, daß "nichts sicher oder formal"⁸⁷⁸ sei.

Land-Artisten wandten sich dabei keineswegs nur bislang unberührten Landschaften zu; auch in bereits kultivierten, bzw. durch Kultur schon wieder zerstörten Gegenden wurden Projekte realisiert - diese dann zumeist unter dem Aspekt der *Reclamation Art* (s.u.).

⁸⁷² Böhme 1992, S. 52.

⁸⁷³ Erika Billeter, zur Ausstellung, in: Mythos und Ritual in der Kunst der 70er Jahre. Katalog zur Ausstellung im Hamburger Kunstverein, Hamburg 1982, S. 13-28, hier S. 21.

⁸⁷⁴ Vohwinckel 1981, S. 13f.

⁸⁷⁵ vgl. sein Interview mit *Avalanche*, zit. nach Smithson 1979.

⁸⁷⁶ vgl. ebd. und die Dokumentation des *Earth-Symposiums*, 1970, in: Smithson 1979, S. 160ff.

⁸⁷⁷ vgl. R. Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*. In: Smithson 1979, S. 90.

⁸⁷⁸ vgl. ebd., S. 89.

3.3.2. *Laßt Krumen sprechen. Land-Art als erzwungene Unmittelbarkeit*

Es sind die Erde selbst und ihre Stoffe wie Mutterboden, Findlinge, Sedimente oder Eruptivgestein, die, ohne überformt oder gestaltet zu werden, als autonome Kunstwerke betrachtet werden. [...] Sie werden so arrangiert, daß sie auch weiterhin als Naturmaterialien wahrgenommen werden; sie sind sozusagen natürliche Readymades.⁸⁷⁹

Anne Hoormann

Zweifellos sind auch zuvor besondere Situationen der Erdoberfläche oder Gesteinsformationen Gegenstand gestalterischen Eingreifens gewesen, z.B. im Landschaftsgarten; in diesen Zusammenhängen dienten sie jedoch eher im Sinne natürlicher Staffagen dazu, Landschaftsszenen als Stimmungsbilder, wie sie die Malerei zu sehen gelehrt hatte, zu komponieren.

Besonders Naturphilosophie und Ästhetik der Zeit um 1800 hatten sich der Wahrnehmung von Erdmaterialien zugewandt. Damals wurden geographische und geologische Ausprägungen, allerdings vorrangig unter dem Aspekt ihrer Dimensionen, unter die Kategorien des Erhabenen oder des Pittoresken gefaßt: "Felsformationen und unterirdische Höhlen galten als ästhetischer Ausdruck der Natur, an denen ihre Größe und ihre Geschichtlichkeit erkannt wurden. Jenen wurde nicht mehr der Schöpfungsplan Gottes zugrundgelegt, sondern eine Entwicklung, die sich aus der Naturgesetzmäßigkeit ableitete."⁸⁸⁰ Zugleich wurde eine Geschichtstheorie ausgebildet, die - entsprechend den Ergebnissen der zeitgenössischen Archäologie - die Schichtenbildung der Erdoberfläche als les- und darstellbaren historischen Werdegang berücksichtigte. Künstler und Wissenschaftler arbeiteten auf ihren Expeditionen eng zusammen und beeinflussten sich wechselseitig. Einzelne Fundstücke wurden auch damals schon im Rezeptionzusammenhang von Kunst- und Wunderkammern zur Kenntnis genommen und als ästhetische Gegenstände gewürdigt; im reinen Kunstkontext werden jedoch Naturstoffe um ihrer selbst willen erst seit dem 20. Jahrhundert präsentiert.

Hartmut Böhme bezeichnet die Land-Art als "ästhetische Erforschung der stummen Materialsprache. Das Arbeiten de Marias, Longs, Heizers, aber auch Beuys' oder Rückriems mit Erden, Kies, Sand, Torf, Mineralien, Granit, Basalt, Asphalt, Metallen, Fett usw. ist von daher eine ästhetische *Geophysiology*."⁸⁸¹

⁸⁷⁹ Hoormann 1996, S. 9.

⁸⁸⁰ ebd., S. 11.

⁸⁸¹ Böhme 1992, S. 50.

Recht lakonisch verkündete denn auch die *New York Times* am 6.10. 1968 in der Rubrik "Art Notes": "Das Medium (und die Botschaft) ist Mutter Erde selbst."⁸⁸² Die Notiz bezog sich auf zwei parallele Ausstellungen, die bei Heiner Friedrich in München und bei Virginia Dwan in New York Künstlerbeiträge versammelten, die erstmalig Erde als Stoff präsentierten. Das unscheinbare Statement der *New York Times* markierte nichts geringeres als das Ende der Allegorie: wurde "Mutter Erde" traditionell als nährende Frau oder zumindest als Fruchtbarkeit indizierendes "Gefäß" dargestellt, wurde sie nun durch ihre eigene Substanz nicht nur repräsentiert, sondern auch verkörpert.

Walter de Maria hatte in der Galerie Friedrich über drei Ausstellungsräume hinweg ca. 50 Kubikmeter Torf aufschichten lassen. Da die Türen mit einer 60 cm hohen Glaswand abgesperrt wurden, konnte man die Dicke dieser Schicht, die in etwa auch der normalerweise auf der Erdoberfläche befindlichen Humusschicht entspricht, "ablesen". Zugleich wurden die Räume dadurch versiegelt, d.h. die Galerie wurde in ihrer Funktion als Verkaufsraum ad absurdum geführt, abgesehen davon, daß es sich bei der Erdmasse ohnehin um kein veräußerbares Kunstgut handelte.⁸⁸³ In diesem Sinne hatte de Maria auf einem Plakat das Ausgestellte selbst als *pure earth, pure dirt, pure land* ausgewiesen; so erklärte er, "daß die präsentierte Erde kein Objekt in oder auf sich tragen, noch markiert werden oder bewachsen sein soll."⁸⁸⁴ Auf fast tautologischer Ebene führt er den Humus vor. Allerdings trug der Charakter der ehemaligen Patrizierwohnräume wesentlich dazu bei, das Erdmaterial doch als phänomenale Besonderheit erscheinen zu lassen: "De Maria nutzte den Galerieraum nicht nur zur Formgebung, er war vor allem Garant dafür, daß der ansonsten nur von Bauern recht gewürdigte Stoff ästhetisch wahrgenommen wurde".⁸⁸⁵

Ursprünglich hatte Walter de Maria eine Kunstaktion konzipiert, bei der Künstler und festlich gekleidete Besucher in ritualisierter Prozession ein großes Loch in die Erde hacken sollten.⁸⁸⁶ Einen weiteren Erdraum schuf der Künstler im Jahre 1977 für ein Loft in Manhattan, das er mit 197 Kubikmetern Erde zuhäufte, so daß eine 56 cm hohe Schicht entstand (Abb. 70). Wie schon in München war auch diese Installation nur von den Fluren aus zu besichtigen, was den Besucher sein Ausgeschlossenheit erfahren ließ. Die Raumdimensionen des Loft konnten nicht ergangen werden, sondern waren einzig durch die Anwesenheit der Erdmenge zu ermessen. Zugleich vermittelte der "duftende" Mutterboden die Wahrnehmung unberührter Natur im städtischen Umfeld.⁸⁸⁷ Gegenüber der Presse hatte sich de Maria schieres Betrachten der Arbeit

⁸⁸² Grace Glueck: The medium (and the message) is Mother Earth herself. In: *Moving Mother Earth*. In: *N.Y. Times*, 6.10.68, S. 38D. zit. nach Hoormann 1996, S. 17.

⁸⁸³ vgl. Hoormann 1996, S. 19f.

⁸⁸⁴ ebd., S. 22.

⁸⁸⁵ ebd., S. 19f.

⁸⁸⁶ vgl. Kellein 1991, S. 10

⁸⁸⁷ vgl. Kastner 1998, S. 109.

verbeten. Sein Zornesruf "Gott hat uns die Erde gegeben und wir ignorieren sie"⁸⁸⁸ erwartete wohl vom Rezipienten, daß er sich die Frage stellte, wo die Erde entnommen wurde; er muß Vermutungen über die Beschaffenheit und den natürlichen Kontext dieser Gegend anstellen, in der Mutter Erde die "Wunde" zugefügt wurde und soll sich über die alltäglichen und überlebensnotwendigen Verwertungszusammenhänge dessen, was die Erde hervorbringt, Gedanken machen. Japanische Besucher gaben zu Protokoll, sich in ihre traditionellen Steingärten und Meditationsräume versetzt zu fühlen; westliche Kommentatoren gewannen der Installation malerische Werte ab: "Jetzt, wo die Galerien wieder mit Landschaftsmalerei gefüllt sind, mag der Moment gekommen sein, einen frischen Blick auf etwas Erde zu werfen."⁸⁸⁹ Verkündete der SPIEGEL 1968 angesichts des Münchener Ereignisses: "Die Münchener Galerie Friedrich ist in Grund und Boden versunken"⁸⁹⁰, als habe sich ein merkwürdiges Rätsel ereignet, ließ sich ausgerechnet die New York Times knapp zehn Jahre später zu der Respektlosigkeit hinreißen, den New Yorker *Erdraum* als "weltgrößtes Katzenklo"⁸⁹¹ zu annoncieren.

Davon unangefochten bezieht sich de Maria selbst auf seine Erdräume von 1968 und 1977 als "the fist major statement in the Earth Movement".⁸⁹²

In seine Fußstapfen trat u.a. Jackie Browner, die 1998 den Boden einer Galerie mit Erde bestreut und auf dieser Schicht eine dichte Decke aufgegangener Baumwollknospen ausgebreitet hatte (*Of Earth and Cotton*⁸⁹³).

Wie de Maria beläßt sie es nicht bei einer schieren Begriffsveranschaulichung der ausgestellten Substanz: Erde ist eben nicht nur eine Ansammlung brauner Krümel, in der Keime gedeihen; Browner entwickelt - ausgehend vom englischen Sprachgebrauch - den Ansatz zu einer etymologischen Systematik des Wortstammes *hum/hom*:

- HUMBLE (Demütig) (L. *humilis* niedrig, klein, leicht, verwandt zu *humus*, Boden, Erde, s. HUMUS) ein Bewußtsein, seine Fehler und Schwächen zu haben oder zu zeigen; nicht stolz, nicht überheblich, bescheiden.

- HUMUS (L. Erde, Grund, Boden, IE *hom*- siehe HOMAGE) braune oder schwarze, aus partiellem Verfall pflanzlicher und tierischer Stoffe resultierende Substanz; organischer Teil des Bodens.

⁸⁸⁸ Hoormann 1996, S. 22.

⁸⁸⁹ ebd., S. 26. Zit. nach Dia Art Foundation, *Going on about Town* (o.J.)

⁸⁹⁰ Der SPIEGEL, 1968, zit. nach: Kellein1991, S. 10.

⁸⁹¹ Hoormann 1996, S. 26. Zit. nach Dia Art Foundation, *Going on about Town* (o.J.)

⁸⁹² Meyer 1991, S. 39.

⁸⁹³ Abb. in *Natural Reality*, S. 41.

- HOMAGE (Huldigung) (L. *homo*, Mensch, IE *ghom-*, Erde, Grund daraus L. *humus*, Gr. *Chton*, Erde OE. *Guma*, Mensch) Was man gibt oder tut, um Referenz, Ehre oder Respekt zu erweisen (...) (Aus *Webster's New Worlds Dictionary of the American Language*, N.Y. World Publishing, 1972).

In den Wurzeln dieser Wörter versteckt sich, was wir anscheinend vergessen möchten - daß wir buchstäblich aus dem gleichen Stoff sind wie Erde. Die indoeuropäische Wurzel von *homo*, wie in *homo sapiens*, bedeutet *Boden* oder *Erde*. [...] Warum ist es so abstoßend, uns zu erden? Die Spur führt zu *humus*, diesem partiellen Verfall von pflanzlichen und tierischen Stoffen. Hier ist die Begrenzung, die Realität, die wir nicht wahrhaben wollen - daß wir, wie all die andere Materie im Universum, höchstwahrscheinlich verfallen werden.

Wir wollen uns Materie unterordnen, sie zu einem Teil von uns machen, denn die Alternative, nämlich anzuerkennen, daß wir ein Teil von ihr sind, ist zutiefst demütigend (*humbling*).

[...] Der Tod gibt nicht nach. Ohne den kollektiven Glauben, die einst rituelle Gefäße boten, durch die wir in die Mysterien des Todes eindringen konnten, bleiben wir mit unseren widerstrebenden Willen zurück. Wütend toben wir unseren Ärger und unsere Frustration an der Materie aus, die nicht nachgibt. Unsere unbarmherzige Unterwerfung der natürlichen Welt unter menschliche Begierden, unsere Fixierung auf Macht und Kontrolle gehen über Ignoranz, Gier und Verleugnung hinaus. Die Erde, der 'Ort, wo unser Tod zu Hause ist' (R. Harrison in *Uncommon Ground*), ist der Empfänger unseres kollektiven Wütens gegen die Last und Begrenzung unserer körperlichen Natur."⁸⁹⁴

3.3.3. Mikrokosmos/Makrokosmos

Die von Jackie Browner angesprochene Wechselbeziehung zwischen der körperlichen Befindlichkeit (und Selbstwahrnehmung) von Menschen und der Erde (einerseits als kosmische Ganzheit der Weltkugel und andererseits als Personifikation der hervorbringenden und verschlingenden Kräfte) fußt auf den jahrhundertealten Überlegungen zum Verhältnis von Mikrokosmos und Makrokosmos. Stellvertretend für etliche, ähnlichlautende Mutmaßungen sei der Beginn des *Wassertraktats* von Leonardo da Vinci zitiert:

Der Mensch wird von den Alten 'Kleinere Welt' genannt, und gewiß ist dieser Ausdruck gut gewählt, insofern sowohl der Mensch als auch der Körper der Erde aus fester Substanz, Wasser, Luft und Feuer zusammengesetzt sind. Wenn der Mensch in sich Knochen hat, die Stützen und Befestiger des Fleisches, dann besitzt die Welt das Gestein,

⁸⁹⁴ Browner 1999, S. 42f.

die Stütze des Erdreichs. Wenn der Mensch in sich den Blutsee hat, von wo aus die Lunge beim Atmen an- und abschwillt, dann besitzt der Körper der Erde sein Weltmeer, das ebenfalls - alle sechs Stunden - an- und abschwillt wegen des Atmens der Welt. [...] Es fehlen im Erdkörper die Nerven, die dort nicht vorkommen, weil die Nerven für die Bewegung gemacht sind, und da die Erde (mondo) in Ewigkeit unbewegt ist, kommt keine Bewegung vor, und da keine Bewegung vorkommt, sind Nerven dort nicht notwendig. Aber in allen anderen Dingen sind sich Erde und Mensch sehr ähnlich.⁸⁹⁵

In einem anderen Manuskript heißt es:

Es wachsen die Federn auf den Vögeln und wechseln jedes Jahr, es wachsen die Pelze auf den Tieren und wechseln jedes Jahr [...] Es wachsen die Kräuter auf den Wiesen und die Blätter auf den Bäumen und erneuern sich jedes Jahr zum größten Teil. Daher könnten wir sagen, daß die Erde eine Lebensseele besitze, und daß ihr Fleisch das Erdreich sei.⁸⁹⁶

Nach Paracelsus wird der Mensch von Lebensenergien durchströmt, die den vier Elementen entsprechen:

Atmend durchzieht uns die Luft, trinkend durchströmt uns das Wasser, essend durchrieselt uns die Erde (!) und in der geistigen Bildung leben wir vom Feuer.⁸⁹⁷

Derartige "Analogieschlüsse" waren überhaupt die Voraussetzung für Personifikationen der Erde etwa als "große Mutter" und nährten Debatten, wie sie um 1500 Gegner des Bergbaus anzettelten, die das Schlagen von Stollen und den Abtransport erdinnerer Substanzen als Verletzung, wenn nicht grausame Tötung eines lebendigen Organismus anprangerten. Dieses zoomorphe Verständnis des Globus sieht Fehrenbach in einer engen Verbindung mit dem Ovidischen Topos des *animus tellus*.⁸⁹⁸ Leonardo hatte desweiteren die gespenstische Endzeitvision einer anwachsenden Erde, die das Element des lebensspendenden Wassers in ihren Innereien ganz aufnimmt - eine Vorstellung, die in der jüngeren Vergangenheit durch das Land-Art-Projekt *Spiral Jetty* aktualisiert wurde: Smithson brachte mit diesem künstlerischen Beitrag Begriffe wie *Versalzung* oder *Entropie* in die zeitgenössische Diskussion. Ganz ähnlich dachte sich schon Leonardo die Ausdehnung der "lebendigen Natur", bis über die "Sphäre der kühlen Luft" hinaus die Feuerregion erreicht wird und der Globus in Flammen aufgeht:

⁸⁹⁵ Leonardo da Vinci, Beginn des Wassertraktats, Ms A 55v, ca. 1492, zit. nach Fehrenbach 1996, S. 43. Das zweite Zitat: CL 34r, zit. ebd. S. 52.

⁸⁹⁶ Leonardo da Vinci, CL 34r, zit. ebd. S. 52.

⁸⁹⁷ Böhme 1999, S. 29.

⁸⁹⁸ vgl. Fehrenbach 1996, S. 44.

"Leonardo radikalisiert hier platonische und plinianische Vorstellungen von einer sich selbst ernährenden bzw. verzehrenden Natur."⁸⁹⁹

Der Erde mit der aus ihr hervorgebrachten Natur wird demnach ein Eigenleben zugesprochen, das sich unabhängig vom Hoffen und Harren der Menschen entfaltet.

"Die Natur repräsentiert vom Mikrokosmos bis zum Makrokosmos eine autonome Realität"⁹⁰⁰. Mit anderen Worten: der Natur selbst kann es egal sein, ob Richard Long bereits vorhandenes Geröll sinnhaft umdekoriert, bzw. den Erdboden mit einigen zusätzlichen Steinen belegt. Aber gerade dadurch, daß die künstlerischen Setzungen auf die prästabilisierte Existenz der Natur (in den meisten Fällen) keinen grundsätzlich verändernden Einfluß haben können, erhalten auch sie eine "autonome Dimension"⁹⁰¹.

Die archaischen Vorstellungen über das Verhältnis von Mikro- und Makrokosmos verbildlichte Charles Simonds seit 1971 mit seinen *Landscape-Body-dwellings*: er legte sich dazu nackt auf die Erde und bedeckte sich mit Lehm, den er trocknen ließ (Abb. 71). Die so entstandene Form modifizierte er soweit, daß er den Abguß seines Körpers in eine Landschaft transformierte, auf der er Miniatursiedlungen für die *little people* errichtete. Diese Aktionen wurden in Filmen dokumentiert. Simonds erklärte in einem Interview mit Lucy Lippard sein Interesse an der Verbindung seines Leibes mit dem Leib der Erde, die er emblematisch bzw. metaphorisch ineins zu setzen versuchte. Dabei übernahm er offenbar Stellvertreterschaft für "Jedermann's" Körper, entsprechend dem Körper der Erde, der von jedermann bewohnt wird. Das Wechselspiel von Körper und Landschaft erschien ihm eingebettet in sexuelle Konnotationen, die Teil seiner Privatmythologie waren: So fühlte er sich direkt von der Erde geboren und verstand seine künstlerische Arbeit als Prozeß der Wiederbelebung: "Ich spüre mich zwischen der Erde unter mir (die den Abdruck meines Körpers trägt) und der Lehmlandchaft auf mir (deren Unterseite aus dem Abdruck der anderen Seite meines Körpers besteht)."⁹⁰²

3.3.4. *Performing (in) the Land*

In einer weiteren Aktion *Birth* (1970) grub sich Simonds in die Erde ein und kam wie bei einer Geburt wieder aus ihr hervor. Auch diesen Vorgang bannte er auf filmisches und fotografisches Trägermaterial.⁹⁰³ Mit dem umgekehrten Ereignis, nämlich dem allmählichen Versinken seines Körpers im Erdmaterial demonstrierte er seinen Tod und somit den ewigen Kreislauf des

⁸⁹⁹ ebd., S. 44 unter Bezug auf Leonardo da Vinci, BM 155v, ca. 1480.

⁹⁰⁰ Vohwinckel 1981, S. 15.

⁹⁰¹ ebd.

⁹⁰² Charles Simonds: *Microcosm to Macrocosm. Fantasy World to Real World: Interview with Lucy R. Lippard*, Artforum, N.Y., Feb. 1974, S. 36-39, zit. nach Kastner 1998, S. 239.

⁹⁰³ vgl. ebd.

Lebendigen, das der Erde entstammt und zugleich das Vergängliche ist, das in sie zurück- bzw. im buchstäblichen Sinne "heim"kehrt.

Simonds vorangegangen war übrigens der Japaner Kazuo Shiraga, führendes Mitglied der Künstlergruppe *Gutai*, der sich 1955 während der Aktion *Challenging Mud* bis zur völligen Verausgabung in einem Schlammhaufen wälzte, um einen im Modder vermuteten Geist zu bekämpfen.

Die meisten Land-Art-Performances wurden jedoch, wie die von Simonds, in den 1970er Jahren aufgeführt. Sie drückten "eine verloren geglaubte Verbundenheit mit der Natur" aus und bezogen ihre Motive "aus der Identifikation mit der Erde als 'Göttin' oder Vorstellungen von der nährenden und fruchtbaren Mutter Erde."⁹⁰⁴

Es lag nahe, daß sich insbesondere feministisch orientierte Künstlerinnen dieser Thematik annahmen, um in der Beschäftigung mit historischen (oder auch fiktiven) Kulturen dem "Wesen der Frau" nachzuspüren, die eigene biologische Weiblichkeit, aber auch die spezielle Rolle als KünstlerIn in Gesellschaft und Kollegengruppe auszuloten. Besonders konsequent bestimmte Ana Mendieta ihre Position in diesem Themenfeld. Sie entwickelte einen Typus des Aktionsrituals, in dem sie ihre Auffassungen von Weiblichkeit, Natürlichkeit und der Ausbeutbarkeit der Erde miteinander verband⁹⁰⁵.

In den 1970er Jahren prägte sie mit Hilfe von Schießpulver und Feuerwerkskörpern ihre eigenen Umrisse in den Erdboden; diesen *Siluetas* verleibte sie sich unter Durchführung von "Ritualen des Heilens, der Reinigung und Transzendenz"⁹⁰⁶ ein und schmückte ihre persönliche Lebensspur in der Landschaft mit Federn, Lehm, Blumen und Blut. Diese ephemeren Hinterlassenschaften als Zeugnis ihrer Anwesenheit künden laut gängiger Auffassung⁹⁰⁷ als betont marginale Reste von der Machtlosigkeit Ana Mendieta als Frau, Künstlerin und Exilkubanerin, die das kulturelle Gefüge ihrer Heimat verlassen mußte. Meines Erachtens steckt jedoch in der Verwendung militanter Instrumente, mit denen die Erdoberfläche verletzt wird, um die eigene Daseinsspur hineinzusprennen, ein nicht zu unterschätzender Kraftakt, ein mutwilliger, wenn nicht zorniger Versuch, der Natur buchstäblich einen höchstpersönlichen Stempel aufzudrücken und sie unter den eigenen Willen zu zwingen. Allenfalls der Blumenschmuck verschleierte als genuin weibliche Zutat den Gewaltaspekt von Mendieta's Vorgehen, denn das auf dem Erdboden vergossene Blut läßt keineswegs nur an Menstruation, sondern auch an den Soldatentod auf dem "Feld der Ehre" denken!

⁹⁰⁴ Bijvoet 1999 S. 82.

⁹⁰⁵ vgl. ebd., S. 82.

⁹⁰⁶ Strelow 1999, S. 47.

⁹⁰⁷ vgl. z.B. Natural Reality, Katalogteil, S. 56.

Die Erscheinungsform der *Siluetas* ist im wesentlichen auf die Repräsentation des Weiblichen in Gestalt sexueller Symbole reduziert; daß diese unmißverständlichen Zeichen aufs Engste mit der kraftspendenden Erde verbunden sind, markiert in der feministischen Literatur eher die Stärke von Frauen als ihre verlorene Stellung in der sozialen Gemeinschaft. Das anschaulich demonstrierte Wissen um Mythen, Mysterien und Rituale soll gerade die Frau als spirituell mächtig und den Männern als Waltern der Kulte ebenbürtig, wenn nicht gar überlegen, ausweisen. Auf die gern unterstellte Opferrolle von Frauen verweist bei Mendieta lediglich die formale Anlehnung der Abdrücke an die verschütteten Toten von Pompeji oder die verkrusteten Kadaver in Hiroshima und Nagasaki.⁹⁰⁸

Allgemein ist den im Zusammenhang mit der Land-Art-Bewegung praktizierten Aufführungskünsten ein anthropologisches Interesse abzulesen: Grundkonstanten der Bedingungen menschlichen Daseins werden ebenso "erforscht" wie zivilisationsgeschichtlich relevante Mythen und Rituale. Besonders eng war der Bezug auf "primitive" oder "archaische" Kulturen (z.B. der Indianer oder Aborigines), die in der Erde ein "Lebewesen" sehen und Vorstellungen einer "organischen Kosmologie"⁹⁰⁹ anhängen.

Performances von Land-Artisten reflektieren jedoch nicht nur die phylogenetische Entwicklung der Menschheit, sondern berichten im autobiographischen Verweis auch vom Werden des Einzelwesens. So begründete Guenter Uecker seinen Beitragsentwurf für das *Earth Art* Projekt der Cornell University mit besonders prägenden Kindheitserinnerungen an die Beobachtung pflügender Bauern und das eigene Zeichnen von Linien im Sand der baltischen Küste.

Das Wesen einer Performance besteht darin, daß sie mit dem Augenblick der Aufführung ihr künstlerisches Ziel auch schon erreicht hat; gleichwohl blieben von einigen der Pseudo-Zeremonien der Land- und Earth-Artisten gestaltete Reste zurück, die allerdings meist nur vorübergehend als "Werk" ausweisbar waren: Memoriale und Denkbilder "einer ästhetischen Geste, durch welche Gaia erschien, während die materialen Spuren des Werks oft durch Erosion und Alterung sich wieder verlieren, d.h. mit Absicht an die Natur zurückgegeben werden"⁹¹⁰.

Vorübergehend "übrig" blieben etwa die Kreidelinien, mit denen Walter de Maria 1968 sein *Mile Long Drawing* in der kalifornischen *Mojave*-Wüste ausführte. Der Künstler selbst wurde zwischen diesen Linien stehend oder liegend fotografiert, um den performativen Aspekt der Konzeption wahrnehmbar werden zu lassen. Für Robert Smithson waren allerdings die

⁹⁰⁸ vgl. auch Nancy Spero, *Tracing Ana Mendieta*, artforum, N.Y., April 1992, p. 75-77, zit. nach Kastner 1998, S. 240.

⁹⁰⁹ vgl. Bijvoet 1999 S. 82.

⁹¹⁰ Böhme 1992, S. 50.

witterungsabhängig unterschiedlich verlaufenden Prozesse des Craquelée weitaus interessanter: "De Maria's Linien lassen einen der schwächerwerdenden Kohäsion [der Erdoberfläche] bewußt werden. Nevada ist ein guter Ort, wenn man die Bildung von Rissen studieren will."⁹¹¹ Bestandteil einer späteren Arbeit, *Las Vegas Piece* (1969, Abb. 72), war es ausdrücklich, daß der Besucher die vier Meilen der Gestaltspur abzuschreiten hatte, um sich Dimension und Beschaffenheit des markierten Raums persönlich anzueignen.⁹¹²

Nimmt sich im ersten Beispiel die Handlung des Künstlers eher beiläufig aus, bleibt im zweiten Fall der Aktionismus gleich dem Rezipienten überlassen, der durch sein Tun überhaupt erst den Werkcharakter realisiert.

Im Gegensatz dazu steht die Performance *Two Lines, Three Circles on the Desert*, die Walter de Maria im März 1969 für Gery Schums *Fernsehgalerie* realisierte: die ornamentale Bodenzeichnung als Werk der Bildenden Kunst, das emblematische Agieren de Marias und die mediale Vermittlung durch die Ausstrahlung bringen in komplexer und nur schwer trennbarer Verbindung das Werk zur Erscheinung. Inhaltlich bezog sich *Two Lines* auf die damals mit Spannung erwartete erste Mondlandung: "Das Hinausgehen [Walter de Marias] in die öde Wüstenlandschaft erscheint, als ob der Mensch erstmalig den Mond [oder die Oberfläche eines anderen Planeten] betritt. Dieser Pioniersschritt wird als Teil des Entwicklungsprozesses der Spezies *Mensch* aufgefaßt: Die sekundenschnelle Überblendung des Künstlers von nackter Gestalt zum bekleideten Bürger demonstriert gewissermaßen einen Evolutionssprung."⁹¹³ Menschliche Frühgeschichte und technische Moderne korrelierten auch in den Bodenmustern, die de Maria so überdimensional ausgeführt hatte, daß sie auf der Erde stehend visuell nicht zu erfassen waren. Erst aus der Vogelperspektive von Fliegenden erschloss sich das Liniengefüge, das an die prähistorischen Wüstenmarkierungen von Nazca erinnerte, deren Erforschung durch Maria Reiche von den Zeitgenossen interessiert verfolgt wurde. Mutmaßungen über außerirdische, also im weitesten Sinne kosmonautische Urheber, die aus einer nur ahnbaren "Zukunft" zu kommen schienen, hatten die Öffentlichkeit beschäftigt. Die peruanischen Sandzeichnungen, auf die sich de Maria offenbar bezog, vereinten bereits in sich eine Art "Zeitsprung". Rein formal boten de Marias Linien eine choreographische Orientierungshilfe, eine Notation für seine Bewegung im Raum, "welche die Unendlichkeit in Relation zum eigenen Körper erfahrbar werden läßt".⁹¹⁴ Zugleich beeinflussen sie, Regieanweisungen vergleichbar, das Rezeptionsmuster der Betrachter.

⁹¹¹ R. Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*. In: Smithson, S. 90.

⁹¹² vgl. Kastner 1998.

⁹¹³ Hoormann 1996, S. 29.

⁹¹⁴ ebd., S. 29.

Hatte die Eroberung des Fußraums durch Gehen, Wandern und Beschreiten seit dem 19. Jahrhundert vor allem eine Entsprechung in poetischen Schilderungen z.B. Walt Whitmans gefunden, ritualisierten nun auch "bildende" Künstler ihre Fortbewegung. Zu den Pionieren der "Beschwörung von Stille, Einsamkeit, Langsamkeit"⁹¹⁵ gehörten vor allem die Briten Richard Long und Hamish Fulton, die ihre Spuren in der Landschaft auf ein Minimum häufig vergänglicher Anzeichen ihres Aufenthalts beschränkten.

Richard Long wuchs in der Nähe von Bristol auf, die prähistorischen Erdzeichen der *Salisbury Plains* vor Augen. Er "orientiert sich am tradierten Bild des Menschen als Viator Mundi, als ewigem Pilger, um individuelles Leben und künstlerisches Werk zur Einheit zu bringen; [...] sein Leben und Werkschaffen [vollzieht er] im Gehen."⁹¹⁶ Seine manchmal nur minimalen Wegzeichen verschwinden mitunter fast in der Landschaft, scheinen organisch aus ihr hervor- oder in sie hineingewachsen. Die Subtilität der von ihm bevorzugten Konturen spiegelt etwas vom *undulating ground* seiner englischen Heimat wieder. Long weiß um die kultische, bzw. rituelle Rolle, die Steine in frühen Zivilisationen spielten, und wenn er Zweige auslegt, "dann assoziiert dies den uralten Glauben an die Kraft der Riten und den chinesischen Zauber des *I-ging*."⁹¹⁷

In der Nachfolge Longs und Fultons bewegte sich Andy Goldsworthy, der auf seinen Begehungen gefundene, nahezu ausschließlich natürliche Materialien wie Federn, Äste, Eiskristalle, Blätter, Steine zu ephemeren Dekoren arrangierte, die in einigen Fällen durch zusätzliche Manipulationen wie Einschnitte, Ausrisse, Bemalung etc. verändert wurden. Die Artefakte sind grundsätzlich fast nur über die photographische Vermittlung wahrnehmbar. Schon die frühesten Earthworks machen die Mediatisierung zum unverzichtbaren Bestandteil der künstlerischen Konzeption: Da sich viele der Arbeiten dem natürlichen Kreislauf unterwarfen, ja Werkprozeß und Witterungseinfluß bis zur Deckungsgleichheit ineingesetzt werden konnten, waren die Beiträge per se nur durch Fotos oder Filmaufnahmen einem Publikum zugänglich, die Harold Rosenberg als *secondhand environments*⁹¹⁸ bezeichnete.

3.3.5. Zur Konzeptualität der Land-Art

Viele künstlerische Arbeiten aus dem Bereich der Land-Art zeichnen sich durch eine ausgeprägte Konzeptualität aus, die das Prozeßhafte der organischen Vorgänge in der Natur bedenken lassen. Zufall und Vergänglichkeit sind entscheidende Größen des bildnerischen Werkens; dabei werden die Setzungen und Besetzungen durch Künstler, die Spuren legen, sich

⁹¹⁵ Böhme 1992, S. 54.

⁹¹⁶ Brock 1999, S. 11.

⁹¹⁷ Billeter 1982, S. 22.

⁹¹⁸ Rosenberg 1983, S. 197.

die Erde aneignen oder ihr einschreiben, mit der Unmittelbarkeit der äußerst irdischen Materialien kontrastiert. "Die Naturphänomene selbst werden zum ästhetischen Gegenstand, an dem sich sinnliche Wahrnehmung ausbilden kann. Damit knüpfen die Projekte an die Tradition sensualistischer Ästhetik an, wie sie in der Landschaftswahrnehmung des 18. Jahrhunderts entstand."⁹¹⁹

Gerade der *Erdboden* eignete sich zum buchstäblichen Experimentierfeld für Concept-Art-Projekte, da er als Stand- und Lauffläche, kurz als Spurenläger für Performances, dienen konnte, oder als ephemere, natürlichen Veränderungen unterworfenen Mal- und Schreibgrund. Außerdem ist er prinzipiell als versiegelnde Oberfläche eines wie auch immer vorstellbaren "Darunter" aufzufassen und stellt somit eine ideale Schnittfläche zwischen Sichtbarem und Ahnbarem, zwischen zutage Gefördertem und noch Unbekanntem dar.

Abstrakten Begriffen wie *Besitz* oder *Territorium* wurden neuartige, persönliche Auffassungen von *Raum* an die Seite gestellt, unter denen die Beanspruchung des Terminus *Site* durch Robert Smithson eine der subjektivsten und somit spezifischsten ist.

Bestimmung, Markierung, Indizierung oder Kartierung von vorgefundenen Geländen als *Sites* faßt Brian Wallis in der bisher materialreichsten Publikation zu Land- und Environmental Art als *Spatial Practices* zusammen.⁹²⁰

Der Geograph Edward Soja beobachtete gar - über den Kunstkontext weit hinausgehend - eine *Spatialisierung der Kulturpolitik*, eine komplette Erneuerung der Vorstellungen über die Schnittstelle zwischen Körper, Raum (bzw. Räumen) und sozialem Verhaltensrepertoire. Im Extremfall komme es zu einer Selbstverortung im *Inbetween*, im *dritten Raum*, "der radikal offen und von unbegrenzter Reichweite ist, in dem alle geschichtlichen und geographischen Gegebenheiten, alle Zeiten und Orte immer schon repräsentiert sind - ein strategischer Raum der Macht und Herrschaft, der Ermächtigung und des Widerstandes".⁹²¹

Dieser dritte Raum ist in den Chatrooms der Internet-Gemeinde, in den Aktionszentren der Online-Geschäfte, in den per Datenanzug "begehbaren" 3D-Raumsimulationen längst reale Virtualität geworden. Allerdings wird dabei die Möglichkeit der "Eroberung" eines persönlichen Einflulbereichs durch Begehung und Hinterlassenschaft von Bewegungsspuren gerade im Bereich des Arbeitsplatzes erheblich unterschätzt - denn nur wer "aktiv sein Territorium ausfüllt, in ihm agiert, sichert sich dieses Aktionszentrum vor allem im Hinblick

⁹¹⁹ Hoormann 1996, S. 32.

⁹²⁰ vgl. Wallis 1998, S. 27.

⁹²¹ vgl. Wallis 1998, S. 27 unter Verwendung eines Zitats von Edward Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other Real- and Imagined Places*. Blackwell Pub. Oxford 1996, p. 311. (eig. Übers.)

auf die Möglichkeit, mit anderen darin gemeinsam vorzukommen"⁹²² und diesen Mitnutzern gegenüber eine bestimmte Position einzunehmen.

Hier setzt auch der französische Soziologe Michel de Certeau ein, der die "Verkörperung" physikalischen Raumes durch eigene Aneignung in der Bewegung beschreibt.⁹²³

Selbst die mathematische Abstraktion der Negation von Raum wurde visualisiert: Michael Heizers spektakuläre Arbeit *Double Negative* (Mormon Mesa/Nevada-Wüste, 1969-70), die er für die Galeristin Virginia Dwan schuf, vergegenständlicht "Enträumlichung" als Raum mit einem Minuszeichen davor. Gerade der Ab-Raum (immerhin 244.000 Tonnen Sandstein), das was "nicht da" ist, bestimmt den Charakter dieses Projekts, das "Skulptur" im wahrsten Sinne des Wortes ist: *Double Negative* ist wesentlich das, was (auf einer Gesamtfläche von 457 x 15 x 9 m) weggeschnitten wurde.⁹²⁴ Die Bodenmassen, die entfernt werden mußten, um die signifikante Schneise herzustellen, wurden zu zwei horizontalen Rampen zusammengeschüttet.

25 Jahre nach Michael Heizers monumentaler Freiluftarbeit *Double Negative* antwortet François Méchain mit *Double Négatif* auf den amerikanischen Land-artisten: 1994 sticht er im Park des Schlosses zu Bailleul, Normandie, zwei läuferartige Rasenstreifen aus, die er vom Boden hochzieht, um ihre Enden über den Ast eines Baumes zu hängen. Sie hängen dort wie zwei festliche Schleppgewänder auf der Wäscheleine. Der Fotografie dieser Installation fügt er als Pendant ein Negativ zu, das jedoch eine andere Ansicht der Arbeit zeigt. In diesem Negativ sind die blanken Stellen, die die entnommenen Rasenteppiche hinterlassen haben, sehr viel deutlicher zu erkennen; sie wirken zugleich wie Schatten, die von den aufgehängten Lappen auf den Boden geworfen werden.⁹²⁵ Der Titel der Arbeit bezieht sich (als mehr oder weniger ironischer Kommentar zu Heizer) auch auf das technische Medium der Fotografie, das auf der Entwicklung eines Negativ-Bildes basiert.

Mit der schöpferischen Zerstörung, dem Werkschaffen durch Wegnehmen, hatte sich schon vor Michael Heizer etwa Walter de Maria beschäftigt, der 1963 eine Fluxus-Aktion konzipierte, bei der das Aufreißen der Erdoberfläche durch schwere Bagger als "gemeingefährliche Handlung" diffamiert werden sollte.⁹²⁶

Sehr viel bekannter wurde jedoch sein Kasseler *Erdkilometer*: 1977 ließ er anlässlich der Documenta VI eine 1000 m tiefe Erdbohrung auf dem Friedrichplatz vor dem Fridericianum

⁹²² vgl. Vortrag von Bazon Brock, Vom entleerten Sitzen zum gelehrten Stitzen, Hamburg 1993 (bisher nicht veröffentlicht).

⁹²³ vgl. Wallis 1998, S. 28.

⁹²⁴ vgl. M. Heizer im Gespräch mit Julia Brown, 1984, zit. bei Kastner 1998, S. 54.

⁹²⁵ vgl. Abb. in Trilogi 1996, S. 15.

⁹²⁶ vgl. Hoormann 1996, S. 32.

vornehmen. Während der 79 Tage beanspruchenden Aktion wurden sechs geologische Schichten durchdrungen. In die Öffnung wurde eine kilometerlange Metallstange versenkt, die aus sechs Teilen zusammengeschaubt war. Das glattpolierte Ende dieses Erddildos versiegelt mit seinem unscheinbaren Durchmesser von 5cm die beträchtliche Bohrung. Umgeben von einer fußmattengroßen Sandsteinfläche bildet der kleine Metallkreis den einzig sichtbaren Teil der Arbeit. Er markiert(e) den Kreuzungspunkt der sich schneidenden Wegeachsen auf dem Friedrichsplatz.

Der technische Aufwand der Realisation und der dem Betrachter zugängliche Wahrnehmungsanlass stehen in umgekehrt proportionalem Verhältnis. Umso vielfältiger sind die Deutungen, zu denen sich verschiedene Interpreten der Konzeption veranlaßt sahen: Jeffrey Kastner z.B. erachtet die kilometerlange Metallstange als "Repräsentation von Zeit in vertikaler Dimension."⁹²⁷

So scheint es plausibel, ein Abstraktum wie "Vergangenheit", das sich der eigenen Anschauung entzieht, durch ein Kunstwerk "repräsentiert" sehen zu wollen, das sich der Wahrnehmbarkeit bis auf einen 5-Mark-stückgroßen Rest verweigert.

Auf politischer und ökologischer, bzw. ökonomischer Ebene argumentiert Anne Hoormann, die im Messingstab ein Symbol dafür sieht, daß der "ausgebeuteten Erde" die Rohstoffe wieder zurückgegeben werden.⁹²⁸ Ihre Vermutung kann sie auf einen Kommentar von Walter de Maria selbst stützen, den er gegenüber Lothar Orzechowski in einem Interview für die *Hessische Allgemeine Zeitung* äußerte: "Was unser industrielles Zeitalter braucht, holt es doch aus der Erde, Mineralien, Metalle, Brennstoffe. Von der Erde leben wir. Es scheint mir sehr zeitgemäß, in die Erde zu gehen".⁹²⁹

Denkbar wäre weiterhin, das Einführen des Metallstabes in die Erde als schmerzhaftes Verletzung durch technologisches Vordringen (etwa im Sinne der Klagen des Paulus Niavis) aufzufassen, als mehr oder minder gewaltsame Penetration durch einen phallischen Fremdkörper (oder auch positiv als "Begattung" der archaischen Kraftzentrale durch den Geist des "modernen" Menschen) oder als heilendes Implantat (letztere Deutung erscheint allerdings nur sinnvoll vor dem Hintergrund der medizintechnologischen Entwicklung der letzten Jahre des 20. Jahrhunderts).

Der formale Aspekt einer Markierung des Wegekreuzes auf dem Friedrichsplatz wurde inzwischen durch stadtväterliche Maßnahmen hinfällig. Eine Parkraumbewirtschaftung des Jahres 1996 zerstörte das Koordinatengefüge der Promenaden; de Marias Arbeit indiziert nicht

⁹²⁷ Kastner 1998, S. 107.

⁹²⁸ Hoormann, S. 94.

⁹²⁹ Walter de Maria in einem Interview mit Lothar Orzechowski, Hess. Allgemeine Zeitung, 27.5.1977, zit. nach Hoormann, S. 94.

länger den gestalterischen Mittelpunkt der historischen Fläche und wird somit in seiner Wahrnehmbarkeit erheblich beeinträchtigt.

Auf diesen Umstand machte 1997 während der Documenta X Christian Philipp Müller mit seiner *Balance-Akt*-Performance aufmerksam: eine Messingstange in Händen tänzelte er zwischen de Marias Erdkilometer und den noch von Joseph Beuys gepflanzten Eichen hin und her und erwanderte so eine imaginäre Verbindungslinie zwischen diesen beiden künstlerischen Positionen, deren ehemals prominente Anordnung im Proportionssystem des Platzes der Verkehrsplanung zum Opfer gefallen war.⁹³⁰

Zwischen den Koordinaten Raum und Zeit vermittelte Dennis Oppenheims *Time Line*, eine Doppelspur, die er 1968 mit einem Schneemobil in das Eis des zugefrorenen St. John Rivers zwischen Fort Kent, Maine (USA) und Clair, New Brunswick (Canada) furchte.⁹³¹ Über eine Strecke von knapp 5 km fuhr er entlang der Grenze zwischen den Vereinigten Staaten und Canada, das zum British Commonwealth gehört; er bewegte sich dabei nicht nur zwischen zwei sehr verschiedenen politischen Systemen (USA als republikanische Demokratie, die traditionell als Inbegriff der unbegrenzten Verwirklichung persönlicher Freiheit gilt; Canada als der britischen Krone unterstellt); in den beiden Staatsformen gehen auch die Uhren anders, denn der St. John River markiert außerdem den Übergang von einer Zeitzone zur anderen. Oppenheim macht mit seiner Aktion auf die Willkür menschlich gesetzter Territorialgrenzen und kartographischer Markierungen aufmerksam: die während seiner Schneemobilfahrt vergangene Zeit ist auf beiden Seiten der *Time Line* subjektiv empfunden dieselbe (nämlich in diesem Fall ca. 10 Minuten), die Zifferblätter zeigen jedoch diesseits und jenseits der Grenze eine andere Uhrzeit an, zu der die Aktion stattgefunden hat, bzw., da Oppenheim als Termin den Jahreswechsel gewählt hatte, im Extremfall sogar ein anderes Kalenderjahr. Die Aktion visualisiert die Differenz zwischen der persönlich in der Bewegung erlebten Zeit und der mittels abstrakter Meßgrößen (Stunden, Minuten etc.) angebbaren Zeit.

3.3.6. *Viel Zeit liegt unter uns*

Die Zeitkomponente vieler Land-Art-Konzepte läßt Natur- und soziale wie politische Ereignisgeschichte als jeweils wirksame Kräfte erfahrbar werden und macht offenbar, in welchem Verhältnis diese Wirkgrößen stehen.

Die Erde läßt sich als "Speicher der Geschichte"⁹³² auffassen. Das Öffnen der Erdoberfläche, beispielsweise durch archäologische Grabungen, ermöglicht den Zugang zur Vergangenheit,

⁹³⁰ vgl. Kastner 1998, S. 187.

⁹³¹ Abb. und Erläuterung vgl. ebd., S. 50.

⁹³² Hoormann 1996, S. 30f.

die "zu geologischem Material zerfallen ist"⁹³³. Derartige Spuren zu entziffern und zu interpretieren bedeutet, Geschichtetes als Geschichte zu lesen. Das Aufgraben der Erdsedimente, die Smithson an ein "durcheinandergeworfenes Museum"⁹³⁴ erinnern, wird zu einer Metapher für Geschichtsforschung. Einsichten und Erkenntnisse zur historischen Dichtung zu verdichten, hat sich als "wissenschaftliche" Disziplin etabliert; die Erzählverfahren wurden indessen von Künstlern entwickelt. So bestätigt nicht zuletzt Robert Smithson, daß die Lektüre des in die Erdschichten eingebetteten Textes ein "künstlerischer Akt" sei.⁹³⁵ In seinem Bildessay *Strata A Geophotographic Fiction*⁹³⁶ ordnete Smithson den fotografischen Repräsentationen unterschiedlicher Erdalter, die über die Kreidezeit bis zum Kambrium zurückverfolgt werden, assoziative Textfragmente zu, um die jeweilige Zeitschicht zu charakterisieren. Mit den geologischen Formationen hatte er sich schon als Kind in einem von seinem Vater eingerichteten "Kellermuseum" vertraut gemacht.⁹³⁷

Für Smithson erschließt sich die Erdoberfläche auch als "Gedankenreservoir", indem er das geologische, prähistorische Material zur Struktur des Denkens analog setzt. Entsprechend nannte Smithson seine künstlerischen Realisate, die direkt auf dem Erdboden abgelegt oder ihm eingetragen wurden, "Schichtenbildung des Verstandes". Der Denkprozeß wird mit den Prozessen der Sedimentation und der Erosion verglichen; dies trifft vor allem für die kognitive Leistung des *Gedächtnisses* zu: sukzessiv werden Erinnerungsschichten abgetragen und in "andere Regionen" eingelagert, bis sie sich schließlich "auflösen".

Die Erde funktioniert als kulturelles Gedächtnis, indem sie auf ihrer Oberfläche die Spuren der Zivilisation sichtbar trägt. "Zugleich schließt Erde immer auch das Moment des Vergessens in sich ein, denn im Zerfallsprozeß verwischen die Spuren der Vergangenheit."⁹³⁸

Es bleibt der Vorstellungskraft eines Betrachters überlassen, auch aus ruinösen Resten Vergangenheit zu rekonstruieren; diese Fähigkeit zur historischen Imagination läßt sich trainieren. Beispielsweise entwickelte Bazon Brock mit seinen exemplarischen Begehungen des teilweise stark zerstörten Geländes um den Anhalter Bahnhof in Berlin eine Lesart des Fragmentarischen, um solches Vorstellungsvermögen zu schulen. Zugleich empfiehlt er die Ausbildung eines *pompejanischen Blicks*, d.h., der imaginativen Anverwandlung der eigenen Gegenwart als künftiger Vergangenheit.

⁹³³ vgl. ebd.

⁹³⁴ R. Smithson, A Sedimentation of the Mind: Earth Projects. In: Smithson 1979, S. 89.

⁹³⁵ vgl. Hoormann 1996, S. 30f.

⁹³⁶ abgedruckt in Smithson 1979, S. 128ff.

⁹³⁷ vgl. Paul Cummings, Interview mit R. Smithson for the Archives of American Art/Smithsonian Institute. In: Smithson 1979, S. 137.

⁹³⁸ Hoormann 1996, S. 54f.

Tatsächlich zeigten sich verschiedene Künstler der 1970er und 80er Jahre von den Möglichkeiten stimuliert, die gerade das Unvollständige oder das vermeintlich Gestaltlose boten. Speziell für die von Bazon Brock erwanderte Ruinenlandschaft um den Anhalter Bahnhof konzipierten sie Bildvorstellungen der "Wüste": so schlugen Rebecca Horn, Jasper Halfmann und Clod Zillich 1985 die "Versandung"⁹³⁹ dieses Geländes vor. Damit entsprachen sie nicht nur dem metaphorischen Begriff der "Verwüstung" als aktiver vandalistischer Devastierung von Zivilisationszeugnissen oder der "Vermondung" als passiver allmählicher Verödung ehemals fruchtbarer Regionen; Sand war zugleich der Urstoff der Mark Brandenburg, die im Volksmund auch verächtlich "Sandbüchse" genannt wurde. Sand steht als "Medium und Metapher" mithin auch für das politische Zentrum des späteren preußischen Staates, Berlin. Sand ist folglich nicht nur die geologische Basis der Großraumsiedlung, sondern mehr noch: "das entropische Material, das vor der Geschichte existierte und nach der Geschichte existieren wird".⁹⁴⁰ *Auf Sand zu bauen* bedeutet, ein aussichtsloses Unternehmen in Angriff zu nehmen, *etwas in den Sand gesetzt* zu haben heißt, mit seinen Absichten gescheitert zu sein. Sand markiert in beiden Sprachbildern das Nicht-Gelingen, einmal als mutwillig und unsinnig eingegangenes Risiko, einmal als Vergeblichkeit der Bemühungen.

Derart kulturpessimistisch ist die Meinung, die sich über Berlin als Inbegriff eines nicht vorhandenen Geisteslebens seit dem frühen 19. Jahrhundert etablierte.⁹⁴¹

Regt die Ruinenlandschaft mit ihren dem Erdboden nur teilweise eingestampften Kulturresten das Imaginationsvermögen an, so ebnet die Wüste Geschichte vollständig ein. Wüste stellt eine extreme Formation der Erdoberfläche dar, die sich menschlicher Besiedlung und nachhaltiger Kultivierung bisher erfolgreich verweigerte. So verkörperte sie auch für Kasimir Malevich das absolute Gegenteil eines idealistischen Bildes, den Inbegriff einer "Unähnlichkeit mit der Realität."⁹⁴²

Außer mit Sand arbeiteten vor allem deutsche Land-Artisten auch mit Industrie- und Kriegsschutt. Sie bestätigten damit zum einen die politische Realität, die - um beim Beispiel Berlin zu bleiben - etwa eine Wiederverwertung von Bombentrümmern für die Errichtung neuer Infrastrukturen, z.B. des Flughafens *Tempelhof*, praktizierte. Diese Art von Recycling kann aber auch als spiegelbildliches Gegenkonzept zur Ausbeutung natürlicher Rohstoffe durch die Industrie aufgefaßt werden.

⁹³⁹ *Versandung* ist nach Hannes Böhringer eine zutreffende Metapher für die Entropie in der Geschichte, die für die Posthistoire kennzeichnend sei.

⁹⁴⁰ vgl. Hoormann 1996, S. 73.

⁹⁴¹ Vgl. weiterführend: U. Giersch, Die Ruine in der Posthistoire. In: Merkur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 36, H. 406, 1982, S. 373.

⁹⁴² vgl. R. Smithson, A Sedimentation of the Mind: Earth Projects. In: Smithson 1979, S. 89.

Michael Heizer ließ als Beitrag zur Ausstellung *When Attitudes Become Form* (1969) die Asphaltsschicht vor dem Museum mit einer Abbruchbirne aufschlagen, um den darunter befindlichen Erdboden freizulegen. Zivilisationsspuren werden zugunsten ursprünglicher Materialien, der Erde, die uns jahrhundertlang ernährte, beseitigt. Formal gelang Heizer dabei auch eine Anspielung auf Parolen der politischen Befreiung, etwa die Annahme, daß "unter dem Pflaster der Strand liege".

Walter de Maria hatte für die Münchener Olympiade 1972 eine *Erdsulptur* entworfen, die auf einem Hügel aus städtischem Kriegsschutt als "Friedensdenkmal" die Trümmer mit der Erde (aber auch der deutschen und internationalen Geschichte) vereinigen und versöhnen sollte. In der Geschichte der Olympischen Spiele der Neuzeit war Deutschland erst einmal, und zwar mit besonderer Gründlichkeit, als Gastgeberland aufgetreten: Die 1936 in Berlin ausgetragene Olympiade diente, wie sonst allenfalls noch die Reichsparteitage, der triumphalen Demonstration deutschen Willens. Die Beteiligung des Reiches an den Kriegshandlungen wenige Jahre später rückte die Olympiade noch im Nachhinein in ein makabres Licht: sie hatte sich tatsächlich als Waffenruhe vor dem Sturm erwiesen, der Deutschland in ein Trümmerfeld aus Schutt und Asche verwandelte. "Hitlers Strategie der *verbrannten Erde* war aufgegangen. Die Verwüstungen beschworen Untergangsvisionen herauf, wie sie sich in der Malerei und Graphik in den apokalyptischen Ruinendarstellungen Heinrich Ehmsens oder Karl Hofers niederschlugen. Unmittelbar nach 1945 galten Ruinen und Schutthügel als Dokumente dieses Vernichtungskrieges, sie repräsentierten die politische und militärische Niederlage."⁹⁴³ Der von de Maria ausgewählte Münchener Hügel ist inzwischen idyllisch begrünt. Wer auf seiner Kuppe steht, wird sich daher nicht mehr ohne weiteres bewußt, daß sich unter ihm Reste der kriegerischen Zerstörung befinden.⁹⁴⁴

Andere Künstler zogen es vor, den historischen Schutt wieder in den Naturkreislauf zurückzuführen.

Beide Varianten entsprachen der Übung, sich die eigene Gegenwart als künftige Zukunft einzubilden, also die zeitgenössischen Zivilisationsspuren als Arbeitsmaterial kommender Generationen von Archäologen in Betracht zu ziehen.

Auf die Archäologie und ihre Erscheinungsformen bezog sich auch Alan Sonfist mit seinen *Circles of Time* (1986-89), die er im Park der Villa Celle, einem Landsitz in der Nähe von Florenz, anlegte. Mit seiner aus mehreren Ringen bestehenden Skulptur verbildlichte er die chronologische Entwicklung der landwirtschaftlichen Nutzung dieses Teils der Toskana. Das Projekt repräsentiert in seiner Anspielung auf die Wachstumsringe von Bäumen

⁹⁴³ Hoormann, S. 59.

⁹⁴⁴ vgl. Schneede 1991, S. 50.

Naturgeschichte wie kulturellen Fortschritt: Der zentrale innere Ring, auf einer kleinen Anhöhe ausgelegt, bildet einen prähistorischen Urwald, der scheinbar noch nicht von Menschen gestaltet wurde. Der nächstäußere Ring erinnert mit Kräutern und Heilpflanzen an frühe Bewohner, die sich von diesen Hervorbringungen des Bodens ernährten, bzw. damit ihre Gesundheit zu bewahren versuchten. Im nächsten Ring stellte Sonfist Bronzenachgüsse gefährdeter Baumarten auf. Am konkreten Beispiel des Mythos von Daphne, die sich unter den Nachstellungen Apolls in einen Baum verwandelt, wird auf die Götterwelt der für die Ausprägung der europäischen Kultur vorbildlichen Griechen verwiesen: "So wie die Griechen Götter zur Darstellung der Natur einsetzten, so hat Sonfist Natur eingesetzt, um Götter zu repräsentieren."⁹⁴⁵ Ebenfalls dem griechisch-römischen Kulturkreis entstammt die Lorbeerpflanze als Siegesymbol: zu einer fast 3 Meter hohen Hecke geformt, bildet sie einen weiteren *Circle of Time*. Es folgt ein Kreis, den Sonfist aus Steinen schloß, die für den römischen Straßenbau charakteristisch waren. Da es sich um Material handelt, das Sonfist in der natürlichen Umgebung seiner Installation vorfand, wird zugleich die geologische Geschichte der Toskana vorgeführt.

Sonfist bettete seine Zeichen für den menschlichen Eingriff in eine ihrerseits kultivierte Landschaft; inmitten von Olivenpflanzungen erschließt sich das Ensemble von den umliegenden Weidehügeln als Bild.

3.3.7. Das Ewige. Pantheistische Tendenzen der Land-Art

Von künstlerischen Hinweisen auf große Zeitspannen der Vergangenheit ist es nicht mehr weit bis zur Zeitform der *Ewigkeit*, bis zur Spekulation über erste und letzte Dinge.

De Marias empörtes Diktum von der mutwilligen Zerstörung einer von Gott erschaffenen Welt wurde bereits erwähnt; auch wenn keineswegs alle Land-Artisten den Zeigefinger so mahnend erhoben wie er, haftet zahlreichen Projekten ein ethisch-moralischer oder auch ausgesprochen religiöser Charakter an. Vor allem Michael Heizer sah die zeitgenössische Kunstproduktion in größerer Nähe zur Religion.⁹⁴⁶ So, wie sich der "Englische" Landschaftsgarten bereits vor dem pantheistischen Hintergrund des Sturm und Drang entfaltet hatte, zeigten sich viele der Earthworks von einer überkonfessionellen Spiritualität inspiriert.

herman de vries beteiligte sich am Münsteraner Skulpturprojekt 1997 mit einem *sanktuarium*, das bereits mit seinem Titel auf einen religiösen Anspruch hinweist: de vries plädiert "für eine ehrfurchtsvolle, religiöse Distanz des Menschen zur ihn umgebenden Natur"⁹⁴⁷. Einsehbar nur durch gegenüberliegende Bullaugenfenster umgibt ein Mauerring als zeitgenössischer *hortus conclusus* eine kreisrunde Fläche Mutterbodens, den de vries sich selbst überließ. Während der

⁹⁴⁵ Johnson 1997, S. 115.

⁹⁴⁶ vgl. Kastner 1998, S. 199f.

⁹⁴⁷ Strelow 1999b, S. 168

Ausstellungsdauer konnten die andächtigen Besucher das Wunder der Jungfrauenzeugung bestaunen: ohne menschliches Zutun siedelten sich Graspflanzen und "Un-"Kräuter an. Auf ähnliche Weise hatte Alan Sonfist 1975 einen *Pool of Virgin Earth* im Artpark Lewiston zu New York angelegt. Im Durchmesser von 15,25 m markierte er ebenfalls ein Erdrund, das er der zufälligen Befruchtung durch vom Wind herbeigewehte Pflanzensamen preisgab. Vor einer mariologischen Anspielung rangiert allerdings wohl die Zuordnung zu Projekten der *Land Reclamation*, da Sonfist für seinen *Pool* ein ehemals kontaminiertes Gelände ausgewählt hatte.⁹⁴⁸

3.3.8. Ikonographische Übersicht: Zeichen am Boden

Stephanie Ross ordnete die *Land-Art* bzw. *Environmental Art* sieben Kategorien zu:

1. *maskuline Gesten*, die sie bei Heizer, Smithson, de Maria oder Turrell zunächst in rein quantitativer Hinsicht dort beobachtete, wo besonders große Materialmengen versetzt wurden; allerdings subsumiert sie hierunter auch alle schwer zugänglichen *Land-Art-Werke*, deren Besuch mit körperlichen Strapazen verbunden ist;
2. *ephemere Gesten*, zu denen sie vor allem die kurzfristigen Hinterlassenschaften von Michael Singer oder Richard Long zählt;
3. *Environmental Performance Art*, der die aktionistischen Eingriffe etwa von Boyle, Hamish Fulton, Peter Hutchinson, oder Christo angehören;
4. *Architektonische Installation*: dazu gehören Arbeiten von Nancy Holt oder Alice Aycock, die sich dem Boden mit im weitesten Sinne architektonischen Maßnahmen einschreiben;
5. *Didaktische Arbeiten* wie die von den Harrisons;
6. *Proto-Gärten*, wie sie etwa von Alan Sonfist oder Ian Hamilton Finlay angelegt wurden;
7. *Skulpturenparks*.⁹⁴⁹

Die Land-Artisten widmeten sich mit ihrer Arbeit im Naturraum von Anfang an phänomenologischen Themen; sie beschäftigten sich mit der Zyklizität des Naturkreislaufs, mit Leben, Tod und Ewigkeit, nahmen sich der anthropologischen Konstanten der *Conditio humana* ebenso an wie metaphysischer Spekulationen. All dies glaubten viele von ihnen dem Erdboden ablesen oder ihm eintragen zu können; dabei gingen sie offenbar eher intuitiv vor, als daß sie einer zuvor gemeinsam vereinbarten und allgemeinverständlichen Bildsprache gefolgt wären - im Gegensatz zu Malern, Graphikern, Bildhauern oder Architekten, denen jahrhundertlang hand- und musterbuchartige Anleitungen (etwa in Gestalt der Emblembücher des Andrea Alciati oder Cesare Ripa oder den detailreichen Vorlagensammlungen in der Nachfolge des Villard de Honnecourt) zur Verfügung gestanden hatten.

⁹⁴⁸ vgl. Kastner 1998, S. 152.

⁹⁴⁹ vgl. Ross 1993, S. 170.

Indem sie sich auf die Autonomie der Natur beriefen, der sie ihre Arbeiten einverleibten, beschworen Land-Artisten die Autonomie der Kunst noch lauter als diejenigen, die sich bereits wortreich gegen klassische Kanones gewehrt und mit ihrer Schwemme von "Manifesten" nur wieder andere Verbindlichkeiten in die Welt gesetzt hatten.

Dennoch lassen sich auch an Earthworks Übereinstimmungen bezüglich der Motivik und der formalen Mittel beobachten, die es ermöglichen, so etwas wie eine Ikonographie der Land-Art zu notieren.

Gerade die Konzeptualisten unter den Land-Artisten, denen die natürliche Landschaft nicht nur physische Realpräsenz, sondern bereits Metapher oder Zeichen bedeutete, verstanden den wahrgenommenen Naturraum als visuelle Konstruktion, die - zumal sie vermessen und kartiert werden, den Namen oder den Besitzer wechseln kann - mit historisch-literarischen Erzählmustern zu erfassen ist: "die Umgebung hält für zeitgenössische Künstler ein Repertoire aussagekräftiger Symbole bereit, mit denen sich auch ihre eigene gegenwärtige Gesellschaft beschreiben läßt."⁹⁵⁰

- Linie

So, wie die Kartographie Abstraktionen entwickelt hat, um die Erdoberfläche bildnerisch zu erfassen, ist es umgekehrt vorstellbar, den Blick so über ein Gelände zu führen, daß man dessen Charakteristika in einer internen Karte speichert - nichts anderes geschieht schließlich, wenn wir die Strukturen einer Region oder einer Stadt gehend oder fahrend aneignen und schließlich in die Lage versetzt werden, eine Wegbeschreibung abzugeben.

Der gewohnte Umgang mit der Abbildbarkeit von Landschaft in diagrammatischen Schemata hat sicher dazu beigetragen, daß sich eine Reihe von Elementarzeichen herausbildete, die von Land-Artisten bei ihren Eingriffen in die Natur immer wieder verwendet wurden.

Andreas Vohwinckel fixierte die auffällige Wiederkehr von fünf Zeichen mit symbolischem Aussagewert: Punkt, Linie, Kreis, Spirale und Labyrinth: "Der Punkt, die Linie und der Kreis entspringen dem grundlegenden Akt des Schöpferischen. Was sagt Paul Klee: 'Der Punkt ist kosmisch, als Urelement. Jeder Eisaamen ist kosmisch. Der Punkt ist kosmisch als Überschneidungsstelle von Bahnen.' In der Linie kommt ein erster Schritt existentieller, weil flächen- und raumbezogener Selbstvergewisserung zum Ausdruck."⁹⁵¹ Die (z.B. von Richard Long) ausgetretene oder aus Naturmaterialien gelegte Linie (z.B. Goldsworthy, Gary Rieveschl) wird zur vergänglichen Lebensspur und zur "Handlungsform", die zwischen Diesseits und Jenseits des zum Kunstwerk erklärten Raums vermittelt. Bereits Kindern dient das Zeichnen von Linien im Sand, auf dem Teppich, auf Papier oder einer Tafel dazu, die von

⁹⁵⁰ Kastner 1998, S. 174.

⁹⁵¹ Vohwinckel 1981, S. 11ff. unter Verwendung eines Zitats von Paul Klee, Genesis der Form, in: Das bildnerische Denken, Basel 1956, S. 19.

ihnen wahrgenommene Realität in der zeichenhaften Darstellung zu begreifen, bzw. eigene Realitäten zu schaffen.

Aus einer Vielzahl von inhaltlich befrachteten Linien sei nur beispielhaft die "Mittagslinie" erwähnt, die die Bahn der Sonne am Tag der Sonnenwende beschreibt.

- *Kreis*

Der (*Boden-*)*Kreis* als sich schließende (und somit endlose) Linie definiert eine Fläche und sondert sie von ihrer Umgebung ab. Magische Aufladungen sind denkbar, indem der Kreis ein kraftspendendes Zentrum markiert, in dem sich ein Initiand zur Sammlung aufhalten sollte; auch die entgegengesetzte Vorstellung einer verbotenen Zone, in der bestimmte Handlungen nicht ausgeführt werden dürfen, ist geläufig. Noch heute formuliert die Bannmeile einen (natürlich nicht notwendigerweise kreisförmigen) Schutzbereich um ein Parlamentsgebäude, innerhalb dessen politische Demonstrationen untersagt sind. Im Mittelalter bezeichnete die Bannmeile ein den jeweiligen Ort umgebendes Gebiet, in dem Fremde keinen Handel treiben durften. Bertolt Brecht verwertete einen solchen Bannkreis, aber genau in umgekehrter Hinsicht, in seinem Lehrstück *Der kaukasische Kreidekreis*: ein Kind, um das sich zwei Mütter streiten, wird in einen Kreidekreis gestellt; "die richtige Mutter wird die Kraft haben, das Kind aus dem Kreis zu sich zu ziehen." Da sich die Pflegemutter zur Schonung des Kindes weigert, an diesem Versuch teilzunehmen, wird in ihr die wahre Anwärtlerin auf die Liebe und Zugehörigkeit des Kindes erkannt.

Nach Vohwinckel gibt die Kreislinie ihre "Dynamik der Bewegung" auf zugunsten eines "Zustand(s) vollkommener Ruhe, der Konzentration und innere(n) Geschlossenheit". Die Kreislinie umschreibt einen "Ort, in dem der Kosmos sich mit dem Selbst symbolhaft als Existenzraum verdichtet und mit ihm eins wird."⁹⁵² Umso dringlicher erscheint die Mahnung des antiken Mathematikers Archimedes, der während der Eroberung seiner Heimat Syrakus dem herannahenden römischen Feind zurief: "Störe meine Kreise nicht!" Berechnungen von Kreisfläche und -umfang hatten zu seinen bis in die Neuzeit gültigen Leistungen gehört; die Anekdote erhält ihre Bedeutung daraus, daß Archimedes die Fortsetzung seiner wissenschaftlichen Kontemplation der Flucht vorzog. Diese Entscheidung kostete ihn allerdings das Leben.

Walter de Marias 1972 konzipierte *Erdsulptur* trägt auf einem Hügel eine kreisrunde Bronzescheibe als Universal- und Sonnensymbol, "Zeichen für lebensspendende Energie".

Diese Plattform zu besteigen schaffe "wie bei jedem Aufstieg das Bewußtsein für den exponierten Ort und löse die Vorstellungskraft aus."⁹⁵³

⁹⁵² ebd., S. 11ff.

⁹⁵³ Schneede 1991, S. 52.

- *Spirale*

"Die Spirale ist demgegenüber ein Diagramm zentrifugaler Kraft, die von einem Mittelpunkt her ausschwingt oder auf ihn in einer immer enger werdenden Kreisbewegung hinführt. 'Die Richtung', sagt Paul Klee, 'gibt den Ausschlag über ein Sichlösen in immer freierer Bewegung vom Zentrum oder über ein sich steigerndes Gebundensein an ein vernichtendes Zentrum'"⁹⁵⁴ Mit seinem zentralen Land-Art-Beitrag *Spiral Jetty* hat Robert Smithson diesem Ursymbol ein Denk-Mal gesetzt. 1970 ließ er vom Nordufer des *Great Salt Lake* bei Utah eine spiralförmige Mole aus am Ort vorgefundenen Erdmaterial in das Gewässer hinein anlegen. Die Kontur wurde mit Basaltsteinen gesichert, an denen sich im Laufe der Zeit Salzkristalle anlagerten. "Sie mündet genau in dem Punkt ein, wo sich die Sonne, wenn sie am höchsten steht, im Wasser spiegelt. Nicht nur die sich spiegelnde Sonne deutet auf den entropischen Endpunkt der Verbrennung des Kosmos hin - die Spirale selbst ist eine Metapher des Todes. Linksherum drehend ist sie ein Zeichen für Zerstörung und verkörpert den visionären Untergang der Erde."⁹⁵⁵ Das naturwissenschaftliche Gesetz der Entropie hatte der deutsche Physiker Rudolf Clausius im 2. *Hauptsatz der Thermodynamik* formuliert. Es beruht auf der Einsicht in die Unumkehrbarkeit bestimmter energetischer Prozesse, bei denen Wärmeenergie nicht in mechanische Arbeit umgesetzt werden kann; d.h. die Wärme staut sich in einer Weise, daß schließlich mit einem "Wärmetod" der organismischen Erdbevölkerung gerechnet werden muß. Diese erwartbare Katastrophe findet ihren spektakulären Ausdruck in der Projektion der Mittagssonne im zentralen Punkt der *Spiral Jetty*, die bezeichnenderweise ihrerseits aus toten, anorganischen Substanzen geformt wurde. Als Standort für sein künstlerisches Statement hatte Smithson eine Gegend gewählt, die im 19. Jahrhundert noch wichtiger Verkehrsknotenpunkt großer Eisenbahnstrecken gewesen, aber durch das Versiegen der Süßwasserquellen unbewohnbar geworden war. Daß der industrielle "Fortschritt" dem natürlichen Verfall entschieden nachgeholfen hat, wird in dieser Plazierung von Smithsons Installation überdeutlich.

Als Gestaltidee des Turmbaus zu Babel hat die Spirale seit alters die Hybris des Menschen, sein vermessen Streben nach Macht und Erkenntnis (Aufstieg) und seinen unvermeidlichen Fall (Abstieg) anschaulich werden lassen.

⁹⁵⁴ Vohwinckel 1981, S. 11ff., unter Verwendung eines Zitats von Paul Klee, *Die Grundbegriffe des Werdens*, in: *Das bildnerische Denken*, Basel 1956, S. 399.

⁹⁵⁵ Hoormann 1990, S. 71.

(In seiner mäandernden Grundform der Spirale verwandt ist das *Labyrinth*, auf das bereits an anderer Stelle ausführlich eingegangen wurde.)

- Kreuz

Die Form des *Kreuzes* entsteht, wenn sich zwei Linien rechtwinklig schneiden. So wird es zur Markierung bestimmter Punkte, etwa um auf einer Landkarte zu fixieren, wo sich etwas befindet oder wo sich eine Person aufgehalten hat. Dennis Oppenheim verwendete 1978 ein großformatiges Kreuz, um mit einer Planierdrahtspitze die Lage des *Relocated Burial Ground* bei El Mirage Dry Lake, Kalifornien, zu bezeichnen. Hier indiziert das Kreuz nicht nur die Lage des ehemaligen Begräbnisplatzes, es ist zugleich ein (christliches) Symbol für den *Tod* selbst. Zugleich setzt Oppenheim mit dem Kreuz als Bewegungsspur energischen Durchstreichens ein negatives Zeichen: er macht die Stelle kenntlich, an der sich der Friedhof gerade *nicht* mehr befindet. Um dem Phänomen der Vergänglichkeit gerecht zu werden (einerseits als buchstäbliche Verwitterung, andererseits als barockes Motiv der *Vanitas*) wählte Oppenheim die Ankreuzung durch Asphaltierung, die eines Tages ebenso verschwinden wird wie die historischen Grabstätten selbst.⁹⁵⁶

- Dig it

Grundsätzlich ist das *Grab* ein bevorzugtes Motiv von Land-Artisten.

Richard Fleischner etwa legte 1974 in New Port, Rhode Island, vier konzentrische, durch einen radialen Weg verbundene Rasenwälle an: *Sod Maze* erinnert an prähistorische Bestattungsplätze ebenso wie an ringförmige Befestigungsanlagen.

Michael Heizer begnügte sich nicht mit dem formalen Zitat: 1983-85 installierte er seine *Effigy Tumuli* auf hochgradig kontaminiertem Boden, also in einer selbst zum Tode verurteilten und das Leben Anderer gefährdenden Region. Es wird also nicht nur ein anthropologisches Interesse an Totenkulten bekundet, sondern auch Klage darüber erhoben, daß Menschen mit ihrem Gewinnstreben, ihrer rücksichtslosen Ausbeutung der Natur durch Industrialisierung irreversible Katastrophen heraufbeschwören. Als moderne *Memento Mori* erzwingen die Earthworks in verlassenen, verseuchten Gebieten eine zumindest teilweise Wiederverwertung solcher Terrains.

Robert Smithson "bestattete" 1970 kurzerhand einen Holzschuppen, den er teilweise mit Tonnen von Erde bedeckte. Aus der Baracke durfte zuvor nichts entnommen werden, d.h. Smithson schuf mit seinem künstlichen "Erdrutsch" eine Situation, die dem Vesuvausbruch des

⁹⁵⁶ vgl. Kastner 1998, S. 78.

Jahres 79 n. Chr. glich: eine bestimmte zeitliche und räumliche Gegebenheit wird durch die Katastrophe auf Dauer gestellt. Wer eines Tages in archäologischer Manier den Schuppen ausgräbt, erhält vermeintlich Einblick in eine authentische Lebensumgebung, die jedoch durch künstlerischen Willen zum Kunstwerk erklärt wurde, ohne daß man ihr das ansehen könnte. Der *teilweise begrabene Schuppen* wird zu einem Kulturdokument mit der Aura eines historischen Fürstengrabes.

Das *Ausgraben* betrachtete Smithson, etwa im Zusammenhang von Baulanderschließungen und Rohstoff-Förderungen, als Vorgang von "uranfänglicher Größe" (*primordial grandeur*⁹⁵⁷) ab, da das natürliche Landschaftsbild völlig umgestaltet würde.

Das Ritual des Aus- und Begrabens machte Claes Oldenburg zum Mittelpunkt einer Aktion, als er hinter dem New Yorker Metropolitan Museum ein Loch in den Erdboden des Central Parks hacken und dieses kurz darauf wieder zuschütten ließ. Hatte Claes Oldenburg den herkömmlichen Skulpturbegriff bisher durch "Aufweichen", durch die Verwendung nicht formstabiler, "unangemessener" Materialien ironisiert, schien er dieses Genre nun mit einer demonstrativen Geste der konzeptuellen Kunst endgültig beerdigen zu wollen. "In dieser Darbietung einer unsichtbaren Skulptur sprach Oldenburg einen Aspekt an, der später in den aufgebohrten Erdlöchern eine Rolle spielen soll: Was in der Erdkruste verborgen liegt, entzieht sich dem Blick des Betrachters. Die Dimensionen im Erdinnern sind unsichtbar wie eine zugeschüttete Skulptur."⁹⁵⁸ In eine ganz ähnliche Richtung zielte Sol LeWitt mit dem Versenken eines weißen Stahlwürfels auf dem Grundstück des Vissier-Hauses in Bergeyk, 1968. Der *Buried Cube* existiert nur noch in der Vorstellungswelt derjenigen, die ihn entweder aus eigener Anschauung erinnern oder anhand der Projektbeschreibung imaginieren.

- Gender

Die *Gender*-Thematik wurde bereits am Beispiel der Performances von Ana Mendieta diskutiert. Es lag nahe, die Prokreationskraft der Erde *weiblich* zu personifizieren, mithin ist *die Frau* als Motiv der Land- und Earth-Art häufiger vertreten als *der Mann*.

Madeleine Dietz beispielsweise nutzt den Werkstoff *Erde*, zumal aus ihrem eigenen Garten, als bevorzugtes Arbeitsmaterial. Sie sieht sich selber "ganz selbstverständlich im Kreislauf der sie umgebenden Natur, und so ist ihre Kunst die Proklamation der eigenen Identität innerhalb der Gesellschaft."⁹⁵⁹

Ihre Installation *Kann sein* für das Ausstellungsprojekt *Natural Reality* besteht aus zwei Grundmotiven: *Mandorla* und *Embryo*. Die Mandorlaform symbolisiert mit ihrer genitalen

⁹⁵⁷ vgl. Smithson, A Sedimentation of the Mind: Earth Projects. In: Smithson 1979, S. 83.

⁹⁵⁸ Hoormann 1996, S. 32.

⁹⁵⁹ Strelow 1999, S. 54.

Form - nicht zuletzt seit Ana Mendieta *Siluetas* - das weibliche Geschlecht. Aus von Madeleine Dietz selbst gestochenen Erdquadern bildet die Mandorla einen Brunnen, im weitesten Sinne also ein Gefäß, aus dem Lebensenergie geschöpft wird. Da der Brunnen jedoch nicht bewässert ist, wird die immer trockener werdende Erde auch zum Sinnbild für den Tod bzw. für die mit den Lebensjahren abnehmende Fruchtbarkeit von Frauen. "Die Assoziation Erde - Frau - Leben verweist auf die wesentlichen Grundlagen der eigenen Existenz und auf das Prinzip des Lebens an sich."⁹⁶⁰

- Exkurs: Die Farben der Erde

*Man könnte wirklich glauben, vom Himmel sei eine riesige Palette mit roter und violetter Farbe auf den Boden gefallen. Die Farben haben nicht die zarte Tönung natürlicher Farben, sie sind so ungemischt, als kämen sie aus einer etikettierten Tube.*⁹⁶¹

Simone de Beauvoir

Einige Künstler bedienten sich der Erdoberfläche als einer riesigen Leinwand. Sie bearbeiteten nicht die "Erde an sich" als Kunstwerk, sondern verwendeten sie als Medium für malerische Bildwerke (gleichwohl konnte auch ihnen die Erde "Botschaft" sein): Robert Rauschenberg hatte bereits in den 1950er Jahren in seinen *Earth paintings* damit begonnen, Torf und Gras in bildartigen Wandarbeiten einzusetzen⁹⁶²; Michael Heizer etwa, der sich zunächst als Maler versucht hatte, färbte den Erdboden mit Pigmenten ein, ließ mit den Reifen von Motorrädern Kreise in den Sand beschreiben oder grub Zick-Zack-Linien und Schleifen in die Oberfläche⁹⁶³, Walter de Maria "zeichnete", wie schon seine prähistorischen Vorgänger in Nazca, auf dem Wüstenboden.

De Maria, der in seinen *Earthrooms* die Erdmaterie selbst zum Ausstellungsgegenstand erhoben hatte, beschäftigte sich 1968 auch in einem konzeptuellen Bildkommentar mit der Bearbeitung des Bodens durch Menschen: auf einer in ockergelb bemalten Leinwand prangt eine Metalltafel mit der Inschrift *The Color Men choose when they attack the Earth*. Vordergründig entsprach der Farbton dem weitverbreiteten Anstrich amerikanischer Bulldozer. Mit diesen Maschinen waren nicht nur Bau- und Landarbeiter auf die Erdoberfläche losgegangen, sondern auch de Marias Künstlerkollegen, soweit sie derartige Fahrzeuge zur Realisation ihrer Großprojekte (wie etwa *Double Negative* von Michael Heizer) benötigten.

⁹⁶⁰ Heike Strelow in *Natural Reality*, Katalogteil, S. 62.

⁹⁶¹ Simone de Beauvoir, *Amerika Tag und Nacht*. Reisetagebuch 1947, Reinbek 1988, S. 179.

⁹⁶² vgl. Wechsler 1983, S. 260.

⁹⁶³ vgl. u.a. Kastner 1998, S. 29.

Die Formulierung vom "Angriff" auf die Erde mit Farbe spielt aber auch auf die Aneignung durch Maler an, wie sie etwa Anselm Kiefer in seinen Ackerbildern mit der Inscriptio *Malen = Verbrennen* ebenfalls thematisiert hatte. Handelt es sich nach Anne Hoormann bei de Marias Hinweis um Ironie⁹⁶⁴, sieht Franz Meyer in der Bildtafel eher eine Art Mahnmal, das die Farbe der Bagger als "Inbegriff des Zerstörerischen, der menschgemachten Erosion"⁹⁶⁵ aufscheinen läßt.

Erdmaterialien, die als solche auch erkennbar sind, wurden nicht erst im Zuge der Land-Art-Bewegung in Bildwerke eingearbeitet: Bereits 1920 tauchten sie in Marcel Duchamps *Staub* auf; 1950 verwendete Jackson Pollock Kieselsteine für sein Bild *Number 29*, Robert Rauschenbergs *Earth Paintings* wurden bereits erwähnt.

Die Vereinigten Staaten von Amerika schienen prädestiniert für die Entwicklung einer Erdfarbenmalerei, hielten doch z.B. die Wüsten zwischen Flagstaff, Arizona und Albuquerque, New Mexico, einen natürlichen Farbenreichtum unterschiedlicher Gesteinsschichten bereit, der Simone de Beauvoir zu ihrem zitierten Ausruf animierte. Die indianischen Ureinwohner hatten selbst ihre Regionen als *Painted Desert* (Arizona) oder *Land of the Sleeping Rainbow* (Capitol Reef, Utah) apostrophiert.⁹⁶⁶ Farbkraft und -vielfalt veranlaßten heimische Pueblo- und Navajo-Indianer, ihrer Heimaterde magische Macht zuzusprechen. Sie setzten die Pigmente daher nicht nur für ihre Sandmalereien und Steinschriften (Petroglyphen), sondern auch in der medizinischen Praxis ein: "Der direkte Körperkontakt des Kranken mit den verschiedenen pulverisierten und zum Bild ausgestreuten Erden versprach baldige Genesung."⁹⁶⁷ Das natürliche Fundament der in diesen Wüstengebieten ausgebildeten indianischen Kulturen faszinierte die deutsche Künstlerin Ulrike Arnold, die als Ergebnisse ihrer Reiseaufenthalte die *Erdlebenbilder* schuf.

Bereits in Australien hatte sie in den "heiligen" Ockergruben der Aborigines Farben gewonnen; auch in Amerika folgte Ulrike Arnold den Kulturspuren indianischer Siedler, um ihr Farbrepertoire zusammenzustellen. Da die Künstlerin konsequent darauf verzichtet, Farben aus verschiedenen Fundorten zu mischen, lassen sich anhand des Farbspektrums ihrer Malereien die Herkunftsregionen rekonstruieren. Die Bilder vermitteln "dem geologisch bewanderten Betrachter etwas von der Erdgeschichte dieses Gebietes und von Entstehung und Alter des verwendeten Materials"⁹⁶⁸, das aufgrund seiner geophysikalischen Beschaffenheit und Verarbeitbarkeit die Gestaltungsmöglichkeiten der Bilder bestimmt, ohne daß dabei eine

⁹⁶⁴ Hoormann 1996, S. 32

⁹⁶⁵ Meyer 1991, S. 39.

⁹⁶⁶ vgl. Koriath 1991, S. 13.

⁹⁶⁷ vgl. ebd., S. 13.

⁹⁶⁸ ebd., S. 13.

tautologische Wiederholung eines in der Natur vorgefundenen Eindrucks bewirkt wird. Die für die Pigmentgewinnung notwendigen, oft langwierigen Wanderungen und die aufwändige manuelle Pulverisierung vergegenwärtigen - zumindest der Künstlerin selbst - die beschwerlichen Lebensbedingungen in den Gebieten, deren Farben sie sich bedient. Die reliefartigen Oberflächen der Bilder entsprechen mit ihrer Neigung, beim Trocknen Risse zu bilden, dem Verhalten des Wüstenbodens, dessen Craquelée in größeren Dimensionen vor allem durch die Projekte Walter de Marias in den Blick geriet.

3.3.9. Das Pittoreske und das Erhabene

Landschaft als *Bild* zu erfassen, bzw. in ihr *bildnerische Zeichen* zu hinterlassen, ist schon vom Wortsinn her *pictorial*, bzw. *pittoresk*. Landschaftliche Schönheit wurde zuerst durch *Maler* vermittelt, von denen die Gestaltschemata für die dreidimensionale Umsetzung in Park und Garten stammten. Auch die literarische Topik der antiken *Bukolik*, der *Laus Ruris*, der barocken *Pastorale* oder der *Sentimentalen Reise* prägt (Sprach-)Bilder von Landschaft. Wie anhand einiger Beispiele angedeutet, verwendeten Land-Artisten durchaus gängige Bildzeichen. Künstler wie Ian Hamilton Finlay folgten mit ihren Variationen von Motiven aus historischen Gärten einer bereits hochgradig entwickelten Ikonographie selbst dann, wenn sie diese ironisch verfremden oder ihr neue Aussageabsichten zuschreiben wollen.

Im Gegensatz zu den Landschaftsgärtnern des 18. Jahrhunderts fanden die Land-Artisten der Zeit nach etwa 1960 eine von Industriegiften verseuchte und zerstörte Natur vor, die in Europa überdies durch Bombenangriffe während des Zweiten Weltkriegs in Mitleidenschaft gezogen war. Erklärten englische Großgrundbesitzer Regionen, die zweifellos als Nutzland hätten dienen können, ad hoc zur ästhetischen Zone, mußten die Land-Artisten häufig mit dem vorlieb nehmen, was nach menschlichen Unternehmungen noch von ihrer Umgebung übrig war. Während die englischen Gärten teilweise aristokratischen Launen zu verdanken sind (bezeichnenderweise werden die Staffagearchitekturen auch *follies*= Narreteien genannt!), glaubten die Land-Artisten mit ihren Werken auch zur politischen, soziologischen und ökologischen Aufklärung beitragen zu können.

So offenkundig unterschiedlich die landschaftsgestalterischen Projekte des 18. und des 20. Jahrhunderts sein mögen, so zahlreich sind doch auch die Parallelen. Wesentlich ist das Bemühen von Künstlern hier wie dort, den Naturraum ästhetisch erfahrbar zu machen, seine Rezipienten gezielt anzuleiten, Grund und Boden nicht nur visuell wahrzunehmen, sondern sich bewußt ins Verhältnis zu der Erde zu setzen, die den Menschen trägt und ernährt. Ohne die Moralästhetik des 18. Jahrhunderts, die das Schöne mit dem Nützlichen untrennbar verknüpfte, hätten Künstler des 20. Jahrhunderts gar nicht erst den Versuch zu unternehmen brauchen, ausgerechnet mit Kunstwerken gesellschaftliche Wirkung erzielen zu wollen - nichts anderes hatte schon Franz von Anhalt-Dessau im Sinn, als er mit dem Wörlitzer Park ein begehbares

Reisetagebuch schuf, das den Besuchern die zivilisatorische Bildung, die er selbst auf seiner Grand Tour angeeignet hatte, vor Augen führen sollte, um zu ihrer sittlichen und charakterlichen Verbesserung beizutragen.

Auch verfällt man bei der Beschreibung von Earthworks geradezu unvermeidlich auf die wesentlichen ästhetischen Kategorien, die im 18. Jahrhundert (re-)formuliert worden waren: das *Pittoreske* und das *Erhabene*. Auf diese Positionen, die Edmund Burke 1757 beispielhaft in seinen *Revelations* vorgetragen hatte, bezogen sich einige der Land-Artisten ausdrücklich. So erklärt Sidney Tillim umstandslos zeitgenössische Erdarbeiten zur "Form des Pittoresken im 20. Jahrhundert."⁹⁶⁹ Robert Smithson hatte sich beispielsweise in seinem Essay *Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape* mit den Theoretikern des Pittoresken, Uvedal Price und William Gilpin, befaßt. So zitiert er aus Price's *Three Essays on the Picturesque* (1810):

*Wenn eine solch rauhe Wunde im Boden gemildert und durch den Einfluß der Zeit und die fortschreitende Vegetation teilweise verhüllt oder geschmückt wird, verwandelt sich die Mißgestalt in etwas Pittoreskes; und das ist genau der Fall bei Steinbrüchen, Kiesgruben etc., die zuerst als Mißgestalt erscheinen, und von denen man glaubt, daß ein Verbesserer eingegriffen habe, wenn sie erst ihren pittoresksten Zustand erreicht haben.*⁹⁷⁰

1966 hatte Smithson bereits eine Installation *Teerbecken und Kiesgrube* konzipiert, die als Modell in seinen *Gesammelten Schriften* (S. 81) abgebildet ist, und die, wäre sie ausgeführt worden, jenen Effekt des Pittoresken hätte demonstrieren können. Smithson referiert den Grundgedanken von Price und Gilpin, daß die Eigenschaft des Pittoresken den betrachteten Regionen selbst innewohnt und nicht erst durch eine kognitive Leistung produziert werden muß.

- *Das Erhabene*

*Wenn Gefahr und Schönheit zusammenkommen, ist das Ergebnis eine gesteigerte Schönheit, die die sogenannte normale Schönheit übertrifft.*⁹⁷¹

Lars Nittve

Auf kaum ein Projekt der Land-Art trifft dieser Ausspruch zu, wie auf das *Lightning Field* von Walter de Maria, das er in einem unwegsamen, schwer zugänglichen und von

⁹⁶⁹ Sidney Tillim, *Earthworks and the New Picturesque*, Artforum N. 7, N.Y., Dec. 1968, S. 43-45, zit. nach Kastner 1998, S. 222.

⁹⁷⁰ U. Price, *Three Essays on the Picturesque*, 1810, zit. nach R. Smithson, *Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape*. In: Smithson 1979, S. 119. (Ü.d.A.)

⁹⁷¹ Lars Nittve, in: Walter de Maria, *Two Very Large Presentations*. Moderna Museet, Stockholm 1989, S. 106, zit. nach Schneede 1991, S. 56.

Klapperschlangen bevölkerten Gelände realisierte. Die strapaziöse Anfahrt nach Voranmeldung und die erzwungene Verweildauer von 24 Stunden, die in einer eremitischen Hütte zu verbringen sind, versetzen den Besucher in einen Zustand gespannter und sicher auch angstvoller Erwartung. Bereit für eine außergewöhnliche Grenzerfahrung nimmt er die 400 Blitzableiter als Mittler zwischen Oben und Unten, zwischen Erde und Himmel, wahr - vorausgesetzt, daß sich eines der zahlreichen Gewitter über dieser Region entlädt: "Dann werden die 400 Spitzen Rezeptoren für das himmlische Feuer, und das *Lightning Field* tritt in Aktion. Metaphorisch läßt der Blitz sich dann verstehen als Energie, die durch den Kanal der menschlichen Existenz ins Irdische eindringt."⁹⁷²

Wie schon an vereinzelten Beispielen dargestellt, faszinierten die Wüstenregionen des amerikanischen Westens Künstler der Land-Art-Bewegung von Anfang an. Der Wüstenboden vermittelt eine Ahnung vom Beginn der Erdgeschichte und von den Anstrengungen, die notwendig waren, um menschliche Besiedlung zu ermöglichen. Wüsten erwiesen sich bis in die Gegenwart als resistent gegen Versuche der Kultivierung und Zivilisierung.

Schon vor über 2000 Jahren wurde Wüste als Gegenbild zum paradiesischen Garten Eden und zu idealen gottgefälligen Lebensgemeinschaften in den Schriften des Alten und Neuen Testaments fixiert: ein Ort der Strafe für Adams Ungehorsam, Sitz böser Geister, ein Platz des Teufels, an dem er Christus in Versuchung führte (vgl. Mt. 4,1ff) - kurz: ein *locus terribilis* par excellence, an dem kein Leben entsteht oder gedeiht und auch nicht durch Aussaat provoziert werden kann. In diesem simplen Distinktionismus zwischen "gut" und "böse" verkörperte die Wüste jahrhundertlang alles Schlechte - auf den Punkt gebracht in der eindringlichen Sprache des Deuteronomiums:

Der Himmel, der über deinem Haupt ist, wird ehern werden und die Erde unter dir eisern. Statt des Regens für dein Land wird der Herr Staub und Asche vom Himmel auf dich geben, bis du vertilgt bist. (5.Mos. 28,23f)

Immerhin ließ die Prägnanz einer ästhetischen Unterforderung die Wüste besonders geeignet erscheinen für kontemplative - und schließlich erhebende - Bußübungen aller Art:

Und er ging an eine einsame Stätte und betete daselbst. (Mk. 1,35)

Der endliche Aufenthalt in der Wüste konnte Geist und Gemüt reinigen, durch die Wüste geführt zu werden; ließ - sofern das erlösende Erreichen einer lebenswerten Umgebung in Aussicht stand - als Prüfungssituation sogar die besondere Nähe Gottes erfahren.⁹⁷³

Vor diesem Hintergrund mochten selbst die ersten amerikanischen und australischen Siedler noch gehofft haben, daß die vorgefundenen Wüstenflächen durch eigene Leistung irgendwie fruchtbar gemacht werden könnten: das Sprichwort *Regen folgt dem Pflug*⁹⁷⁴ drückt die irrige

⁹⁷² Meyer 1991, S. 42.

⁹⁷³ vgl. Tuan 1993, S. 143f.

⁹⁷⁴ vgl. ebd., S. 141.

Hoffnung aus, klimatische und geologische Verhältnisse seien allein durch einigen Fleiß zu beeinflussen. Im 18. Jahrhundert ließen Fortschritts- und Technikgläubigkeit die religiöse Konnotation des Wüstenmotivs erheblich schwinden, die Wüste wurde vielmehr zu einer besonderen Herausforderung für Landnehmer, nicht mehr nur ihre spirituellen, sondern auch ihre körperlichen Kräfte mit der Natur zu messen. Edmund Burkes Darlegungen über die ästhetische Wirkung des *Erhabenen* trugen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts dazu bei, der Wüste auch faszinierende Aspekte abzugewinnen: diese Wirkung beruht auf dem als angenehm empfundenen Gefühl der Angst- oder Erschöpfungslust, das sich einstellt, wenn "der Schmerz nachläßt", wenn z.B. ein Gewitter oder eine Achterbahnfahrt heil überstanden wurden oder aber, wenn man erleichtert feststellen kann, daß man in der Wüste doch nicht leben muß. Der Däne Jens Baggesen fühlte sich bei einem Besuch der Lüneburger Heide von dem als Wüste verschrienen Gelände gerade aufgrund der mangelnden visuellen Eindrücke in seinem Imaginationsvermögen sehr stimuliert:

Eine solche Gegend ohne Höhen, also auch ohne Täler, ohne wilde oder zahme Laubgewächse, ohne Seen, ohne Bäche, ohne Zeichen von Bebauung, läßt sich mit einem Folianten vergleichen, der aus lauter leeren Blättern besteht. [...] Wer imstande ist, selbst etwas schwarz auf weiß hervorzubringen, der vergnügt sich mit einem solchen Buch oft mehr als mit manchem noch so wohlgedruckten Quart- oder Oktavband. [...] Je weiter ich in meiner Wüste vordrang, um so [...] mehr schöne Besonderheiten schwebten in tausend ungestörten Phantasien an meinem inneren Auge vorüber. Bald kamen mir ein langbärtiger Eremit, ein ehrwürdiger alter Derwisch mit Wasser in seiner hohlen Hand, bald ein verirrter Prinz aus China, bald eine fliehende Prinzessin aus Tiflis, [...] bald sämtliche Kinder Israels, sechshunderttausend an der Zahl, vorbei - [...] als plötzlich die ganze Szene in einem gewöhnlichen Staub- oder Sandrauch aufging!⁹⁷⁵

Noch 1925 stellte sich für Norman Douglas angesichts der Tunesischen Sandwüste "bei der Idee, daß dieses kleine Stück des Globus für alle Zeiten nicht bearbeitet und nie in Ackerland oder auch nur Weidefläche verwandelt werden könnte" großes Behagen darüber ein, daß es daher "vor dem Einmarsch der Kartoffelpflanzer" sicher war. Das "Bild ewiger unheilbarer Sterilität" hatte für ihn einen "gewissen Charme."⁹⁷⁶

Allerdings funktioniert nach Yi-Fu Tuan der rein genießende Anblick von Wüstenregionen nicht: es sei gerade nicht (wie Burke meinte) damit getan, befriedigt zur Seite zu treten und in Erleichterung darüber zu verfallen, man habe nur ein von Landschaftsgärtnern oder Künstlern gestaltetes "Bild" betrachtet. Vielmehr stelle sich beim Betrachter ein "Konflikt" ein, da die

⁹⁷⁵ Jens Baggesen, Die Lüneburger Heide. Aus: Das Lybrinth oder Reise durch Deutschland in die Schweiz, 1789, zit. nach Küster 1997, S. 132f.

⁹⁷⁶ Norman Douglas, Experiments, New York 1925, sowie: Fountains in the Sand, London 1925, zit. nach Tuan 1993, S. 145.

durch den ästhetischen Reiz ausgelösten Gefühle von der allzu überwältigenden Realpräsenz der Natur völlig absorbiert würden.⁹⁷⁷ Diese Unmöglichkeit einer sinnlichen und emotionalen bzw. kognitiven Bewältigung komme einer Todeserfahrung nahe - ein Erlebnis, das Tuan mit den Eindrücken von Weltraumreisenden in der Ortlosigkeit des Kosmos vergleicht. Die Wüste aufzusuchen scheint ihm daher stets motiviert von einer Mischung aus einer "Liebe zu schmerzender Schönheit und der Liebe zum Tode."⁹⁷⁸ In Michelangelo Antonionis Film *Zabriskie Point* (1970) markiert eine Massen-Szene vermeintlich gesellschaftsferner und somit freier Liebe im Wüstensand nur vorübergehend den "libidinösen Wunsch, mit der Erde zu verschmelzen"⁹⁷⁹; vielmehr geraten die Wüstenszenarien des Death Valley als Symptome des Zerfalls zum Umschlagpunkt von hoffnungsfrohen Visionen unbegrenzter Möglichkeiten zu Alpträumen tödlicher Bedrohung.

Lassacher identifiziert unter Bezug auf T.S. Eliots *Waste Land* die Wüste schlichtweg mit "männlichem Bewußtsein", da sie den absoluten Gegensatz zum (weiblichen) Fruchtbarkeitsprinzip darstelle.⁹⁸⁰

Wüste bedeutet vor allem ein Sinnbild menschlicher Kulturanstrengungen, die ins Leere laufen. Als "Negativ von Zivilisation" und "Elementarnatur"⁹⁸¹ kann sie nur unter völliger Vernachlässigung der Menschheitsentwicklung zum "zeitlichen Maßstab der Erdgeschichte" werden. So mochte etwa für Michael Heizer gerade das Fehlen menschlicher Spuren die Wüste geeignet erscheinen lassen, "den unverdorbenen, friedlichen, religiösen Raum" abzugeben, "den Künstler [offenbar erfolglos!] schon immer in ihren Werken einzufangen versucht haben."⁹⁸² Garant für den Eindruck des Erhabenen sei vor allem die Stille als Indiz einer "göttlich durchdrungenen Natur", die der Naturphilosoph Waldo Ralf Emerson als "unbewegte Energie" anrief.⁹⁸³

3.3.10. *Der Blick von oben*

Für eine ungetrübte Wahrnehmung des Erhabenen und den Genuß "angenehmen Grauens" oder "schrecklicher Schönheit" war die eigene körperliche Sicherheit Voraussetzung - gemäß Schillers Diktum, daß einen Seesturm kaum goutieren könne, wer sich selbst auf dem untergehenden Schiff befinde. Dem "Sicherheitsabstand" des Betrachters zum

⁹⁷⁷ vgl. Tuan 1993, S. 155.

⁹⁷⁸ ebd.

⁹⁷⁹ Hoormann, S. 45.

⁹⁸⁰ vgl. Lassacher 1987, S. 67.

⁹⁸¹ Hoormann, S. 40.

⁹⁸² R. Heizer, zit. nach H. Junker, *The new sculpture: getting down to the nitty gritty* bei Buchanan 1993, S. 61.

⁹⁸³ vgl. Hoormann, S. 40.

Wahrnehmungsgegenstand entspricht der notwendige Blick aus der Höhe, um Kunstwerke von "erhabenen" Ausmaßen überschauen zu können.

So scheint eine Arbeit wie Michael Heizers *Dissipate* - entsprechend Smithsons Konzepten zu einer *Aerial Art* - von vornherein für die Wahrnehmbarkeit von einem Flugzeug aus konzipiert zu sein. Zumindest ist die fotografische Dokumentation der Grabungen auf den Aufstieg in die Höhe angewiesen, wenn das Werk vollständig erfaßt werden soll. Durch den Abstand von einigen hundert Metern wandelt sich jedoch der Charakter des Projekts: die dreidimensionalen Bodenvertiefungen erscheinen nun als ornamentale Linien im Wüstengrund: "Das Materielle schlägt ins Abstrakte um und umgekehrt. So ist es heute möglich, durch die Membrane der Fotografie diese Arbeiten auch als eine Art *Malereien in Erde* zu erleben, so wie wir die rätselhaften geometrischen Markierungen im Nazca-Tal in Peru vom Flugzeug aus erleben können."⁹⁸⁴ Maria Reiche, Pionierin der Erforschung des Phänomens Nazca, vermutete, daß zur Erzeugung der Linien entlang einer Achse Steine so ausgegraben wurden, daß sichtbare Einschnitte in der Erdoberfläche entstanden und die Erzeuger der Bodenmuster den Aushub zu wallartigen Rändern zusammenlegten.⁹⁸⁵

Jenseits aller Spekulationen um eine Signalwirkung der Bodenlinien für Extraterrestrische erweist sich die Anlage von Nazca als Reflexion der Erdwahrnehmung in einer spezifischen Umgebung: obwohl die Region durch keine vertikalen Elemente wie Berge oder Bauten strukturiert wird, ist sie doch nur einem oberflächlichen Eindruck zufolge "horizontal" - tatsächlich scheint die vermeintliche Ebene zum Horizont hin "anzusteigen": "Die auf dieser Ebene eingezeichneten Linien können nur durch diese Ausdehnung der Fläche sichtbar werden. Die Horizontale wird zur Vertikalen. Nur durch die Schräglage und die Verkürzung der Ebene werden die Linien sichtbar. Je größer die Distanz, desto kürzer die Linie. Dabei geht jedoch das Detail verloren."⁹⁸⁶ Stattdessen werden räumliche Distanzen erfahrbar gemacht, denn Weite entsteht nicht einfach (wie etwa in der Stadt) durch das Fehlen sonstiger Eindrücke, sondern wird gerade dadurch artikuliert, daß ein Betrachter die in die Entfernung gedehnten Linien als abgeschlossene Zeichen erkennen will, aber nicht kann. Die Engführung der Sehstrahlen in einer Art Fluchtpunkt demonstriert eine trapezförmige Bodenzeichnung, die zwischen dem 7. und 10. Jahrhundert entstanden ist und die Projektion einer rechtwinkligen Grundfläche nach den Regeln der Zentralperspektive vorwegnimmt. Gerade dieses Ornament scheint ausschließlich zu dem Zweck gegraben, um die menschliche Wahrnehmung offensichtlich werden zu lassen, dergemäß Dinge zum Horizont hin kleiner zu werden, bzw. Parallelen sich in der Raumtiefe zu schneiden scheinen.

⁹⁸⁴ Felix 1979, S. 50.

⁹⁸⁵ vgl. Morris 1982, S. 59.

⁹⁸⁶ ebd., S. 60.

Wie ein zeitgenössischer Nachfahre der Bodenzeichnungen von Nazca wirkt die Arbeit *Heart* von Doris Bloom und William Kentridge, die 1995 bei Walkerville, Johannesburg eine 130m x 70 m große Fläche mit der anatomischen Darstellung eines menschlichen Herzens versahen, dessen Silhouette sie mit weißer Farbe in den Boden eines brachen Feldes schrieben (Abb. 73). Vom Boden aus betrachtet erschließt sich das Motiv allenfalls ahnungshalber, erst aus der Luft kann die Zeichnung erkannt werden. Bloom und Kentridge verweisen so darauf, daß die Bedingungen der Herstellung ihres "Werks" völlig andere sind als die Bedingungen der Wahrnehmung: die Arbeit anzulegen war auf Horizontalität, auf die Erstreckung von Linien in die Länge, die Publikumswirkung auf Vertikalität, die Entfernung vom Boden ausgerichtet.

Nancy Holt kehrte mit ihrer Installation *Hydra's Head* (1974, Abb. 74) diese Wahrnehmungsverhältnisse um, indem sie den Himmel auf der Erde sichtbar werden ließ: An einem Ufer des Niagara im *Artpark Lewiston* (New York) montierte sie insgesamt sechs kreisrunde Beton-Becken verschiedener Größe (Durchmesser 61, 91 und 122 cm) im Boden. Mit der Anordnung und der jeweiligen Größe der Becken verwies sie auf die astronomische Konfiguration des Sternbilds *Hydra*, während sich die Himmelskörper zugleich in den Wasseroberflächen der Behälter spiegeln konnten.⁹⁸⁷

Soweit sich die Künstlerin auf ein indianisches Sprachbild bezog, demzufolge Seen (bzw. Wasserbassins) die "Augen der Erde" seien, thematisierte sie die visuelle Erfassung des Kosmos vom Boden aus.⁹⁸⁸ In der altmexikanischen Kosmologie bilden die Wölbung der Erdoberfläche und die bestirnte Sphäre eine ursprüngliche Einheit, der die Menschen und Pflanzen, aber auch die Lichtgötter entstammen. Die Lichtgottheiten Mexikos sind von den jugendlichen Göttern der Vegetation (z.B. des für die tägliche Ernährung elementaren Maises und der Blumen) nicht zu unterscheiden; entsprechend gelten die Sterne als die Blüten und Maispflanzen des Himmels und umgekehrt - der Blumenschmuck, der aus der Erdoberfläche hervorgeht, wird als Projektion des Nachthimmels gedeutet.⁹⁸⁹

Die Imagination der Erde als Projektionsfläche des Himmelsgeschehen visualisierte u.a. der russische Künstler Nikolai Brugov mit seinem Beitrag für das Ausstellungsprojekt *Erde-Zeichen-Erde*, indem er 1991 ein begehbare Spiegelrund (Durchmesser 16 m) in einem Heidefeld nahe Neuenkirchen niederlegte.⁹⁹⁰

Der Bezug Erde/Kosmos beschäftigte seit der medialen Vermittlung der Mondlandung 1968 verstärkt die Gemüter. Bilder der Mondoberfläche konnten nun mit der Anmutung archaischer

⁹⁸⁷ vgl. Shaffer 1983, S. 171.

⁹⁸⁸ ebd., unter Bezug auf Nancy Holt, *Hydra's Head*, *Arts Magazin* 49, No. 5 (Jan. 1975).

⁹⁸⁹ Neumann 1997, S. 213.

⁹⁹⁰ vgl. *Erde Zeichen Erde* 1993, S. 73.

Erdregionen, wie sie Gegenstand der Arbeiten von Michael Heizer (z.B. *Complex One/City* und *Double Negative*) waren, verglichen werden. Der Mond selbst scheint in den "emotionalen Umraum der Werke"⁹⁹¹ zu rücken, der durch die Nähe zum Krafwerk Alamo eher negativ bestimmt war. Die Besetzung des außerirdischen Raumes aufgrund menschlicher Anmaßung, die im astronautischen Fußstapfen ein kaum überbietbares Symbol fand, kann als ebenso bedrohlich empfunden werden wie das umweltzerstörerische Wirken auf der Erde selbst. Durch die ästhetische "Übereinstimmung" der Nevada-Wüste mit den seinerzeit veröffentlichten Bildern des Mondes wird auch der nunmehr überbrückte Raum zwischen den beiden Gestirnen in das künstlerische Kalkül einbezogen.

Die Möglichkeit, einen Blick aus supervisorischer Entfernung auf die Erde zu werfen, suggeriert einen Eindruck vermeintlicher Objektivität und schärft das Gespür für die Gefährdung des Planeten.

3.3.11. *Reclamation Art*

Für Robert Smithson stellte die künstlerische Inanspruchnahme industriell ausgelaugten oder verseuchten Landes unter dem Label *Reclamation Art* eine Möglichkeit dar, der bildenden Kunst eine gesellschaftliche Relevanz unter wirtschaftlichen und (umwelt)-politischen Aspekten zu verschaffen.⁹⁹² Als ein Vorbild identifizierte Smithson die Anlage des *Central Parks* in New York durch Frederick Law Olmstead: dort sei die Umnutzung einer durch Rodung ohnehin zerstörten *site* durch die Bewegung größerer Erdmassen möglich gewesen, ohne hysterische Umweltschützer auf den Plan zu rufen.⁹⁹³

Der Begriff *Reclamation* bedeutet ins Deutsche übertragen einerseits *Rückgewinnung/Urbarmachung*, andererseits *Verbesserung* - für die Vertreter der *Reclamation Art* muß gerade in dieser Mehrdeutigkeit ein Reiz gelegen haben, die Bezeichnung als künstlerisches Genre zu lancieren, denn alle Bedeutungen sind positiv besetzt und weisen den Künstler als verantwortungsvolles Individuum aus, das beispielhaft nach Formen der Umnutzung von Boden außerhalb merkantiler Interessen sucht. Smithson beschäftigte sich dazu theoretisch und praktisch mit Geologie, Kristallografie und Thermodynamik. Seine Erörterungen zur Entropie fixierte er in seinen Schriften und in teilweise spektakulären Großrauminstallationen, wie der hier besprochenen *Spiral Jetty*. Smithson wählte für seine künstlerischen Arbeiten aufgelassene Industriestandorte und bereits zerstörte Naturlandschaften, um sein Anliegen möglichst eindringlich zu visualisieren. Bereits 1962 hatte die amerikanische Biologin Rachel Carson mit ihrem Bestseller *The Silent Spring* (im selben Jahr auch auf deutsch erschienen) die nachhaltigen Konsequenzen der Verwendung von

⁹⁹¹ Joosten 1979, S. 68.

⁹⁹² vgl. Smithson 1979, S. 6.

⁹⁹³ vgl. Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape. In: Smithson 1979, S. 124.

Pestiziden in der Landwirtschaft vor Augen geführt. Ihre Publikation hatte auf internationaler Ebene die Aufmerksamkeit für anstehende Probleme der Ökologie geschärft.⁹⁹⁴

Entsprechend hatte Barbara Rose 1969 in einem Artikel für die Kunstzeitschrift *Artforum* das Begriffspaar *Ethik und Ästhetik* als konstitutives und sinnstiftendes Element der Land-Art hervorgehoben.⁹⁹⁵

Im Verlauf der 1970er Jahre erwärmten sich weitere US-amerikanische KünstlerInnen für Renaturierungsvorhaben, bis ein 1979 vom Seattle Art Museum eingerichtetes Symposium unter dem Motto *Earthworks der Land Reclamation als Skulptur* ein Forum mit weitreichendem Anspruch bot. Künstler sollten die Gelegenheit erhalten, industriell kontaminierte oder durch Bergbau ausgehöhlte und "zernarbte" Gelände zu "rehabilitieren". Daß es bei einem zwar rühmlichen Anfang "kosteneffektiver Alternativen zu herkömmlicher Umnutzung"⁹⁹⁶, insgesamt aber bei einem Tropfen auf dem heißen Stein blieb, belegt die Tatsache, daß in der Muster-Gemeinde King County nur zwei Projekte realisiert wurden, eines davon nach einem Entwurf von Robert Morris (*Johnson Pit #30*), das andere vom Nestor der Land-Art, Herbert Bayer (*Mill Creek Canyon Earthworks*) - unter Berücksichtigung des Umstands, daß je über 100 *Sites* in öffentlichem und privatem Besitz für eine *Reclamation* anstanden, wohl eher ein Achtungserfolg!⁹⁹⁷

Einem Lippenbekenntnis kommt denn auch die von der "öffentlichen Meinung" bekundete große "Betroffenheit" gleich, derzufolge eine Vermählung zwischen den Interessen der Gemeinde und der Künstler geradezu naturgegeben sei.⁹⁹⁸

Immerhin handelte es sich bei dem Projekt um einen Modellversuch: Künstler sollten sich als Experten in der Bewältigung von sozialen, ökonomischen und ökologischen Aufgabenstellungen bewähren und wurden nicht länger nur als Sachverständige des schönen Scheins konsultiert. Unter dem Label der *Land Reclamation* verschmolzen Kunst und Politik vorübergehend zu einer öffentlich beachteten Einheit. Von der spezifischen Sicht von Künstlern auf den Boden erhoffte man sich offenbar allheilmittelartige Problemlösungen für jedermann.

Selbstverständlich hat es in der Kulturgeschichte immer wieder Beispiele dafür gegeben, daß Natur- oder Gesellschaftswissenschaftler erfolgreich von Künstlern lernen konnten, z.B. bei der Entwicklung der in dieser Arbeit angesprochenen *Projektiven Geometrie*. Allerdings haben auch umgekehrt verschiedene Künstler wissenschaftliche Ausbildungen durchlaufen und zum

⁹⁹⁴ vgl. ausführlicher Schenkluhn, S. 41.

⁹⁹⁵ vgl. Kastner 1998, S. 13.

⁹⁹⁶ Johnson 1979, S. 7.

⁹⁹⁷ vgl. Allen 1979, S. 5.

⁹⁹⁸ vgl. Johnson 1979, S. 7.

Teil auch in entsprechenden Berufen gearbeitet, ehe sie erworbene Kenntnisse und Fertigkeiten in ihre Werkkonzeptionen integrierten. Newton Harrison etwa hatte sich in einem Studium der Landwirtschaft mit der Zusammensetzung von Böden und der Herstellung von Erde befaßt, bevor er und seine Frau Helen Saat und Aufzucht, kontrollierbares Wachstum und Bodenpflege zu Themen ihrer künstlerischen Arbeit machten. Neben der Basierung auf wissenschaftliche Erkenntnisse spielt aber immer auch eine symbolische bzw. metaphorische Komponente eine entscheidende Rolle, die die "Sorge um den Bestand des (bewohnbaren) Planeten"⁹⁹⁹ theatralisch-inszenatorisch vor Augen führt.

Auch Alan Sonfist hatte zunächst eine landwirtschaftliche Schule durchlaufen und sich Methoden der Forscher angeeignet, mit denen er später botanische und geologische Verhältnisse im entwicklungsgeschichtlichen Wandel erst untersuchte, um sie dann in künstlerische Projekte umzusetzen. In Kooperation mit einem spezialisierten Beraterstab konzipierte er u.a. *Time Landscape*, eine Rekonstruktion ursprünglichen Waldbewuchses auf einem Grundstück inmitten Manhattans. Die auf Nachhaltigkeit angelegte Realisation erwies sich wiederum als äußerst anregend für Stadtplaner und Landschaftsarchitekten. Sonfist bepflanzte die von Scyscrapern umstandene Brache mit einer Wildblumenwiesenfläche, einem Jungwald aus Birken- und Zedernsetzlingen und einem umgesiedelten Waldstück mit älterem Eichenbestand. Inmitten der Stadt und ihren extrem offensichtlichen Zivilisationsleistungen können die Besucher ein Stück Naturgeschichte erwandern, das ihnen zugleich Aufschlüsse über frühe Nutzungsmöglichkeiten durch historische Siedlungsformen gewährt.¹⁰⁰⁰

In Deutschland widmete sich auf bisher singuläre Weise Joseph Beuys der Problematik verseuchten Bodens. Mit seinen Kehraktionen der 1970er Jahre (z.B. im Grafenberger Wald) schärfte er zunächst auf symbolisch-performativer Ebene den Blick für die Notwendigkeit, Verunreinigungen der natürlichen Umwelt zu beseitigen. Solche Säuberungen betrafen vordergründig nur die Oberfläche der Erdkugel; buchstäblich in die Tiefe ging er mit seinem Vorhaben, die *Altenwerder Spülfelder* von Schadstoffen zu befreien. Diese Aktion wurde als Beitrag für das Hamburger Projekt *Stadt-Natur-Skulptur* (1983/84)¹⁰⁰¹ konzipiert. Erst kurz zuvor (1982) waren im Rahmen eines neuen *Hafenentwicklungsgesetzes* private Grundbesitzer enteignet worden, damit zur "Aufrechterhaltung der Funktionsfähigkeit des Hafens" und somit zum "Wohl der Allgemeinheit" umweltgefährdendes Entsorgungsgut konzentriert werden könnte.¹⁰⁰²

⁹⁹⁹ Bijvoet 1999, S. 84.

¹⁰⁰⁰ zur Projektbeschreibung vgl. Johnson 1997, S. 113.

¹⁰⁰¹ vgl. dazu ausführlich Gauss 1995 und Bijvoet 1999.

¹⁰⁰² vgl. Gauss 1995, S. 17.

Auf dem Boden der mit dem Begriff *Spülfelder* recht euphemistisch bezeichneten Hamburger Giftmülldeponie sollten ausgewählte Pflanzen angesetzt werden, um die "den Boden durchsetzenden Schadstoffe [...] an der Oberfläche zu halten und zumindest deren Einsinken ins Grundwasser vorerst zu verhindern" und schließlich "den Prozeß der Wiederbelebung des Wüstengeländes" einzuleiten, wie die von Johannes Stüttgen 1983 zusammengestellte Projektbeschreibung verlauten ließ. Bei der Selektion der Pflanzen ging Beuys mit botanischem Sachverstand vor: u.a. sollte vermieden werden, daß durch zu auffällige Blüten Vögel angelockt würden, die die in den Pflanzen gespeicherten Gifte wieder in den ökologischen Kreislauf eingebracht hätten. Gemäß einer ganzheitlichen Auffassung, die derjenigen von Heilpraktikern und Homöopathen ähnelt, versuchte Beuys, die Selbstheilungskräfte der Natur zu aktivieren. Er ging dabei von den Pflanzen aus, die sich ohnehin schon auf dem Boden der Spülfelder angesiedelt und eine gesunde Resistenz bewiesen hatten: "Wir müssen so, wie der Boden ist, ausgehen von dem, was der Boden sowieso schon aufnimmt. Wenn man genau hinschaut, dann ist das zwar eine Wüste, aber einige Pflanzen haben sich da ja schon angesiedelt. Und von denen muß man ausgehen."¹⁰⁰³ Dies entsprach seiner Überzeugung von einer substanzbildenden Materieentstehung. Schon 1979 beschrieb er gegenüber Volker Harlan seine Vorstellungen von einem Evolutionsprinzip, demzufolge organisches Leben Materie erst erzeugt: "Die Materie ist ja nicht vorgegeben, damit da drauf jetzt Pflanzen wachsen können, so daß man sagt: Jetzt muß erst der Boden da sein, daß eine Pflanze drauf wachsen kann, sondern das ist ja wohl Hand in Hand entstanden. Das heißt: Nicht die Pflanze braucht den Boden, sondern der Boden braucht die Pflanze, damit er überhaupt entsteht. Also alle Materie ist über organische Prozesse entstanden."¹⁰⁰⁴

Die Umsetzung der Aktion war im Rahmen der Gründung einer *Freien Internationalen Universität* (FIU) durch Joseph Beuys geplant. Prototypisch wurde Anklage gegen "den tödlichen Endpunkt üblicher, nicht ganzheitlich orientierter Verfahrensweisen"¹⁰⁰⁵ erhoben. In einem initiatorischen Auftakt sollte das Gelände durch den Wurf einer vom Künstler bearbeiteten Basaltsäule aus der Serie *DASENDEDES20.JAHRHUNDERTS* symbolisch "besetzt" und zur *Kunstzone* deklariert werden.

Die niederzulegende Basaltsäule brachte die Spülfelder in einen Zusammenhang mit der als eine Art Gesamtkunstwerk ins Leben gerufenen Kasseler Aktion *7000 Eichen*, da jedem neugepflanzten Baum eine solche Säule zugeordnet werden sollte. Auch die wie mit einem Gedenkstein mahnmal-artig aufbereitete Spülfeldfläche sollte als "Auslöser" funktionieren - für

¹⁰⁰³ Joseph Beuys im Gespräch, zit. nach Gauss 1995, S. 53.

¹⁰⁰⁴ Joseph Beuys in: Volker Harlan: Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys, Stuttgart 1987, S. 69, zit. nach Gauss 1995, S. 53.

¹⁰⁰⁵ Johannes Stüttgen, Projektbeschreibung, Düsseldorf 1983, zit. nach Bijvoet 1999, S. 85.

die Beseitigung von Umweltzerstörung und die Aufhebung von "Bewußtseinstrübung"¹⁰⁰⁶. Unternehmungen im Anschluß an die Umwandlung der *Todeszone* zur *Kunstzone* sollten in der Etablierung des Ökologischen Gesamtkunstwerks Freie und Hansestadt Hamburg koordiniert werden.

"Der biochemische Prozeß, initiiert durch den menschlichen Eingriff, steht als konzeptuelles Symbol für den Wandel durch kreative Aktivität. Beuys überschritt damit die Grenze vom Künstler als Aktivist im ideellen Raum zum Künstler als Aktivist im realen Raum"¹⁰⁰⁷ und versuchte mit diesem speziellen Fallbeispiel seines *Erweiterten Kunstbegriffs* unter Integration wissenschaftlicher Analyse und künstlerischer Praxis einen Beitrag zur Verbesserung allgemeiner Lebensqualität zu leisten.

Allerdings konnte die Spülfeldproblematik nicht nachhaltig gelöst werden. 1991 wurde Dioxin im Boden der auf einem ehemaligen Spülfeld errichteten *Billesiedlung* nachgewiesen.¹⁰⁰⁸

Eine besonders sorgfältig dokumentierte Zusammenarbeit zwischen Künstler und Wissenschaftler ergab sich anlässlich des Projekts *Revival Field*, das der Amerikaner Mel Chin unter Heranziehung des Agrarwissenschaftlers Rufus L. Chaney seit 1990 entwickelte. Im Zentrum dieser *Land Reclamation* steht die Erforschung der "Grünen Heilung" eines kontaminierten Bodens durch sogenannte Hyperakkumulatoren, also Pflanzen, die der Fläche, auf der sie wachsen, Schwermetalle entziehen können, die sich nach dem Verbrennen der Ernte zu Edelmetallen substrahieren lassen. Mit dieser Wandlung, die der Künstler als *Junction Point* bezeichnet, tritt Chin in die Fußstapfen von Alchemisten, Goldmachern und den Suchern eines "Steins der Weisen". Er bezieht sich dabei auf die Analyse von gesetzmäßigen Analogien im Verhältnis von Mikro- und Makrokosmos. Die eigentliche Ästhetik liege in der unsichtbaren Arbeit der Pflanzen im vergifteten Boden; sie stellt eine Alternative zu den herkömmlichen Angeboten von Umweltschutzagenturen dar, die sich darauf beschränken, giftigen Boden auszuheben und mit Säure zu waschen, was einer medizinischen Chemotherapie entspricht und lediglich kahle Mondlandschaften produziert.¹⁰⁰⁹ Trotz einer offenkundigen und vom Künstler auch selbst eingestandenen Ästhetisierung des Prozesses, werden die Vorgänge auf der Müllhalde keineswegs beschönigt, denn das Terrain wird durch auffällige Stacheldrahtzäune in seiner Bedrohlichkeit ausgewiesen. Mel Chin bezeichnet seine Arbeit selbst als ein "Experimentierfeld" zur "grünen Heilung", als ein "landwirtschaftliches Ereignis"¹⁰¹⁰, das in der metaphorischen Nachfolge antiker Saat- und Wachstums-Mythen verstanden werden darf.

¹⁰⁰⁶ ebd.

¹⁰⁰⁷ Strelow 1999b, S. 163.

¹⁰⁰⁸ vgl. Gauss 1995, S. 17.

¹⁰⁰⁹ vgl. Kuzma 1997, S. 62ff.

¹⁰¹⁰ Mel Chin, *Hyperaccumulator Study for Palmerton PA*, 1993, zit. nach Kuzma 1997, S. 62ff.

Die wissenschaftlich-empirisch verifizierbare Verbesserung der Bodenfruchtbarkeit ist Bestandteil der Chin'schen Ästhetik.¹⁰¹¹ Als Hyperakkumulatoren kommen Maispflanzen zum Einsatz, die in der US-amerikanischen Kultur auch als vegetables Sinnbild der Neuen Welt aufgefaßt werden.

Sein Werk versteht Chin dabei als Beitrag zur Gattung *Skulptur* unter Verwendung von Materialien aus den Arbeitsbereichen Biochemie und Agrikultur. Unabhängig davon, daß es sich bei den Feldern um temporäre Installationen handelt, folgt Chin strengen Formkriterien der Regelmäßigkeit und Symmetrie. Das auf der Müllkippe *Pig's Eye* in Minnesota zuerst verwirklichte *Revival Field* entspricht dem Gestaltprinzip eines botanischen Gartens: innerhalb eines quadratischen "Kontrollbereichs" wird mit Maschendraht eine kreisrunde Pflanzung ausgewiesen, die ihrerseits durch zwei sich rechtwinklig kreuzende Pflegewege in vier Sektoren geteilt wird; in diese Kompartimente werden die klassifizierten Pflanzen gesetzt. Obwohl das klassische Formrepertoire (Kreis und Quadrat) äußerst begrenzt ist, gestattet es eine Fülle von Assoziationen: "kosmische Diagramme, Mandalas, Mythen aus unterschiedlichen Agrarkulturen, ebenso wie das Fadenkreuz auf dem Lauf eines Gewehrs."¹⁰¹² Kreis und Quadrat gemahnen an das kosmische Diagramm des fernöstlichen Mandalas, also an einen Kulturkreis, dem die Vorfahren des Künstlers entstammen und dem er sich in verschiedenen Arbeiten auch verpflichtet zeigte. In den Religionen des Ostens werden Mandalas als Bildgrundlage meditativer Kontemplation verwendet. Formverwandt sind ihnen aztekische Kalendersteine, aber auch christliche Symbole wie die Fensterrose in gotischen Kathedralen.¹⁰¹³ Gerade diese Vieldeutigkeit ermöglicht das "Verstehen" der Arbeit in verschiedenen Kulturkreisen. Es kommt geradezu zu einer "Bedeutungsexplosion", die sich einer Zuordnung zu einem bestimmten Bereich (Kunst, Wissenschaft, Politik etc.) verweigert. Der erfolgreiche Prototyp eines *Revival Fields* in St. Paul, Minnesota, wurde 1992 in den Niederlanden (Floriadepark, Zoetermeer) und 1994 in Palmerton, Pennsylvania, weitere Male realisiert.

Angeregt durch die öffentliche Akzeptanz der *Revival Fields* nach anfänglicher Ablehnung setzte der Deutsche Georg Dietzler die Ergebnisse des Forstbotanischen Instituts der Universität Göttingen um. Dort hatten Wissenschaftler die Fähigkeit von Austernpilzen untersucht, mit PCB verseuchte Böden zu entgiften. Für die Aachener Ausstellung *Natural Reality* pflanzte er eine selbstkompostierende Versuchseinheit im Skulpturengarten des *Ludwig Forums* an, um dort die Wirkung der Pilze auf geringfügig PCB-kontaminierte Erde zu

¹⁰¹¹ vgl. ebd.

¹⁰¹² Kuzma 1997, S. 61.

¹⁰¹³ zu weiteren Parallelen vgl. ebd., S. 62.

beobachten. Die Analyse durch Aachener Naturwissenschaftler wurde auf einen Zeitraum von fünf Jahren angelegt.¹⁰¹⁴

Zwischenergebnis

*Pflasterungen, Löcher, Furchen, Hügel, Haufen, Pfade, Gräben, Straßen, Terrassen - alle haben ein ästhetisches Potential.*¹⁰¹⁵

Robert Smithson

Die hier angesprochenen Projekte der Land-Art haben eines gemeinsam: indem Künstler direkt den Erdboden bearbeiten, vermitteln sie die Wirkkräfte der Natur mit der ältesten Form menschlicher Kulturleistungen (nämlich der Bewirtschaftung des Bodens) und der Notwendigkeit, Land selbst zu besitzen, um es nach eigenem Belieben gestalten zu können: Künstler mußten häufig mit Maklern kooperieren oder selbst unternehmerisches Geschick ins Werk setzen, um die Immobilien zumindest vorübergehend zu erwerben, denen sie ihr persönliches Gepräge gaben. Der selbstredenden Symbolkraft der Natur wurden dabei allerdings häufig kulturell konventionalisierte Gestaltschemata übergestülpt: Künstler übertrugen ikonographische Vereinbarungen in vergrößerte Dimensionen oder unterstellten sie zeitlicher Zyklizität, um sie Naturerscheinungen und -prozessen augenscheinlich anzugleichen. Da lediglich Dokumentationsmaterial in den herkömmlichen Ausstellungsinstitutionen präsentiert werden konnte, waren die Großprojekte der Land-Art dem Kunstmarkt und seinen Mechanismen der Wertschätzung entzogen. Folglich mußten auch für den Kunstkonsumenten neue Rezeptionsmuster des "Originalen" entwickelt werden: Ihm wurde häufig erst einen zeitaufwendiger Weg zugemutet, um das künstlerische Realisat in Augenschein nehmen zu können. Als besonders effektiv und nachhaltig hatte sich dabei das Prinzip der Supervision erwiesen: der Blick von oben, die Wahrnehmung der Erde vom erhöhten Standpunkt aus.

¹⁰¹⁴ vgl. Strelow 1999b, S. 165.

¹⁰¹⁵ Ausspruch von Robert Smithson, zit. nach Smithson 1979, S. 1.

4. Zusammenfassung und Blick voraus

Damit aber auch von der anderen Seite der Geist zur unmittelbaren gemeinen Natur zurückgezogen werde, folgte ich der damaligen landschaftlichen Grille. Der Besitz des Freigutes Rossla nötigte mich, dem Grund und Boden, der Landesart, [...] näher zu treten, und verlieh gar manche Ansichten und Mitgeföhle, die mir sonst völlig fremd geblieben wären.¹⁰¹⁶

J.W. Goethe

Ohne selbst im Besitz eines Freigutes zu sein, sah auch ich mich aufgefordert, der Kulturgeschichte von Grund und Boden näher zu treten.

Ich habe interdisziplinäre Materialien aus den Bereichen der Bildenden Kunst, Architektur, Literatur, sowie der Rechts- und Alltagsgeschichte, der Volkskunde und - am Rande - der Theologie zu einer generalistischen Summe der Beziehungen von Menschen zum Boden zusammengetragen. Diese Beziehungen, die während langer Zeit durch Abhängigkeit und Ehrfurcht geprägt waren, fanden Gestalt in Artefakten und Ritualen.

Der Begriff *Boden* hat dabei im deutschen Sprachgebrauch polyvalente Bedeutung: man bezeichnet damit das Grundstück, auf dem man ein Haus errichtet, den Erdboden, auf dem wir stehen, einen Acker oder die Grundebene des mathematisch konstruierten dreidimensionalen Raumes.

Nach Eidenbenz ist das Boden-Motiv selbst "ungeeignet für Vorstellungen der Entwicklung und des Wandels"¹⁰¹⁷, denn immer zeigt "die Revitalisierung des Boden-Motivs das Bedürfnis, Handlungsmotive und Handlungsziele durch elementare Gegebenheiten zu begründen"¹⁰¹⁸ - ein Bedürfnis, wie es z.B. durch die Metapher *des Bodens der Tatsachen* zum Ausdruck gebracht wird.

Ein mentalitätsgeschichtlicher Wandel ließ sich jedoch sehr wohl in den *Einstellungen* beobachten, die Menschen in verschiedenen Epochen dem Boden gegenüber einnahmen. Mithilfe der ausgewählten Beispiele wurde dieser Wandel nachgezeichnet, dem die Wahrnehmung, Gestaltung und Bewertung des Bodens unterworfen war.

In den einzelnen Kapiteln wurden Stationen solcher Veränderungen ausgewiesen, die den Boden, seine Bearbeitung und rituelle Verehrung als nachhaltiges Merkmal nicht nur primitiver Gesellschaften, sondern auch der abendländischen Kultur deutlich erkennbar werden ließen. Ich spreche daher grob vereinfachend von der Phase einer "Kultur der Bodenhaftung".

¹⁰¹⁶ aus Goethes Tag- und Jahreshften 1797, zit. nach Gedenkausgabe Beutler, Bd. 11, S. 671.

¹⁰¹⁷ Eidenbenz 1993, S. 137.

¹⁰¹⁸ ebd.

Wenn, wie Eidenbenz zusammenfaßt, der Boden das "Paradigma der Lebenswirklichkeit" ist, wie die Luft "das Paradigma der Idee"¹⁰¹⁹, bedeutet "Bodenhaftung" tatsächlich das Gegenteil geistiger Mobilität und Innovation. An der Wende vom zweiten zum dritten Jahrtausend n. Chr. scheint sich in der Bewertung dieses Merkmals ein besonders deutlicher Wechsel abzuzeichnen, der in der Leugnung menschlicher Abhängigkeit vom Boden ebenso seinen Ausdruck findet wie in einer Vernachlässigung des Bodens selbst, der seinerseits auf ausgewogene Kultivierung durch den Menschen angewiesen war und ist.

Nicht erst J.J. Bachofen hatte festgestellt, "daß auf einer Verfallsstufe in der Kultur sich Vorstellungen zeigen, die mit den Anfängen eines ersten Aufstieges merkwürdige Aehnlichkeit aufweisen."¹⁰²⁰

So hat einerseits die Generation der zwischen etwa 1950 und 1970 Geborenen am Ende des 20. Jahrhunderts ihr Bedürfnis nach großer Bodennähe u.a. dadurch zum Ausdruck gebracht, daß Aktivitäten des privaten Lebensalltags wie Schlafen, Essen, Spielen, Geselligkeit auf *Futons* oder an niedrigen Tischen stattfinden. Ist die Inspiration durch fernöstliche Wohnkultur zwar nicht zu übersehen, so wurden auch Vermutungen laut, die in solchem Verhalten die *regressive* Weigerung erkannten, erwachsen werden und sich buchstäblich aufrichten zu wollen. Gleichzeitig haben sich Mitglieder derselben, sowie der nächstjüngeren Generation an der Entwicklung und Gestaltung einer "neuen" Kultur, einer "Kultur der Bodenlosigkeit" beteiligt. Als deren Merkmal zeichneten sich inzwischen vor allem die Orientierung auf die mithilfe von Datenanzügen oder Computersimulationen erfahrbaren *Cyberwelten* oder die angestrebte Popularisierung eines Vordringens in den Kosmos für jedermann ab: das Verlassen der Erdatmosphäre wird vermutlich in absehbarer Zeit in einer ähnlichen Relation zu den Pionierleistungen der Raumfahrt stehen wie das Massenangebot der Fluggesellschaften zu den ersten Experimenten eines Otto Lilienthal.

C.G. Jung stellte zur Diskussion, daß sich das Verhältnis des menschlichen Geistes zum Körper in der Beziehung zur Erde (und somit zum Boden) abbilde.¹⁰²¹

Diese These wird wiedergespiegelt etwa in den Publikationen Hans Moravecs, der das menschliche Individuum in erster Linie als Trägersubstanz für eine maschinell und artifiziell zu optimierende Hirntätigkeit sieht. Die kognitiven Leistungen, bzw. der menschliche "Geist" könnten (z.B. auch posthum) auf Roboter übertragen werden. Der Mensch wird auf Denken, Wünschen, Vorstellen in größtmöglicher Unabhängigkeit vom Zustand des Körpers reduziert - ähnlich wie der Boden in der mechanisierten Landwirtschaft auf seine Ertragsbereitschaft.

¹⁰¹⁹ ebd.

¹⁰²⁰ Fehrle, S. 104.

¹⁰²¹ vgl. Eidenbenz 1993, S. 110.

Auch die *Extropianer* um Max More geben sich nicht mit den naturgegebenen Eigenschaften des Körpers zufrieden, den sie durch Implantate oder Anschlüsse an neuronale Netzwerke optimieren wollen.

Selbst die Sexualität des Menschen bis hin zur genetischen Reduplikation kann mittlerweile weitestgehend ohne den Körper eines Partners vollzogen werden. Ähnliches gilt auch für den Körper des Schlachttieres, der durch die Verabreichung von Antibiotika, Hormonen etc. zur Ausbildung ganz bestimmter "Qualitäts"-Merkmale veranlaßt wird.

In dieser Hinsicht ist in der Tat eine der Vernachlässigung des Bodens entsprechende Vernachlässigung, wenn nicht Verachtung, des Körpers in seinem natürlichen Zustand augenfällig. Gleichzeitig, und dies stützt die Vermutung, daß Kulturen in einer degenerativen, dekadenten Phase stark retrospektive Phänomene zeitigen, wird ein wahrer *Körperkult* betrieben, dessen Ideale in Periodika wie z.B. *Fit for Fun* verkündet werden.

Die historischen Sprachbilder von Begriffen wie *Position* oder *Standort* beziehen sich auf die Notwendigkeit, sich für einen bestimmten Platz zu entscheiden, an dem man sich (mit den Füßen auf dem Boden) hinstellt. Ein festgelegter Standort ist auch Voraussetzung für die korrekte Wahrnehmung einer *Perspektive*.

Begriffe wie *Multiperspektivität* entsprechen der zeitgenössischen Einstellung, daß derartige Entscheidungen nicht mehr getroffen werden müssen. Äquivalent dazu läßt es die Möglichkeit, in den Kommunikationsforen des Internet verschiedene Identitäten anzueignen, zu, unabhängig vom Ist-Zustand des Körpers Selbstbilder und Selbstdefinitionen mitzuteilen und in Umlauf zu bringen.

Die Tatsache, daß neuerdings selbst Ehescheidungen *online* vollzogen werden können, ist nur ein skurriles Beispiel dafür, daß das Substrat des Körpers ebenso außer Acht gelassen werden kann, wie die Substanz des Bodens etwa für die Beschaffung von Nahrung.

Für eine Kulturphase der *Dematerialisierung* spricht ferner der Versuch, eine übernationale einheitliche Währung zu etablieren, wie sie für die Mitgliedstaaten der Europäischen Union mit dem *Euro* realisiert werden soll. Im immaterialen Datenverkehr des Internet kursiert bereits eine virtuelle Währung (*beenz*), eine Art Rabatt-System, das die Anrechenbarkeit von Bewegungen im Netz (Besuchen einer *site*, Anfragen, Bestellungen, Kommentare etc.) ermöglicht. Wenn man das Prinzip von *beenz* weiterdenkt, läßt sich aber auch eine Besteuerung des Cyberspace (vergleichbar einer Besteuerung von Grundstücken) vorstellen.

Der sensationelle Börsenboom am Ende des 20. Jahrhunderts abstrahierte den Zahlungsverkehr vollständig von Sachgegenständen oder Grundbesitz (wenn auch bisher ohne *dauerhaften* Erfolg). Dem in Umlauf gebrachten Geldwert schien nichts mehr auf der Erde entsprechen zu müssen (anders wären die Gewinnpotenzierungen auch gar nicht möglich gewesen). Einer der ersten großen Börsenerfolge des 19. Jahrhunderts hing mit dem Handel von Eisenbahn-Aktien

zusammen: damals bot das Schienennetzwerk eine erste systematische Möglichkeit, Entfernungen schneller und sicherer als je zuvor in der Zeitwahrnehmung der Reisenden zu kontrahieren - nicht von ungefähr stand William Turners Bildnis einer Lokomotive im Gemälde *Regen, Dampf, Geschwindigkeit* am Anfang einer neuen Malerei, die das subjektive Erlebnis von Beschleunigung zu visualisieren versuchte; im 20. Jahrhundert gehörten abermals Netzwerkwerke (diesmal in Gestalt von Internetaktien) zu den beliebtesten und mit besonders großem Gewinn umgesetzten Spekulationsgegenständen. Sowohl die Eisenbahn, wie erst recht Flugzeuge oder die Datenbahnen des Internet lassen die Erdoberfläche "schrumpfen" und stehen in starkem Kontrast zur Aneignung von Entfernungen, die auf dem Boden mit eigenen Füßen zurückgelegt werden.

Im folgenden fasse ich noch einmal zusammen, wie ich die Beobachtung des Wechsels von der Bodenhaftung zur Bodenlosigkeit auf die einzelnen Aspekte meiner Darstellung gestützt habe. In der einführenden historischen Würdigung des Motivs der *Großen Mutter* ließ sich zwar nachweisen, wie das Prinzip weiblicher Fruchtbarkeit mit dem "selbständigen" Wachstum von Pflanzen aus dem Boden in Verbindung gebracht wurde und wie diese "Analogie" in mythischen Vorstellungen und landwirtschaftlichen Ritualen Gestalt erhielt. Tatsächlich fand hier "nicht im mindesten [...] irgendwelche Reflexion statt oder bewußt bildliche Rede; sondern es ist die einzige Form menschlichen Denkens, das Eine unter dem Bilde des Anderen zu erfassen."¹⁰²² Dieses "Bild des Anderen" wurde in der "alten" Kultur der Bodenhaftung vor allem durch das Verfahren der *Personifikation* gewonnen: Naturvorgänge oder metaphysische Spekulationen wurden in anthropomorphen Gestaltmustern, d.h. vor allem als menschenähnliche Gottheiten, bewältigt. Auch die Erde selbst (und mit ihr der Erd-Boden) wurde zur menschlichen, und zwar "mütterlichen" Figur allegorisiert und zugleich vergöttlicht. Pierre Bourdieu behauptete kurzerhand eine "Homologie zwischen dem Verhältnis zu den Frauen und dem Verhältnis zum Boden."¹⁰²³ Eine "Verehrung" des Bodens in religiösen und pseudoreligiösen Ritualen gehörte zwar zu den wichtigen Merkmalen der "alten" Kultur. Sich dem Boden, z.B. durch Hinlegen, anzunähern, konnte der Aneignung von Erdkräften dienen, aber auch als Demutsgeste interpretiert werden: so gehörte es bei verschiedenen katholischen Orden zum Aufnahmritual, sich bei der Weihe bäuchlings auf den Boden zu legen. Allerdings ging eine solche Referenz dem Boden gegenüber nicht immer mit einer kultischen Huldigung oder offensichtlichen sozialen Aufwertung von Frauen einher. Gemäß der Logik, nach der *Bilderstürmer* die wahren *Bilderverehrer* sind, könnte man zwar in der Periode der Hexenverfolgungen in der frühen Neuzeit ein Indiz für die Anerkennung weiblicher Macht sehen. Solche "Macht" wäre dann aber auf den Bereich magischer Einflußnahme beschränkt

¹⁰²² Dieterich, *Mutter Erde*, 1927, S. 34.

¹⁰²³ Bourdieu, *Sozialer Sinn*, Frankfurt M. 1987, S. 327.

und nicht mit politischer und wirtschaftlicher Repräsentation oder offizieller Entscheidungsgewalt verknüpft. Bourdieu selbst untersuchte in seiner Publikation *Entwurf einer Theorie der Praxis* die Lebensumstände der Kabylern, einer Stammesgruppe der Berber in Nordalgerien. Die Frau bekommt dort den "unteren, dunklen und nächtlichen Teil des Hauses, Ort der feuchten, grünen, rohen Gegenstände" zugewiesen, der den "natürlichen Tätigkeiten des Schlafes, des Beischlafs, der Niederkunft, [...] auch des Todes"¹⁰²⁴ entspricht. Für diesen bodennahen Bereich ist sie verantwortlich. Ihr Ansehen ist jedoch gering; über Frauen zu sprechen, gilt als peinlich. Sowohl die Frau als auch der Boden werden zwar als Garanten von Fruchtbarkeit bewertet, für die Frau leiten sich daraus jedoch weder Respekt noch gesellschaftliche Achtung ab.

Ähnliches gilt für die christliche Zivilisation: Der christliche Marienkult vermittelte in kaum zu übersehender Weise ältere Imaginationen einer lebenspendenden und beschützenden Mutter; interessanterweise setzte sich für die christliche Gottesmutter die Annahme einer Empfängnis ohne Samen des Mannes durch; ähnlich war auch die prokreative Kraft der Großen Mutter vorgestellt worden. Die *Madonna im Ährenkleid* läßt unschwer als "neue Demeter" Bezüge zur Fruchtbarkeit des landwirtschaftlich bearbeiteten Bodens erkennen. Obwohl Marienfrömmigkeit und volksmagischer Bodenzauber in unteren Bevölkerungsschichten durchaus parallel praktiziert wurden, ist weder für bäuerliche Gesellschaften eine starke soziale Position von Frauen festzustellen, noch hatten Frauen Gelegenheit, im katholischen Kult zu Amt und Würden zu gelangen.

Den Fußboden in seinen haptischen Qualitäten erlebt unmittelbar, wer barfuß läuft. Die taktile Aneignung differenzierter Bodenstrukturen ist durchaus trainierbar und ermöglicht es, mit den Füßen zu "sehen". Die kulturelle und gesellschaftliche Konvention, Schuhe zu tragen, hat in Europa das Barfußgehen zum Merkmal von Armut oder "primitiver" Lebensweise werden lassen. Der Schuhgebrauch schränkt jedoch den Menschen in seiner natürlichen Bodenwahrnehmung erheblich ein. Daß dies nicht als Manko empfunden wird, belegt die Regelmäßigkeit, mit der Plateausohlen oder hohe Absätze zum modischen Trend avancieren, Schuhformen also, die in größtmöglicher Weise den Bodenkontakt verringern. Wer diese Beobachtung weiterdenkt, landet unabweislich bei der Vorstellung, daß der Mensch "den Boden unter den Füßen verliert" (indem er ihn mutwillig preisgibt). In letzter Konsequenz bedeutet dies aber eine "Entmachtung des Körpers", eine Orientierungslosigkeit und ein Gefühl des Schwindels. Zeichneten sich bereits in den Bewegungsmetaphern der Lyrik des 18. Jahrhunderts, die die Natur selbst als "beschleunigt" wahrnehmen ließen, Taumel und "gewünschte Verlorenheit" ab, ließen am Ende des 20. Jahrhunderts Freizeitattraktionen wie

¹⁰²⁴ Bourdieu 1976, S. 50. vgl. ebd. vor allem S. 50-65.

Bungee-Jumping extreme Körpererfahrungen in der Selbstwahrnehmung außerhalb der Bodenhaftung zu: wer den fast freien Fall am Seil überstanden hat, erfährt dies nicht etwa mit beiden Füßen wieder auf dem Boden stehend; der entscheidende Augenblick, die Lebensgefahr hinter sich gelassen zu haben, wird *hängend* genossen.

Zwar prophezeit Paul Virilio eine "Regression zum eigenen Körper", die mit einer Rückkehr zu sozialen Organisationsmustern in begrenzten Territorien (z.B. im Stadtstaat im Gegensatz zur Nation) einhergehen werde, da - wie Jung postulierte - das Verhältnis zum Körper und zur Erde, zum Territorium, einander entsprächen.¹⁰²⁵ Der repräsentative Angehörige der Kultur der Jahrtausendwende ist jedoch gegenwärtig eher der "neue Seßhafte"¹⁰²⁶, der sein Zentrum "in sich selbst" hat - ein in sich widersinniges Motiv, denn er lebt gerade nicht wie seine Vorfahren in der Bindung an die Scholle oder "Heimaterde".

So, wie der ursprünglich unbeschuhte Mensch in direktem Kontakt des eigenen Körpers mit dem Boden lebte, waren auch seine frühesten Behausungen auf Tuchfühlung mit *Mutter Erde* ausgerichtet. Die Wohnung als "zweite Haut" des Menschen entwickelte sich aus der Höhle, einer so augenfälligen Gestaltanalogie zum Uterus, daß der Dadaist Tristan Tzara das Trachten nach "pränatalem Komfort"¹⁰²⁷ auch noch in jedem neuzeitlichen Heim unterstellte. So, wie aber schon im Mutterleib der Säugling durch eine Membran vom Körper der Mutter getrennt ist, unterbricht das Haus mit seinen Bodenbelägen die direkte Verbindung zwischen der Erdoberfläche und ihren Bewohnern: in höherentwickelten Kulturen lösten Bodenbedeckungen aus mehr oder weniger durablen Materialien den gestampften Lehmestrich ab, also die vegetabile Humusschicht, die als alltäglicher Hinweis auf den Kreislauf von Werden und Vergehen hätte verstanden werden können.

Bis in die frühe Renaissance hinein behandelte die Architektur den Boden wie eine fünfte Wand, auf der figürliche Erzählungen oder lehrreiche Emblemata abgebildet wurden, die von Besuchern und Bewohnern beim Neigen des Blicks abgelesen werden konnten. Geometrische Muster repräsentierten eine durch göttlichen Willen geordnete Welt oder bereiteten - vor allem in Sakralgebäuden - als abstrahierte Sternenprojektionen den Himmel auf Erden.

Mit der Etablierung der Tafelmalerei im Verlauf des 14. Jahrhunderts verschwand allmählich das figürliche Bodenbild zugunsten rein ornamentaler Gestaltungen.

Die Entwicklung des Hausbaus hängt als Merkmal seßhafter Kulturen eng mit dem Ackerbau zusammen.

¹⁰²⁵ vgl. Virilio 2000, S. 112.

¹⁰²⁶ ebd.

¹⁰²⁷ vgl. Tristan Tzara, Beitrag für *Minotaure*, 1933, zit. nach Hilpert 2000, S. 106.

Den Kreislauf der Nutzbarkeit von Pflanzen, die aus dem Boden wachsen, auf Dauer zu stellen, bedeutete, dem Boden Gestaltmuster der Übersichtlichkeit einprägen zu müssen, um Hege und Pflege, vor allem aber die auf den ersten Blick wahrnehmbare Unterscheidbarkeit der verschiedenen Nutzpflanzen zu ermöglichen.

Im 18. Jahrhundert kam es, vor dem Hintergrund der Erörterungen des Englischen Gartens, der "Schönes" mit "Nützlichem" verbinden sollte, zu einer "Ästhetisierung" der Landwirtschaft, die aber gerade nicht immer mit einer Nutzenoptimierung einherging.

Durch die Maschinisierung der Landwirtschaft seit dem Zeitalter der Industriellen Revolution wurde schließlich der Boden dem Bauern "entfremdet". Da aber gerade Bauern als Bewahrer kultureller Tradition angesprochen wurden, scheint in diesem Vorgang ein besonderes Indiz für einen entscheidenden Mentalitätswandel der Neuzeit vorzuliegen. Die Aufwertung des Bauernstandes in der Blut-und-Boden-Mythologie in der Nazi-Ideologie würde demnach eine Absage an den sozialen und ideengeschichtlichen Fortschritt bedeuten, den Aufklärung und die technologische Revolution der Industrialisierung hervorgerufen hatten. Tatsächlich bestand im Nationalsozialismus das "Boden-Motiv", das sich wirksamerweise auf "vorbewußte Imaginationsbestände"¹⁰²⁸ bezieht, neben modernsten Verkehrs-, Kommunikations- oder Waffentechnologien.

Inzwischen ist eine bodenlose Landwirtschaft durch Züchtung von Kübelpflanzen und Hydrokulturen möglich geworden; der Wechsel der Jahreszeiten kann mithilfe von Treibhäusern aufgehoben werden; Düngemittel steigern die Fertilität des Bodens bis zur Absurdität und reduzieren ihn damit auf eine einzige Eigenschaft. Die Feier der Ernte in heidnischen oder christlichen Festen spielt im gesellschaftlichen Leben kaum mehr eine Rolle.

Als Gegenbild zum Acker, dessen Früchte die Menschen seit dem *Sündenfall* mühsam zu erarbeiten hatten, galten Gärten nicht nur in der jüdisch-christlichen Kultur als Abbild und Inbegriff paradiesischer Lebensverhältnisse.

Im Renaissance- und Barockgarten wurden dem Boden ornamentale Muster abgerungen, die den souveränen Willen erkennen ließen, selbst gottgleich die Erde gestalten zu können.

Erst im 20. Jahrhundert wurden Überlegungen vorgetragen, die natürliche Produktivität von Gärten in Gestalt von Wildwuchs zur Anschauung kommen und die Gartenkultur zu ihren frühesten Anfängen zurückkehren zu lassen.

Die Sehnsucht, im Garten ein paradiesisches Eden nachzuschaffen, motivierte Menschen, auch die Plätze, an denen sie ihre Toten in der Erde zur letzten Ruhe betteten, mit gärtnerischen

¹⁰²⁸ Eidenbenz 1993, S. 136.

Maßnahmen zu gestalten. Nachdem die individuelle Beerdigung durch das serielle Sterben von Soldaten und deren Beisetzung in ununterscheidbaren Massengräbern oder Grabreihen offensichtlich an Bedeutung verloren hatte, gingen am Ende des 20. Jahrhunderts auch immer mehr Zivilisten dazu über, ihren Leichnam anonym und ohne gestalterische Betonung der Grabstelle bestatten zu lassen oder auf ein Grab im Boden ganz zu verzichten. Die wachsende Beliebtheit von virtuellen Friedhöfen und "Begegnungsstätten mit Verstorbenen" im Internet trägt gegenwärtig auch in christlich geprägten Kulturen dazu bei, die Beisetzung in "geweihter" Erde nicht mehr als gesellschaftlichen und spirituellen Standard erscheinen zu lassen. Wie eng sakrale und juristische Vorstellungen bis weit in die Neuzeit miteinander verwoben waren, ließ etwa noch das Beispiel des letzten Herzogs von Jülich erkennen, der nach seinem physischen Lebensende bis zur Lösung der Nachfolgerfrage fast zwanzig Jahre lang aufgebahrt blieb: als rechtmäßig tot konnte erst anerkannt werden, wer auch be-erdigt war.

Politische Herrschaft selbst war an das konkrete Vorhandensein von persönlichem Grundbesitz geknüpft. Die Bedeutung des Grundbesitzes war nicht allein wirtschaftlich begründet, sondern auch auf die sakralrechtliche Vorstellung zurückzuführen, daß es ursprünglich allein Göttern vorbehalten war, Land zu besitzen. Deren geweihte Besitztümer galten als heilig (fanum), wobei die Sakralität dem Boden selbst (und nicht dem darauf errichteten Tempelgebäude) anhaftete. Dienten Grenzen zunächst dazu, das Heilige vom Profanen zu unterscheiden, wurden schließlich auch irdische Besitzverhältnisse durch Grenzlinien manifestiert.

Inzwischen haben sich jedoch "die Linien, hinter denen Krieg oder Frieden herrschen, [...] verändert. [...] Grenzlinien wandern oder schwellen zur *Grenzzone* an."¹⁰²⁹ Das bedeutet gemäß Carl Schmitts Diktum vom *Nomos der Erde* bzw. von der "Raumordnung" des Politischen, daß sich mit den Anzeichen dieser verortbaren Raumordnungen, den Grenzen, auch der Begriff des "Politischen" selbst ändert. "Globalität" könnte man demgemäß als Euphemismus für "Heimatlosigkeit" verstehen, eine transnationale Bündnispolitik, wie sie z.B. die Mitgliedstaaten der Europäischen Nation zu praktizieren versuchen, als Notlösung derjenigen, bei denen Territorium und kontrafaktische "nationale Identität" nicht mehr in Übereinstimmung zu bringen sind: die Bewohnerschaft dieser Territorien setzt sich längst zu einem großen Teil aus "politischen" und Wirtschafts-Flüchtlingen, Immigranten und "globalen Partisanen" (Horn) zusammen: diese lösen als Repräsentanten der "postkolonialen" und "postnationalen" Verhältnisse den Siedler des kolonialen Zeitalters als der "Epoche der großen Landnahmen" (Horn) ab.

Indem das durch Bodengrenzen markierte Territorium und der verbindliche nationale Rechtsraum an Deckungskraft verlieren, verschwinden konsequent auch die "exterritorialen"

¹⁰²⁹ Horn 2000

Räume als "Orte des suspendierten Gesetzes"¹⁰³⁰. Asyl etwa kann sinnvollerweise nur gewähren, wer selbst Herr über einen Grund und Boden ist, den er als *terra nullius* auszuweisen befugt ist.

Virilio zählt neben dem Grund- und Bodenrecht und dem maritimen Recht das "Recht des kosmischen Raumes" zu den drei wichtigsten Rechtsarten: "Und in diesem Recht des kosmischen Raumes ist die Umlaufbahn des Objekts sein Eigentum."¹⁰³¹ Das bedeutet etwa, daß ein russischer Satellit mit "russischer Umlaufbahn", der in Kanada einschlägt, diese Stelle "russisch" werden läßt. Derartige "Probleme des Trajektes" zu lösen, sieht Virilio als zukünftige Aufgabe der Politik. Metaphorik und Fachjargon der Raumfahrt dringen in den Bereich der Alltagskommunikation ein: *beam me up, Scotty!*

Mithin fühlte sich Peter Weibel bemüßigt, das "orbitale Zeitalter" als Kulturphase auszurufen, in der das "planetarische Denken" und folglich die Gültigkeit eines *Nomos der Erde* hinfällig geworden seien. Leitmetapher dieses neuen Zeitalters sei der Satellit (also ein Trajekt im Sinne Virilios), der "den Nationalstaat zerstören und den orbitalen Frieden verschiedener autonomer Realitätsgemeinschaften sichern"¹⁰³² soll.

Paul Virilio unterscheidet vor diesem Hintergrund das "angelsächsische Denken" der Seemächte im Gegensatz zum kontinentalen Denken in territorialen Einheiten, das er als ein "mit dem Boden verbundenes Denken" charakterisiert. Das kontinentale Denken werde derzeit überformt von neuen elektromagnetischen "Wander-Technologien".¹⁰³³

Diese Technologien setzen die Virtualisierung von Entfernungen fort, die bereits mit der Erfindung des Rades eingesetzt hatte: bot jahrhundertlang der eigene Schritt ein kommunizierbares Längenmaß, wird in der Mediatisierung der Fortbewegung der Bodenkontakt überwunden: ein erster entscheidender Aufbruch in die Schwerelosigkeit, denn das eigene Gewicht wird nicht mehr durch die notwendige selbsttätige Überwindung der Erdanziehungskraft erfahren. Das *Automobil* enthebt, wie schon die Bezeichnung verspricht, den Menschen vollends der körperlichen Kraftaufwendung zur Bewältigung räumlicher Differenzen (gar nicht erst zu reden von den Möglichkeiten etwa eines Überschallflugzeugs!). Dennoch hat sich im Sprachbild des *Zugangs* zum Internet die Bedeutung des Gehens als Möglichkeit, von einem Ort zum anderen zu gelangen, bis heute erhalten. Dies erstaunt angesichts der Tatsache, daß ausgerechnet die Füße im *Cyberspace* am wenigsten gefordert werden: die sinnlichen Funktionen von Augen und Ohren werden durch die visuellen und akustischen Reize stimuliert, die von den Computerpräsentationen ausgesendet werden,

¹⁰³⁰ ebd.

¹⁰³¹ Virilio 2000, S. 112.

¹⁰³² Koester 2000.

¹⁰³³ vgl. Virilio 2000, S. 110.

ausgelöst durch die manuelle, also haptische Bedienung der Tastatur oder der Mouse. Die Füße hingegen verharren tatenlos unter den Arbeitspulten.

Die virtuelle Räumlichkeit des Internet, die nicht mit den Füßen betreten werden kann, erfordert ein Abstraktionsvermögen, das den Aufenthalt in diesen Räumen und ihre Nutzung in den Bereich der Vorstellung verweist. Die Wege des Netzes führen dabei häufig in labyrinthische Strukturen, die die Bewegung durch das Internet unübersichtlich erscheinen lassen und die Hilfe von Navigationssystemen notwendig machen. Diese Orientierungsprogramme sind die heutige Entsprechung zum mythischen Ariadnefaden, der den imaginierten Blick von oben materialisierte, und somit dem sagenhaften Held Theseus geholfen hatte, aus dem Labyrinth des Daidalos wieder herauszufinden.

Die herkömmlichen Möglichkeiten der Kartographie, die dreidimensionale Erdoberfläche auf zweidimensionales Trägermaterial zu projizieren, werden den hochkomplexen Verknüpfungsstrukturen der "Pfade" im Datenraum nicht gerecht. Die Bewegungsmetapher des *Surfens* provoziert das Vorstellungsbild einer nicht ebenen, unsicheren, veränderlichen und daher nicht planbaren Oberfläche. Das Bewegungsmuster entspricht einem Zwischenstadium zwischen Stehen und Schweben, zwischen dem eigenen Körpergewicht, mit dem man versucht, sich auf dem Surfbrett zu halten, und dem Gefühl der Schwerelosigkeit, das der Gang der Wellen vermittelt.

Der Cyberspace, wie ihn William Gibson 1986 in seinem Roman *Neuromancer* als "unwillkürliche Halluzinationen", als "unvorstellbare Komplexität", als "Lichtzeilen, in den Nicht-Raum des Verstandes gepackt", als "gruppierte Datenpakete wie die fliehenden Lichter einer Stadt" definierte, markiert einen vorläufigen Höhepunkt der sogenannten "Raumrevolution".

Mithilfe des Begriffs "Raumrevolution" läßt sich auch die Entwicklung der neuzeitlichen Malerei charakterisieren. Die Kodierung des umgebenden Landschaftsraums vollzog sich ausgehend vom Bildzeichen des "Bodenstreifens", der Bildpersonen eine Stand- und Aktionsfläche bot und räumliche Tiefenerstreckungen erkennen ließ. Der Anschnitt von Böden, die in Landschaftsdarstellungen gezeigt werden, ruft schließlich die Vorstellung hervor, der Naturraum sei in unendliche Weite fortsetzbar.

Die Ästhetisierung der von agrarischen Nutzflächen durchsetzten Lebensumgebung von Menschen zur *Landschaft* war an die Virtualisierung der Landwirtschaft gebunden; mit anderen Worten: der Bewohner, der sich im 13. und 14. Jahrhundert entwickelnden Städte brauchte sich nicht mehr um den Anbau von Getreide zu kümmern, wenn er Brot essen wollte. Es ist wohl kein Zufall, daß sich das Genre der Landschaftsmalerei zuerst und am zügigsten in Italien entwickelt hatte, wo der im Bankwesen institutionalisierte Geldverkehr den direkten Tausch von Waren und Dienstleistungen früher als im übrigen Europa abgelöst hatte. (Auch wenn die

Geldwerte durch Sachwerte gedeckt sein mußten, abstrahierte das Finanzsystem mit seiner Möglichkeit der Kapitalvermehrung vor allem vom Grundbesitz.)

Bei der malerischen und graphischen Darstellung von Innenräumen nach den um 1420 neuformulierten Regeln der *Zentralperspektive* hatte sich die Wiedergabe geometrisch bzw. mit gleichförmigen Kacheln gemusterter Bodenbeläge als essentielles Konstruktionsmittel erwiesen. Diese Ornamente lenken die Blicke des Betrachters eindeutiger als jedes andere Raumelement auf ein *Jenseits des Bildes* und damit auf ein Jenseits unseres Vorstellungsvermögens, also auf Bereiche der Transzendenz. Mit dieser Deutung läßt sich auch der im Rahmen sozialgeschichtlich überfrachteter Kunsthistorik gern gepredigten Formel von der *Säkularisierung* des Andachtsbildes die Überlegung gegenüberstellen, daß mit der Formulierung des gekachelten Gehäuses als Raumalgorithmus religiöser Szenen das Profane überhaupt erst sakralisiert wird: Das Bodenmuster wird zur Meditationshilfe, das es dem andächtigen Betrachter gestattet, die Ausstattung seines eigenen Privathauses mit dem bildlichen Verkündigungsraum des Heilsgeschehens zu identifizieren (und umgekehrt). Obwohl das Raumschema seit dem 16. Jahrhundert verstärkt auch in profane, ja burleske und groteske Genrebilder übernommen wurde, büßte die Bilderfindung nichts von ihrer Wirkung ein. So operieren selbst modernste Bildgebungsverfahren immer noch mit den Algorithmen, die bildende Künstler zur Zeit der Renaissance entwickelt hatten: Denn dieser Bildraum wurde "zum Raum der analytischen Geometrie", dem "Hauptinstrument der westlichen Naturwissenschaft und damit der westlichen Technologie, der es ermöglicht, Prozesse, Dynamiken in *einem* Anschauungsraum darzustellen"¹⁰³⁴ und der die Einheit von Raum und Zeit erzwingt.

Statt mit Pinsel und Farben werden dreidimensionale Raumverhältnisse heute mithilfe von Rechenoperationen "realistisch" simuliert. Die Darstellung des virtuellen Raum folgt dabei zwangsläufig den gleichen graphischen Gesetzmäßigkeiten wie die Darstellung des "realen" Raums, der seinerseits nur eine kulturelle Wahrnehmungskonvention ist.

Auf dem Umweg über die *Bodenskulptur*, die den Boden als Thema und Präsentationsort der Bildenden Kunst ins Wahrnehmungsfeld stellte, schließt die Land-Art der Zeit nach etwa 1960 den Zyklus einer Kulturepoche: in vielen Produktionsmechanismen der Landwirtschaft verwandt, bezieht sich die Land-Art häufig auf die *Agri-Kultur* als Ursprung aller Kultur.

Hermann Prigann stellte zurecht die Frage, ob die Anrufung des Baums als *Bruder Baum* oder die "Heilung" der "Wunden" von *Mutter Erde* durch künstlerische Pseudorituale als Ausdruck eines ökologischen Bewußtseins erhalten können und dürfen.¹⁰³⁵ Hartmut Schenkluhn zeigt

¹⁰³⁴ Heiner Mühlmann im Gespräch mit Bazon Brock. In: *Flamboyant* 9, 1999, S. 104f..

¹⁰³⁵ vgl. Prigann 1996, S. 117.

sich jedenfalls von der Kunst gründlich enttäuscht, denn von ihr gingen *keine* Impulse aus, "eine tragfähige Brücke zur Ökologie zu bauen"¹⁰³⁶, da sie in ihrem Autonomieanspruch jeden "Fremdbezug" notwendigerweise verweigern müsse: "Im Extremen hält sie sich nicht für zuständig für eine Ästhetik der Natur (*natura naturata*), es sei denn in ihrer Beziehung zum Schöpferischen selbst in der Natur (*natura naturans*)."¹⁰³⁷

Hingegen behauptete Bea Voigt die Möglichkeit einer "ökologischen Ästhetik" da sie in künstlerisch gestalteten "Zeichen der Wandlung" durchaus "Perspektiven der Gewinnung von Energie, der Dekontamination von Böden" zu entnehmen vermöge, bis hin zur "Wiederbelebung und Heilung ganzer Landschaften"¹⁰³⁸. Die Integration des "Verstandesbewußtseins mit dem Sinnenbewußtsein" könne etwa durch die bewußte Wahrnehmung von Vegetationskreisläufen und dem in der Landschaft beobachtbaren Wechsel der Jahreszeiten vermittelt werden¹⁰³⁹. Hatte Carl Gustav Carus das Studium der Geologie, die intensive Auseinandersetzung mit der Beschaffenheit der Erde als Voraussetzung einer Erneuerung der Landschaftsmalerei gefordert, wird nun von einer Kunst, die die Gesetze der Erde zur Anschauung bringe, verlangt, daß sie auf das Alltagsleben der Menschen zurückwirke. Zwar waren die Angehörigen früherer Kulturen sicherlich in der Wahrnehmung zyklischer Umweltveränderungen besser trainiert, weil sie direkt vom Boden lebten; diese Abhängigkeit verwehrte ihnen jedoch gerade die ästhetische Aneignung der natürlichen Umgebung als Landschaft.

Wird der Erdboden jedoch erst zum ästhetischen Gegenstand als *Earthwork*, als *Site*, als vom Künstler gestaltete Fläche im Naturraum, kann er gerade nicht als Acker, als Vieh-Weide, als Grab geliebter Angehöriger usw. wahrgenommen werden. Der Boden als Kunstwerk wird damit eigentlich zum *Scheinwert*. Als solcher ist er Bestandteil eines Wertungssystems, das sich in der Phase der Degeneration einer Kultur "ausschließlich auf nicht reale Objekte" richtet.¹⁰⁴⁰ Die Kultur der Bodenlosigkeit, wie ich sie nenne, ist in hohem Maße eine "ästhetische Kultur", wie Heiner Mühlmann sie nennt, und folglich eine dekadente Erscheinung.

Aufgrund des bisher Dargestellten komme ich zu folgendem Schluß: der religiös begründete historische Dualismus zwischen "oben" und "unten" hat mit dem Bedeutungsschwund traditioneller, auf Vater- und Lichtgottheiten ausgerichteten Spiritualität ausgedient. Wo kein Heil in einem wie auch immer charakterisierten "Himmel" erwartet wird (künstlerisches Indiz

¹⁰³⁶ Schenkluhn 1997, S. 42.

¹⁰³⁷ ebd., S. 42.

¹⁰³⁸ Voigt 1997, S. 15.

¹⁰³⁹ vgl. ebd., S. 10.

¹⁰⁴⁰ vgl. Mühlmann 1996, S. 129.

wäre z.B. das Aufgeben des sakralen Deckenbildes am Ende des 18. Jahrhunderts), nimmt auch die Aufmerksamkeit ab, die der Boden (bzw. die Erde) als "unten", als irdischer Gegenpol gespielt hat.

Die Kultur-Epoche der Bodenhaftung scheint mit dem 20. Jahrhundert vorläufig zu Ende gegangen.

Ihre Wiederkehr als kulturelles Merkmal einer späteren Epoche ist Renaissance oder Retrospektive.

Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

Abels 1985:

Abels, Joscijka-Gabriele: Erkenntnis der Bilder. Die Perspektive in der Kunst der Renaissance. Frankfurt/New York 1985.

Alberti 1975:

Alberti, Leon Battista: Zehn Bücher über die Baukunst. Dt. von Max Theuer, Darmstadt 1975.

Allen 1979:

Allen, Jerry: Introduction. In: Earthworks: Land Reclamation as Sculpture. Seattle Art Museum 1979, S. 5.

Alloway 1983:

Alloway, Lawrence: Robert Smithson's Development. In: Sonfist, Alan (Hg.): Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art. New York 1983, S. 125-141.

Andritzky/Selle 1979:

Andritzky, Michael /Selle, Gert (Hg.) Lernbereich Wohnen. Didaktisches Sachbuch zur Wohnumwelt vom Kinderzimmer bis zur Stadt. Bd. 1, Hamburg 1979.

Ariès 1983:

Ariès, Philippe: Bilder zur Geschichte des Todes. Dt. München/Wien 1984.

Arnheim 1969:

Arnheim, Rudolf: Art and Visual Perception. Los Angeles 1969.

Asendorf 1997:

Asendorf, Christoph: Super Constallation. Flugzeug und Raumrevolution. Die Wirkung der Luftfahrt auf Kunst und Kultur der Moderne. Wien/New York 1997.

Auer 1993:

Auer, Gerhard: Partitur eines Umwegs. In: Daidalos Nr. 47 (März 1993), S. 54-63.

Auping 1983:

Auping, Michael: Earth Art: A Study in Ecological Politics. In: Sonfist, Alan (Hg.): Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art. New York 1983, S. 92-104.

Aust 1960:

Aust, Günter: Otto Freundlich. 1878-1943. Köln 1960.

Avril 1987:

Avril, François: Jean Fouquet. Der Maler der Grandes Chroniques de France. in: Jean Fouquet. Die Bilder der Grandes Chroniques de France. Graz 1987, S. 7-46.

Bagrow 1973:

Bagrow, Leo/R.A. Skelton: Meister der Kartographie. o.O. 1973⁴.

Baker 1983:

Baker, Elizabeth C.: Artworks on the Land. In: Sonfist, Alan (Hg.): Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art. New York 1983, S. 73-84.

Barrell 1972:

Barrell, John: The Idea of Landscape and the Sense of Place 1730-1840. An Approach to the Poetry of John Clare. Cambridge 1972.

Bärtschi 1976:

Bärtschi, Willy A.: Perspektive. Geschichte, Konstruktionsanleitung und Erscheinungsformen in Umwelt und bildender Kunst. Ravensburg 1976.

Baxandall 1977:

Baxandall, Michael: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. Frankfurt/M. 1977.

Beardsley 1989:

Beardsley, John: Earthworks and Beyond. Contemporary Art in the Landscape. New York 1989.

Becker 1999:

Becker, Wolfgang: Kunst: Natur oder Gegennatur. In: Natural Reality, S. 7-12.

Bellosi 1988:

Bellosi, Luciano: Die Darstellung des Raumes. In: Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte; Bd. 2, Frankfurt/M. 1988, S. 197-244.

Belting 1983:

Belting, Hans /Eichberger, Dagmar: Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel. Worms 1983.

Benl 1986:

Benl, Rudolf: Die Gestaltung der Bodenrechtsverhältnisse in Pommern vom 12. bis zum 14. Jahrhundert. Köln, Wien 1986.

Bergmann 1971:

Bergmann, Eckart: Die Entwicklung der Bildarchitektur zur Rahmenarchitektur im Quattrocento. Ein Strukturprinzip der Frührenaissance. Diss. München 1971

Bernatzky 1960:

Bernatzky, Aloys: Von der mittelalterlichen Stadtbefestigung zu den Wallgrünflächen von heute. Ein Beitrag zum Grünflächenproblem deutscher Städte. Berlin usw. 1960.

Bidermann 1985:

Bidermann, Hans: Zur Urgeschichte der Elementarzeichen. in: Elementarzeichen. Urformen visueller Information. Ausstellungskatalog des Neuen Berliner Kunstvereins, Berlin 1985, S. 9-16.

Bijvoet 1999:

Bijvoet, Marga I.M.: Kunst zwischen Wissenschaft und Natur. In: *Natural Reality*, S. 76-85.

Billeter 1982:

Billeter, Erika: Zur Ausstellung. In: *Mythos und Ritual in der Kunst der 70er Jahre*. Katalog zur Ausstellung im Hamburger Kunstverein, Hamburg 1982, S. 13-28.

Boehm 1969:

Boehm, Gottfried: *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit*. Heidelberg 1969.

Bogner 2000:

Bogner, Dieter: *Inside the Endless House*. In: Tom Fecht/Dietmar Kamper (Hg.): *Umzug ins Offene. Vier Versuche über den Raum*. Wien/New York 2000, S. 86-101.

Böhme 1992b

Böhme, Gernot: *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/M. 1992.

Böhme 1999:

Böhme, Gernot: *Der Leib, die Natur und die Kunst*. In: *Natural Reality*, S. 26-31.

Böhme 1992:

Böhme, Hartmut: *Gaia - Bilder der Erde von Hesiod bis James Lovelock*. In: *Erde - Zeichen - Erde*. Textband zur Dokumentation von Arbeiten europäischer bildender Künstler anlässlich einer Ausschreibung der IGBK, AIAP, IAA für den Sommer 1992. Bonn 1992, S. 18-67.

Böhringer 1990:

Böhringer, Hannes: Editorial. In: *Daidalos* 38, Dezember 1990, S. 17.

Böhringer 1990b:

Böhringer, Hannes: *Zombie auf der Couch*. In: *Daidalos* 38, Dezember 1990, S. 20-25.

Bord 1976:

Bord, Janet: *Irrgärten und Labyrinth*. Köln 1976.

Brock 1977:

Brock, Bazon: *Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten*. Hg. von Karla Fohrbeck, Köln 1977.

Brock 1979:

Brock, Bazon: *Petrarca gibt das Beispiel*. In: *Petrarca-Preis 1975-1979*. München 1979, S. 19-51.

Brock 1990:

Brock, Bazon: *einer für alle: Selbsterregung der Täter - eine rhetorische Oper zur Erzwingung der Gefühle*. In: (ders.): *Die Re-Dekade. Kunst und Kultur der 80er Jahre*. München 1990, S. 31-42.

Brock 1999:

Brock, Bazon: Die Welt zu Deinen Füßen. Den Boden im Blick: Naturwerk - Kunstwerk - Vorwerk. Köln 1999.

Browner 1999:

Browner, Jackie: Einheit? Mensch? Natur? Wirklichkeit? In: Natural Reality, S. 32-43.

Buchanan 1993:

Buchanan, Peter: Rückkehr zur großen Mutter. In: Daidalos 48, Juni 1993, S. 50-61.

Buci-Glucksmann 1997:

Buci-Glucksmann, Christine: Der kartographische Blick der Kunst. Berlin 1997

Carpenter 1983:

Carpenter, Jonathan: Alan Sonfist's Public Sculptures. In: Sonfist, Alan (Hg.): Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art. New York 1983, S. 142-154.

Certeau 1984:

Certeau, Michel de: The practice of everyday life. London, Berkeley, Los Angeles 1984.

Chapeaurouge 1975:

Chapeaurouge, Donat de: Der Konflikt zwischen Zentralperspektive und Bedeutungsmaßstab. In: Albrecht Leuteritz u.a. (Hg.): Festschrift für Georg Scheja zum 70. Geburtstag. Sigmaringen 1975, S. 108-118.

Claussen 1987:

Claussen, Peter C.: Magistri Doctissimi Romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters (= Corpus Cosmatorum I), Stuttgart 1987.

Claussen 1993:

Peter Cornelius Claussen: Der doppelte Boden unter Holbeins Gesandten. In: Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg. Alfter 1993, S. 177-202.

Colomina 1999:

Colomina, Beatriz: The Lawn at War. In: Georges Teyssot (Hg.) The American Lawn. New York 1999, S. 134-153.

Confurius 1993:

Confurius, Gerrit: Die Stadt der Linien. In: Daidalos 47, März 1993, S. 44-53.

Conradi 1997:

Conradi, Peter: Ein soziales Bodenrecht - eine ungelöste/unlösbare Aufgabe? In: Dieterich, Beate und Hartmut (Hg.): Boden - wem nutzt er? Wen stützt er? Neue Perspektiven des Bodenrechts. Braunschweig, Wiesbaden 1997, S. 26-34.

Corni/Gies 1994:

Corni, Gustavo/ Gies, Horst: Blut und Boden. Rassenideologie und Agrarpolitik im Staat Hitlers. Idstein 1994.

Cuadra 1997:

Cuadra, Manuel: Inhalt und Form in der Umweltkunst. Ein Gespräch mit Helen und Newton Harrison. In: Voigt 1997, S. 71-77.

Damisch 1994:

Damisch, Hubert: The Origin of Perspective. Cambridge/Mass. 1994.

Danner 1995:

Danner, Dietmar: Rehabilitation. In: Ders. (Hg.): Bodenreform 3. Kreative Bodengestaltung von Künstlern und Architekten. Leinfelden-Echterdingen 1995, S. 13-23.

Danner 1995b:

Intention. Interview: Rolf Schaal - Dietmar Danner. In: Ders. (Hg.): Bodenreform 3. Kreative Bodengestaltung von Künstlern und Architekten. Leinfelden-Echterdingen 1995, S. 137-139.

Däumel 1961:

Däumel, Gerd: Über die Landesverschönerung. Geisenheim 1961.

Deitch 1983:

Deitch, Jeffrey: The New Economics of Environmental Art. In: Sonfist, Alan (Hg.): Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art. New York 1983, S. 85-91.

Dieterich Einführung:

Dieterich, Beate und Hartmut: Einführung. In: dies. (Hg.): Boden - wem nutzt er? Wen stützt er? Neue Perspektiven des Bodenrechts. Braunschweig, Wiesbaden 1997, S. 64-77.

Dieterich 1997:

Dieterich, Beate und Hartmut: Vorwort. In: dies. (Hg.): Boden - wem nutzt er? Wen stützt er? Neue Perspektiven des Bodenrechts. Braunschweig, Wiesbaden 1997, S. 13-17.

van Dülmen 1995:

Dülmen, Richard van: Kultur und Alltag in der frühen Neuzeit. Bd 1: Das Haus und seine Menschen: 16.-18. Jahrhundert, München 1995.

van Dülmen 1992:

Dülmen, Richard van: Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit. Bd. 2: Dorf und Stadt, München 1992.

van Dülmen 1994:

Dülmen, Richard van: Kultur und Alltag in der frühen Neuzeit. Bd 3: Religion, Magie, Aufklärung: 16.-18. Jahrhundert, München 1994.

Eberle 1980:

Eberle, Matthias: Individuum und Landschaft. Gießen 1980.

Edgerton 1975:

Edgerton, Samuel Y. Jr.: The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective. New York 1975.

Eichstädt-Bohlig/Wilhelm 1997:

Eichstädt-Bohlig, Franziska und Wilhelm, Helmut: Nachhaltige Siedlungspolitik braucht einen starken politischen Willen. In: Dieterich 1997, S. 37-47.

Eidenbenz 1993:

Eidenbenz, Mathias: Blut und Boden. Zu Funktion und Genese der Metaphern des Agrarismus und Biologismus in der nationalsozialistischen Bauernpropaganda R.W. Darrés. Bern 1993 (=Diss. Berlin 1992).

Erde Zeichen Erde 1993:

Erde Zeichen Erde. Dokumentation einer Ausschreibung der Internationalen Gesellschaft der Bildenden Künste Sektion Bundesrepublik Deutschland. Bonn 1993.

Fehrenbach 1996:

Fehrenbach, Frank: Leonardo da Vinci: "Mikrokosmos" und "Zweite Natur", in: Hans Werner Ingensiepen/Richard Hoppe-Sailer (Hg.): NaturStücke. Zur Kulturgeschichte der Natur. Ostfildern 1996, S. 42-69.

Fehrle 1927:

Fehrle, Eugen: J.J. Bachofen und das Mutterrecht. In: Neue Heidelberger Jahrbücher, Heidelberg 1927, S. 101-118.

Feldges 1980:

Feldges, Uta: Landschaft als topographisches Porträt. Der Wiederbeginn der europäischen Landschaftsmalerei in Siena. Bern 1980.

Felix 1979:

Felix, Zdenek: Masse, Zeit und Raum. In: Ders. (Hg.): Michael Heizer. Ausstellungskatalog des Folkwang-Museums Essen und des Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo. o.O. 1979. S. 46-55.

Foster 1991:

Foster, Richard: Patterns of Thought. The Hidden Meaning of the Great Pavement of Westminster Abbey. London 1991.

Frey 1953:

Frey, Dagobert: Kunst und Weltbild der Renaissance. In: Studium Generale, 6. Jg., 1953, S. 416-423.

Gauss 1995:

Gauss, Silvia: Joseph Beuys Gesamtkunstwerk Freie- und Hansestadt Hamburg 1983/84. Wangen 1995.

Giedion 1982:

Giedion, Siegfried: Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte. Frankfurt/M. 1982

Girke 1984:

Girke, Hartmut: Der Raum in der italienischen und niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Frankfurt/M. 1984.

Glaser 1997:

Glaser, Hermann: Ästhetik, Kultur, Ökologie. In: Voigt 1997, S. 17-24.

Goethe 1988:

Goethe, Johann Caspar: Reise durch Italien im Jahre 1740. Hg. und übersetzt von Albert Meier, Frankfurt/M. 1988.

Gosebruch 1961:

Gosebruch, Martin: Vom Aufragen der Figuren in Dantes Dichtung und Giotto's Malerei . In: Ders. (Hg.): Festschrift Kurt Badt zum 70. Geburtstag. Berlin 1961, S. 32-65.

Gothein 1926:

Gothein, Marie Luise: Geschichte der Gartenkunst. 2 Bde., Jena 1926².

Greve 2000:

Greve, Marianne: Der Eine-Erde-Altar. In: Ev.-Luth. Markuskirche Schneverdingen (Hg.): Eine-Welt-Kirche. Eine-Erde-Altar. Schneverdingen 2000, S. 56-82.

Griep 1980:

Griep, Wolfgang: Reiseliteratur im späten 18. Jahrhundert. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur Band 3.2. Hg. von Rolf Grimminger, München/Wien 1980, S. 739-764.

Grimm 1977:

Grimm, R.R.: Paradisus coelestis - paradisus terrestris. München 1977.

Gruber 1997:

Gruber, Eckhard: Die Neugestaltung der Erdoberfläche durch den Ingenieur. In: Daidalos 63, März 1997, S. 100-103.

Hall 1983:

Hall, Carol: Environmental Artists: Sources and Directions. In: Sonfist, Alan (Hg.): Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art. New York 1983, S. 8-59.

HdA:

Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, hg. von H. Bächtold-Stäubli und E. Hoffmann-Krayer, Berlin/Leipzig 1927ff., Nachdruck Berlin 1986ff.

Harrison 1996:

Harrison, Helen Mayer u. Newton: Five Recent Works in Transaction with the Cultural Landscape. In: Trilogi. Kunst-Natur-Videnskab. Hg. von Andreas Jürghensen und Gertud Købke Sutton, Odense/Kopenhagen 1996, S. 159-167.

Haskell 1995:

Haskell, Francis: Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit. München 1995.

Haug 1996:

Haug, Friedrich Wilhelm: Ius und Fas, Diss. Berlin 1996, publiziert als: <http://www.fu-berlin.de/jura/netlaw/publikationen/beitraege/haug.html>.

Hentschel 1995:

Hentschel, Martin: Ornament und Raum. Mariella Moslers Arbeit für den Kuppelsaal des Württembergischen Kunstvereins. Katalog zur Ausstellung, Stuttgart 1995.

Heppe 1995:

Heppe, Karl Bernd: Im Wandel der Zeit: Der letzte Weg auf Erden - Bestattungsriten in Düsseldorf. Hrsg. vom Stadtmuseum Düsseldorf 1995.

Herder 1988:

Herder, Johann G. A.: Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788-89. Hg. von Albert Meier und Heide Hollmer. Frankfurt/M. 1988.

Heyden-Rynsch 2000:

Heyden-Rynsch, Verena von der: Mord in Fontainebleau. In: ZEIT Nr. 39, 21.9.2000 (Vorabdruck aus: dies.: Christina von Schweden - die rätselhafte Monarchin. Verlag Herm. Böhlau Nachf. 2000)

Hochberg 1977:

Hochberg, Julian: Die Darstellung von Dingen und Menschen, in: Ernst H. Gombrich, Julian Hochberg, Max Black: Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit. Frankfurt/M. 1977, S. 64ff.

Hoffmann 1978:

Hoffmann, Alfred: Gärten des Rokoko: Irrendes Spiel. In: Park und Garten im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert Gesamthochschule Wuppertal. Heidelberg 1978, S. 36-47.

Holländer 1982:

Holländer, Hans : Weltentwürfe neuzeitlicher Landschaftsmalerei. In: Jörg Zimmermann (Hg.): Das Naturbild des Menschen. München 1982, S. 183-224.

Hollevoet 1992:

Hollevoet, Christel: Wandering in the City. Flanerie to Dérive and After: The Cognitive Mapping of Urban Space. In: Whitney Museum of American Art (ed.): The Power of the City - The City of Power, S. 25-56.

Horn 2000:

Horn, Eva: Partisan, Siedler, Asylant - Zur politischen Anthropologie des Grenzgängers = http://viadrina.euv-frankfurt-o.de/westeuropaeischeliteraturen/horn/html/partisan_siedler_asylant.html.

Hoormann 1990:

Hoormann, Anne: Außerhalb des Ateliers. Land-art und Concept-art. In: Funkkolleg Moderne Kunst. Tübingen 1990. Studienbegleitbrief 11, S. 51-83.

Hoormann 1996:

Hoormann, Anne: Land Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum. Berlin 1996.

Jackson 1994:

Jackson, John Brinckerhoff: A sense of place, a Sense of Time. New Haven u. London 1994.

Jäger 1990:

Jäger, Michael: Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance. Köln 1990.

Janich 1989:

Janich, Peter: Euklids Erbe: Ist der Raum dreidimensional? München 1989.

Johnson 1979:

Johnson, Yankee: Foreword. In: Earthworks: Land Reclamation as Sculpture. Seattle Art Museum 1979, S. 7.

Johnson 1997:

Johnson, C.: Die Environmental Art - Biographie des Alan Sonfist. In: Voigt 1997, S. 111-118.

Joosten 1979:

Ellen Joosten: Displace - Replace. In: Zdenek Felix (Hg.): Michael Heizer. Ausstellungskatalog des Folkwang-Museums Essen und des Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo. o.O. 1979. S. 63-72.

Jung 1954:

Jung, C.G.: Von den Wurzeln des Bewußtseins. Zürich 1954.

Kastner 1998:

Kastner, Jeffrey: Land and Environmental Art. London 1998.

Kathke 1997:

Kathke, Petra: Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert. Berlin 1997.

Kellein 1991:

Kellein, Thomas: Die Entstehung der 5 *Kontinente Skulptur*. In: Walter de Maria. Die 5 Kontinente Skulptur. Stuttgart 1991, S. 7-18.

Keller 2000:

Keller, Martina: Sucht nach dem Schatz. In: ZEIT Nr. 39, 21.9.2000, S. 45.

Kemp 1996:

Kemp, Wolfgang: Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto. München 1996.

Kerber 1977:

Kerber, Bernhard: Erich Reusch, Hildesheim 1977.

Kerber 1986:

Kerber, Bernhard: Bemerkungen zur Bodenplastik. In: Salzmann, Siegfried: (Hg.): Bodenskulptur. Katalog des Kunstvereins in Bremen und der Kunsthalle Bremen. 1986. (nicht pag.)

Kerber 1996:

Kerber, Bernhard: Kunstraum und Lebensraum. In: Wolkenkuckucksheim, 1. Jg., Heft 1, Oktober 1996 (=http://www.theo.tu-cottbus.de/wolke/deu/Themen/961/kerber/kerber_t.html).

Kern 1981:

Kern, Hermann: Labyrinths: Tradition and Contemporary Works. In: Artforum Mai/1981, S. 60-68.

Kern 1995:

Kern, Hermann: Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds. München 1995³.

Kier 1970:

Kier, Hiltrud: Der mittelalterliche Schmuckfußboden unter besonderer Berücksichtigung des Rheinlandes. Düsseldorf 1970.

Kietz 1966:

Kietz, Gertraud: Gang und Seele. München 1966.

Klein 1996:

Klein, Michael: Der virtuelle Spaziergang durch die Wörlitzer Anlagen. In: Frank-Andreas Bechtoldt/Thomas Weiss (Hg.): Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft. Stuttgart 1996, S. 219

Kleine 1997:

Kleine, Helene: Die IBA Emscherpark - Impulse für eine Kulturlandschaft im Wandel. In: Voigt 1997, S. 51-60.

Koebner 1978:

Koebner, Thomas: Der Garten als literarisches Motiv: Ausblick auf die Jahrhundertwende. In: Park und Garten im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert Gesamthochschule Wuppertal. Heidelberg 1978, S. 141-192.

Koester 2000:

Koester, Werner: Ein Nomade zwischen Kunst und Wissenschaft. Über Peter Weibel als Vertreter des Techno-Diskurses = http://www.thing.at/texte/03.html.

König 1996:

König, Gudrun M.: Eine Kulturgeschichte des Spazierganges: Spuren einer bürgerlichen Praktik 1780-1850. Wien, Köln, Weimar 1996.

Koriath 1991:

Helen Koriath, Vertrauen in Natur und Einsamkeit - "Bilder der Welt" von Ulrike Arnold. In: Ulrike Arnold. EARTH. Erdbilder Amerika. Katalog zur Ausstellung in der Studiogalerie Museum Morsbroich, Leverkusen 1991, S. 12f.

Koschuba 1991:

Koschuba, Wolfgang: Die Fußreise - Von der Arbeitswanderung zur bürgerlichen Bildungsbewegung. In: Hermann Bausinger u.a. (Hg.): Reisekultur, München 1991, S. 165-173.

Krebber 1990:

Krebber, Sabine: Der Spaziergang in der Kunst. Eine Untersuchung des Motives in der Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts. Frankfurt, Bern usw. 1990.

Krupinski 1997:

Krupinski, Hans-Dieter: Boden und Wohnen. Auswirkungen des Bodenrechts auf die Siedlungsstruktur der Städte und Gemeinden. In: Dieterich, S. 1164-173.

Kubovy 1986:

Kubovy, Michael: The psychology of perspective and Renaissance art. Cambridge 1986

Küster 1997:

Küster, Hansjörg u. Ulf: Garten und Wildnis. Landschaft im 18. Jahrhundert. München 1997.

Kuzma 1997:

Kuzma, Sally: Mythen bilden - Mythen brechen: Die Vielzahl von Bedeutungen in Mel Chins *Revival Field*. In: Voigt 1997, S. 61-66.

Lassacher 1987:

Lassacher, Martina: Auf der Suche nach der Großen Mutter. Zu einem Grundmuster der Weltliteratur. Frankfurt, Bern, New York 1987.

Lee 1974:

Lee, David N. und Aronson, Eric: Visual proprioceptive control of standing in human infants. In: Perception & Psychophysics 1974, Vol. 15, No. 3, S. 529-532.

Levi 1986:

Levi, Giovanni: Das immaterielle Erbe. Eine bäuerliche Welt an der Schwelle zur Moderne. Berlin 1986.

Lobsien 1981:

Lobsien, Eckhard: Landschaft in Texten. Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung. Stuttgart 1981.

McLellan 1997:

McLellan, Hilary: Cyberspace Songlines: building trails to learning communities. (Kurzfassung aus: Journal of Public Service and Outreach. Bd. 2, Nr. 2, Sommer 1997 (= <http://tech-head.com/songline.htm>).

Mattenklott 1993:

Mattenklott, Gert: Der Weg ist das Ziel. In: Daidalos 47, März 1993, S. 28-35.

Meisenheimer 1993:

Meisenheimer, Wolfgang: Editorial. In: Daidalos 47, März 1993, S. 17.

Meisenheimer 1993b:

Meisenheimer, Wolfgang: Über die Schwierigkeiten, Zeit im Raume darzustellen. In: Daidalos 47, März 1993, S. 66-79.

Mendlewitsch 1988:

Mendlewitsch, Doris: Volk und Heil. Vordenker des Nationalsozialismus im 19. Jahrhundert. Rheda-Wiedenbrück 1988.

Meyer 1991:

Meyer, Franz: Five Circles and Two Lines. In: Walter de Maria. Die 5 Kontinente Skulptur. Stuttgart 1991, S. 19-46.

Meyer-Abich 1990:

Meyer-Abich, Klaus: Aufstand für die Natur. Von der Umwelt zur Mitwelt. München Wien 1990.

Montaigne 1988:

Montaigne, Michel Eyquem de: Tagebuch einer Reise durch Italien (1580/81). Hg. und übersetzt von Otto Flake, Frankfurt/M. 1988.

Montesquieu 1988:

Montesquieu, Charles de: Perserbriefe (1717/21). Hg. und übersetzt von Jürgen von Stackelberg, Frankfurt/M. 1988.

Morris 1982:

Morris, Robert: Sandzeichnungen in der Wüste von Nazca. In: Mythos und Ritual in der Kunst der 70er Jahre. Katalog zur Ausstellung im Hamburger Kunstverein, Hamburg 1982, S. 59-66.

Morschel 1987:

Morschel, Jürgen: Wege. In: Ruth Falazik/Lothar Romain (Hg.): Kunst-Landschaft. Neuenkirchener Symposium 1974-1987. Neuenkirchen 1987, S. 122-125.

Mosser 1999:

Mosser, Monique: The Saga of Grass. From the Heavenly Carpet to Fallow Fields. In: Georges Teyssot (Hg.): The American Lawn. New York 1999. S. 40-63.

Mühlmann 1996:

Mühlmann, Heiner: Die Natur der Kulturen. Entwurf einer kulturgenetischen Theorie. Wien/New York 1996.

Müller-Armack 1968:

Müller-Armack, Alfred: Wirtschaft und Religion. Stuttgart usw. 1968.

Natural Reality 1999:

Natural Reality. Künstlerische Positionen zwischen Natur und Kultur. Stuttgart 1999.

Neumann 1997:

Neumann, Erich: Die Große Mutter. Eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltungen des Unbewußten. Zürich 1997, 11. Aufl.

Nye 1992:

Nye, Timothy: Conceptual Art: A Spatial Perspective. In: Whitney Museum of American Art (ed.): The Power of the City - The City of Power, S. 11-24.

d'Otrange-Mastai 1975:

d'Otrange-Mastai, M.L.: Illusion in Art. Trompe l'oeil. A History of Pictorial Illusionism. London 1975.

Oxenius 1992:

Oxenius, Katharina: Vom Promenieren zum Spazieren. Zur Kulturgeschichte des Pariser Parks. Tübingen 1992.

Paglia 1996:

Paglia, Camille: Sexualität und Gewalt. Oder: Natur und Kunst. (Extrakt aus Die Masken der Sexualität, 1992), München 1996.

Panofsky 1974:

Panofsky, Erwin: Die Perspektive als symbolische Form. In: ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Hg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen. Berlin 1974.

Pehnt 1993:

Pehnt, Wolfgang: Immer geradeaus. Der gerade Weg in der modernen Architektur. In: Daidalos 47, März 1993, S. 18-27.

Pelz 1993:

Pelz, Annegret: Reisen durch die eigene Fremde. Reiseliteratur von Frauen als autogeographische Schriften. Köln, Weimar, Wien 1993.

Pieper 1990:

Pieper, Jan: Semilassos letzter Weltgang. Der Totenhain des Fürsten Pückler-Muskau in Branitz. In: Daidalos 38, Dezember 1990, S. 60-79.

Pochat 1973:

Pochat, Götz: Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance. Berlin, New York 1973.

Pontbriand 1997:

Pontbriand, Chantal: Die Nicht-Orte des Jeff Wall. In: Parkett Nr. 49, 1997, S. 103ff.

Previtali 1988:

Previtali, Giovanni: Die Periodisierung der italienischen Kunstgeschichte. In: In: Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte; Bd. 2. Frankfurt/M. 1988, S. 107-196.

Prigann 1996:

Prigann, Hermann: Überlegungen zu *Art in Nature* - auf der Suche nach einem anderen Natur- und Kunstverständnis. In: Trilogi 1996, S. 117.

Reich 2000:

Reich, Erwin: Die Bedeutung der Bodenordnung als Basis einer nachhaltigen Agrarentwicklung - Internationale Erfahrungen. <http://riaea.hypermart.net/book98/e546.htm>.

Reißkunst 1710:

(Anon.): *Perspectiva Practica. Oder Vollständige Anleitung zu der Perspectiv-Reißkunst*. Aus dem Französischen ins Teutsche übersetzt durch Johann Christoph Rembold. Augsburg 1710.

Riedel 1989:

Riedel, Wolfgang: "Der Spaziergang". Ästhetik der Landschaft und Geschichtsphilosophie der Natur bei Schiller. Würzburg 1989.

Ritter 1975:

Ritter, Alexander (Hg.): *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt 1975.

Ritter 1963:

Ritter, Joachim: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*. Münster 1963.

Röhnisch 1990:

Röhnisch, Diethelm: *Das Symposium. Anlaß - Idee - Dokumentation - Entwürfe*. In: *Unter der Erde. Ergebnisse eines Symposiums - 750 Jahre Wesel*. Köln 1990, S. 5-17.

Rosenberg 1983:

Rosenberg, Harold: *Time and Space Concepts in Environmental Art*. In: Sonfist, Alan (Hg.): *Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art*. New York 1983, S. 191-216.

Rosenthal 1983:

Rosenthal, Mark: *Some Attitudes of Earth Art: From Competition to Adoration*. In: Sonfist, Alan (Hg.): *Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art*. New York 1983, S. 60-72.

Rosinski/Farber 1980:

Rosinski, Richard R. und James Farber: *Compensation for Viewing Point in the Perception of Pictures Space*. In: Margaret A. Hagen (ed.): *The Perception of Pictures*. Vol. 1. New York usw. 1980, S. 137-175.

Ross 1993:

Ross, Stephanie: *Gardens, earthworks and environmental art*. In: Salim Kemal und Ivan Gaskell (Hg.): *Landscape, natural beauty and the arts*. Cambridge 1993, S. 158-182.

Rossi:

Rossi, Ferdinando: *Malerei in Stein, Mosaiken und Intarsien*, Stuttgart usw., o.J.

Rouche 1999:

Rouche, Michael: Abendländisches Frühmittelalter. In: Geschichte des privaten Lebens. 1. Bd.: Vom Römischen Imperium zum Byzantinischen Reiche. (Hg. von Paul Veyne), Augsburg 1999, S. 389-514.

Rugoff 1997:

Rugoff, Ralph: More than Meets the Eye. In: ders. (Hg.): Scene of the crime, Cambridge/Mass. 1997, S. 59-108.

Rupprecht 1987:

Rupprecht, Bernhard: Das Bild an der Decke. (=Erlanger Universitätsreden Nr. 22/1987, 3. Folge) Erlangen 1987

Salzmann 1986:

Salzmann, Siegfried: "Stelle" und "Streuung". Notizen zur Bodenskulptur. In: Ders. (Hg.): Bodenskulptur. Katalog des Kunstvereins in Bremen und der Kunsthalle Bremen. 1986.

Santillana 1959:

Santillana, Giorgio de: The Role of Art. In: Critical Problems in the History of Science. Madison 1959, S. 33-65.

Scharfe 1991:

Scharfe, Martin: Die alte Straße. Fragmente. In: Hermann Bausinger u.a. (Hg.): Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus. München 1991, S. 11-22.

Schenkluhn 1997:

Schenkluhn, Hartmut: Zur Brückenbildung zwischen Ökologie und Ästhetik. In: Voigt 1997, S. 41- 50.

Schneede 1991:

Schneede, Uwe M.: Hügel, Kreis, Schacht. Über symbolische Aspekte im Werk Walter de Marias. In: Walter de Maria. Die 5 Kontinente Skulptur. Stuttgart 1991, S. 47-65.

Schneider 1980:

Schneider, Helmut J.: Naturerfahrung und Idylle in der deutschen Aufklärung. in: Peter Pütz (Hg.): Erforschung der deutschen Aufklärung. Königstein/Ts. 1980, S. 289-315.

Schöne 1933:

Schöne, Günter: Die Entwicklung der Perspektivbühne. Von Serlio bis Galli-Bibiena nach den Perspektivbüchern. Leipzig 1933.

Schulze 1977:

Schulze, Hans K.: Territorienbildung und soziale Strukturen in der Mark Brandenburg im hohen Mittelalter, in: Josef Fleckenstein (Hg): Herrschaft und Stand, Untersuchungen zur Sozialgeschichte im 13. Jh. Göttingen 1977, S. 254-276.

Schumann 1977:

Schumann, Vera: Die Orthogonale Verkürzung - zur Rezeption und Symbolik bildlich dargestellter Räumlichkeit. Diss. Berlin 1977.

Schusky 1978:

Schusky, Renate: Der Garten als Buch - das Buch als Garten. In: Park und Garten im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert Gesamthochschule Wuppertal. Heidelberg 1978, S. 93-99.

Scott Jenkins 1999:

Scott Jenkins, Virginia: Fairway Living, In: Georges Teyssot (Hg.) The American Lawn. New York 1999, S. 116-133.

Scully 1962:

Scully, Vincent: The Earth, the Temple and the Gods. Greek Sacred Architecture. New Haven/London 1962.

Seume 1990a:

Seume, Johann Gottfried: Seumes Werke in zwei Bänden. Erster Band: (u.a.) Spaziergang nach Syrakus (Erstveröffentlichung 1803). Berlin/Weimar 1990.

Seume 1990b:

Seume, Johann Gottfried: Seumes Werke in zwei Bänden. Zweiter Band: (u.a.) Mein Sommer (1805). Berlin/Weimar 1990.

Shaffer 1983:

Shaffer, Diana : Nancy Holt: Spaces for Reflections or Projections. In: Sonfist, Alan (Hg.): Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art. New York 1983, S. 169-177.

Sharp 1970:

Sharp, Willoughy: Notes toward an Understanding of Earth Art, in: Earth, Andrew Dickson White Museum, Cornell University, Ithaca. New York, 1970 nicht pag.

Shepherd 1991:

Shepherd, Paul: Man in the landscape. A Historic view of the esthetics of nature. Texas A&M Univ. Press, 1991.

Simons 1997:

Simons, Eberhard: Umbau der Kultur. Zum Verhältnis von Ökologie, Lebensökonomie und Ästhetik. In: Voigt 1997, S. 25-39.

Smithson 1979:

Smithson, Robert: The Writings of Robert Smithson. Hg. von Nancy Holt. New York 1979.

Smuda 1986:

Smuda, Manfred: Natur als ästhetischer Gegenstand und als Gegenstand der Ästhetik. Zur Konstitution von Landschaft, in: ders. (Hg.): Landschaft. Frankfurt a.M. 1986, S. 44-69.

Soja 1996:

Soja, Edward W.: Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places. Cambridge, Mass., 1996.

Sonfist 1983:

Sonfist, Alan: Introduction. In: ders. (Hg.): Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art. New York 1983, S. XIff.

Spieckermann 1983:

Spieckermann, Marie-Luise (Red.): Der curieuse Passagier. Deutsche Englandreisende des 18. Jahrhunderts als Vermittler kultureller und technologischer Anregungen. = Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts. Bd. 6. Heidelberg 1983.

Sottsass 1995:

Sottsass, Ettore: Prolog. In: Bodenreform 3. Kreative Bodengestaltung von Künstlern und Architekten. (Hg. von Dietmar Danner. Leinfelden-Echterdingen 1995, S. 7-12)

Speidel 1982:

Speidel, Manfred: Gestaltete Natur - Überlegungen zur japanischen Gartenkunst der Heian-Zeit. In: Jörg Zimmermann (Hg.): Das Naturbild des Menschen, München 1982, S. 225-259.

Springer 1987:

Springer, Peter: Rhetorik der Standhaftigkeit. Monument und Sockel nach dem Ende des traditionellen Denkmals. In: Wallraff-Richartz Jahrbuch 49, S. 365-408.

Springer 1993:

Springer, Peter: Blauer Dunst für die Moderne. In: Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg, hg. von Andreas Beyer u.a., Alfter 1993.

Steins 1994:

Steins, Anna: Exkurs: Pflanzen- und Tierdarstellungen. In: Hans Holländer/Christiane Zangs (Hg.): Mit Glück und Verstand. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der Brett- und Kartenspiele. 15.-17. Jahrhundert. Aachen 1994, S. 172f.

Strelow 1999:

Strelow, Heike: Einheit zwischen Mensch und Natur. Zwischen Sehnsucht und Realität. In: Natural Reality, S. 44-55.

Strelow 1999b:

Strelow, Heike: Natur im sozialen Kontext. Positionen zum Umgang mit Natur und Landschaft. In: Natural Reality, S. 160-171.

Sühnel 1978:

Sühnel, Rudolf: Der englische Landschaftsgarten auf dem Hintergrund der Geistes- und Gesellschaftsgeschichte des 18. Jahrhunderts. In: Park und Garten im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert Gesamthochschule Wuppertal. Heidelberg 1978, S. 11-16.

Technikgeschichte 1:

Hägermann, Dieter und Helmuth Schneider: Propyläen Technikgeschichte. Bd. 1, Landbau und Handwerk. Berlin 1997.

Technikgeschichte 3:

Paulinyi, Akos und Ulrich Troitzsch: Propyläen Technikgeschichte. Bd. 3, Mechanisierung und Maschinisierung. Berlin 1997.

Teysot 1999:

Teysot, Georges: The American Lawn: Surface of Everyday Life. In: ders. (Hg.): The American Lawn. New York 1999, S. 1-39.

Thébert 1999:

Thébert, Yvon: Privates Leben und Hausarchitektur in Nordafrika. In: Geschichte des privaten Lebens. 1. Bd.: Vom Römischen Imperium zum Byzantinischen Reiche. (Hg. von Paul Veyne), Augsburg 1999, S. 299-388.

Traub 1983:

Traub, Charles: Thoughts on Photography. In: Sonfist, Alan (Hg.): Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art. New York 1983, S. 217-224.

Trilogi 1996:

Trilogi. Kunst-Natur-Videnskab. Hrsg. von Andreas Jürghensen und Gertud Købke Sutton, Odense/Kopenhagen 1996.

Tuan 1993:

Tuan, Yi-Fu: Desert and Ice - ambivalent aesthetics. In: Salim Kemal und Ivan Gaskell (Hg.): Landscape, natural beauty and the arts. Cambridge 1993, S. 139-157.

Vesper 1997:

Vesper, Michael: Auf dem Weg zu einer sozialverträglichen Bodenordnung. In: Dieterich, Beate und Hartmut (Hg.): Boden - wem nutzt er? Wen stützt er? Neue Perspektiven des Bodenrechts. Braunschweig, Wiesbaden 1997, S. 9-12.

Veyne 1999:

Veyne, Paul: Das Römische Reich. In: Geschichte des privaten Lebens. 1. Bd.: Vom Römischen Imperium zum Byzantinischen Reiche. (Hg. von Paul Veyne), Augsburg 1999, S. 19-228.

Vidler 1997:

Vidler, Anthony: The Exhaustion of Space in the Scene of the Crime. In: Rugoff, Ralph: Scene of the crime, Cambridge/Mass. 1997. S. 131-144.

Virilio 2000:

Virilio, Paul: Paul Virilio im Gespräch. Der Körper - die Arche. (Aufzeichnung einer Unterhaltung mit Tom Fecht und Dietmar Kamper). In: Tom Fecht/Dietmar Kamper (Hg.): Umzug ins Offene. Vier Versuche über den Raum. Wien/New York 2000, S. 109-123.

Vohwinckel 1981

Vohwinckel, Andreas: Natur-Skulptur. Einführung. In: Natur-Skulptur. Ausstellungskatalog des Württembergischen Kunstvereins Stuttgart. Stuttgart 1981, S. 8-17.

Voigt 1997:

Voigt, Bea: Kunst - Kultur - Ökologie. Auf dem Weg zu einer neuen Kulturlandschaft. In: dies. (Hg.) Kunst - Kultur - Ökologie. Auf dem Weg zu einer neuen Kulturlandschaft. München 1997, S. 9-16.

Voit 1825:

Voit, Michael: Über die Anlegung und Umwandlung der Gottesäcker in heitere Ruhegärten der Abgeschiedenheit. Ein Wort zu seiner Zeit an alle christlichen Gemeinden Teutschlands. Augsburg 1825

Waldenfels 1986:

Waldenfels, Bernhard: Gänge durch die Landschaft. In: Manfred Smuda (Hg.): Landschaft. Frankfurt M. 1986, S. 29-43.

Wallis 1998:

Wallis, Brian: Survey. In: Kastner, Jeffrey: Land and Environmental Art. London 1998, S. 18-43.

Warnick/Nowak 1997:

Warnick, Klaus-Jürgen und Nowak, André: Politische Macht schützt das Eigentum und schafft die Bedingungen zu seiner Mehrung. In: Dieterich 1997, S. 48-63.

Warnke 1992:

Warnke, Martin: Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur. München, Wien 1992.

Weichardt 1987:

Weichardt, Jürgen: Material aus der Landschaft - Kunst in die Landschaft. In: Ruth Falazik/Lothar Romain (hg.): Kunst-Landschaft. Neuenkirchener Symposion 1974-1987. Neuenkirchen 1987, S. 90-93.

Wechsler 1983:

Wechsler, Jeffrey: Response to the Environment. In: Sonfist, Alan (Hg.): Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art. New York 1983, S. 260-267.

Wertheim 1996:

Wertheim, Margret: Virtueller Raum - Ehre sei Gott im Cyberspace. In: Die ZEIT, Nr. 22, 24. Mai 1996.

Wertheim 1999:

Wertheim, Margret. The pearly gates of Cyberspace: a history of space from Dante to the Internet. London 1999.

Wesel 1980:

Wesel, Uwe. Der Mythos vom Matriarchat. Über Bachofens Mutterrecht und die Stellung von Frauen in frühen Gesellschaften. Frankfurt/M. 1980.

Wheelock 1977:

Wheelock, Arthur K. Jr.: Perspective, Optics, and Delft Artists Around 1650. New York u. London 1977.

White 1957:

White, John: *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. London 1957.

Wick 1987:

Wick, Rainer K.: Kunst, die man mit Füßen tritt. Der gestaltete Fußboden einst und jetzt. In: *Industriefußböden. Internationales Kolloquium*. Eigenverlag Technische Akademie Esslingen, Ostfildern 1987, S. 589-601.

Widder 1997:

Widder, Lynnette: Im Flachland - Projekte von Linda Pollak. In: *Daidalos* 63, März 1997, S. 110-115.

Wigley 1999:

Wigley, Mark: *The Electric Lawn*. In: Georges Teyssot (Hg.) *The American Lawn*. New York 1999, S. 154-195.

Windisch-Hojnacki 1989:

Windisch-Hojnacki, Claudia: *Die Reichsautobahn. Konzeption und Bau der RAB, ihre ästhetischen Aspekte, sowie ihre Illustration in Malerei, Literatur, Fotografie und Plastik*. Diss. Bonn 1989.

Wölfel 1982:

Wölfel, Kurt: *Andeutende Materialien zu einer Poetik des Spaziergangs. Von Kafkas Frühwerk zu Goethes *Werther**. In: Theo Elm/Gerd Hemmerich (Hg.): *Zur Geschichtlichkeit der Moderne*. Festschrift für Ulrich Fülleborn. München 1982.

Wollen 1997:

Wollen, Peter: *Vectors of Melancholy*. In: Rugoff, Ralph: *Scene of the crime*, Cambridge/Mass. 1997. S. 23-36.

Wörmann 1864:

Wörmann, R.W.A.: *Die Teppichgärten und deren Entwurf und Anlage*. Berlin 1864.

Wormbs 1982:

Wormbs, Brigitte: *News from Now-here. Landschaft als konkrete Utopie*. In: Jörg Zimmermann (Hg.): *Das Naturbild des Menschen*. München 1982, S. 307-318.

Young 1999:

Young, James E.: *Memory and Counter-Memory. The End of the Monument in Germany*. In: *Harvard Design Magazine*, Fall 1999 = <http://www.gsd.harvard.edu/hdm/f99young.htm>.

Zaunschirm 1983:

Zaunschirm, Thomas: *Bereites Mädchen Ready-made*. Klagenfurt 1983.

Zimmermann 1982:

Zimmermann, Jörg: *Zur Geschichte des ästhetischen Naturbegriffs*. In: Ders. (Hg.): *Das Naturbild des Menschen*. München 1982, S. 118-154.



Abb. 1: Teppich mit Kopfstütze. Design: Roset, 2000



Abb. 2: Jan van Eyck, das Jüngste Gericht, ca. 1430
(New York, Metropolitan Museum)



Abb. 3: Dierk Bouts, Mannalese, Detail aus dem Abendmahlsaltar für die Löwener St. Peterskirche, 1467



Abb. 4: Pieter Breughel d.Ä., der Blindensturz, ca. 1565, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte



Abb. 5: Pompeji, Casa del fauno, Fußbodenmosaik mit Nilandschaft



Abb. 6: Palestrina (Praeneste), Fußbodenmosaik aus dem Fortunatempel.



Abb. 7: Jeffrey Shaw, Heaven's Gate, Videoprojektion (Still), 1987



Abb. 8: Scagliola-Fußboden im Markgräflichen Schloß Favorite, Rastatt, ca. 1710/15

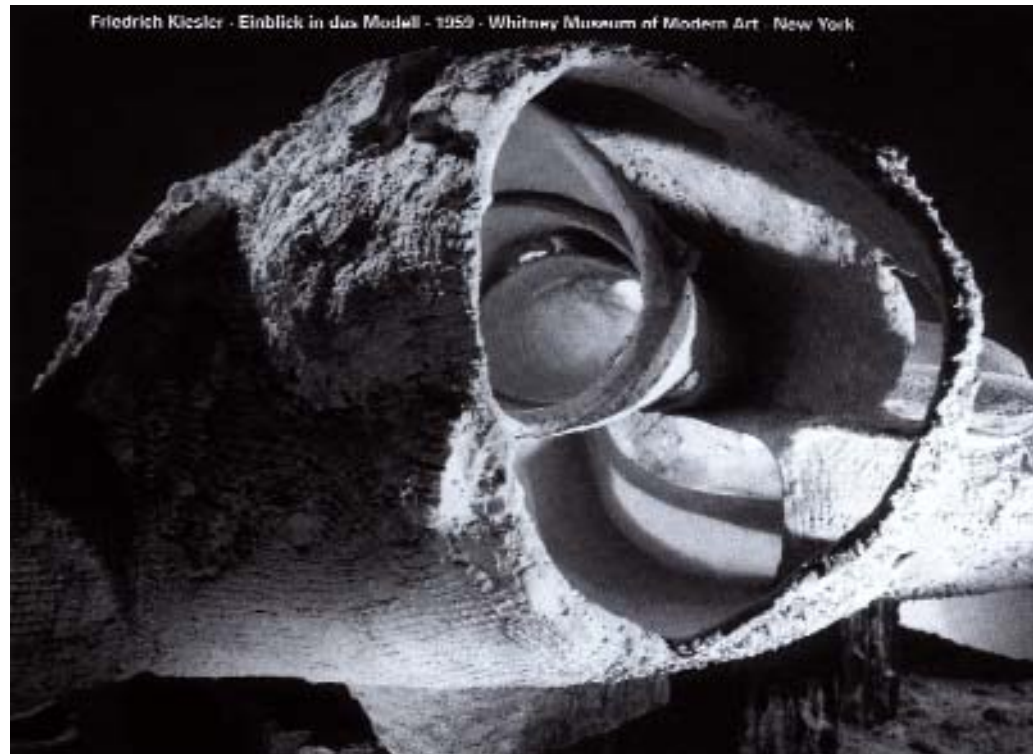


Abb. 9: Friedrich Kiesler, Einblick in das Modell des Endless House, 1959



Abb. 10: Vito Acconci, Flying Floors for the Main Ticket Pavilion, Terminal B/C, Philadelphia International Airport, 1995-98.



Abb 11: Ian Hamilton Finlay, Gartenanlage Little Sparta, Detail.



Abb. 12: Fra Angelico, Die Hinrichtung von Cosmas und Damian (Ca. 1438/40), Detail



Abb. 13: John Roque, Das Claremont Amphitheater von Charles Bridgeman, Farbradierung 1734, Detail.



Abb. 14: Werbung für Eclipse-Rasenmäher, 1949.



Abb. 15: Hans Haacke, Grass Grows, 1969, Installation in der Cornell University



Abb. 16: Computersimulation des Gotischen Hauses im Wörlitzer Park, 1996



Abb. 17: Gregory Crewdson, o.T., Fotografie, 1991

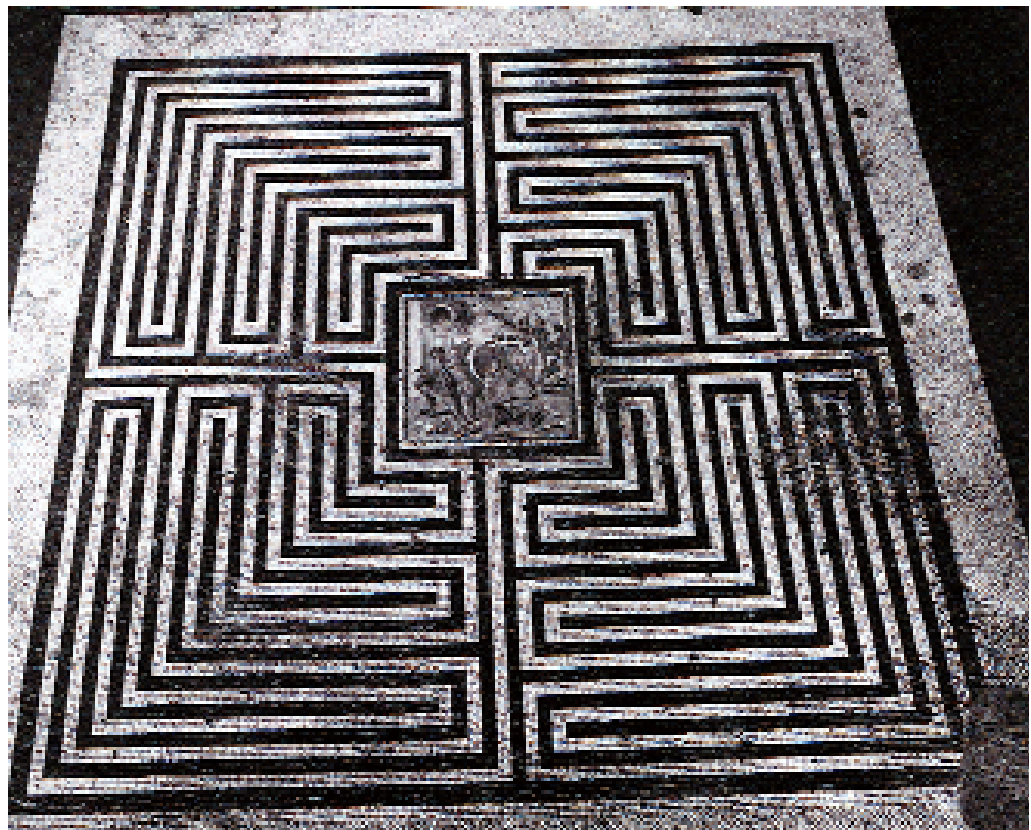


Abb. 18: Pompeji, Haus des Labyrinths, Cubiculum 42, Emblem mit Minotaurenmachie

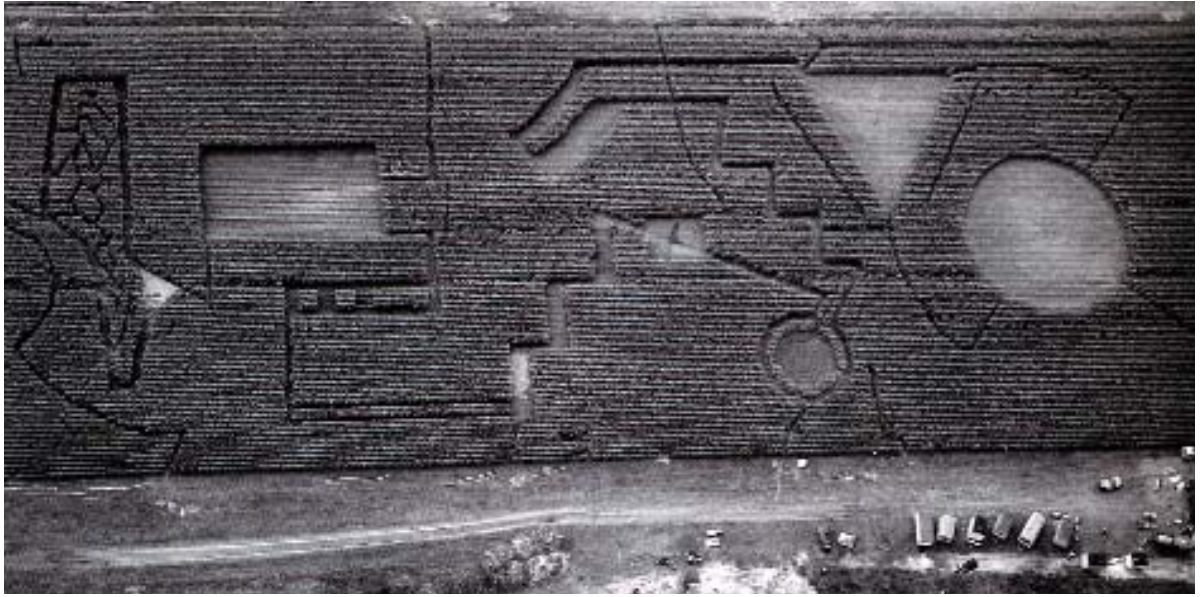


Abb. 19: Jens Siemssen, Labyrinth im Maisfeld, 1992



Abb. 20: Giovanni da Milano, Das Opfer des Joachim wird zurückgewiesen, Fresco für die Capella Rinuncini, Florenz, Sta. Croce, ca. 1365



Abb. 21: Pieter Breughel d.J., Christus u. die Ehebrecherin, ca. 1616, Philadelphia Museum of Art



Abb. 22: Christian Philipp Müller, Green Border, Performance, 1993

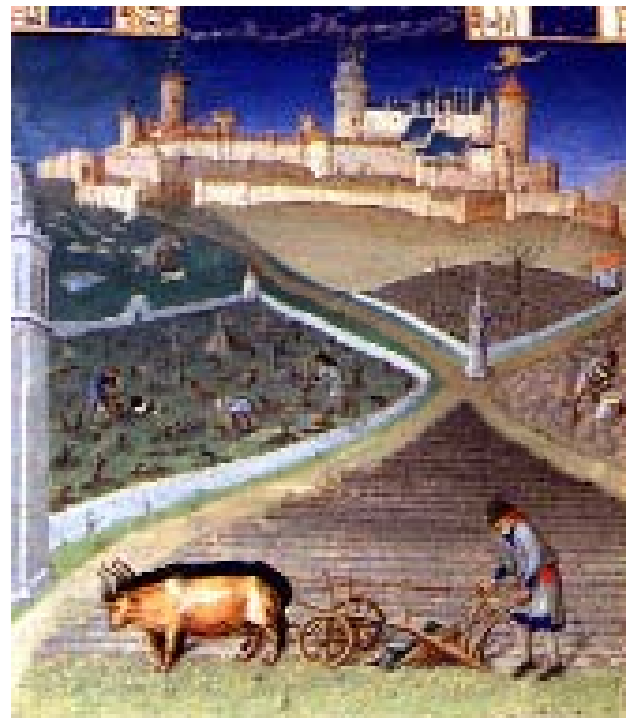


Abb. 23: Geb. Limbourg, März, Monatsbild aus den Très riches Heures des Duc de Berry, ca. 1416



Abb. 24: Kreuztragung (fo. 186v) aus dem Sobieski-Stundenbuch, nach einer Vorzeichnung des Bedford-Meisters, ca. 1420/30, Windsor Castle, Royal Library



Abb. 25: Joseph Vernet, Bau einer Landstraße in Südfrankreich, 1774, Paris, Louvre

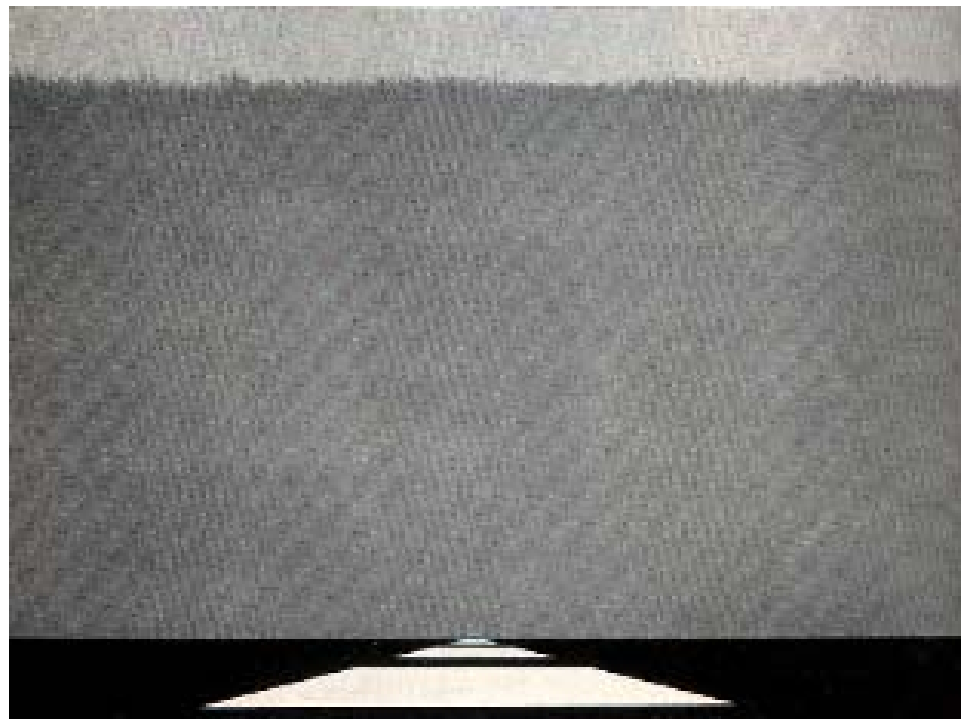


Abb. 26: Allan d'Arcangelo, Untitled, N. One of "Roud Series No. 2", 1965



Abb. 27: Katharina Meldner, Wege der Ameisen im Sternbild Großer Wagen, Farbstiftzeichnung, 1986



Abb. 28: Jeff Wall, Crooked Path, Farbfotografie, 1991



Abb. 29: Jan Vermeer, Der Geograph, ca. 1668, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut



Abb. 30: Jan Vermeer, Lesende Schwangere, ca. 1663, Amsterdam, Rijksmuseum



Abb. 31: Piero della Francesca, Federico di Montefeltro, Detail, ca. 1470/75, Florenz, Uffizien



Abb. 32: Heinrich Bünting, Europa-Karte in Gestalt einer Frau, 1588



Abb. 33: Marcus Gheeraerts, Elisabeth I., (Ditchley Portrait), ca. 1592



Abb. 34: Der Monarch besucht eine Wunderkammer, frz. Kuperstich, ca. 1660, Paris, Bibliothèque Nationale

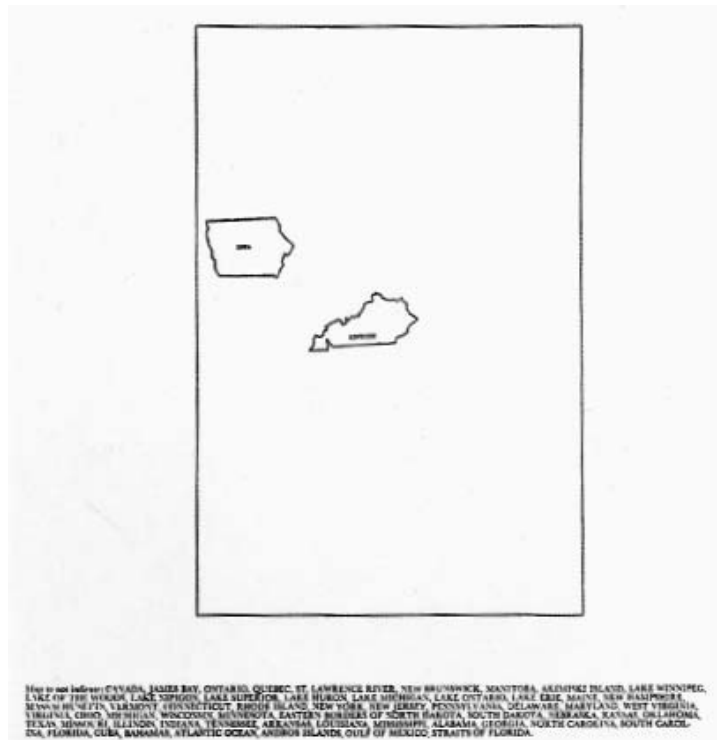


Abb. 35: Art and Language, Map, 1967



Abb. 36a : John Baldessari, California Map Project, 1969



Abb. 36b : John Baldessari, California Map Project, 1969



Abb. 37: Linda Pollak, Drawing on Site, 1990



Abb. 38: Bazon Brock, Heilung der Erde, aus der Aktion Einer für Alle: Selbsterregung der Täter



Abb. 39: Taufe Christi, Tetraevangeliar der Komnenen, ca. 1122 fol. 109v, Biblioteca Vaticana



Abb. 40: Duccio di Buoninsegna, Einzug Christi in Jerusalem, ca. 1310, Siena, Dommuseum



Abb. 41: Giotto di Bondone, Verkündigung an Maria, Arenakapelle, Detail



Abb. 42: Domenico Veneziano, Sacra Conversazione, ca. 1442/48, Florenz, Sta. Lucia de'Magnoli,



Abb. 43: Donatello, Kampf des Hl. Georg mit dem Drachen, Predella für Orsanmichele, Florenz

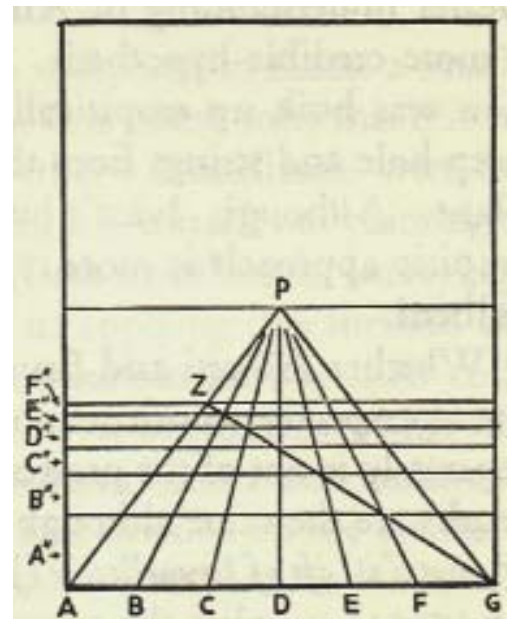


Abb. 44: Leonbattista Alberti, Schema zur perspektivischen Konstruktion des Pflasters, Nachzeichnung aus Della Pittura I

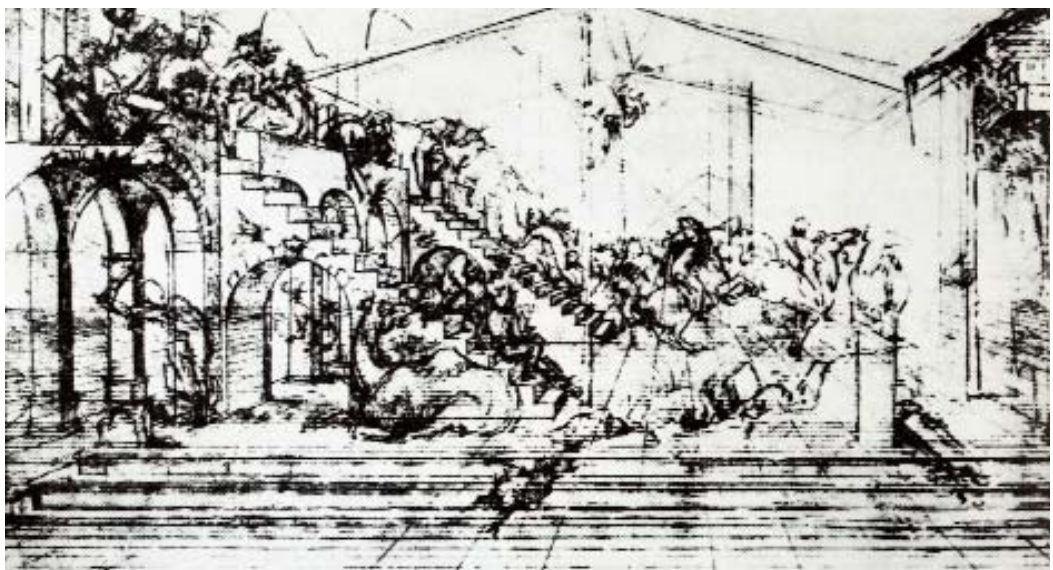


Abb. 45: Leonardo da Vinci, Studie für die Anbetung der Hl. Drei Könige



Abb. 46: Domenico Veneziano, Verkündigung, 1442-48, Cambridge, Fitzwilliam Museum



Abb. 47: Meister der Barberini-Tafeln, Verkündigung, ca. 1440/60, Washington, Nat. Gallery of Arts



Abb. 48: Edo Stern, Runners, Computer-Installation (Still), 1999



Abb. 49: Piero della Francesca, Verkündigung, ca. 1455, Arezzo, San Francesco

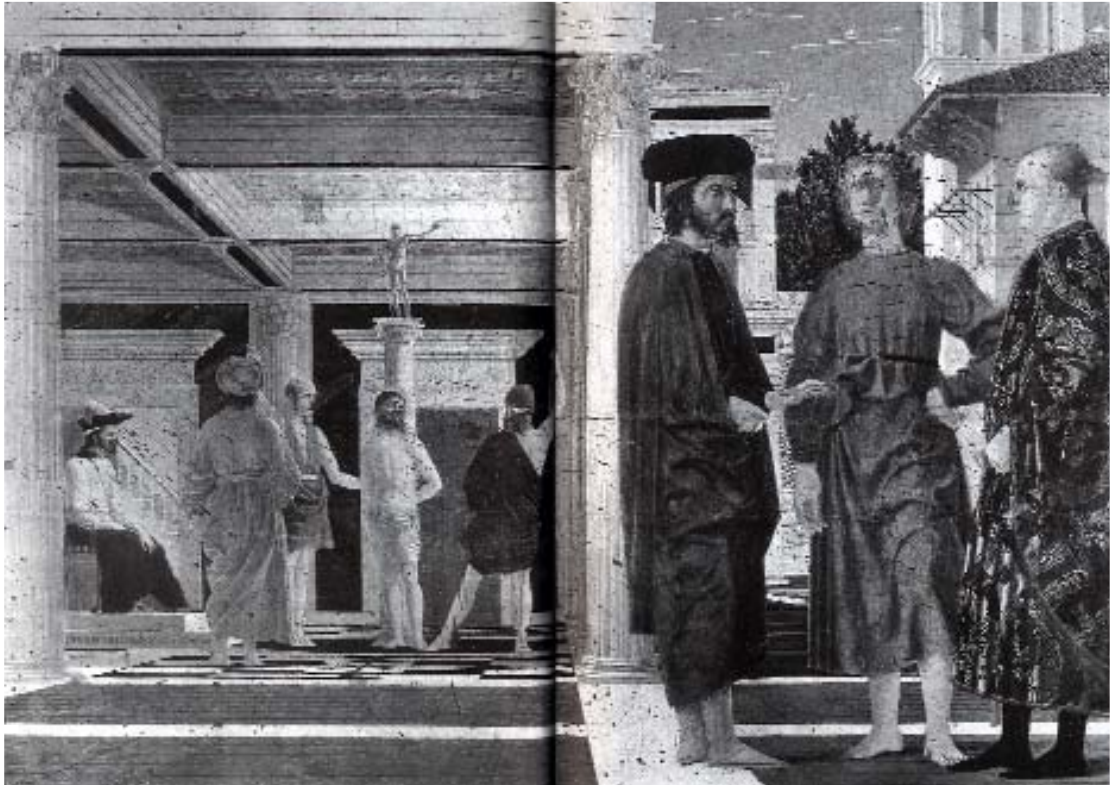


Abb. 50: Piero della Francesca, Geißelung Christi, ca. 1450, Urbino, Palazzo Ducale



Abb. 51: Hugo van der Goes, Anbetung des Kindes, Mittelteil des Portinari-Altars, ca. 1476, Florenz, Hospitalkirche S. Maria Nuova



Abb. 52: Jean Fouquet, *Perspectiva Cornuta*: Die Beisetzung Philipps des Schönen, *Grandes Chroniques de France*, fol. 323r, ca. 1455



Abb. 53: Sandro Botticelli, *Hl. Augustinus in der Schreibstube*



Abb. 54: Hans Holbein d.J., die Gesandten, 1533, London, Nat. Gallery

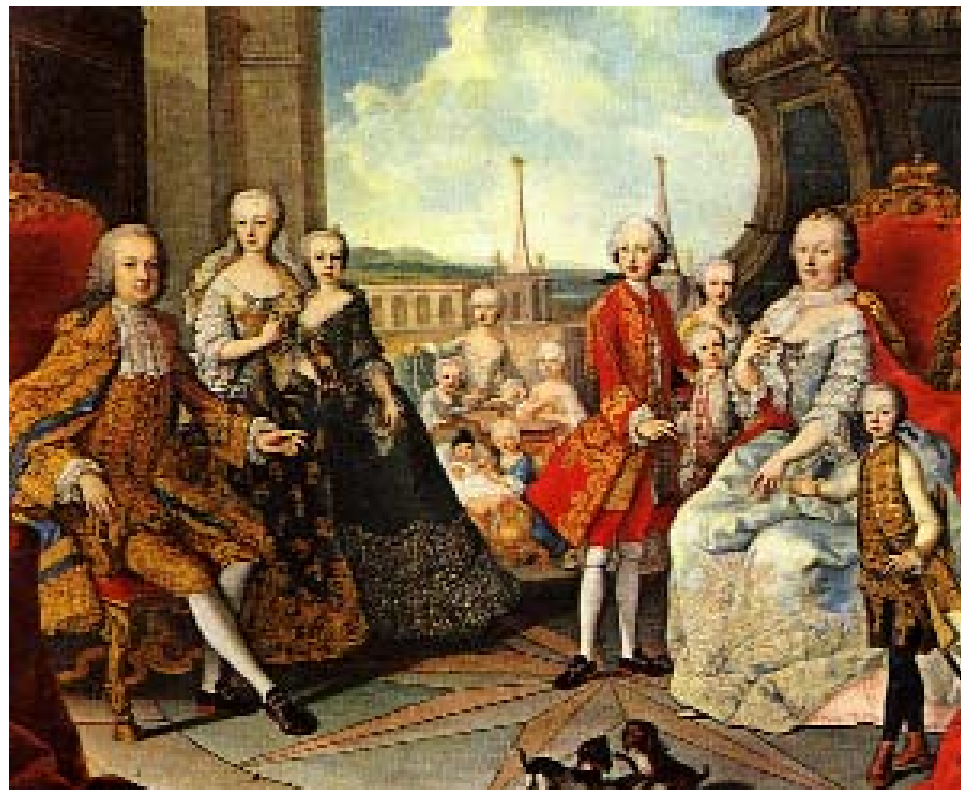


Abb. 55: Martin van Meytens, Kaiserin Maria Theresia mit ihrer Familie, ca. 1754



Abb. 56: Jan Vermeer, Die Musikstunde, ca. 1662/63, Detail, Windsor Castle



Abb. 57: Unbekannter Fotograf, Mord an der Witwe Gilles, 1904



Abb. 58: Gordon Matta-Clark, Bronx Floors, Threshold, 1973



Abb. 59: Shozo Shimamoto, Throwing Bottles of Paint, Performance während der zweiten Gutai-Ausstellung, 1956



Abb. 60: Anthony Hernandez, Landscapes for the Homeless ' 62, 1990

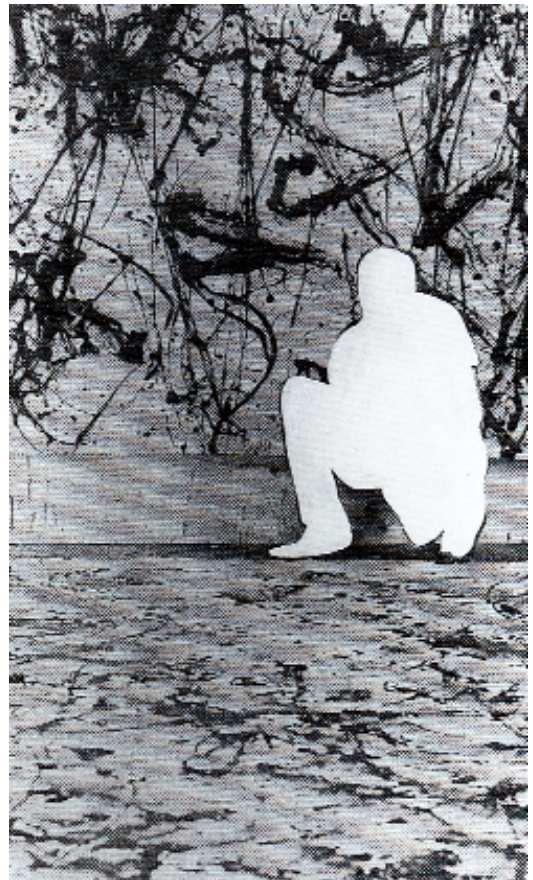


Abb. 61: John Baldessari, White Shape, 1984

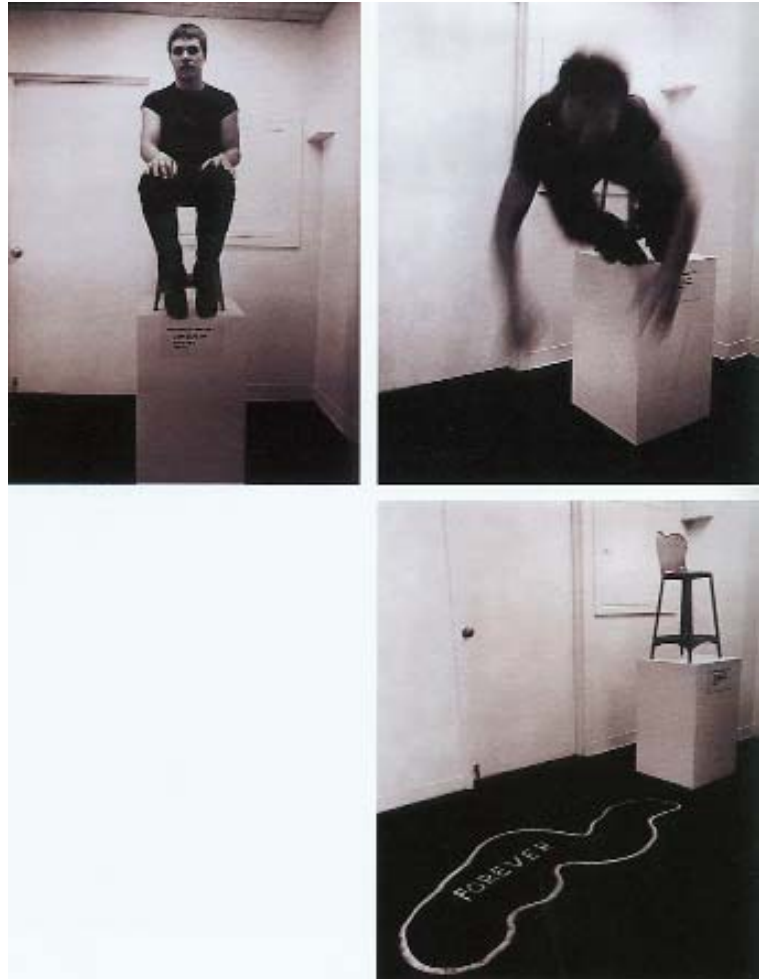


Abb. 62: Chris Burden, *Sculpture in Three Parts*, dokumentierte Performance in der Hansen Fuller Gallery, 1974

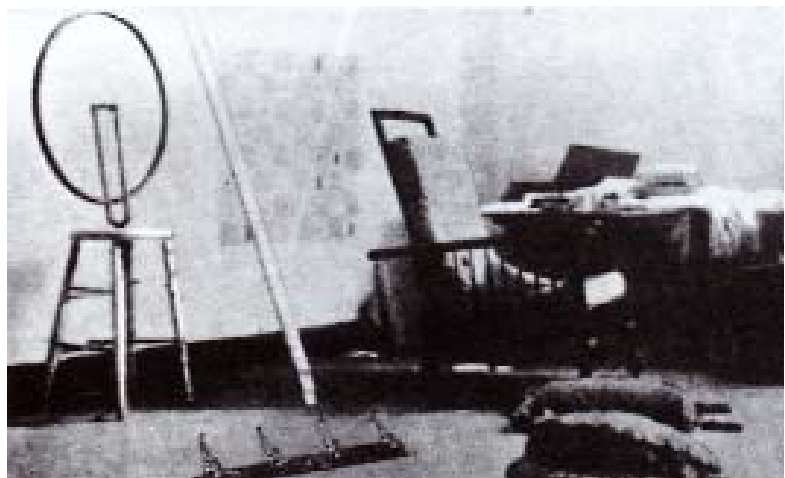


Abb. 63: Marcel Duchamp, *33 West 67th Street*, New York (1917/18), Installation mit der Stolperfalle

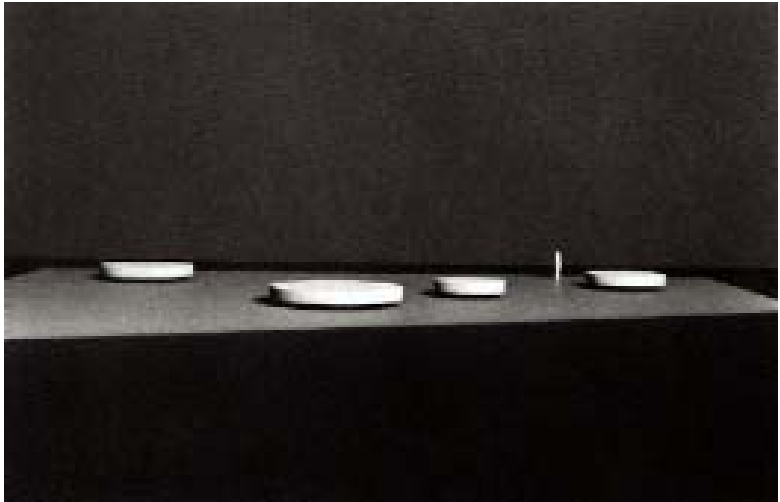


Abb. 64: Erwin Reusch, Mahnmahl für Auschwitz (Modell), 1956

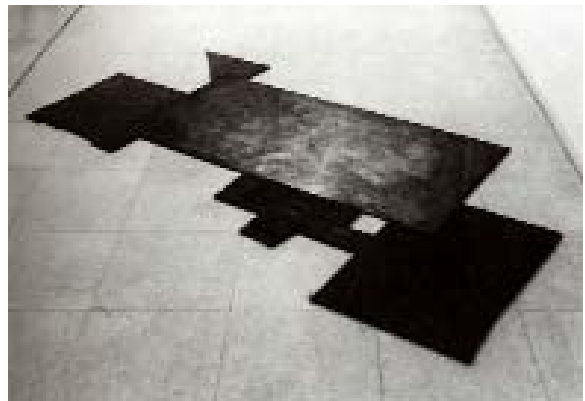


Abb. 65: Joseph Beuys, Stelle 1967/79, Installation mit Kupfer, Filz, Fett, Bienenwachs, Mönchengladbach, Museum Abteiberg

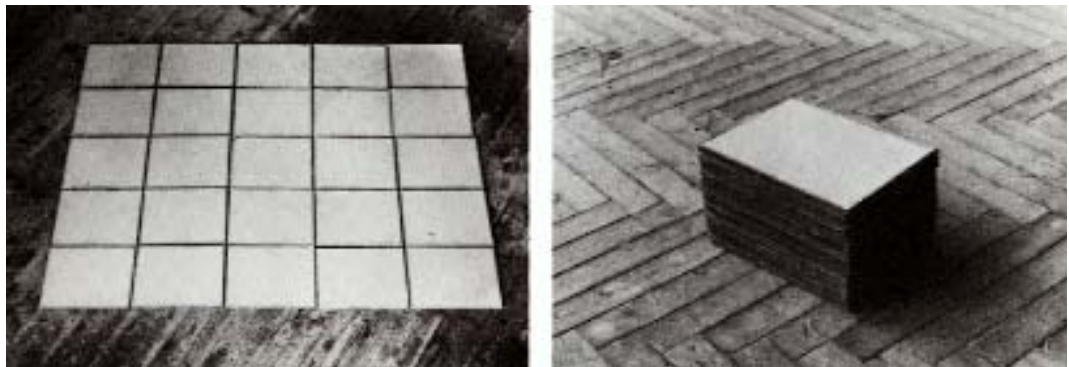


Abb. 66: Franz Erhard Walther, Teilung-Packung, 1962/63, Pappe, Filz und Leinen

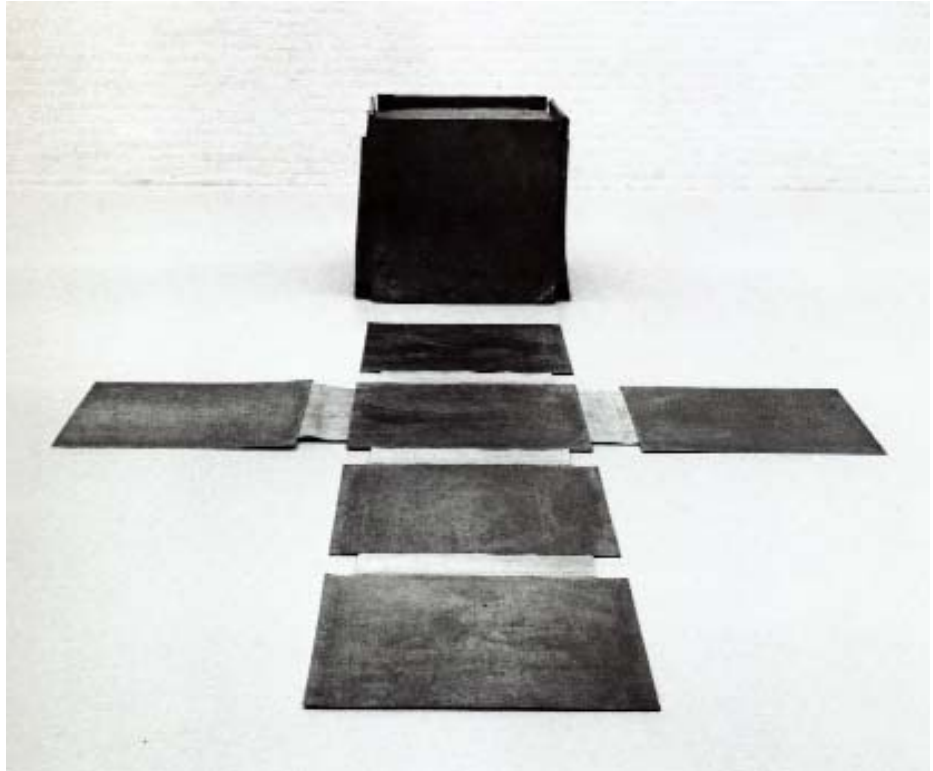


Abb. 67: Carel Visser, Kubus en uitslag, 1971,
Stahlplatten und Leder, Otterloo, Kröller-Müller-Museum

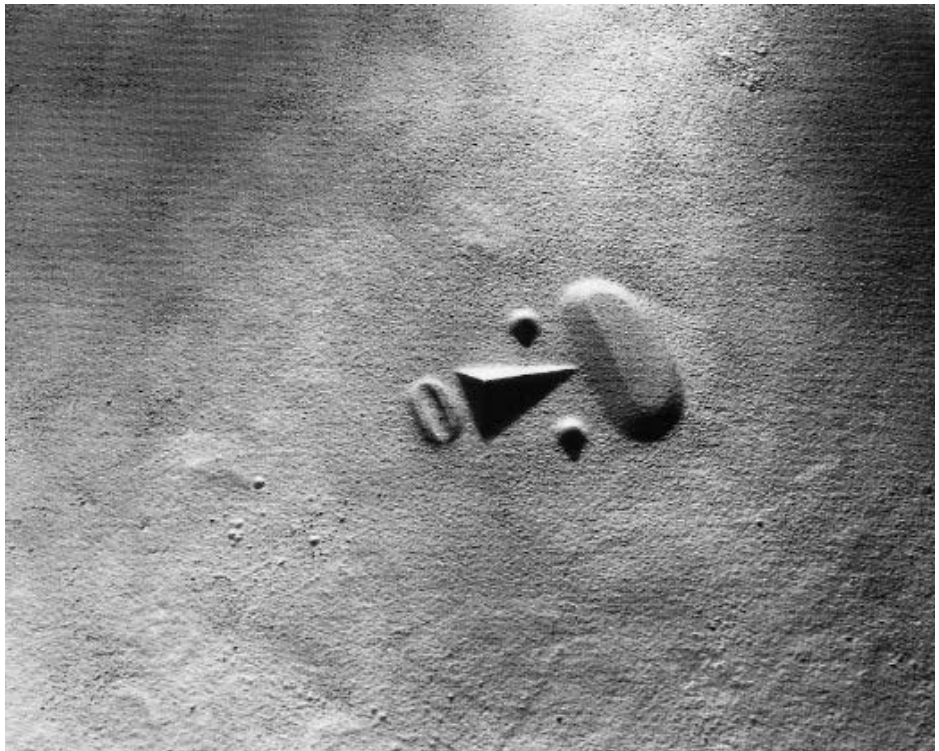


Abb. 68: Isamu Noguchi, Sculpture to be seen from the Mars, Modell, 1947



Abb. 69: Alain Claret, *By the same token*, Eichenfurnier, Installation auf der Documenta IX, 1992



Abb. 70: Walter de Maria, *The New York Earth Room*, 1977

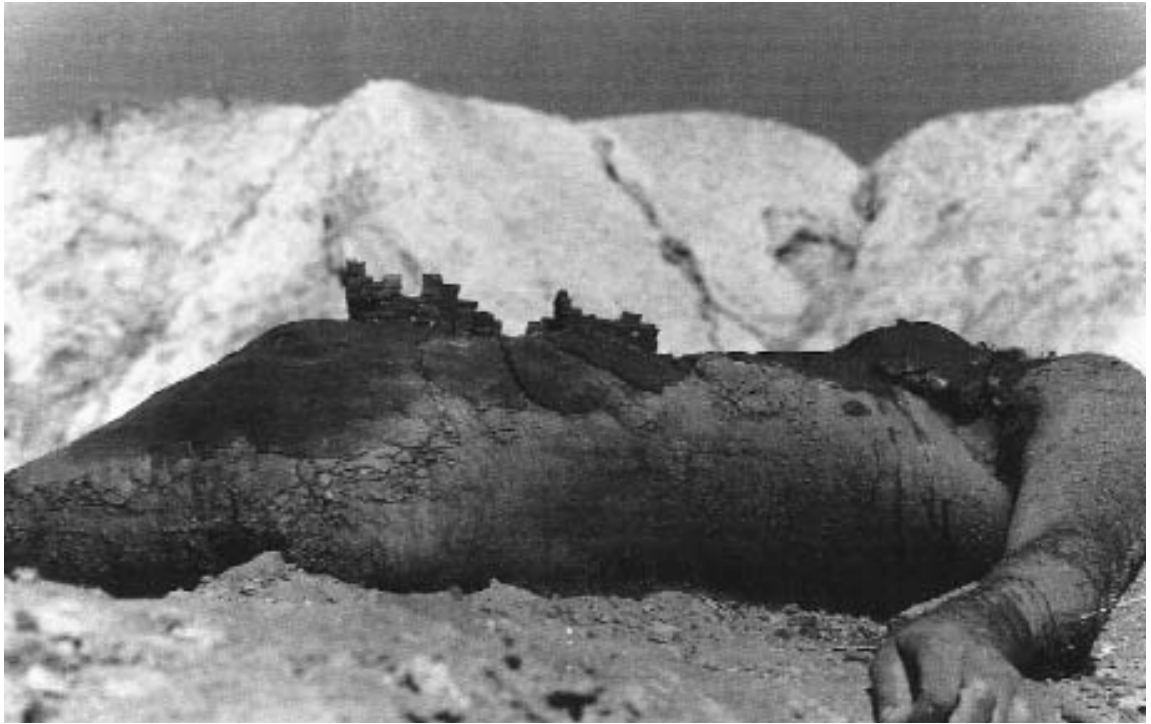


Abb. 71: Charles Simonds, Landscape-Body-Dwelling, 1971

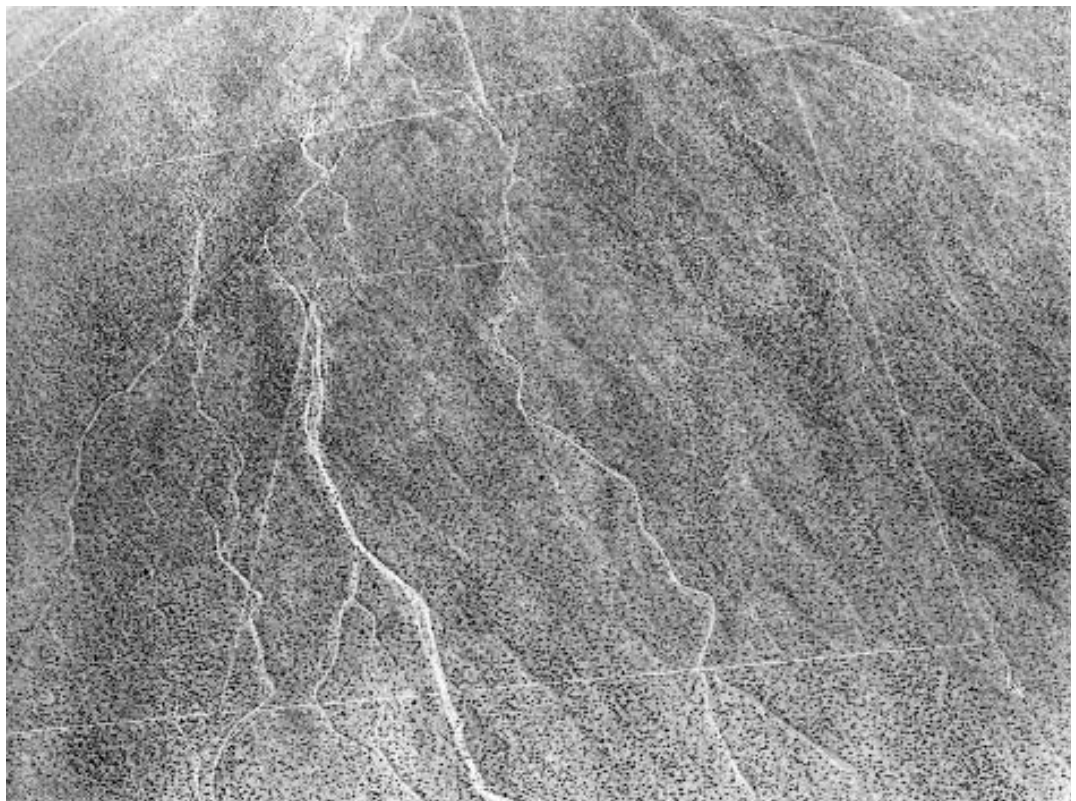


Abb. 72: Walter de Maria, Las Vegas Piece, 1969



Abb. 73: Doris Bloom und William Kentridge, Heart, Feldzeichnung, Walkerville bei Johannesburg, 1995



Abb. 74: Nancy Holt, Hydra's Head, 1974