

Kulturlandschaften: Zwischen bildhaften Naturverständnissen und kultureller Praxis

David Adler

1. Einleitung

Als Leiter eines partizipativen Kulturprojektes, das sich dem vorhandenen kulturellen Gut einer ländlichen Region widmet, begegnet mir oft der Begriff der *Kulturlandschaft*. Hier ein Auszug aus einem Förderantrag der Verwaltung einer Kleinstadt:

»Die Situation [...] zeigt damit perfekt die in der Förderrichtlinie benannte Kulturlandschaft, indem Museum, Bibliothek und das Kulturhaus [...] zusammengedacht werden.« »Diese Vertreter/innen sollen aus dem Kreis der freien Kulturschaffenden kommen, so dass eine gute Breite der Kulturlandschaft im Ankerpunkt [...] abgebildet ist.«

Es ließen sich hier zahlreiche weitere Beispiele für die Verwendung des Begriffes anführen, bei denen eine *Kulturlandschaft* Institutionen und Akteur*innen der kulturellen Praxis umfasst. In der Geografie hingegen – die Wissenschaft, die stark mit diesem Begriff gearbeitet hat – ist Landschaft ein in seinen materiellen Eigenschaften klar von anderen abgrenzbares Gebiet und Kulturlandschaft wird bestimmt als

»jede durch menschliches Handeln veränderte Landschaft unabhängig von qualitativen Aspekten und normativen Festlegungen. Der Kulturlandschaftsbegriff stellt in diesem Sinne kein normatives Leitbild dar. Kulturlandschaft ist sowohl eine physische Raumkategorie als auch ein soziales Konstrukt« (Fürst et al. 2008b: 93).

Ich unternehme im Folgenden eine Spurensuche zur Begriffsverwendung von *Kulturlandschaft*. Dabei hinterfrage ich die eben zitierte Abwesenheit eines »normative[n] Leitbild[es]« (Fürst et al. 2008b: 93) und die Tauglichkeit der Rede von *Kulturlandschaften* in kulturellen Praxisfeldern. Abschließend schlage ich mit Place und Creative Placemaking eine alternative Perspektive vor.

2. Die Natur und die Kultur der geografischen Kulturlandschaft

Kulturlandschaften im geografischen Sinn sind untereinander durch räumliche und formale Merkmale abgrenzbar. Sie bestehen aus Objekten wie Bäumen, Äckern, Gebäuden, Wegen, Straßen und Eisenbahnanlagen. Diese Objekte stehen in einem Beziehungsgefüge und bilden Ensembles (vgl. Quasten 1997: 19–20; Röhring 2008: 35)¹, die sich wie eine Quelle der Geschichtswissenschaft *lesen* (vgl. Sigel 2012) lassen. Gelesen werden kann aber am besten, was objekthaft geworden ist. Es verwundert daher nicht, dass kulturelle Praxis, ihre Akteur*innen und Institutionen nicht dazugehören. Damit ist die Praxis, die Kulturlandschaften hervorbringt und verändert, kein Bestandteil von Kulturlandschaft im Sinne der Geografie. Warum wird aber dieser Begriff zur Bezeichnung einer Kartografierung dieser Praktiken verwendet?

Da es nirgendwo eine *reine Naturlandschaft* gibt, ist alle Landschaft Kulturlandschaft. Für deren Herausbildung entscheidend war die Entdeckung der ästhetischen Landschaft im 18. Jahrhundert. Diese vollzog sich im Zuge der Aufwertung von Natur gegenüber Kultur, die eine Voraussetzung für die Entwicklung der geografischen Auffassung von Kulturlandschaft bildet. War Angst bis ins ausgehende Mittelalter das beherrschende Gefühl gegenüber Natur (vgl. Begemann 1987), so verspürten die Kulturbürger*innen Europas noch bis in das erste Drittel des 18. Jahrhunderts Ekel vor der von vielen heute ersehnten *unberührten* Natur. Die Nordeuropäer*innen verklärten die Niederlande mit ihren geraden Kanälen (vgl. Hennebo/Hoffmann 1965: 154) und zogen die Gardinen ihrer Kutsche zu, wenn es bei ihrer Tour ins Kulturland Italien über die Alpen ging (vgl. Trepl 2012: 106). Diese standen als steingewordenes Mahnmal für die Sintflut und waren für sie ebenso hässlich wie das chaotische Meer. Als Ideal galt hingegen der geometrisch geordnete, gezähmte Barockgarten: Natur konnte nur genossen werden, wenn sie

1 Vgl. zur Problematik des Erkennens von funktionalen Zusammenhängen zwischen Objekten in Kulturlandschaften Egli 2012.

sichtbar durch den Menschen *kultiviert* worden war. Mit dem Aufkommen des Landschaftsgartens in England Mitte des 18. Jahrhunderts vollzog sich hier ein Paradigmenwechsel (vgl. Groh/Groh 1991: 92; Buttler 1989; Siegmund 2011). Natur gilt seither als positiv, wenn sie in ihrem Eigenwert bewahrt wird. Alle Naturobjekte und -ensembles, die als Ausdruck dieses Eigenwertes gesehen werden, können Bestandteil von Landschaftsgärten werden. Seit der Aufwertung von Natur wurde auch das ländliche Leben als Gegenmodell zum höfischen Ideal² als *natürlich* in Landschaft einbezogen – verkörpert durch Bauernhöfe, Viehweiden usw. Natur und in ihr eingebunden der Mensch, der ihr Eigenleben respektiert, von ihr lernt und sie nur sanft überformt: Das war die Vorstellung der Kulturlandschaft ab dem 18. Jahrhundert. Es lässt sich zeigen, dass uns vieles davon auch heute noch in Repräsentationen von Natur begegnet, ob im Stadtpark³ oder auf angelegten Wanderwegen. Im Landschaftsbegriff aufgehoben ist seit dem Paradigmenwechsel ein bestimmtes Verhältnis zwischen Natur und Kultur – der Ursprung der Verwendung für das Wort *natürlich*. Was als Kulturprodukt zum Bestandteil dieser Landschaft wird, ist wertvoll, schützenswert – *natürlich*.

»Was sich hinter der Rede der Natürlichkeit der zu verteidigenden Ordnung verbirgt, ist die normative Trumpfkarte des Konservatismus [...]. Denn die Natur transzendiert die Immanenz der menschlichen Ordnungen [...] und man könnte dementsprechend von einer *normativ aufgeladenen Natürlichkeit* als konservativem Referenzpunkt sprechen.« (Biebricher 2019: 36).

Bezeichnend in diesem Zusammenhang ist der für die Kulturlandschaftspflege herausfordernde Umstand, dass geografische Kulturlandschaft überwiegend ein Nebenprodukt menschlicher Nutzungen ist (vgl. Fürst et al. 2008a: 12). So sind in Deutschland vielerorts Hecken zwischen Feldern entstanden, weil Landwirt*innen jahrhundertlang die aus dem Acker herausgelesenen

-
- 2 »Wenn gleich Gebäude Werke von der Hand des Menschen sind, so gehören sie doch mit zur Landschaft, als ein fast unentbehrliches Zubehör.« (Hirschfeld 1780: 41). »Eine Funktion der Gartengebäude im empfindsamen Garten ist es, auf noch nicht entfremdete, vorzivilisatorische, naturverbundene Lebensformen hinzuweisen, seien diese in der Vergangenheit oder in der Gegenwart verwirklicht.« (Siegmund 2011: 221)
- 3 Adrian von Buttler (1989) stellt fest, dass die Gestaltung heutiger »öffentliche[r] Stadtparks und die Ansätze zur Landesverschönerung und Landschaftspflege« (Buttler 1989: 19) aus dem Landschaftsgarten hervorgegangen sind.

Steine zwischen den Feldern abgelegt und sich dort für solche Böden geeignete Gehölze angesammelt haben. Hier würde jede*r selbstverständlich von Kulturlandschaften sprechen. Steine im Acker herauszulesen ist allerdings ein Zeichen für ein ›landwirtschaftliche[s] ›Ungunstgebiet[‹ oder [eine] ›Grenzertragslage[‹« (Haber 2006: 280). Ein anderes Beispiel ist die Heidelandschaft, die ebenfalls in Ungunstgebieten und zudem durch Übernutzung entstanden ist – auf diese beiden Aspekte werde ich später noch eingehen. Durch rational geplante Eingriffe des Bergbaus geprägte Landschaften wurden hingegen nur zögerlich als »Bergbaufolgelandschaften« (Gailing 2008: 23) bezeichnet. In den Diskursen geht es hier vor allem um den Aspekt der Zerstörung der *alten* Kulturlandschaft.⁴ Das zeigt, »dass gerade mit der ästhetischen Dimension von Landschaft eine normative bzw. moralische verbunden ist« (Schwarzer 2009: 196). Diese konservative Unterströmung hat sich in der Zeit der Aufwertung von Natur im ersten Drittel des 18. Jahrhundert entwickelt. Gerade die englischen Großgrundbesitzer, die maßgeblich für die Industrialisierung der Landwirtschaft verantwortlich waren, besaßen überwiegend Gemälde, die diese Rationalisierungen komplett ausblendeten, sowie die vorindustrielle Landwirtschaft idyllisierten, und auch in ihren Parks wird eine arkadische Landwirtschaft verklärt (vgl. Prince 2007). Neben den Kulturlandschaften, die zufällig entstanden sind – bzw. lange, bevor man deren zufälliges Entstehen mit *Natürlichkeit* gleichsetzte – wurden also die heute *alten* Kulturlandschaften bewusst geschaffen. Man nutzte die »normativ aufgeladene Natürlichkeit« (Biebricher 2019: 36), um vergangene oder vergehende Kultur in Bildern und Gärten einzufrieren. Landschaft entzieht so historischen Wandel, rationale Eingriffe und physische Arbeit dem Blick und damit der kritischen Reflexion (vgl. Cosgrove 2003: 260). Die Aufnahme der historischen Landschaften des 18. Jahrhunderts in die Kulturlandschaftsdefinition der UNESCO (vgl. Rössler 2006: 2)⁵ – und nicht von Bergbaufolgelandschaften – kodifiziert damit nicht nur eine Form der Landschaftsgestaltung, sondern auch ein moralisches Verhältnis von Kultur und Natur. *Kultur in geografischer Kulturlandschaft ist eine natürliche Kultur: nicht rational, sondern zufällig, mühelos und gewachsen.*

4 »[D]ie alte Kulturlandschaft, die als Heimat ›verheizt‹ oder bloß ›über den Haufen geworfen‹ worden sei.« (Schwarzer 2009: 195)

5 Dennoch umfassen die Empfehlungen der UNESCO nicht nur ästhetische Einschätzungen, denn sie zielen nicht darauf ab, »Kultur- und Naturerbe als separate Phänomene zu schützen, sondern beide als Teil eines Systems zu verstehen.« (Heide 2006: 262)

Die Aufwertung von Natur, die Voraussetzung für die Herausbildung der Auffassung von geografischer *Kulturlandschaft* war, bezog sich auf eine sehr spezifische Auffassung. Paradoxerweise spielte hier eine künstlerische Praxis die entscheidende Rolle, wenngleich sie selbst kein Teil von geografischer Kulturlandschaft ist: die Malerei. Sie leitete die Herausbildung der ästhetischen Qualität von Natur an.⁶ Schon seit dem 17. Jahrhundert sahen und beschrieben die englischen Aristokrat*innen die italienische Landschaft mit dem Blick der an Landschaftsmalerei Geschulten. »Die damals übliche Bildungsreise der englischen Adligen nach Italien [...] vertiefte und bestätigte, was die Malerei sehen gelehrt hatte.« (Buttlar 1989: 14) Angelehnt an die Kenntnis der Landschaft durch die Malerei (vgl. Egbert 2008: 202), gab es dafür im 18. Jahrhundert *Claudeglasses*. Sie tauchten die Natur in die Farbgebung der Gemälde Claude Lorrains (vgl. Groh/Groh 1991: 95; Cosgrove 2003: 258) und erlaubten die Reduktion der umgebenden Natur auf »bildverwertbare Landschaftsausschnitte« (Wagner 1983: 249). Basierend auf den malerischen Landschaftskompositionen der Zeit wurden auch Kulturlandschaften angelegt. Der Gartentheoretiker Christian Cay Laurenz Hirschfeld empfiehlt 1779: »Die Gesellschaft eines Landschaftsmalers, indem er mit den angelegenen Talenten nach den schönsten Ansichten zeichnet, ist für den jungen Gartenkünstler sehr lehrreich.« (Hirschfeld 1779: 148). *Natur in geografischer Kulturlandschaft ist eine kultivierte Natur: Sichtbar schön und erhaben, gelenkt durch das malerische Auge.*

3. Kulturlandschaft als Semiophor und das Problem der Kulturlandschaftspflege

Über die Landschaftsmalerei, die Perspektive und optische Vermessungsgeräte ist geografische Kulturlandschaft bildbasiert organisiert. Sie ist etwas, das

6 »Ich vertrete im Anschluß an Buttlar die These, daß die Besonderheit des Landschaftsgarten nicht die Integration von Natur ist, sondern die *Art und Weise*, in der Natur im Garten dargestellt wird, nämlich bildhaft (d.h. auch: landschaftlich), und nicht in erster Linie symbolisch additiv (wie im mittelalterlichen Garten) oder in einer mathematisch-geometrischen Ordnung (wie in den Renaissance- oder Barockgärten).« (Siegmund 2011: 23, Herv. i.O.) Die Malerei half, ästhetische Naturerfahrung in *wilder* Natur durch die Leitung des Blicks und die Anreicherung mit Ideen zu *erfinden* (vgl. Kirchhoff 2011: 72f.)

aus physischer Distanz betrachtet und von Expert*innen erklärt wird.⁷ Diese Distanzierung korrespondiert mit ihrer Musealisierung. Kulturlandschaften im Sinne der UNESCO-Definition werden durch ihren Status als schützenswertes Gut zu dem, was Krzysztof Pomian *Semiophoren* genannt hat. »Auf der einen Seite befinden sich die *Dinge, nützliche Gegenstände* [...]. Auf der anderen Seite befinden sich die *Semiophoren, Gegenstände ohne Nützlichkeit* [...], sondern Gegenstände, die [...] mit einer *Bedeutung* versehen sind.« (Pomian 2013: 49–50, Herv. i.O.) Zwischen dem Nicht(mehr)nützlichsein und der Verwandlung in etwas Bedeutendes muss für Pomian ein zeitlicher Abstand liegen. So macht etwa das Verschwinden der bäuerlichen Lebensweise der Zeit bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts die damals verwendeten Werkzeuge zu Sammlungsgegenständen. Nur weil diese Gegenstände und die damit verbundene Praxis nicht mehr nützlich sind, können sie die Vergangenheit erzählen.⁸ Diese Musealisierung kann meines Erachtens auf die durch sie entstandenen Kulturlandschaften übertragen werden. Auch sie sind aus einer unnütz gewordenen Praxis hervorgegangen. Es verwundert daher nicht, dass ein Autor in der geografischen Theorie die Tendenz beobachtet, Einwohner*innen von Waldgebieten als Fremde zu behandeln (vgl. Hinchcliffe 2003: 210)⁹. Die Bewohner*innen von geografischen Kulturlandschaften gehören mit ihrem Alltag einer anderen Zeit an als die, über die eine Geografie schreibt, die dieser Tendenz folgt. Sie sieht Kulturlandschaft, als Konsequenz aus ihrer oben erläuterten, bildbasierten und vergangenheitsbezogenen Begriffsgeschichte, nicht als den Raum an, den die dort Lebenden erklären oder durch ihr Handeln verändern dür-

7 »The landscape is seen from a distant, slightly elevated point. Landscape paintings are seen as part of the control of nature – the taming of chaos. The use of perspective arrests the temporal and makes a moment stand forever. The artist becomes the possessor and the people in the landscape – the world of practice is denied – are frozen out.« (Cresswell 2003: 273)

8 »In ihrer Eigenschaft als Semiophoren werden sie aus dem ökonomischen Kreislauf herausgehalten, denn nur so können sie ihre Bedeutung voll und ganz realisieren.« (Pomian 2013: 50)

9 Interessant in diesem Zusammenhang ist der Umgang mit dem Borkenkäfer im Bayerischen Wald. Während die Nichtbekämpfung des Borkenkäfers mit dem Ziel, im Bayerischen Wald eine *Wildnis* zu erhalten, für Tourist*innen und Biolog*innen als *temporäre Gäste* positiv konnotiert ist, fühlen sich die Einheimischen hierdurch bei der Waldnutzung eingeschränkt. Denn diese Waldnutzung ist *Teil ihrer Kultur*, sie leben *immer inmitten des Waldes*, dieser ist für sie weniger Natur- als Kulturlandschaft und *lokal* identitätsstiftend durch Interaktion. (vgl. Kangler 2009: 274).

fen.¹⁰ Zugespitzt gilt dann: »We do not live in landscapes – we look at them.« (Cresswell 2015: 18)

Das stellt für die Kulturlandschaftspflege ein Problem dar. Denn sie läuft zum Einen Gefahr, auch die Praktiken, Werte und Bedürfnisse, die diese Formen hervorgebracht haben, zu reproduzieren.¹¹ Dass Landschaften nicht nur Ergebnis, sondern auch Quelle von Praxis sind, ist der blinde Fleck einer die Gegenwart vernachlässigenden oder sogar ablehnenden (als Ursache für die Zerstörung der *ursprünglichen* Form) Geografie: Sie behandelt alle Objekte im Sinne der Archäologie als Relikte vergangenen Lebens, als Totes.¹² Zum Anderen kann sie die Frage nicht beantworten, wer diese Landschaften heute pflegen sollte und warum. Viele der als einzigartige Kulturlandschaft geschützten Formen – wie Feldhecken und Heidelandschaften – befinden sich teilweise in Privatbesitz und sind solche, »die Ausdruck von Not und Mangel der Nutzen waren und teilweise durchaus auch als Folge einer nicht nachhaltigen oder zumindest sehr intensiven Landnutzung interpretiert werden können.« (Bürgi 2012: 44) Bewohner*innen ländlicher Räume erwarten den gleichen Lebensstandard wie in Städten und präferieren zunehmend ökologische Landwirtschaft. Warum sollten sie dann Kulturlandschaftsformen pflegen, die dem entgegenstehen? *Die Genese von geografischer Kulturlandschaft als ästhetisches Bild und Semiohor entzieht sie dem Diskurs als Handlungsraum kultureller Praxis.*

10 »Relationships between the landscape and the viewer are thus doubly distanced, first by the physical distances between observation point and surface, and second by the separation of eye (body) and imagination (mind). This distanciation however also yields a power relationship privileging viewer over viewed.« (Cosgrove 2003: 254).

11 »In other words a world, or landscape, that is the product of a particular history is made to seem natural and thus becomes an important site for reproduction of established ways of being. Such a landscape is very much a product and producer of practice.« (Cresswell 2003: 277).

12 »[A]rchaeologists studying material culture have simply looked at pottery shards and remnant landscapes with a view to mapping and describing – visualizing if you like. What they have not done is thought about their objects of study in terms of practice.« (Cresswell 2003: 277).

4. Warum wird Kulturlandschaft für kulturelle Praxis verwendet?

Wenn der Begriff Kulturlandschaft schon in der Kulturlandschaftspflege Probleme für die Praxis aufwirft, wieso wird er dann in kulturellen Praxisfeldern angewandt? Wird er in meiner Praxis der Kulturarbeit in ländlichen Räumen von anderen eingeführt, versuche ich auf andere Bezeichnungen auszuweichen. Landschaft ist mir zu stark auf den Ursprung ausgerichtet, ist wie ein bereits geschriebener Text, wie es ein Kulturgeograf treffend beschreibt.¹³ Da wir aber mit unserem *Kulturlandbüro*¹⁴ Kunst und Kultur als Mittel für Regionalentwicklung begreifen, ist es entscheidend, dass die Akteur*innen ihre Landschaft verändern können. Wir und die Künstler*innen, mit denen wir arbeiten, erkunden auch nicht-kanonische Landschaften, die für die Menschen vor Ort bedeutsam sind, wie z.B. alte Munitionsfabriken oder Gartenzäune (s. Abb. 1). Es wird auch nicht *eine* offizielle, sondern es werden mehrere unterschiedliche Geschichten zu Kulturlandschaften gesammelt. Vor allem aber geht es in den Projekten um die Zukunft und darum, wie sie gestaltet werden kann.

Wenn Kulturlandschaft im Sinne der kulturellen Praxis eine Kartografieierung der regionalen Verteilung von Kulturangeboten in einem abgegrenzten Gebiet bezeichnet, was ist damit gewonnen? Es sagt wenig über die Beziehungsgefüge aus und nichts zu neuen oder offenen Bedarfen. Einzig die entscheidende Bedeutung der Wege auf dem Land legen dort einen Bezug zum geografischen Begriff der (Kultur)Landschaft nahe. Denn während in Städten allgemein nur die isolierten Orte kultureller Praktiker*innen und Institutionen relevant sind, ist in ländlichen Räumen das, was es gibt, oft weniger wichtig als die Frage, wo es angeboten wird. Nur werden hier Wege vorwiegend negativ bewertet, während sie in Landschaftsparks positiv konnotiert sind.

Meines Erachtens beruht die Attraktivität, den Begriff der Kulturlandschaft auf kulturelle Praxisfelder anzuwenden, auf seiner naturalisierenden Kraft. Eine Menge von kulturellen Institutionen oder Akteur*innen für ein bestimmtes Gebiet zu kartografieren heißt, dass sie Teil einer Landschaft werden. Sie gelten damit als gewachsen, breit verankert – als *natürlich*. Das

13 »Landscape [...] appears to encapsulate the notion of fixity – of a text already written – of the production of meaning and the creation of dominating power.« (Cresswell 2003: 270)

14 Mehr Informationen zum Kulturlandbüro: <https://www.kulturlandbuero.de>.

kann als versteckter Appell verstanden werden, deren nachhaltige Finanzierung sicherzustellen. Kulturverwaltungen kennen oft nur die Akteur*innen und Institutionen, die irgendwann einmal einen Förderantrag gestellt haben. Der Blick auf Gefördertes ist wiederum oft verbunden mit der Frage nach Professionalität. Das bedeutet jedoch eine Einengung der Kulturlandschaft im Sinne der kulturellen Praxis auf professionelle Akteur*innen, die Angebote oder Veranstaltungen für Dritte umsetzen. Was ist aber mit der Probe des Laienchors, die eine wichtige kulturelle Funktion erfüllt? Mit Kulturlandschaft im Sinne der kulturellen Praxis wird die strikte Trennung von Kultur und Soziokultur, Profis und ehrenamtlichen Akteur*innen, Kunst und kultureller Bildung verfestigt und die ganzheitliche Sicht auf Kultur als Querschnittsfeld, das sich stetig wandelt, erschwert.

*Abb. 1: Begegnung an der Gartenzaun-Installation der Künstler*innen Mathis Dieckmann und Greta Wilhelm in Liepgarten.*



© Peter van Heesen 2023

5. Place, Placemaking und Creative Placemaking

Ein erweiterter Begriff der Kulturlandschaftspflege unter Bezug auf das Konzept des *Place* kann Perspektiven für die Praxis beider Auffassungen von Kulturlandschaft bieten.¹⁵ *Place* wird verstanden als der ganzheitliche Raum, in dem Menschen leben und der über eine »Bindungskraft« (Fürst/Lahner/Pollermann 2008: 72) verfügt. Es kann an dieser Stelle nicht auf alle Aspekte dieses Begriffs eingegangen werden. Nur so viel: Im Unterschied zu *Space* ist *Place* mit von den Einwohner*innen verkörpert auffassbarer Bedeutung aufgeladen, die sich in *Assemblages* kontingent zusammensetzt und stetig verändert (vgl. Cresswell 2015: 52–53). *Place* umfasst beispielsweise die Akteur*innen sowie Institutionen der kulturellen Praxis und die sonst als Hintergrund wirkende geografische Kulturlandschaft, vor allem ihr Verhältnis zueinander: In *Place* ist Kulturlandschaft ebenso als Ergebnis wie als Hervorbringer von Praxis aufgehoben (Cresswell 2003: 277)¹⁶. *Placemaking* bezeichnet, von diesem Konzept ausgehend, »einen kollektiven Prozess der Raumgestaltung mit dem Ziel, die Lebensqualität zu verbessern und sich den Raum sozioemotional« (Fürst/Lahner/Pollermann 2008: 73) anzueignen. Historische Bezüge, die in Kulturlandschaft *gelesen* werden können, werden rezipiert und in gegenwärtiger Praxis zur Gestaltung einer gemeinsamen Zukunft verarbeitet. Das ist ein niemals abgeschlossener Prozess. Fokussiert sich Landschaft und geografische Kulturlandschaft auf die im schönen Bild eingefrorene Vergangenheit und den Blick der Expert*innen oder Genießenden, so zielt *Placemaking* auf Zukunft, Praxis, Augenhöhe und die Menschen vor Ort.

Wird im Zusammenhang von Stadt- und Regionalplanung herkömmlich auf Gebäude und andere Objekte geblickt, so geht es im *Placemaking* um öffentlichen Raum und das, *was* dort, *warum*, *mit wem* und *durch wen* passiert (vgl. Courage 2021a: 3). Dazu werden die Expert*innen des Alltags – die Einwohner*innen – einbezogen. Ihr verkörpertes Wissen wird als grundlegende

15 Deshalb besteht die Herausforderung für Kulturgeograf*innen darin, »to produce geographies that are lived, embodied, practiced; landscapes which are never finished or complete, not easily framed or read. These geographies should be as much about the everyday and unexceptional as they are about the grand and distinguished.« (Cresswell 2003: 280)

16 »Place, unlike space and landscape, permeates our everyday life and provides meaning in people's lives. Places are quite clearly ›lived‹.« (Cresswell 2003: 269)

Quelle für die Planung genutzt, aber auch für die Umsetzung von Stadt- oder Regionalentwicklungsmaßnahmen eingesetzt. Ein Beispiel ist das Eye Level Game, in dem eine möglichst diverse Gruppe von Expert*innen und Einwohner*innen gemeinsam den zu gestaltenden Bereich durchläuft und Transformationsbedarfe eruiert, getreu dem Motto: »The ground floor may be only 10 % of a building but it determines 90 % of the experience.« (Ligterink/Karszenberg 2023: o.S.) Durch Partizipation der Einwohner*innen stoßen die daraus abgeleiteten Maßnahmen nicht nur auf stärkere Akzeptanz, sondern regen auch zur Mitwirkung bei deren Umsetzung an.¹⁷ Im Placemaking sind Kulturlandschaften nicht nur lesbarer Hintergrund, sondern Ergebnis einer vergangenen und Teil einer gegenwärtigen Praxis, und Bewohner*innen sowohl als Planer*innen als auch als Umsetzende aktiv.

Creative Placemaking ist erstmalig während der Wirtschaftskrise 2008 in den USA¹⁸ als ganzheitliche, auf Place bezogene Strategie mehrerer staatlicher Einrichtungen – Nahverkehr, Stadtentwicklung, Umweltschutz – initiiert worden. Es meint die Nutzung von künstlerischen Praktiken als Mittel für die Aufwertung eines Ortes im Sinne des Placemakings und machte hierfür Künstler*innen zu Partner*innen auf Augenhöhe (vgl. Hughes 2021: 29). Relevant ist dabei nicht die Anzahl kultureller Initiativen, sondern, inwiefern diese einen Beitrag zur Gestaltung der Gemeinschaft leisten (vgl. Bennett 2014: 74). Mit dem Programm *Our Town* wurde Lebensqualität zum entscheidenden Kriterium für das Zusammenwirken von künstlerischen Institutionen bzw. Akteur*innen und der öffentlichen Verwaltung (vgl. Hughes 2021: 30). Je stärker lokal agiert wird und je mehr die Einwohner*innen (und ihre Organisationen) – anstatt Externe und Tourist*innen – zentrale Akteur*innen sind, desto höher sind die Chancen auf ein Gelingen (vgl. ebd.: 37). »Creative Placemaking, when done well, is inherently idiosyncratic; it responds to and reflects the cultural assets centered in a location and those who reside there.« (Cook 2021: 56) Wenn mit diesem Ziel eine große Vielfalt öffentlicher, privater, gemeinnütziger und wirtschaftlicher Partner gemeinsam aktiv ist – deren bereichsübergreifendes Zusammenwirken Kernidee des Placemakings ist – kann der physische und soziale Charakter einer Region durch die Künste positiv geformt und Gentrifizierung abgewendet werden, welche ausdrücklich nicht das Ziel von Creative Placemaking ist (vgl. Besters/Marrades/Kahne

17 »Im Idealfall unterstützt *place* die Bildung von Nachbarschaften als schwach oder stärker bindende Netzwerke.« (Fürst/Lahner/Pollermann 2008: 74)

18 Durch den National Endowment for the Arts (NEA).

2019). Im Creative Placemaking werden künstlerische Praktiken unter anderem eingesetzt, um sowohl eine noch nicht realisierte Zukunft zu projektieren als auch die Vergangenheit abzubilden, Ideen für größere Gleichberechtigung zu entwickeln und in kulturell diversen Gemeinschaften Beziehungen zu bilden (vgl. Calderon/Takeshita 2021: 38–41). Natürlich dient Kunst auch klassisch dazu, Orte zu verschönern, zu unterhalten sowie Sozialkritik zu leisten (vgl. Markusen/Nicodemus 2014: 41).

Doch das Entscheidende an *Creative Placemaking* ist nicht sein Beitrag dazu, dass *herkömmliche* Lösungen größere Akzeptanz erzielen und unter Einbindung von Organisationen aus unterschiedlichen Sektoren umgesetzt werden. Angesichts multipler Krisen sollen künstlerische Zugangsweisen im Placemaking vor allem *radikal neue* Antworten und Prozesse hervorbringen. Nach der Wirtschaftskrise 2008 war die Beförderung wirtschaftlichen Aufschwungs ein Hauptantrieb für die Bewegung, ohne den positiven oder schädlichen Einfluss solcher Aktivitäten zu sehen.¹⁹ Später zielte Placemaking stärker darauf ab, Orte attraktiver *und* diverser zu gestalten, sozialen Wandel, die Stärkung der Gemeinschaft, die Einbindung von Einwohner*innen mit geringem Einkommen²⁰ und ehrenamtliches Engagement zu befördern. In der gegenwärtigen Pandemie und angesichts des Klimawandels wird mit Placemaking die Hoffnung auf *neue, innovative* Wege und deren Erprobung verbunden (vgl. Platt 2021: 144). Dabei sind es die Künste mit ihrem *radikalen* Potential und die einzigartigen Fähigkeiten partizipativ arbeitender Künstler*innen, die als besonders geeignet angesehen werden: »There is a specific skillset of the artist that is able to broker conversations between different stakeholders in a process, the art becoming a relational object by which to talk through contested issues.« (Courage 2021b: 220) Im Creative Placemaking gehen Künstler*innen

19 »The mainstream use of the term creative placemaking fails to define and advance a community development practice because it does not encompass and recognize the historic and contemporary legacies of placemaking that have harmed communities, such as Robert Moses' remaking of the very fabric of New York in the s, nor recognize the way communities have utilized placemaking as an act of resistance against oppression.« (Liu : –47)

20 Für die Lerneffekte entscheidend war die Vermittlung des Wissens aus den vorhandenen Best-Practice-Beispielen sowie die technische und sonstige Begleitung: »While the NEA ›Our Town Knowledge Building‹ grant program resulted in new tools and resources for the field, the NEA recognized a need to also directly support its local project grantees through non-financial technical assistance in the form of mentors, coaches, peer exchanges, and creative placemaking consultancies.« (Hughes 2021: 33)

als Nicht-Expert*innen der Stadt- und Regionalentwicklung leichter neue Wege. Sie arbeiten nicht auf die Verwirklichung eines Ideals hin, sondern mit der niemals *perfekten* Realität, die sie genau dadurch radikal verändern helfen können. Sie sind Aktivator und Katalysator für Aktivitäten in neuen – auch kapitalismus- und gentrifizierungskritischen – Allianzen, agieren dabei aber stets im Einklang mit der Gemeinschaft, an die sie die Zwischenergebnisse am Ende zur Weiterführung der Prozesse »vererben« (ebd.). Eine Evaluation der durch *ArtPlace America* geförderten Creative Placemaking-Vorhaben in den USA hat unter anderem ergeben, dass es in den beteiligten Organisation durch die Projekte zu einer Steigerung der Risiko- und Experimentierbereitschaft kam, sich die Erfolgsdefinitionen diversifizierten, ein effektiverer Austausch untereinander sowie mit Partnern etabliert wurde und sich neue Formen des Engagements und der Organisation herausgebildet haben (vgl. Rubin 2021: 471–472).

6. Fazit

Auch im Creative Placemaking – das ebenfalls kartografieren sollte – bleibt die Frage vorerst unbeantwortet, welche kulturellen Angebote in einer Kulturlandschaft benötigt werden. Allerdings ändert sich die Perspektive: Wurde vorher vom Standpunkt interessierter Konsument*innen gefragt, die professionellen Anbieter*innen gegenüberstehen, so ist jetzt die Kultur der ganzen Gemeinschaft im Blick und das Ziel die Lebensqualität aller. Alle kulturellen Aktivitäten und Organisationen können eingebunden werden. Geht es zum Beispiel um gesellschaftliche Resilienz, so ist es unerheblich, ob Mitglieder einer Gemeinschaft, Laien, Profis, Rezipient*innen oder Produzent*innen sind. Denn Kunst kann in Krisen eine entscheidende resilienzstärkende Funktion²¹ übernehmen. Die Wirtschaftskrise war, wie bereits erwähnt, Anlass für die Entwicklung des Creative Placemakings und auch die COVID-19-Pandemie hat die Bedeutung der Künste für die psychische Gesundheit deutlich gemacht (vgl. Calderon/Takeshita 2021: 38). Der ganzheitliche Rahmen von Place

21 Im Sinne der *Informal Arts*: »[S]inging in a church choir, participating in a drumming circle, writing poetry at the local library, painting at home, or acting in a community theatre« (Bennett 2014: 75). *Informal arts* »play an important role in helping heterogeneous communities create the stable and shared sense of collective identity that is a second key ingredient for resiliency.« (Bennett 2014: 76).

und Creative Placemaking entspricht viel eher der Realität eines partizipativen Kulturprojektes im ländlichen Raum als die ästhetische, musealisierte, statische und auf die Erholungsfunktion festgelegte Kulturlandschaft der Geografie und Kunstgeschichte. Jener bezieht die objekthafte Kulturlandschaft und ihre Geschichte ein, stellt aber einen Bezug zu den Menschen und ihrer gegenwärtigen Praxis her, die wiederum auf diese *material culture* zurückwirken kann und soll. Die prozesshafte Sicht geht vom verkörperten Wissen der Einwohner*innen aus, die u.a. gemeinsam mit Denkmalschützer*innen, Kulturexpert*innen und Kulturverwaltungen die Kulturarbeit gestalten und leben. Dafür bietet Creative Placemaking und Placemaking einen besseren Rahmen als ein auf kulturelle Praxis übertragener eindimensionaler Kulturlandschaftsbegriff.

Dieser Rahmen ist in der jeweiligen Praxis am jeweiligen Ort immer wieder auf's Neue auszufüllen. »Statische Kosten-Nutzen-Kalkül[e]« (Fürst/Lahner/Pollermann 2008: 79) stehen einem Gelingen dabei ebenso im Weg, wie das erfolgreiche Beispiel des Regionalmarketings. Zwar ist hier die Verbindung der Handlungslogiken aus Verwaltung, Markt/Wirtschaft und Zivilgesellschaft greifbar, andererseits tendiert der Fokus auf tourismustaugliche Ansichten lokaler *Places* dazu, das Bild der statischen Landschaft als historischer Kulisse, an der einheimische Zeitgenoss*innen nichts verändern dürfen, zu perpetuieren. Denn während Einwohner*innen einen *Place* daran messen, wie gut sie hier *leben* und *wirken* können, gilt das Interesse von Touristen*innen dem maximalen Genuss beim *Sehen* eines Ortes als Landschaft.²² Nicht zuletzt besteht eine große Herausforderung darin, bei zunehmender Professionalisierung des Managements von aus Placemaking-Prozessen abgeleiteten Aktivitäten, das ursprünglich in kooperativer Selbststeuerung gebundene Commitment Ehrenamtlicher weiterhin zu erhalten (vgl. Fürst/Lahner/Pollermann 2008: 80).

22 Was einer Akzeptanz zum Beispiel von *Bergbaufolgelandschaften* im Wege steht (vgl. Schwarzer 2009: 195).

Quellen

- Anderson, Kay/Domosh, Mona/Pile, Steve/Thrift, Nigel (Hg.) (2003): *Handbook of Cultural Geography*, London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage.
- Baumgartner, Peter/Kessler, Cordula M./Mürner, Johann/Schibler, Boris (Hg.) (2012): *Netzwerk Kulturlandschaft. Auch eine Aufgabe für Archäologie und Denkmalpflege*, Basel: Schwabe.
- Begemann, Christian (1987): *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zu Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M.: Athenäum.
- Bennett, Jamie (2014): »Creative Placemaking in Community Planning and Development: An Introduction to ArtPlace America«, in: *Community Development INVESTMENT REVIEW 10. Creative Placemaking*, S. 74–81.
- Besters, Minouche/Marrades, Ramon/Kahne, Juliet (Hg.) (2019): *Our City? Countering Exclusion in Public Spaces*, Stipo.
- Biebricher, Thomas (2019): *Geistig-moralische Wende. Die Erschöpfung des deutschen Konservatismus*, Berlin: Matthes & Seitz.
- Bürgi, Matthias (2012): »Landnutzung schafft Landschaft. Relikte, Spuren und Bedeutung«, in: Peter Baumgartner et al. (Hg.), *Netzwerk Kulturlandschaft*, Basel: Schwabe, S. 42–49.
- Buttlar, Adrian von (1989): *Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*, Köln: DuMont Buchverlag.
- Calderon, Sarah/Takeshita, Erik (2021): »A future of creative placemaking«, in: Cara Courage et al. (Hg.), *The Routledge Handbook of Placemaking*, Oxon/New York: Routledge, S. 38–44.
- Cosgrove, Denis (2003): »Landscape and the European Sense of Sight – Eyeing Natur«, in: Kay Anderson et al. (Hg.), *Handbook of Cultural Geography*, London: Sage, S. 249–268.
- Cresswell, Tim (2003): »Landscape and the Obliteration of Practice«, in: Kay Anderson et al. (Hg.), *Handbook of Cultural Geography*, London: Sage, S. 269–281.
- Cresswell, Tim (2015): *Place. An Introduction*, West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Cook, Kim (2021): »Listen, Connect, Act«, in: Cara Courage et al. (Hg.), *The Routledge Handbook of Placemaking*, Oxon/New York: Routledge, S. 56–62.
- Courage, Cara/Borrup, Tom/Jackson, Maria Rosario/Legge, Kylie/McKeown, Anita/Platt, Louise/Schupbach, Jason (Hg.) (2021): *The Routledge Handbook of Placemaking*, Oxon/New York: Routledge.

- Courage, Cara (2021a): »Introduction. What really matters: moving placemaking into a new epoch«, in: dies. et al. (Hg.), *The Routledge Handbook of Placemaking*, Oxon/New York: Routledge, S. 1–8.
- Courage, Cara (2021b): »Preface. The radical potential of placemaking«, in: dies. et al. (Hg.), *The Routledge Handbook of Placemaking*, Oxon/New York: Routledge, S. 219–223.
- Egbert, Maire-Luise (2008): »The true model of gardening: Der Englische Landschaftsgarten«, in: Eva-Maria Stolberg (Hg.), *Auf der Suche nach Eden. Eine Kulturgeschichte des Gartens*, Frankfurt a.M. u.a.: Lang, S. 197–220.
- Egli, Hans-Rudolf (2012): »Landschaft als Ergebnis historischer Prozesse – und Ressource für die zukünftige Raumentwicklung«, in: Peter Baumgartner et al. (Hg.), *Netzwerk Kulturlandschaft*, Basel: Schwabe, S. 110–116.
- Fürst, Dietrich/Gailing, Ludger/Pollermann, Kim/Röhring, Andreas (Hg.) (2008): *Kulturlandschaft als Handlungsraum. Institutionen und Governance im Umgang mit dem regionalen Gemeinschaftsgut Kulturlandschaft*, Dortmund: Rohn.
- Fürst, Dietrich/Gailing, Ludger/Pollermann, Kim/Röhring, Andreas (2008a): »Einführung«, in: Dietrich Fürst (Hg.), *Kulturlandschaft als Handlungsraum*, Dortmund: Rohn, S. 11–18.
- Fürst, Dietrich/Gailing, Ludger/Lahner, Marion/Pollermann, Kim/Röhring, Andreas (2008b): »Konstituierung von Kulturlandschaften als Handlungsräume«, in: Dietrich Fürst et al. (Hg.), *Kulturlandschaft als Handlungsraum*, Dortmund: Rohn, S. 89–102.
- Fürst, Dietrich/Lahner, Marion/Pollermann, Kim (2008): »*Regional Governance* und *Place-making* in Kulturlandschaften«, in: Dietrich Fürst et al. (Hg.), *Kulturlandschaft als Handlungsraum*, Dortmund: Rohn, S. 71–88.
- Gaese, Hartmut/Sandholz, Simone/Böhler, Andreas (Hg.) (2006): *Denken in Räumen. Nachhaltiges Ressourcenmanagement als Identitätssicherung – Durch Veränderung der Rahmenbedingungen gefährdete Kulturlandschaften und das Problem ihrer Erhaltung*, Stolberg: Zillekens.
- Gailing, Ludger (2008): »Kulturlandschaft – Begriff und Debatte«, in: Dietrich Fürst (Hg.), *Kulturlandschaft als Handlungsraum*, Dortmund: Rohn, S. 21–34.
- Groh, Ruth/Groh, Dieter (1991): »Von den schrecklichen zu den erhabenen Bergen. Zur Entstehung ästhetischen Naturerfahrung«, in: dies. (Hg.), *Weltbild und Naturaneignung: zur Kulturgeschichte der Natur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 92–149.

- Haber, Wolfgang (2006): »Landschaft als Bild und Ressource«, in: Hartmut Gaese/Simone Sandholz/Andreas Böhler (Hg.), Denken in Räumen, Stolberg: Zillekens, S. 275–288.
- Heide, Susanne von der (2006): »Erhaltung von Kulturlandschaften: Die Notwendigkeit der Anerkennung traditioneller Werte und Lebensformen«, in: Hartmut Gaese/Simone Sandholz/Andreas Böhler (Hg.), Denken in Räumen, Stolberg: Zillekens, S. 225–236.
- Hennebo, Dieter/Hoffmann, Alfred (1965): Geschichte der deutschen Gartenkunst (= Band II: Der Architektonische Garten. Renaissance und Barock), Hamburg: Broschek.
- Hinchcliffe, Steve (2003): »Inhabiting« – Landscapes and Natures«, in: Kay Anderson et al. (Hg.), Handbook of Cultural Geography, London: Sage, S. 207–225.
- Hirschfeld, Christian Cay Laurenz (1779): Theorie der Gartenkunst, Erster Band, Leipzig.
- Hirschfeld, Christian Cay Laurenz (1780): Theorie der Gartenkunst, Dritter Band, Leipzig.
- Hughes, Jen (2021): »An Annotated History of Creative Placemaking at the Federal Level«, in: Cara Courage et al. (Hg.), The Routledge Handbook of Placemaking, Oxon/New York: Routledge, S. 27–37.
- Kangler, Gisela (2009): »Von der schrecklichen Waldwildnis zum bedrohten Waldökosystem – Differenzierung von Wildnisbegriffen in der Geschichte des Bayerischen Waldes«, in: Thomas Kirchhoff/Ludwig Trepl (Hg.), Vieldeutige Natur, Bielefeld: transcript, S. 263–278.
- Kirchhoff, Thomas (2011): »Natur« als kulturelles Konzept«, in: Ralf Konersmann/John Michael Krois/Dirk Westerkamp (Hg.), Zeitschrift für Kulturphilosophie 5 (1), S. 69–96.
- Kirchhoff, Thomas/Trepl, Ludwig (Hg.) (2009): Vieldeutige Natur. Landschaft, Wildnis und Ökosystem als kulturgeschichtliche Phänomene, Bielefeld: transcript.
- Ligterink, Jart/Karssenberg, Hans (2023): »Eye Level Game. How to analyse a space or area based on the human scale principles?«. URL: <https://placemaking-europe.eu/toolbox/eye-level-game/> (07.04.2023).
- Liu, Jeremy (2021): »Making places for survival. Looking to a creative placemaking past for a guide to the future«, in: Cara Courage et al. (Hg.), The Routledge Handbook of Placemaking, Oxon/New York: Routledge, S. 45–55.

- Markusen, Ann/Nicodemus, Anne Gadwa (2014): »Creative Placemaking: How to Do It Well«, in: Community Development INVESTMENT REVIEW 10. Creative Placemaking, S. 35–42.
- Platt, Louise (2021): »Preface. The problem with placemaking«, in: Cara Courage et al. (Hg.), *The Routledge Handbook of Placemaking*, Oxon/New York: Routledge, S. 143–147.
- Pomian, Krzysztof (2013): *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln (1986/87)*. Aus dem Französischen von Gustav Roßler, Berlin: Wagenbach.
- Prince, Hugh (2007): »Art and agrarian change, 1710–1815«, in: Denis Cosgrove/Stephen Daniels (Hg.): *The Iconography of Landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, S. 98–118.
- Quasten, Heinz (1997): »Grundsätze und Methoden der Erfassung und Bewertung kulturhistorischer Phänomene der Kulturlandschaft«, in: Winfried Schenk/Klaus Fehn/Dietrich Denecke (Hg.), *Kulturlandschaftspflege*, Stuttgart: Borntraeger, S. 19–34.
- Röhring, Andreas (2008): »Gemeinschaftsgut Kulturlandschaft – Dilemma und Chancen der Kulturlandschaftsentwicklung«, in: Dietrich Fürst et al. (Hg.), *Kulturlandschaft als Handlungsraum*, Dortmund: Rohn, S. 35–48.
- Rössler, Mechthild (2006): »Kulturlandschaften aus der Sicht der UNESCO. Kulturlandschaftsdefinition und -schutz in globaler Perspektive«, in: Hartmut Gaese/Simone Sandholz/Andreas Böhler (Hg.), *Denken in Räumen*, Stolberg: Zillekens, S. 1–15.
- Rubin, Victor (2021): »Transforming community development through arts and culture. A developmental approach to documentation and research«, in: Cara Courage et al. (Hg.), *The Routledge Handbook of Placemaking*, Oxon/New York: Routledge, S. 464–474.
- Schwarzer, Markus (2009): »Positionen und Konzepte zur Bergbaufolgelandschaft. Ansätze einer kulturwissenschaftlichen Analyse des planerisch-gestalterischen Diskurses«, in: Thomas Kirchhoff/Ludwig Trepl (Hg.), *Vieldeutige Natur*, Bielefeld: transcript, S. 189–200.
- Siegmund, Andrea (2011): *Der Landschaftsgarten als Gegenwelt. Ein Beitrag zur Theorie der Landschaft im Spannungsfeld von Aufklärung, Empfindsamkeit, Romantik und Gegenaufklärung*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Sigel, Brigitt (2012): »Die Kulturlandschaft – Ein Geschichtsbuch«, in: Peter Baumgartner et al. (Hg.), *Netzwerk Kulturlandschaft*, Basel: Schwabe, S. 16–21.

- Trepl, Ludwig (2012): Die Idee der Landschaft. Eine Kulturgeschichte von der Aufklärung bis zur Ökologiebewegung, Bielefeld: transcript.
- Wagner, Monika (1983): »Das Gletschererlebnis – visuelle Naturaneignung im frühen Tourismus«, in: Götz Großklaus/Ernst Oldemeyer (Hg.): Natur als Gegenwelt. Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur, Karlsruhe: Von Loeper, S. 235–263.

