Zeitschrift: Pamphlet

Herausgeber: Professur für Landschaftsarchitektur, Christophe Girot, ETH Zürich

Band: - (2005)

Heft: 5: Designing unique landscapes : Master of Advanced Studies in Landscape Architecture 03/04

Artikel: Translating landscape = Landschaft übersetzen

Autor: Jakob, Michael

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-965634

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

TRANSLATING LANDSCAPE

by Michael Jakob

Three important characteristics relating to the paradigm of translation result from the idea that, in terms of cultural theory, the concept of the original has been dismantled since the deconstructionist postulates at the latest and that every original text already represents a transposition. First, translations have no origin; they go back to an absent original that has always been lost. Secondly, translations are the result of a translation process, an invention. Thirdly, translations are essentially concerned with the quality of difference (differences in language, in historical eras, etc.). Michel de Certeau made the connection between translating as a linguistic activity and the spaces we experience physically.[1] When we walk through an urban landscape, our steps mark a personal text and we perform acts of speech that are inscribed in the overall comprehensive text of the city. We either conform to the rhetoric of the street networks and topographies as we go, or else – as when reading – we go in the opposite direction, skip over significant units, or favour certain symbolic expressions that we sometimes elevate to the status of monuments (in the sense of the modern mythology that Aragon's *Paysan de Paris* presents).

Experiencing landscape is – at least in the radical sense, the way Henri Maldiney defines it – a personal experience that discloses itself to the person walking and moving in the space.[2] If each landscape is unique (a "work of art in nuce", according to Simmel) or an event, this implies that landscape is in principle not translatable.[3] Every step reveals something new (sometimes even a new landscape), something that cannot be recovered. If we understand it in this radical sense, every landscape ultimately lacks a foundation, and we are always chasing after a lost original – as in the translation process.

LANDSCHAFT ÜBERSETZEN

von Michael Jakob

Geht man davon aus, dass der Begriff des Originals kulturtheoretisch spätestens seit den dekonstruktionistischen Postulaten demontiert wurde und dass jeder Originaltext bereits eine Übertragung darstellt, ergeben sich drei wichtige Charakteristika bezüglich des Paradigmas Übersetzung: Übersetzungen sind ursprungslos, gehen auf ein immer schon verlorenes, abwesendes Original zurück; Übersetzungen sind das Resultat eines Übersetzungs‹prozesses›, eines Entwurfs; Übersetzungen haben es ganz wesentlich mit der Differenzqualität (Sprach-, Epochenunterschied und so weiter) zu tun.

Vom Übersetzen als sprachliche Tätigkeit zu den Räumen, die wir leibhaft erfahren, hat Michel de Certeau die Brücke geschlagen.[1] Durchschreiten wir die Stadtlandschaft, markieren unsere Schritte einen individuellen Text, vollziehen wir Sprechakte, die sich dem grossen, umfassenden Text der Stadt einschreiben. Wir fügen uns dabei der Rhetorik der Strassennetze und Topographien ein oder gehen gegen den Strich, überspringen – wie beim Lesen – die Bedeutungseinheiten oder privilegieren bestimmte symbolische Ausdrücke, die wir zeitweise zu Monumenten (im Sinne jener modernen Mythologie, die Aragons *Paysan de Paris* vorführt) erheben.

Landschaftserfahrung ist – zumindest in dem radikalen Sinne, wie sie Henri Maldiney definiert – ein individuelles Ereignis, das sich dem gehenden, sich im Raum bewegenden Menschen erschliesst.[2] Ist jede Landschaft ein Einmaliges (Simmel zufolge ein «Kunstwerk in nuce»), ein Ereignis, so impliziert dies ihre prinzipielle Unübersetzbarkeit.[3] Jeder Schritt offenbart etwas Neues (manchmal: eine neue Landschaft), Unwiederbringliches. Fasst man sie in dieser Radikalität, so ist jede Landschaft letztlich grundlos, jagen wir – wie im Übersetzungsprozess – immer dem verlorenen Original nach.

Like original texts that are to be transposed, landscapes thus appear untranslatable. Yet they have always been dependent on translation and have always been both the beginning and end (aim) of a translation. In other words, landscape is never given to be definitive or lasting. Rather, it is the flash of a correlation that always still calls for translation.

In his reflections upon natural beauty (in his work *Critique of Pure Reason*), Kant already suspected – without drawing any conclusions – that landscape is exactly what comes to be the central focus of any aesthetics. Experiencing nature aesthetically starts out from the initial "translation process" between the subject and object (meaning the trans-posing contact between the subject and the nature that is seen). It implies the activity of the human being's inner powers (especially the power of the imagination), which can be designated as another extremely complex "translation process". In the course of this process, the initial impression recalls other things, comparisons are made, there are things to think about, it can be grasped after all and, the more it withdraws, the more needs to be translated. The immateriality of the substrate – the fact that in the course of experiencing landscape we are looking at something that is nature and not handiwork – elevates landscape to the paradigm of aesthetics par excellence and effectuates a form of never-ending translation.

The fact that the original in terms of reception aesthetics has always been "lost", and is consequently always dependent on translation, also implies the impossibility of representing landscape visually. Any attempt at photographing or filming familiar identifiable landscapes (of course that is a contradiction in terms) always results in only partial translations or versions. Even an experiment as extreme as Michael Snow's *La Région Centrale*, in which the objective camera aims to show the visible as such in a film showing natural beauty seamlessly and uninterruptedly at last, produces a result that remains an abstraction and reveals the artist's standpoint as a construction of

Landschaften erscheinen auf diese Weise, wie die zu übertragenden Originale, unübersetzbar und sind zugleich immer schon auf Übersetzung angewiesen, sind gleichzeitig Anfang und Ende (Ziel) einer Übersetzung. Landschaft ist mit anderen Worten nie ‹definitiv›, dauerhaft gegeben, sondern das Aufblitzen eines Zusammenhangs, der stets noch nach Übersetzung ruft.

Kant ahnte bereits in seinen Reflexionen zum Naturschönen (in seinem Werk *Kritik der Urteilskraft*) – ohne daraus alle Folgerungen zu ziehen –, dass gerade die Landschaft im Zentrum jeder Ästhetik zu stehen kommt. Natur ästhetisch zu erfahren, impliziert, ausgehend von einem ersten ‹Übersetzungsprozess› zwischen Subjekt und Objekt (gemeint ist der ‹über-setzende› Kontakt zwischen erblickter Natur und Subjekt), eine Aktivität der inneren Kräfte (besonders der Einbildungskraft) des Menschen, die als weiterer, äusserst komplexer ‹Übersetzungsprozess› bezeichnet werden kann, im Zuge dessen der initiale Eindruck an Anderes erinnert, verglichen wird, zu denken gibt, eben noch fassbar ist und, je mehr er sich entfernt, desto mehr übertragen muss. Die Immaterialität des Substrats – die Tatsache, dass im Zuge der Erfahrung von Landschaft auf etwas, Natur, geblickt wird, das nicht Werk ist – erhebt die Landschaft zum Paradigma von Ästhetik überhaupt, bewirkt eine Form der unendlichen Übersetzung.

Dass das Original in rezeptionsästhetischer Hinsicht immer schon ‹verloren› ist, mithin stets auf Übersetzung angewiesen ist, impliziert auch die unmögliche Repräsentierbarkeit von Landschaft. Jeder Versuch, bekannte, identifizierbare Landschaften (freilich etwas in sich Widersprüchliches) zu fotografieren oder zu filmen, ergibt immer nur partielle Übersetzungen. Noch ein derart extremes Experiment wie Michael Snows *Région Centrale*, in dem die objektive Kamera darauf aus ist, das Sichtbare als solches zu zeigen, ein Film, in dem das Naturschöne endlich fugenlos und ununterbrochen gezeigt werden soll, ergibt ein Resultat, das Abstraktion bleibt, den Standpunkt des Künstlers als Konstruktion von Realität, sprich als Überset-

reality, in other words a translation. Coleridge, the English Romantic, who similarly tried to record what he saw during his poetic walks in an unfiltered "original" fashion without translating it, had already encountered the problems of such an undertaking around 1800. He wrote, "The Head of Glen Nevis how simple for a Painter/ & in how many words & how laboriously, in what dim similitudes & slow & dragging Circumlocutions must I give it – so give it that they who knew the place best would least recognize it in my description."[4] For Coleridge the response to the necessary betrayal of the original consists of creating an endless text, an endless translation that is aware of its contradictoriness.

Translation certainly also applies to the aspect of the aesthetic production of landscape. In his essay *De la composition des paysages* (1777), Girardin emphasises the need for composing landscape, for translating art historical concepts into the reality of a landscape park: "L'effet pittoresque et la belle nature ne peuvent avoir qu'un même principe, puisque l'un est l'original et l'autre la copie. [...] Toute discordance dans la perspective, ainsi que dans l'harmonie des couleurs, n'est pas plus supportable dans le tableau sur le terrain, que dans le tableau sur la toile."[5] As in classic translation theories, this act is understood as the best possible technical conversion of the original into reality. The originals are the immaterial landscape patterns that the connoisseurs, the people with taste, have internalised (as a compact timeless repertoire) and that the landscape architect or gardener merely has to transpose. The aim is to be as true to the original as possible, that is, to make viewers forget that the landscape "tableau" is really not as rigidly eternal as the painting stored in the cultural memory as a pattern. This tradition of "ut pictura prospectus" still has repercussions in the work of Burle Marx, who transposes his artistic compositions into Brazilian reality. Conversely, the actual drive behind landscape architecture and the whole problem of the profession nevertheless consist in precisely the fact that the original

zung, offenbart. Der englische Romantiker Coleridge, der um 1800 gleichfalls versuchte, anlässlich seiner poetischen Touren (*walks*), das Gesehene ungefiltert, ‹original› wiederzugeben, ohne es zu übersetzen, stiess bereits auf die Aporien eines solchen Unterfangens: «The Head of Glen Nevish how simple for a Painter/ & in how many words & how laboriously, in what dim similitudes & slow & dragging Circumlocutions must I give it – so give it that they who knew the place best would least recognize it in my description.»[4] Die Antwort auf den notwendigen Verrat am Original besteht bei Coleridge in der Genese eines unendlichen Textes, einer endlosen Übersetzung, die sich ihrer Widersprüchlichkeit bewusst ist.

Übersetzung betrifft freilich auch die produktionsästhetische Seite von Landschaft. In seinem Essay *De la composition des paysages* (1777) hebt Girardin die Notwendigkeit hervor, Landschaft zu komponieren, kunstgeschichtliche Vorstellungen in die Realität des Landschaftsparks zu übersetzen: «L'effet pittoresque et la belle nature ne peuvent avoir qu'un même principe, puisque l'un est l'original et l'autre la copie. [...] Toute discordance dans la perspective, ainsi que dans l'harmonie des couleurs, n'est pas plus supportable dans le tableau sur le terrain, que dans le tableau sur la toile.»[5] Wie in den klassischen Übersetzungstheorien, wird dieser Akt dabei als bestmögliche technische Umsetzung des Originals in die Wirklichkeit verstanden; die Originale sind die immateriellen Landschaftsmuster, die die ‹connaisseurs›, die Leute von Geschmack verinnerlicht haben (ein kompaktes, zeitloses Repertoire) und die der Landschaftsarchitekt oder -gärtner nur noch zu übertragen hat. Ziel ist dabei die grösstmögliche Originaltreue, das heisst vergessen zu machen, dass das ‹Tableau› eigentlich nicht so unbeweglich-ewig ist wie das im kulturellen Gedächtnis als ‹pattern› gespeicherte Gemälde. Diese ‹ut pictura prospectus›-Tradition wirkt noch bei Burle Marx nach, der seine artistischen Kompositionen in die brasilianische Realität überträgt. Der eigentliche Antrieb und die ganze Schwierigkeit der Landschaftsarchitektur bestehen indes umge-

is never given but always needs to be invented (this of course also applies to Girardin and Burle Marx). Designing is a form of translating in the search for an original that does not come about until the end of the process. However, in order for the process to get started, the original already has to be divined at the beginning.

kehrt gerade darin (das gilt natürlich auch für Girardin und Burle Marx), dass das Original nie ‹gegeben›, sondern immer zu erfinden ist. Entwerfen ist eine Form des Übersetzens auf der Suche nach einem Original, das erst am Ende des Prozesses entsteht, jedoch, um in Gang zu kommen, bereits am Anfang erahnt werden muss.

1 Cf. Michel de Certeau, **L'invention du quotidian: vol. 1, Arts de faire**, Gallimard, Paris 1990, **Pratiques d'espace**, pp. 139–194.

2 " 'Dans l'espace du paysage nous sommes perdus'. C'est en ces termes qu'Erwin Straus rend au paysage son sens nu. Ecarté son sens vague d'usage courant, ce mot nomme le lieu d'une expérience inaugurale qui, du reste, est rare. Il ne désigne pas 'l'étendue d'un pays que l'on saisit d'un seul aspect' (Littré) mais une forme du spatial qui se dévoile par l'épreuve. Être perdu c'est ne plus avoir ses marques dans le monde, ce qui est n'avoir plus de monde. Il faut pour l'éprouver se trouver transporté d'un coup, sans transition ni souvenir, hors de l'espace géographique et historique." (Henri Maldiney, **ouvrir le rien: l'art nu, encre marine**, La Versanne 2000, p. 128.)

3 Cf. Georg Simmel, "Die Philosophie der Landschaft", in: **Brücke und Tür**, Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft, Stuttgart 1957.

4 Samuel Taylor Coleridge, **The Notebooks,** ed. K. Coburn, vol. 1, 1794-1804, Routledge, London 1957, note 1489.

5 René-Louis de Girardin, **De la composition des paysages**, ed. M. Conan, Champ Vallon, Seyssel 1992, p. 23.