

## **Formen landschaftlicher Raumerfahrung im Spiegel der bildenden Kunst**

von

HERBERT LEHMANN

Mit 25 Bildern

### *Vorwort*

Der hier vorgelegte Versuch ist die Niederschrift eines Festvortrages, der über die engeren fachwissenschaftlichen Grenzen der Geographie hinausgehen sollte, ohne Anspruch darauf zu erheben, mehr als eine Anregung zu sein. Ihn über die Länge eines Vortrags hinaus auszubauen, erschien dem Verfasser weder möglich noch geboten. Vorbeugen möchte er dem naheliegenden Vorwurf eines Übergriffes auf rein kunstgeschichtliche Probleme, für die er als Geograph nicht zuständig ist. Die Landschaftsmalerei wird vielmehr nur als Spiegel unterschiedlicher Erfahrungsweisen des Landschaftsraumes gesehen. Daher ist die bei der Drucklegung erforderliche Einschränkung des im Vortrag gebotenen Bildmaterials auf das unbedingt Nötige nicht als Nachteil zu betrachten. Der Leser dürfte unschwer weitere Beispiele aus dem Bereich der Kunst kennen oder finden, an denen er die Darlegungen kritisch prüfen kann.

Besonderer Dank gebührt der Fränkischen Geographischen Gesellschaft, insbesondere Herrn Friedrich Linnenberg, für die Aufnahme eines so abseits von ihrem Tätigkeitsfeld liegenden Beitrages sowie für die ungewöhnlich großzügige Bildausstattung.

### 1.

Die Geographie hat es bekanntlich mit der Landschaft und mit dem Raum zu tun. Aber sie versteht beide Termini *technici* in einem ganz bestimmten fachwissenschaftlichen Sinn: die *Landschaft* als ein auf die Karte projizierbares Gefüge mehr oder minder kausal oder funktional miteinander verknüpfter Geofaktoren, den *Raum* als den durch die sphärischen Koordinaten festlegbaren Ausschnitt der Erdoberfläche. Das Erscheinungsbild der Landschaft, die Landschaftsszene in ihrem physiognomischen Aspekt, wird zwar als der sichtbare Ausdruck des räumlichen Gefüges landschaftlicher Phänomene anerkannt, aber ihm fällt im Rahmen der geographischen Landschaftsforschung allenfalls eine

heuristische, das Erkennen unterschiedlicher Gefügetypen erleichternde Rolle zu. Es ist nicht selbst, als Phänomen sui generis, Gegenstand kritischer Untersuchung.

Scheinbar unabhängig vom Begriff der geographischen Landschaft existiert demnach ein anderer, der das Landschaftsbild, die Szenerie im naiven Sinne, meint und der, vergeistigt, in der bildenden Kunst sowie in der Dichtung eine Rolle spielt als Träger seelisch-kultureller Gehalte. Die Doppeldeutigkeit des Wortes „Landschaft“ schafft manche Verwirrungen, umsomehr, als die beiden Aspekte ein und desselben Objektes nicht immer klar unterschieden werden, ja auf einem bestimmten Gebiet gar nicht voneinander getrennt werden können.

In der Geographie besteht ein altes, legitimes Bedürfnis, den Gegenstand, von dem die Rede sein soll, also die Landschaft, durch beschreibende Schilderung dem Leser oder Hörer vorzustellen, und zwar als lebendiges Anschauungsbild. Nun ist die „Beschreibung“ einer Landschaft, wenn sie mehr sein soll als eine Aufzählung erfaßbarer Objekte, weitaus schwieriger als die Beschreibung dieser Objekte selbst. Denn Landschaft ist zwar gegenständlich an natürliche und handgreifliche kulturelle Phänomene gebunden, aber zunächst und vor allem visuell integriertes Erscheinungsbild. Als solches und nur als solches besitzt Landschaft jenen eigentümlichen ganzheitlichen Charakter, der sich mit dem Inhaltlichen weder deckt noch sich in ihm erschöpft.

„Unser Bewußtsein“, sagt *Georg Simmel* in seinem Essay über die „Philosophie der Landschaft“, „muß ein neues Ganzes, Einheitliches haben, über die Elemente hinweg, an ihre Sonderbedeutungen nicht gebunden und aus ihnen nicht mechanisch zusammengesetzt — das erst ist die Landschaft<sup>1</sup>.“

Die eindrucksvollen Landschaftsschilderungen bildeten den Ruhm der großen Geographen des 19. Jahrhunderts. Sie öffneten dem Leser und Hörer buchstäblich die Augen. Auch heute noch werden sie — ich möchte sagen — mit einem gewissen Neid in ihrem geographischen Wert anerkannt, insofern als sie über jede Teilansicht hinaus ein umfassendes landschaftliches Ganzes — ein „Naturgemälde“ nannte es *Alexander von Humboldt* — in seinen charakteristischen Zügen der anschauenden Phantasie vorzustellen vermochten, wozu weder der Pinsel des Malers noch das photographische Objektiv in der Lage ist. Was den heutigen Geographen skeptisch macht, diesen großen Vorbildern nachzueifern, ist das bei aller erstrebten Sachlichkeit der Darstellung zugegebenermaßen „subjektive“ Element der ästhetischen Wertung, das man früheren Generationen aus dem zeitlichen Abstand heraus gern zugesteht, selbst aber als unwissenschaftlich empfindet.

1) *Georg Simmel*: Philosophie der Landschaft. — Die Guldtkammer 3. 1912/13, S. 635.

*Alexander von Humboldt* konnte im physiognomischen „Totalcharakter“ einer Gegend, also auf ästhetischer Ebene, den Schlüssel zum transzendentalen Wesen der Landschaft suchen. Ästhetische Kategorien — im weitesten Sinn — liegen seinen „Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse“ als Einteilungsprinzip zugrunde, und in der Einleitung zu seinen epochemachenden „Ansichten der Natur“ wird die „ästhetische Behandlung naturhistorischer Gegenstände“<sup>2</sup> zwar als formales Problem diskutiert, nicht aber wissenschaftstheoretisch als unzulässig angezweifelt. Das alles geschah im Namen und Auftrag der Geographie. Immerhin waren schon dem späten *Humboldt* Bedenken über die ästhetische Transzendierung der Landschaft im Sinne der romantischen Naturphilosophie gekommen. Im „Kosmos“ heißt es: „Ein physisches Naturgemälde bezeichnet die Grenze, wo die Sphäre der Intelligenz beginnt und der ferne Blick sich senkt in eine andere Welt. Es bezeichnet die Grenze und überschreitet sie nicht“<sup>3</sup>. Etwa um dieselbe Zeit erkannte *Wilhelm Heinrich Riehl* in seinem tiefsinnigen Essay über „Das landschaftliche Auge“<sup>4</sup> die prinzipielle Zeit- und Kulturgebundenheit der ästhetischen Wertung der Landschaft und damit die Relativität jeder auf ästhetischen Urteilen beruhenden Landschaftsschilderung.

Die Scheu vor solchen Landschaftsschilderungen in wissenschaftlichen Werken kann sich also auf Autoritäten berufen, die nicht unserer Generation angehören, sondern ihre Stimme schon vor einem Jahrhundert erhoben haben. Aber gerade der erwähnte Essay von *Wilhelm Heinrich Riehl* eröffnet eine neue Möglichkeit, die Landschaftsschilderung auf eine solidere Basis zu stellen. Die kulturhistorische und psychologische Analyse des landschaftlichen Sehens und Wertens vermag nämlich von der geisteswissenschaftlichen Seite her zu einigermaßen verbindlichen Aussagen über Wesen und Formen des wertrelevanten Verhältnisses des Menschen zu seiner natürlichen Umwelt, d. h. zur Landschaft, zu gelangen. Literaturhistoriker und Kunsthistoriker haben unter dem Aspekt ihrer Wissenschaft von dieser Möglichkeit längst fruchtbaren Gebrauch gemacht. Sie haben die „Entdeckung der Landschaft“ als einen geistesgeschichtlichen Vorgang in allen seinen Phasen beschrieben und seine Bindung an die Erlebniswerte der jeweiligen Zeit aufgezeigt. Die Psychologie andererseits hat sich mit den Gesetzen des Sehens befaßt und eine Fülle von Erkenntnissen über das Gesetzliche im Subjektiven zutage gefördert. In der Tat ist die Fähigkeit, Natur

---

2) *Alexander von Humboldt*: *Ansichten der Natur*, mit wissenschaftlichen Erläuterungen. 1. Bd. — 2. Aufl. Stuttgart, Tübingen 1826. S. V.

3) *Alexander von Humboldt*: *Kosmos*. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung. Bd. 1. — Stuttgart, Tübingen 1845. S. 386.

4) *Wilhelm Heinrich Riehl*: *Das landschaftliche Auge*. In: *W. H. Riehl*: *Culturstudien aus drei Jahrhunderten*. — Stuttgart 1862. S. 57—79.

als Landschaft zu sehen und zu erleben, ein äußerst vielseitiges kulturelles und psychologisches Phänomen. Dennoch — und gerade im Hinblick auf die geleistete Vorarbeit — erscheint es sinnvoll und aussichtsreich, die im landschaftlichen Sehen und Bewerten wirksamen Gesetze von ihren psychologischen und geistesgeschichtlichen Hintergründen her aufzudecken, sich klar zu werden über das hierbei mitwirkende kultur- und zeitspezifische Wertschema, dem man selbst, aber auch der Hörer oder Leser unterworfen ist, wenn von Landschaft in dem hier genannten Sinne die Rede ist. Mit anderen Worten: es wäre eine reflektierte Aussage an die Stelle der vermeintlich naiven zu setzen. Wie dies geschehen könnte, sei in gedrängter Form am Beispiel der landschaftlichen *Raumerfahrung* im Spiegel der bildenden Kunst in aller Kürze umrissen. Dabei geht es uns nicht so sehr um das vielumstrittene Problem des räumlichen Sehens überhaupt als um die Erfassung und Einschätzung des Landschaftsraumes.

## 2.

Raum ist offenbar die wesentlichste Kategorie der Landschaft. Natur als das Umfassendere, aber zugleich Unbestimmtere, kann auch mit geschlossenen Augen stimmungsgemäß erlebt werden im Gesang der Vögel, im Duft der blühenden Wiese. Landschaft aber ist immer visuell erfahrene raumhafte Ganzheit, wenn anders der unüberhörbare Bedeutungsunterschied zwischen den Worten „Natur“ und „Landschaft“ einen Sinn haben soll.

Welcher Art ist nun dieser „Landschaftsraum“, woran knüpft unser landschaftliches Raumerlebnis jeweils an? Selbstverständlich handelt es sich nicht um den abstrakten Raum der Physik, sondern um den phänomenalen Landschaftsraum. Auf vorkultureller Ebene hat dieser Raum bloßen Umweltcharakter im Sinne von *Uexküll*<sup>5</sup>. Er ist vorwiegend visuell kontrolliertes Vorfeld der Festung Ich, seine Relevanz ergibt sich aus dem Lebensbetrieb, der potentiellen Feindbedrohung, der Nahrungssuche und vor allem der Orientierung. Zahlreiche landschaftliche Sensationen des Kulturmenschen gehen auf den biologischen Vor- und Umweltcharakter der vorkulturellen Raumerfahrung zurück.

Dem Menschen als einem „Augentier“ ist zum Beispiel instinktiv daran gelegen, sein Vorfeld zu sichern. Daher bewahrt er eine gewisse Affinität zu einem freien, in die Tiefe gegliederten und abschätzbaren Blickfeld. Dieses Blickfeld hat insofern Raumcharakter, als es eine dreidimensionale Richtungsstruktur besitzt. Doch die Richtungskoordinaten sind auf den Menschen bezogen und eigentümlicherweise nicht

5) *Jakob von Uexküll*: Theoretische Biologie. 2. Aufl. Berlin 1928. — *Ders.*: Bedeutungslehre. Leipzig 1940. — *Ders. u. Georg Kriszat*: Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Berlin 1934.

qualitativ gleichwertig. Rechts und links, oben und unten, vor mir und hinter mir — das sind deutlich in ihrem „Wert“ unterscheidbare Richtungen. Die Erkenntnisse der experimentellen Psychologie, wie sie etwa *Metzger* in seinem Buch über die „Gesetze des Sehens“<sup>6</sup> niedergelegt hat, sind im Hinblick auf das Phänomen „Landschaft“ und „Landschaftsraum“ bisher noch kaum ausgewertet worden. Nur wenige Beispiele einer solchen Auswertung psychologischer Gesetze seien in aller Kürze angeführt.

Die rechte und die linke Seite unseres Blickfeldes oder auch eines Bildes ist, unabhängig von den inhaltlichen Objekten, qualitativ verschieden. Man kennt die Verwirrung eines Vortragenden, wenn ein Lichtbild — sei es die Reproduktion eines Gemäldes, sei es eine Landschaft — versehentlich seitenverkehrt dargeboten wird. Wäre die rechte und die linke Bildseite qualitativ gleichwertig, so gäbe es eigentlich keinen Grund zur Verwirrung, wenn das Bild spiegelbildlich erscheint. Tatsächlich aber ergibt sich ein ganz anderer räumlicher Eindruck. Ein Hang auf einem Landschaftsbild zum Beispiel, der von rechts zur Bildmitte oder noch etwas darüber hinaus abfällt, läßt den Blick ungestört in die links sichtbare Ferne gleiten. Spiegelbildlich gesehen prallt das Auge auf ihn auf, es erkennt mehrere Details an ihm, die vorher kaum oder nur flüchtig wahrgenommen wurden; die Ferne aber, die jetzt rechts liegt, kommt weniger zur Geltung, sofern man sie nicht bewußt anvisiert (vgl. Abb. 2 und 3). Für ausgesprochene Linkshänder stellt sich übrigens der entgegengesetzte Effekt ein. Das Gesetz, das in der Kunstgeschichte durchaus bekannt ist, gilt nicht nur für einen begrenzten Bildausschnitt, sondern auch für den freien Geradeausblick in die Landschaft; es verliert allerdings seine Gültigkeit, wenn wir die Augen wandern lassen oder bestimmte Landschaftselemente eigens anvisieren. Lenken wir unsere konzentrierte Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Punkt, so tritt natürlich alles andere hinter die Bewußtseinsschwelle zurück oder ist uns nur schattenhaft und undeutlich bewußt.

Auch die jedem geläufige Verschiedenheit der Vertikalen und der Horizontalen führt zu den merkwürdigsten „optischen Täuschungen“. Dazu gehört, daß wir die Berge durchweg steiler sehen, als sie sind. Alles was ragt, wirkt steiler und höher auch dann, wenn wir nicht zu ihm aufschauen müssen, also nicht durch eine entsprechende Augenbewegung oder gar durch Zurücklehnung des Kopfes eine schwindelnde Höhe „ermessen“. Große und tiefe Taleinschnitte erscheinen uns keineswegs so tief, wie ein entsprechend geböschter und gleich hoher Berg uns ragend erscheint (vgl. Abb. 1).

Bereits *Goethe* war sich unserer Tendenz, ragende Formen höher und steiler zu sehen, als sie sind, durchaus bewußt. Angesichts des

6) *Wolfgang Metzger*: Gesetze des Sehens. — 2. erw. Aufl. Frankfurt 1953.

Felsens der Charybdis vermerkt er, „daß die Einbildungskraft aller Menschen durchaus Gegenstände, wenn sie sich solche bedeutend vorstellen will, höher als breit imaginirt und dadurch dem Bild mehr Charakter, Ernst und Würde verschafft 7.“ Wir dürfen hinzufügen, daß es sich dabei um einen unbewußten Prozeß handelt. *Alexander von Humboldts* Vulkan-Atlas ist durchaus als getreue Illustration der Wirklichkeit gedacht, und doch sind in ihm alle Vulkankegel maßlos überhöht, so wie ein Kind sie malen würde. Eine Korrekturmöglichkeit durch Vergleich mit der Photographie gab es noch nicht.

Gegenstände erscheinen in horizontaler Richtung gesehen größer als in vertikaler Richtung über uns. Allgemein bekannt ist das Phänomen, daß der aufgehende Mond, der groß in den Zweigen des Baumes hängt, oder der Glutball der untergehenden Sonne zwischen den Bergen um ein mehrfaches größer erscheint, als der gleiche Mond, die gleiche Sonne, wenn diese Himmelslichter im Zenit stehen.

Das alles bezeugt — und mehr soll in diesem Zusammenhang auch nicht gesagt werden —, daß unser Sehraum qualitativ inhomogen ist, daß er psychologisch und biologisch erklärbare Richtungspräferenzen hat, die dem nach physikalischen Gesetzen konstruierten optischen Raum, der Sehstrahlpyramide, nicht zukommen.

Auch andere, dem Psychologen wohlbekannte Gesetze lassen sich auf das Phänomen „Landschaftsraum“ anwenden. So besagt das Gesetz der „Größenkonstanz“, daß bekannte Objekte, zum Beispiel unsere Mitmenschen, in einiger Entfernung durchaus in ihren wahren Proportionen „gesehen“ werden, obgleich sie nach den Gesetzen der Perspektive auf der Netzhaut oder auf der photographischen Platte wie winzige Zwerge abgebildet werden. Natürlich sehen wir sie „kleiner“ und damit ferner als nähere Personen, durchaus aber nicht so viel kleiner, als sie auf der Photographie erscheinen. Aber selbst an Hand der Photographie täuschen wir uns über die wahren Größenverhältnisse. Wenn wir nachmessen, stellen wir zu unserem Erstaunen fest, wie klein die letzteren infolge der perspektivischen Verkürzung abgebildet sind. Bis zuletzt haben wir sie — auch auf der Photographie! — viel größer eingeschätzt (vgl. Abb. 4 und 5).

Auf den Landschaftsraum bezogen heißt das, daß wir ihn durchaus nicht zentralperspektivisch sehen, mindestens sofern er der Größe nach bekannte Objekte, wie Menschen, Häuser, Bäume, enthält.

---

7) *Goethes Werke*. Weimarer Ausgabe. I. Abt., 31. Bd.: Italiänische Reise II. Weimar 1904. S. 222. — *Herbert Lehmann*: Goethe und Gregorovius vor der italienischen Landschaft. Sitzungsber. d. Wiss. Ges. an d. Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt/Main, Bd. 3, Nr. 5. Wiesbaden 1967.

Von „Landschaftsraum“ im eigentlichen Sinne können wir erst von einem geistesgeschichtlichen Entwicklungsstadium an sprechen, in dem kraft gewonnener Distanz und Reflexion eine wie auch immer geartete Objektivierung und Artikulierung des landschaftlichen Raumerlebnisses möglich und zum Bedürfnis wird, das heißt: mit dem Auftreten der Landschaft als Objekt der Kunst.

Da hat es nun freilich den Anschein, als ob es ganz verschiedene Grundkonzepte vom Wesen des Raumes gäbe, Grundkonzepte, die mit der Auffassung vom Wesen der Wirklichkeit zusammenhängen. Die bildende Kunst artikuliert diese Grundkonzepte auf ästhetischer Ebene. Sie ist zugleich aber auch Schrittmacher unseres Sehens und unseres landschaftlichen Erlebens<sup>8</sup>. In ihrem Spiegel sollte es gelingen, gewisse kulturell bedingte Formen unseres landschaftlichen Raumerlebnisses zu erkennen.

Freilich dürfen wir das zugrunde liegende Raumkonzept nicht verwechseln mit der Möglichkeit, es mit den jeweils gegebenen Mitteln der Zeit zum Ausdruck zu bringen. Selbstverständlich gibt es in der Darstellung des Landschaftsraumes — welches Grundkonzept auch immer ihm zugrunde liegt — im Laufe der langen Geschichte der Malerei Fortschritte und gelegentlich auch Rückschritte. Es ist gewiß nicht immer leicht, zu entscheiden, ob ein gegebenes Raumkonzept nur durch Bereicherung der künstlerischen Mittel weiter entwickelt worden ist oder ob das Grundkonzept der Raumauffassung selbst sich geändert hat.

Im folgenden soll eine geistesgeschichtliche Fundierung dieser unterschiedlichen landschaftlichen Raumkonzepte versucht werden, soweit das im Rahmen eines kurzen Essays möglich ist.

\* \* \*

An der Wiege der europäischen Malerei, im griechischen Altertum, steht ein Denken, das den Raum nur in bezug auf die plastische Körperlichkeit der Dinge und ihre Distanz anerkennt. Es gibt im Griechischen keine Vokabel für den Raum als solchen. Das Wort „topos“ bezeichnet den Ort, den Standort eines Dinges in Relation zu den „topoi“ anderer Dinge, zugleich aber auch den Raum, das Volumen, das ein Ding kraft seines *πέρας* [péras], seiner gestalthaften Begrenzung, einnimmt. Für den Raum zwischen den Dingen gibt es nur negative Synonyma: *τὸ κενόν* [to kenón] — das Leere, *τὸ μὴ ὄν* [to mē on] — das Nicht-

8) *Hugo Hassinger*: Die Landschaft als Forschungsgegenstand. — Schriften d. Vereins z. Verbreitg. naturwiss. Kenntnisse in Wien. 77. Jahresber. 1936/37, Wien 1937. S. 76—95.

seiende, gelegentlich auch τὸ ἄπειρον [to ápeiron] — das, was keine begrenzende Gestalt, kein „péras“, hat. In diesen Vokabeln klingt ebenso wie in dem hesiodischen Begriff des Chaos, das von cháskein = „gähnen“, „klaffen“ kommt — so wie wir von einer gähnenden Leere sprechen —, deutlich die negative Einstellung zum leeren Raum an, zu allem, was nicht Gestalt hat — in der Spätantike gesteigert zum horror vacui, wobei der Natur selbst die Angst vor dem leeren Raum und das Bestreben zugeschrieben wird, ihn auszufüllen. Noch in unserem Jahrhundert versteigt sich ein führender Wahrnehmungspsychologe, *Erich Rudolf Jaensch*, zu dem Satz: „Der leere Raum, das Zwischenmedium, ist eines der uninteressantesten, der Menschheit gleichgültigsten Bestandstücke der Wirklichkeit . . . Unser ganzes Interesse an der sichtbaren Außenwelt ist ein Interesse an den Körpern und an den Vorgängen, welche sich an ihnen abspielen<sup>9</sup>.“ Das ist grob, aber im Grunde griechisch gedacht. Der griechische Kosmos ist eine geordnete Welt gestalthafter körperlicher Dinge, und es gibt keinen Raum, der nicht durch die Körper, ihren Standort, ihre Ausdehnung, ihren Abstand voneinander, gesetzt ist. Diese Auffassung vom Wesen der Wirklichkeit muß sich in der Raumdarstellung widerspiegeln.

Die Anfänge einer Landschaftsdarstellung der Griechen sind uns leider verloren gegangen, aber es muß sie neben der rein figürlichen Vasenmalerei gegeben haben, wenn wir den literarischen Zeugnissen trauen können. Als „skenographia“, als Bühnenmalerei, bestand ihre Aufgabe zunächst hauptsächlich darin, die Szene, die Bühnenrückwand mit den illusionistischen Mitteln der Malerei in einen Palast oder in eine andere räumlich wirkende Szene zu verwandeln. Das von „skēnē“ abgeleitete Wort „Szenerie“ ist nicht von ungefähr untrennbar mit dem Begriff der Landschaftsmalerei, ja überhaupt der Landschaft verbunden. Die Raumillusion wird schon früh durch perspektivische Verkürzung von Gebäudeteilen erreicht. *Plato* tadelt die betrügerischen Kniffe der Maler, die Gerades schräg und in Wahrheit Gleichgroßes verschieden groß darzustellen beliebten. Auch die Schattenplastik dient der Illusion körperlicher Tiefe. Als ihre Erfinder werden *Apollodoros* und *Zeuxis* gefeiert. Leider sind uns Landschaftsdarstellungen erst aus hellenistisch-römischer Zeit erhalten (vgl. Abb. 6). Die landschaftlichen Fresken, die in Pompeji aufgefunden worden sind, zeigen Bauwerke in linearperspektivischer Verkürzung, vor allem Tempel. Aber auch Brücken, plattige Felspartien mit Licht- und Schattenseite bauen einen illusionistischen Raum auf, in dem der „topos“ eines jeden Dinges klar ablesbar ist. Wir können eine solche Darstellung des Raumes daher „eutopisch“ nennen. Besonders eindrucksvoll zeigen dies die sogenann-

9) *Erich Rudolf Jaensch*: Über die Wahrnehmung des Raumes. — Z. f. Psychol. u. Physiol. d. Sinnesorgane, Erg.-Bd. 6. Leipzig 1911. S. 317.



ten „odysseischen Landschaften“ einer römischen Villa auf dem Esquilin, datiert aus dem Jahre 50 v. Chr. (vgl. Abb. 7). Hier sind es allein kubische Felsgebilde, die zur Chiffre des Landschaftsraumes werden. An ihnen sind die Raumrichtungen sinnfällig ablesbar, ja geradezu abtastbar, und in ihrer perspektivischen Überschneidung bauen sie einen deutlich in die Tiefe gestaffelten Erdraum auf. Es ist interessant, daß hier zum ersten Mal, wie später immer wieder, Geländeformen der Raumdarstellung dienen, die in der Natur, selbst im Süden, äußerst selten vorkommen, die aber durch ihre architektonische Gliederung besonders geeignet sind, „Raum aufzubauen“.

Der Kunsthistoriker *Erwin Panofsky* hat mit Recht darauf hingewiesen, daß der Landschaftsraum der hellenistisch-römischen Kunst kein fest zusammenhängendes Kontinuum ist, daß er bei aller Handgreiflichkeit des Dargestellten den Eindruck des Schwebenden, Instabilen erweckt. Tatsächlich bleibt das Substrat, das von einem plastischen Körper zum anderen führt, etwas fragil und undeutlich. Das entspricht durchaus der griechischen Auffassung vom Kosmos, aber auch unserer normalen Sehweise. Wir sehen die für uns relevanten Dinge an ihrem Ort, während die dazwischenliegenden, weniger relevanten Raumpartien nur sehr undeutlich — wenn überhaupt — wahrgenommen werden, wie aus Zeugenvernehmungen vor Gericht zur Genüge bekannt ist. Ein räumliches Kontinuum ist eine nachgriechische Forderung unseres physikalischen Weltbildes, jedoch keine Urerfahrung des Sehens. Auf jeden Fall aber vermittelt der durch einzelne plastische Körper konstituierte Raum der griechisch-römischen Malerei eine Tiefe, die in der nachmittelalterlichen Malerei erst mühsam wieder gewonnen wird.

In der Spätantike und im Mittelalter erlischt das Interesse an der Landschaft. Der Blick ist zum Himmel gerichtet, aber nicht auf dessen irdische Erscheinungsform. Seine Bläue weicht dem Goldgrund. Die Perspektive hat keinen Sinn mehr — im Zeichen des Göttlichen gibt es nur eine Größenhierarchie der Gnade. Die etwa in den byzantinischen Mosaiken noch vorhandenen Landschaftselemente dürfen hier als Ausklang antiker Raumauffassung übergangen werden.

Erst gegen Ende des 13. Jahrhunderts, bei dem großen Erneuerer *Giotto*, tritt das landschaftliche Element wieder in Erscheinung, wenn auch nur als irdische Bühne und Hintergrund für die monumentalen figürlichen Szenen, die den Hauptinhalt etwa der Fresken in der Capella degli Scrovegni in Padua bilden. Der Landschaftsraum *Giottos* weist alle Merkmale des eutopischen Konzepts auf — aber im Gegensatz zu den hellenistischen Szenen zeigt er sich in seiner ganzen mühseligen Schwere und irdischen Stofflichkeit. Was *Panofsky* bei jenen vermißte, die Kontinuität des Erdraumes, wird jetzt zum Übermaß, zum Hemmnis. Das Bestreben, das körperhaft irdische Substrat als geradezu pene-

trant kompaktes Kontinuum darzustellen, läßt bei *Giotto* den Raum schrumpfen. Seine Erdformen wirken gegenüber der eleganten Szenerie der „odysseischen Landschaften“ wie plumpe Versatzstücke auf einer schmalen Bühne, hinter der ein dunkler Himmel, jetzt im Gegensatz zu dem mittelalterlichen Goldgrund ein Stück Landschaft, dicht niedergeht, wie ein undurchdringlicher Vorhang. Wieder sind es kantige Felsformen, die hier die Raumentiefe vermitteln sollen. Freilich wird ihre raumaufbauende Wirkung oft illusorisch durch das Fehlen angemessener Proportionen zwischen den Felsgebilden und den Figuren, die in der Regel der perspektivischen Verkürzung ermangeln und dadurch die Felsenwelt des Hintergrundes als höchstens zimmergroße Kulisse entlarven (vgl. Abb. 8).

Der Begriff des „eutopischen Raumes“ impliziert nicht notwendig größere Raumentiefe. Es gibt bei *Giotto* — wie bei den hellenistischen Malereien — keinen Raum ohne körperliche Repräsentanz; nur verdichten sich jetzt die körperlichen Erdformen — was das Altertum noch nicht kannte — zu einem in sich geschlossenen „Hintergrund“, der dem Geschehen auf der irdischen Bühne einen Rahmen gibt. Von jetzt ab bis in das 17. Jahrhundert hinein ist Landschaft immer „Hintergrundslandschaft“, wenn auch die kulissenhafte Enge Schritt für Schritt einer größeren Tiefe weicht. Es ist dies mehr ein Problem der Raumdarstellung als der Raumauffassung. In der neuen Form als lückenloses Kontinuum — einer Frucht des *horror vacui* — muß sich dieser kompakt eutopische Raum erst befreien von der Last des vielen Gesteins, des Drückenden, der Schwere, des Irdischen. Einen erstaunlich weiten Schritt in dieser Richtung macht die Landschaft des *Ambrogio Lorenzetti* im Palazzo Pubblico von Siena, rund 30 Jahre nach *Giottos* Fresken gemalt. Vielfach als die erste wirkliche Landschaft nach dem Hiatus des Mittelalters gepriesen, hat sie gegenüber der engbrüstigen Landschaftsbühne *Giottos* ganz bedeutend an Tiefe gewonnen — nicht zuletzt durch die Wahl eines hohen Augenpunktes, der eine Staffelung der sich überschneidenden Geländekonturen erlaubt und verlangt (vgl. Abb. 9). Zugleich ist die formelhafte Darstellung der Erde durch architektonisch kubische Körper hier aufgegeben zugunsten plastisch runder Schwellungen, vielleicht weil der Sieneser wirklich das rhythmisch bewegte Hügelland Südtoskanas im Auge hatte, vor dessen naturnahem stilisiertem Hintergrund das „Gute Regiment“ dargestellt werden sollte. *Giotto* hatte von der raumbildenden Wirkung der sich überschneidenden Konturen noch nicht oder nur sehr sparsam Gebrauch gemacht. *Ambrogio Lorenzetti* staffelt Hügel auf Hügel — dichter, gedrängter, als der Maler der odysseischen Landschaften seine Felsgebilde setzte; aber die Standorte, die „*topoi*“ dieser Hügel, werden unmißverständlich klar, wenn auch *Lorenzetti* auf

ihre perspektivische Verkürzung verzichtet. Raumträger ist die Geländeplastik, und wie bei *Giotto* endet der Raum mit der letzten Hügelkontur.

Durchmustert man die Landschaftshintergründe (oder Hintergrundslandschaften) auf den Bildern des Quattrocento, so finden wir als Raumträger überwiegend kantige Felsgebilde. Aus den vielen Beispielen, die sich hier anbieten, sei *Mantegna* herausgegriffen, von dem Abbildung 10 einen Ausschnitt des 1464 entstandenen Gemäldes „Jesus im Garten“ zeigt. Hier tritt die Raumplastik solcher Felsgebilde besonders deutlich in Erscheinung. Man hat *Mantegna* einmal wegen seiner Vorliebe für Gesteinsstrukturen den Geologen unter den Malern des Quattrocento genannt, aber eine solche Bezeichnung ist irreführend; nicht das Gestein als solches interessiert *Mantegna*, sondern die Architektur des Felsbodens, ihre Eignung zur sinnfälligen, räumlich-plastischen Gliederung des Bildraumes.

Immer freilich hat es daneben Maler gegeben, die wie *Lorenzetti* auf Kanten und Ecken, auf den architektonischen Aufbau des Bodens zugunsten einer weicheren Plastik verzichtet haben — wie etwa *Fra Angelico* (vgl. Abb. 11). Aber die fließenden Geländeformen sind doch sehr handgreiflich, das Auge kann sie abtasten. Die perspektivischen Verkürzungen der über das Gelände hin verstreuten Burgen und Städte verstärken den Eindruck der Tiefe. Immer noch sind es — 135 Jahre nach den *Giottofresken* — im Grunde die gleichen Mittel der Geländeplastik, die Raum vermitteln. Bei *Giotto* freilich glaubten wir im Parkett zu sitzen und auf eine Bühne hinaufzuschauen, jetzt — und nicht nur bei *Fra Angelico* — sehen wir gleichsam vom ersten Rang in die Tiefe der Bühne hinein, einer Weltbühne freilich, die nach eutopischem Konzept aufgebaut ist.

Das Cinquecento bringt demgegenüber in mehrfacher Hinsicht einen Wandel. Da ist erstens der große Impuls, der von der Entdeckung der Zentralperspektive ausgeht, die in ihrer Bedeutung für die Landschaftsmalerei, für die Darstellung des Landschaftsraumes aber wohl überschätzt wird. Ihrem Wesen und ihrer Intention nach kommt die Zentralperspektive vom eutopischen Raumkonzept her und ist alles andere als geeignet, dessen Rahmen zu sprengen. Sie hätte ohne Zweifel schon zur Zeit der antiken Skenographia erfunden werden können. Erdacht und gepriesen besonders von Architekten — von *Brunelleschi* und *Alberti* —, dient sie ursprünglich dem Zweck einer bildmäßigen Rekonstruktion antiker Gebäude aus Grundriß und Aufriß. Sie setzt an die Stelle des naiven Sehens ein einäugiges Anvisieren unter genau einzuhaltenden Bedingungen. „Die Aufgabe des Malers“, schreibt *Alberti*, „bestimme ich dahin, die von irgend einem Körper gesehenen Flächen mittelst Linien und Farben auf einer gegebenen Tafel oder Wand so darzustellen, daß sie bei einer gewissen Distanz und einer bestimmten Lage des Augen-

punktes herauszutreten scheinen und starke Ähnlichkeit mit den Körpern haben <sup>10</sup>.“ Die optische Richtigkeit der neuen Lehre entspricht keineswegs ihrer künstlerischen Bedeutung und noch weniger unserem natürlichen Sehen. Kunsthistoriker, wie *Wölfflin*, haben darauf hingewiesen, daß die konsequent durchgeführte Zentralperspektive überzogen, gekünstelt wirkt. Gewiß, ihr unleugbares Verdienst auch für die Landschaftsmalerei, für die Darstellung der Raumtiefe soll nicht bestritten werden; aber im Grunde leistet eine Pseudoperspektive dasselbe, ja Besseres im Hinblick auf den Landschaftsraum. *Altdorfers* sogenannte „Alexanderschlacht“, 1529 entstanden, ein Beispiel von unerhört kühner Raumvision, kommt ohne Zentralperspektive aus, wie an den Gebäuden im Vordergrund dieses Bildausschnittes ersichtlich ist. Eine schier endlose Weite entrollt sich vor uns, die wir aus der Vogelschau schräg auf das Erdpanorama niederblicken. Selbst der Himmel hat eine raumbeschwörende Funktion. Diese gewaltige Wolkenwalze, aus großer Ferne her um das Strahlenbild der Sonne geschlungen — das ist ein Raum, wie er nur diesseits der Alpen erdacht und dargestellt werden konnte (vgl. Abb. 12).

In der Tat, die wirklich neuen Attribute des Landschaftsraumes, die Weite, die Atmosphäre, der Horizont, sie sind der romanischen Auffassung vom Wesen der landschaftlichen Natur ursprünglich fremd. Nördlich der Alpen, bei den Niederländern *Rogier van der Weyden*, bei *Jan van Eyck*, bei den deutschen Landschaftsmalern des frühen 16. Jahrhunderts deuten sie sich mit einer erstaunlichen Selbstverständlichkeit an. Sie sind die Mitgift, die die Maler aus ihrem weniger von antikem Formgefühl bestimmten Raum nördlich der klaren, hellen, plastischen und unsentimentalen Mittelmeerwelt über die Alpen hinweg nun auch nach Italien bringen.

Der Horizont, der im Unendlichen zu liegen scheint, der atmosphärische Himmel, der den Betrachter mit einschließt: das sind Elemente, die das ursprüngliche eutopische Konzept sprengen, mindestens aber es abwandeln. Ein Maler wie *Paul Bril* vermag in seinem — früher *Elsheimer* zugeschriebenen — Campagnabildchen mit einem einzigen sich wölbenden Geländerücken den ganzen weiten unendlichen Himmel mit-zuwölben (vgl. Abb. 13).

Dieser Wandel ist nicht nur ein technischer und künstlerischer Fortschritt, er ist im Wandel des geistigen Raumkonzeptes selbst begründet, das in der Renaissance die letzten Fesseln des Mittelalters sprengt; die Tat der Renaissance ist es, daß sie den horror vacui durch eine neue positive Bewertung des Raumes, des *leeren* Raumes, der Weite,

---

10) *Leone Battista Alberti's* drei Bücher über die Malerei (*Della pittura di Leon Battista Alberti libri tre*), 3. Buch, S. 142. In: *Leone Battista Alberti's* kleinere kunsttheoretische Schriften. Hrsg. u. übersetzt v. *Hubert Janitschek*. — Wien 1877.

der Unendlichkeit ersetzt. Denn, so lesen wir bei *Giordano Bruno*: „Es ist . . . ein unermesslicher Raum, den wir ruhig als Leere bezeichnen dürfen, in welcher unzählige Weltkugeln schweben, wie diese, auf der wir leben und weben. Unendlich ist dieser Raum, da es keinen Grund, keine Möglichkeit, keinen Sinn hat, ihn begrenzt zu setzen<sup>11</sup>.“ „Denn wir kennen einen Himmel, in dem die Welten ihre Räume, Bahnen und zureichenden Entfernungen haben, der sich überall ausbreitet, alles durchdringt und umfaßt, in stetigem Zusammenhang keine Leere läßt, wenn man nicht etwa ihn selbst als Leere bezeichnen will oder etwa als das Substrat des leeren Raumes; denn wenn wir den leeren Raum als ein bestehendes Ding auffassen wollen, so müssen wir schon sagen, er sei das ätherische Gefilde, das die Weltkörper enthält<sup>12</sup>.“

Äther — das ist die neue Formel auch für die Auffassung und Darstellung der Landschaft, Landschaftsraum als ein Stück des ätherischen Allraumes. Äther — das heißt ins Tellurische und in die Sprache der Malerei übersetzt — Atmosphäre. Nicht die Zentralperspektive, sondern die Luftperspektive weitet im 16. und 17. Jahrhundert den Landschaftsraum ins Unendliche.

Das Erstaunliche aber ist, daß einige charakteristische Merkmale der „eutopischen“ Raumauffassung und Raumvergegenwärtigung dennoch ihre Gültigkeit behalten. Auf dem Höhepunkt der idealen oder auch der heroischen Landschaftsmalerei bei *Poussin* und unter den goldenen Lichtschleiern eines *Claude Lorrain* sind die Erdformen, Verwandte jener kubischen Felsen der „homerischen Landschaften“, dazu bestimmt, den ätherumflossenen Erdraum zu artikulieren, greifbare Raummasse dem Unendlichen entgegenzusetzen. Die Niederländer setzen jetzt in ihre weiten Horizontallandschaften Berggruppen und Vorgebirge, die dem romanischen eutopischen Konzept entsprechen, als bedürftigen sie eines festen Haltes.

Das Bestreben, die räumliche Struktur des Erdbodens darzulegen und damit „Raum“ zu gewinnen, ist bei einem Nachfahren der idealen Landschaftsmalerei, bei *Rottmann*, am auffälligsten. *Rottmann*, der heroisch-romantische Interpret klassischer Landschaften Griechenlands und Italiens, hielt sich dabei an das Vorbild der Natur; wo uns der Süden mit prägnanten, kantig gegliederten Felsgebilden, mit den wuchtig hingelagerten Vorgebirgen aus hellem vegetationslosem Kalkgestein überrascht, wo bei aller Weite und allem südlichen Licht solche Geländeformen Raumbilder konstituieren, die *Goethe* entzückten und deren Zauber auch wir uns nicht entziehen können: dort sucht und findet er seine Motive (vgl. Abb. 14). Wir wollen sie nicht nach ihrer kunst-

11) *Giordano Bruno*: Vom Unendlichen, dem All und den Welten (De l'infinito universo e mondi). Ins Dt. übertr. v. *Ludwig Kuhlenbeck*. — Leipzig 1892. S. 187.

12) Desgl., S. 195.

historischen Stellung beurteilen. Aber die Darstellung etwa der „Conca d'oro von Palermo“ mit dem Monte Pellegrino mag uns zeigen, daß es Aufgabe der monumentalen plastischen Geländeformen mit ihren Kanten und Flächen bleibt, die dreidimensionale räumliche Struktur, die körperliche Anatomie gleichsam der irdischen Szene darzulegen — eutopische Wertung des Landschaftsraumes bei allem, was an atmosphärischer Weite dazugewonnen, dazugelernt ist. Der weite Raum — nun, er ist ein Raum mit Rückgrat und Knochen, die Raumrichtungen sind ihm unverkennbar eingeschrieben. Der Monte Pellegrino ist in der Tat durch seine horizontalen Kanten, seine aus Kuben, Pyramiden und Rampen zusammengesetzte Gestalt in hohem Maße „Raumträger“, er ist es besonders durch seine *Isolierung* vor der geraden Horizontlinie des Meeres, die mit ihm nach den Worten *Goethes* so wunderbar kontrastiert (vgl. Abb. 15). In mehrfacher Wiederholung zu einer Gebirgskette vereint, verliert das gleiche Motiv an räumlicher Prägnanz, die auch wir in der realen Landschaft durchaus schätzen. Bestimmte mittelmeerische Landschaften kommen in der Tat dem Bedürfnis nach plastisch-eutopischer Gliederung des Landschaftsraumes von sich aus entgegen. Wie oft hat nicht *Cézanne* den Mont Saint-Victoire gemalt! Es ist kaum zu leugnen, daß auch heute noch Landschaften hoch im Kurs stehen, die dank ihres prägnanten Formenschatzes jene greifbare Plastik und Raumgliederung vermitteln, die das eutopische Konzept verlangt, seit es zuerst seine künstlerische Chiffre in den „odysseischen Landschaften“ des Esquilin fand. Freilich selbst im mediterranen Raum sind prägnante Formen mit kubisch sich verschneidenden Kanten relativ selten. Doch das Licht des Südens in Verbindung mit der Entwaldung der mediterranen Berge, insbesondere der weit verbreiteten Kalkstöcke, läßt auch bei einem weniger markanten Formenstil eine „Raumplastik“ entstehen, wie sie andernorts in Europa kaum anzutreffen ist. Ihres blaugrünen Waldpelzes beraubt, vermögen die nackten mediterranen Berge in ihrer prallen plastischen Körperlichkeit das Auge zu führen über die voll ausgeleuchteten Schwellungen und Rundungen wie eine tastende Hand: die Dimensionen des Raumes werden im wahrsten Sinne des Wortes „begriffen“. Daß eine solche Umwelt, ohne wortwörtliches Motiv zu werden, die Landschaftskunst und mit ihr den ästhetischen Kanon über Generationen hinweg beeinflussen kann, ist wohl kaum zu leugnen.

\* \* \*

Diesem ästhetischen Kanon, der an das „eutopische“ Raumerleben anknüpft, steht eine ganz andere Form landschaftlicher Raumerfahrung gegenüber, die wir die „atopische“ nennen können. Sie hat ihren künstlerischen Niederschlag am reinsten in der Landschaftsmalerei Ostasiens gefunden. Auch ihr liegt ein bestimmtes Konzept vom Wesen der Wirk-

lichkeit zugrunde, aber dieses Konzept ist diametral verschieden von der griechischen Auffassung des Kosmos.

In weit höherem Maße als jemals in Europa ist in Ostasien seit alters her Landschaft das beherrschende Motiv der Malerei. Sie ist zugleich Ausdruck einer uralten Geomantik der Feng-shui, der Wind- und Wasserlehre, und der Lehre vom Tao, denen eine von der europäischen grundverschiedene Auffassung vom Wesen der Natur zugrunde liegt. Der Mensch steht hier nicht der Natur gegenüber, er ist einbezogen in das allem Seiende gemeinsame „ch'i“, die Lebenskraft, die alles durchdringt. „Diese Lebenskraft ch'i sammelt und speichert sich in den Bergen, strömt durch deren Ausläufer wie in Adern in die Täler . . .<sup>13</sup>“, sie hebt das feste Gerüst einer Ordnung, eines Kosmos auf zugunsten dauernder Bewegung, dauernden Strömens. In einem solchen Weltbild besteht kein Bedürfnis, den „topos“ der in dieses Strömen einbezogenen Dinge zu bestimmen. Der „Raum“ ist nicht mehr Akzidens der Körper, er ist auch seiner ortenden Funktion beraubt. „Das Wesentliche und Reine der in Bergen und Strömen zur Form gewordenen Naturkraft, . . . das Strömen des durch Yin und Yang geregelten Lebensodems, fließen, . . . von uns geschaffen, aus uns<sup>14</sup>“, heißt es bei *Shih-t'ao*, einem in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts geborenen Prinzen der Ming-Dynastie, der als Mönch, Dichter und Maler eine der prägnantesten Erscheinungen in der langen chinesischen Landschaftstradition ist. Und im gleichen Sinne, getreu der geistigen Tradition des Tao, schreibt der in der Mitte des 19. Jahrhunderts lebende Kunstkritiker und Maler *Ch'in Tsu-yung*: „Das wesentliche Element in einem Landschaftsbild ist der ruhige leere Raum, der frei ist von gegenständlich Dargestelltem. Aus diesem Grund“, so heißt es weiter, „ist es beim Anordnen einer Komposition wichtig, daß der beseelte Lebenshauch in seiner wechselweisen Hin- und Herbewegung nicht zum Stocken kommt<sup>15</sup>.“

Die chinesische Landschaftsmalerei illustriert in ihrer langen Geschichte diese atopische Raumauffassung mit überraschender Konstanz.

Wir können nur einige wenige Beispiele herausgreifen: *Wu Chen*, einer der vier großen Dichtermaler der Yüan-Zeit — er hat von 1280 bis 1354 gelebt, ist also ein Zeitgenosse des *Ambrogio Lorenzetti* — steht nicht am Anfang einer sich erst entfaltenden Landschaftskunst wie der

---

13) *Roger Goepfer*: 1000 Jahre Chinesische Malerei [Ausstellungskatalog]. — München o. J. (1959). S. XVII.

14) *Shih-t'ao*: Hua Yü Lu [Aufzeichnungen aus meinen Gesprächen über Malerei]. Übers. v. *Victoria Contag*. Kap. 3: Abwandlungen. S. 57—58. In: *Victoria Contag*, Zwei Meister chinesischer Landschaftsmalerei, *Shih-t'ao* und *Shih-ch'i*. Ein Beitrag zum Verständnis des Wesens chinesischer Landschaftsmalerei. — Baden-Baden 1955.

15) *Ch'in Tsu-yung*: T'ung-yin hua-chüeh. Im Schatten des Wu-T'ung-Baumes. Gedanken zur Malerei. Übers. v. *Roger Goepfer*. — München 1959. S. 40.

Sieneser, sondern auf der Höhe einer ununterbrochenen Entwicklung. Der Vergleich mit dem frühen Italiener ist daher vom kunstgeschichtlichen Standpunkt gewiß anfechtbar, aber er erscheint besonders geeignet, die unterschiedlichen Raumkonzepte zu demonstrieren.

Der Raum, der in *Wu Chens* „Bootsfahrt“ waltet, ist ersichtlich weder durch Koordinaten festlegbar noch auf den Betrachter bezogen (vgl. Abb. 16). Er ist nicht illusionistisch, sondern visionär, spürbar allgegenwärtig beherrscht er das Bild als dessen eigentliches Wesen. Er entrückt das sparsam dargestellte Gegenständliche der greifbaren räumlichen Ordnung in unserem eutopischen Sinne. Der Standort des im Nichts schwebenden Bootes läßt sich nicht exakt ausmachen, das Ufer ist ein unbestimmtes Irgendwo. Das ist Raum ohne Dimensionen, eher ein durchdringendes Fluidum zu nennen.

Ein guter Kenner der chinesischen Landschaftsmalerei, *Otto Fischer*, schreibt: „Diese für sich selber nicht wahrnehmbare, virtuell nur vorhandene Atmosphäre ist der wahre Raum der chinesischen Landschaft . . . <sup>16</sup>.“ Doch ist dieser leere Raum, der nach *Ch'in Tzu-yung* das wesentliche Element eines Landschaftsbildes ist, *sicher nicht der Atmosphäre gleichzusetzen*. Gewiß, atmosphärische Phänomene, wie verschleiernde Nebel oder der Dunst der Ferne, kommen der Darstellung des atopischen Raumes entgegen, sie werden daher von den Malern begierig aufgegriffen und erscheinen auch oft im Bildtitel. Aber sie sind als atmosphärische Erscheinungen nicht Selbstzweck, sie dienen der Entstofflichung, der Entrückung der Landschaftsformen aus ihrer handgreiflichen Position. Schon im 4. Jahrhundert heißt es in den Notizen für eine Landschaft bei *Ku K'ai-chih*: „Über die Vorgebirge lege eine Nebelwand, die sich etwa nach einem Drittel von unten über das Bild hinzieht, als teile sie es mitten durch <sup>17</sup>.“ Das heißt: bewußte Verschleierung des Kontinuums, freilich als Mittel zum Zweck, den über 600 Jahre später *Kuo Hsi* in seiner „Väterlichen Anleitung“ (um 1080) klar ausspricht: „Man möchte nun zeigen, wie hoch die Berge sind. Sie werden hoch erscheinen, wenn sie mitten von Nebelgebilden halb verhüllt werden, nicht aber, wenn sie vollkommen frei liegen . . . Einem vollkommen unverhüllten Berg fehlt es an Würde, und er sieht aus wie ein Reistampfer <sup>18</sup>.“ In *Ying Yü-ch'iens* Bergwelt aus der Mitte des 13. Jahrhunderts sind die aus unbestimmten Nebelschleiern aufsteigenden Berge keine starren, festen Körper (vgl. Abb. 17). Sie lasten nicht in irdischer Schwere, ihr „topos“ bleibt durchaus unbestimmt, eher sind es atmende

---

16) *Otto Fischer*: Chinesische Landschaftsmalerei. 3. Aufl. Berlin, Wien 1943. S. 142.

17) Chinesische Malerei — eine Schule der Lebenskunst. Schriften chinesischer Meister. Hrsg. v. *Lin Yutang*. — Stuttgart 1967. S. 35.

18) Chinesische Malerei, a. a. O., S. 88, 89.



Organismen. „Meere haben Strömungen, Berge haben sie auch, nur im Verborgenen“, sagt der schon einmal zitierte *Shih-t'ao* in seinen Gesprächen über die Malerei und weiter: „So wie das Meer Ebbe und Flut hat, haben auch die Berge ein gegenseitiges Sich-Zuneigen<sup>19</sup>.“ *Kao Jan-huis* Bergbilder, contemporär etwa mit den monumentalen schweren Hintergrundlandschaften *Giottos*, sind quellenden, sich dauernd verändernden Wolken ähnlicher als Gebilden aus Granit (vgl. Abb. 18). Grundriß und Lage bleiben völlig unbestimmt, als hätten sie kaum Kontakt mit der Erde. Während man von den Bodenformen des italienischen Trecento und des Quattrocento die körperliche Schwere, die Wohlgegründetheit, den Standort greifbar ablesen kann, erscheinen diese hier gleichsam von geborgter Wirklichkeit und einer zarten, leichtfüßigen Konsistenz, die keine Dauer verspricht. Plastik und Zentralperspektive sind keine Attribute dieses Raumes, sie bleiben der chinesischen Skala landschaftlicher Werte ihrem Wesen nach fremd.

Elemente einer Perspektive fehlen natürlich der chinesischen Landschaft keineswegs, soweit sie ein erzählendes Moment enthält — was vielfach der Fall ist —, aber sie bleiben lokaler Art, haften an der mit großer Liebe vorgetragenen Detailszenerie und sind nicht auf eine das ganze Bild umfassende perspektivisch gesehene Raumeinheit bezogen, die sich erübrigt, da der Betrachter nicht von Außen wie in eine Bühne hineinsehen, sondern sich nacheinander in die Einzelheiten des landschaftlichen „Geschehens“ versenken, sich gewissermaßen selbst „ins Bild setzen“ soll (vgl. Abb. 19). Die ursprüngliche Form der Bildrolle ist für ein episches Nacheinander und kein statisches Zugleich gedacht.

Die chinesischen Theoretiker kennen daher nicht *eine* optische Perspektive, sondern drei Richtungen des Hineinsehens (*yüan*), gewissermaßen drei „Perspektiven“, wenn man die Worte *shenyüan*, *p'ingyüan* und *kaoyüan* überhaupt mit unserem Wort Perspektive übersetzen kann. „Dies sind die drei Perspektiven der Berge: wenn man von unten hinaufschaut, nennt man das hohe Perspektive [*kaoyüan*]; schaut man vom Rand in das Innere eines Gebirges, so nennt man das tiefe Perspektive [*shenyüan*]; den Blick in die Ferne nennt man ebene Perspektive [*p'ingyüan*]<sup>20</sup>“, heißt es in dem oben erwähnten Traktat des *Kuo Hsi* schon im 11. Jahrhundert, als die Landschaftsmalerei in China eben zur größten Blüte gelangt war.

In den chinesischen Landschaftsbildern findet man, und zwar schon relativ früh, oft eine große Tiefe, besser eine Ferne, zu der keine Schrittschritte, keine abschätzbaren Zwischenglieder hinführen. Der Kommentar des Kaisers *An Ch'i* zu einem Bild von *Chao Mêng-fu* aus der Wende

19) *Shih-t'ao*: *Hua Yü Lu*, Kap. 13: Meerewogen, a. a. O., S. 67.

20) Chinesische Malerei — eine Schule der Lebenskunst. Schriften chinesischer Meister. Hrsg. v. *Lin Yutang*. — Stuttgart 1967, S. 88.

des 13. Jahrhunderts mit dem Titel „Kiefernpaar und weiter Ausblick in die Ferne“ lautet: „Weit draußen auf dem Fluß treibt ein einzelnes Boot mit einem Angler, das einen Effekt von Ruhe und Ferne hervorruft<sup>21</sup>.“ Ferne, so wollen wir uns erinnern, ist ein Wert, der im eutopischen Raumkonzept ursprünglich nicht enthalten ist, dagegen durch sein Moment der Grenzenlosigkeit und Unbestimmtheit sehr wohl mit der atopischen Raumauffassung vereinbar ist.

Die drastische Gegenprobe aufs Exempel des atopischen Raumes liefert ein Bild *Lang Shih-nings*, der eigentlich *Guiseppe Castiglione* hieß, als Jesuitenpater 1719 nach China kam und angesehener Hofmaler beim Kaiser *Ch'ien lung* wurde, wohl weil er die kaiserlichen Pferde und Jagdhunde trefflich zu malen verstand. Seine landschaftlichen Hintergründe sind bei allen Versuchen, chinesisch zu wirken, doch in Stil und Auffassung der europäischen „idealen Landschaft“ des 18. Jahrhunderts verhaftet, sie ersticken im Vergleich zu den zeitgenössischen chinesischen Landschaften unter dem Fluch des *horror vacui* und in der Enge des Körperraumes (vgl. Abb. 20).

Welcher Gegensatz dazu ein der gleichen Zeit entstammendes Bild, *Hsiao Yün-ts'ungs* etwa zeitgenössische „Bootsfahrt in den Anhuibergen“ mit ihrem trotz des Motivs atmosphärisch schwebenden unbestimmten Raum und der Schwerelosigkeit des Dinglichen! Man wird zugeben müssen, daß es sich hier um mehr als Unterschiede im Stil und in der Maltechnik handelt, nämlich um eine grundsätzlich andere Auffassung vom Wesen des Seienden und vom Wesen des Raumes und damit um eine grundsätzliche andere Art des Sehens (vgl. Abb. 21).

Daß in der chinesischen Landschaftskunst das „atopische“ Raumkonzept über ein Jahrtausend hinweg vorherrschen konnte, ist zweifellos das Ergebnis einer früh entwickelten und mit seltener Konstanz beibehaltenen Landschaftsphilosophie. In der europäischen Malerei fehlt es gewiß nicht an Ansätzen zu einer solchen Raumauffassung, aber sie bleiben isoliert oder haben sich mit dem eutopischen Konzept auseinandersetzen müssen. Eines der erstaunlichen Beispiele dieser Auseinandersetzung ist das Spätwerk *William Turners*. *Turner* kommt von der idealen Landschaft her, die er dem romantischen Geschmack seiner Zeit angleicht. Merkwürdigerweise bringt gerade eine Italienreise die Abkehr von den klassischen Vorbildern, *Claude Lorrain* und *Poussin*. *Turner* entdeckt in Italien nicht die plastisch greifbare Formenwelt, sondern Licht, Farbe, Atmosphäre. Nicht Rom und Neapel, sondern die *Fata Morgana* Venedig hat es ihm angetan. Das Publikum des einst gefeierten Künstlers stand dem neuen *Turner* der dreißiger und vier-

---

21) *Osvald Sirén*: Chinese Painting, leading Masters and Principles. Bd. 4. London 1956/58. S. 23. — *R. Goepfer*: 1000 Jahre Chinesische Malerei [Ausstellungskatalog]. — München (1959). S. 50.

ziger Jahre verständnislos gegenüber. Kritiker nannten seine Bilder — soweit sie sie überhaupt zu sehen bekamen — „Bildnisse des Nichts“, und *Hazlitt* erfand dafür die abfällige Bezeichnung „gefärbter Dunst“<sup>22</sup>. Nichts kann besser illustrieren, daß hier einer der Großen ausgebrochen war aus der europäischen Tradition. Von den chinesischen Landschaften unterscheiden sich *Turners* entstofflichte atmosphärische Landschaften nicht allein durch die Farben, die „Taten des Lichtes“ (*Goethe*) — die chinesischen Landschaften sind, wenn überhaupt farbig angelegt, von einem zarten, zurückhaltenden, meist einförmigen Kolorit —; aber in dem einen Punkt sind sie ihnen verwandt, in der Auflösung aller festen „topoi“ durch ein ungewisses Schweben, das vor allem *Turners* Aquarellen den einzigartigen Reiz verleiht (vgl. Abb. 22). *Turner* hat viel vor der Natur gemalt, er hat beobachtet und registriert, was seine Zeitgenossen weder zu sehen noch zu würdigen vermochten, weil sie das Gegenständliche, das Greifbare vermißten. Aber gerade darum ist er uns Kronzeuge dafür, daß auch auf europäischem Boden ein atopisches Raumkonzept möglich und artikulierbar ist.

\* \* \*

Das zwanzigste Jahrhundert — das Jahrhundert *Freuds* — hat schließlich einer Raumauffassung künstlerischen Ausdruck verliehen, die man in sprachlicher Analogie zu „eutopisch“ und „atopisch“ als „metatopisch“ bezeichnen könnte. Es handelt sich um die Erfahrung einer zweiten, hinter (metà) und jenseits der sichtbaren „topoi“ stehenden Raumwelt von unfaßbarem, verfremdendem Charakter, die einer anderen, den Sinnen prinzipiell unzugänglichen Seinsordnung anzugehören scheint als die vertraute „Umwelt“, ein Weltbild, das die Grenze zwischen scheinbar gesicherter sinnlicher Erfahrungsrealität und Unterbewußtsein, zwischen äußerer Wirklichkeit und Traumwelt zugunsten der letzteren verschiebt. Literatur und Kunst haben für den Überschreitungsbereich das Wort „surréalité“ geprägt und in ihm die Zwielligkeit, Doppelbödigkeit und Unsicherheit der auf unsere Sinne und unsere Bedürfnisse als biologische Wesen zugeschnittenen Welt entdeckt. Diese Überwelt, deren sich der Primitive durch die magische Technik, durch Tabus, Riten und dergleichen versichert, ohne ihren panischen Schrecken ganz bannen zu können, hat erst in unserem Jahrhundert ihre künstlerische Chiffre gefunden — was den landschaftlichen Raum angeht vor allem in der italienischen „pittura metafisica“ und den ihr verwandten surrealistischen Richtungen, insbesondere bei *Max Ernst* und *Salvador Dali*.

---

22) Zitiert nach *Kenneth Clark*: Landschaft wird Kunst (Landscape into art). Aus d. Engl. übertr. v. *Hanna Kiel*. Köln (1962). S. 95.

Werner Haftmann, der wortgewandte Interpret der modernen Malerei, hat das, was ich den „metatopischen“ Raum nenne, in der Beschreibung der 1915 entstandenen „Turiner Melancholie“ *Chiricos* zu treffen versucht: „Ein menschenleerer italienischer Bahnhofsplatz, umstellt vom Gleichmaß der Arkaden. In obstinater Perspektivik bauen sich Gebäude wie Versatzstücke einer Bühne in die Leere des Platzes hinein. Ihre Form ist genau bestimmt, von einfacher Präzision, von unerbittlicher Kubik. Das Standhafte und Agressive ihres Daseins ist dennoch nur scheinbar. Zeichen der Brüchigkeit sind unübersehbar der vorderen Kante des Hintergrundgebäudes aufgeschrieben, und allenthalben scheint durch die Arkadenbögen und die Fenster der leere Raum herein. Der Eindruck ist unabweislich, das hier ‚Etwas‘ durch Architektur und Dinge verstellt ist. Dieses verstellte ‚Etwas‘ bricht pathetisch hinter den Stellwänden hervor. Es scheint das Licht, das in mächtigen Schlag Schatten in die Bildwelt einfällt. Es ist ein seltsam pathetisches Licht ohne das Huschende, Spielende, Warme des natürlichen Lichts; es ist kalt, präzise, unbeweglich und macht sich einzig in seiner räumlich-geometrischen Kategorie als Schattenzeichnung körperlich manifest — tritt also auf als Manifestation des Raumes. Es ist nicht das Licht, das da hineinscheint und durch die Wände verstellt wird, sondern der Raum, der sich durch Licht ortet. In gespenstischer Unbeweglichkeit hält sich dieses Raumwesen im Bild und läßt Zeit und Bewegung stillstehen. In der Zeitweisung der Uhr ist die Zeit selbst eingefroren, die Lokomotive und die flatternden Wimpel, Symbole der Bewegung und Geschwindigkeit, erstarren in dieser Sekunde zur Unbeweglichkeit. Vor die Leere des Raumes schiebt sich das Gestell der Dinge. Seine Fußpunkte zeichnen in das Unfaßliche des Raumes eine übersehbare Geometrie, ein Grundriß steckt die Leere der Bodenfläche aus, in der Konstellation der Dinge bestimmt sich eine Art von Astronomie des Raumes. Er wird anwesend; rätselhaft und lauernd sieht er durch das Stückwerk der Dinge überall herein. Vor dieser Leere des Raumes erhalten nun die ihn verstellenden Dinge eine seltsam melancholische Würde<sup>23</sup>“ (vgl. Abb. 23).

Die Mittel, die *Chirico* wählt, sind durchaus dem Bereich der eutopischen Landschaft entnommen. Doch die „obstinat“ Perspektive ist keine Zentralperspektive, die Fluchtpunkte divergieren, unmotiviert Schatten kreuzen aus dem Hinterhalt die Lichtflächen nach geheimen, ungewohnten Gesetzen. Eine Landschaft, der jedes atmosphärische Element fehlt!

In anderer Weise scheint *Carlo Carrà*s Landschaft mit der Pinie von 1921 durch die geometrische Schärfe und karge Formelhaftigkeit

23) Werner Haftmann: Malerei im 20. Jahrhundert. München 1955. Tafelbd., S. 230—231.

des gleichsam erstarrten Zeichens des Seins einen anderen als den gewohnten irdischen Raum heraufzubeschwören (vgl. Abb. 24). *Carràs* Bildwelt enthält gewiß noch die Elemente der irdischen Landschaft. Bei den eigentlichen Surrealisten werden sie vollends ersetzt durch Traumgebilde, durch Felsen, die ein Eigenleben führen wie organische Gebilde, oder durch bekannte Gegenstände, die in einem harten Traumlicht ihre Vertrautheit verlieren, verfremdet werden.

Auch *Dali* benutzt Elemente des eutopischen Raumes: kubische Felsgebilde, eine aufdringliche Perspektive (vgl. Abb. 25). Aber all das beschwört herauf, was *Werner Haftmann* die „Raumangst“ genannt hat. *Simone de Beauvoir* gibt dieser Art der Raumerfahrung den besten Ausdruck, wenn sie über die Bilder *Salvador Dalis* schreibt: „Vor allem jedoch schätzte ich die eisige Transparenz seiner Landschaften, in denen ich, mehr noch als in den Straßen *Chiricos*, die schwindelerregende und beklemmende Poesie des nackten Raumes entdeckte . . . Formen und Farben schienen reine Modulationen des Leeren zu sein“<sup>24</sup>.

Des Leeren — da ist es wieder, das Hesiodische „cháskein“, das Gähnen des Leeren, hier stellt man sich ihm, versucht die Leere des bloßen Raumes zu beschwören durch Verfremdung eutopischer Raumelemente, durch Ausschaltung der Lufttönung, durch überzogene Perspektive mit divergierenden Fluchtpunkten, durch Isolierung der Gegenstände, die ihren „topos“ in einer anderen Welt zu haben scheinen, einer Welt ohne Leben.

Von der Kunst her gesehen ist mit der surrealistischen Landschaft das Ende der Landschaftsmalerei im üblichen Sinne erreicht. Die Landschaft ist von da ab nicht mehr Träger künstlerischer Aussage. In der gegenstandslosen Kunst ist für sie kein Platz — denn diese Kunst ist nicht illusionistisch, sie spiegelt kein Außen. Aber ebenso hat sich in unserem Denken unter dem Einfluß der physikalischen Erkenntnisse das Selbstverständnis des euklidischen Raumes verflüchtigt. Es ist das vierdimensionale Raum-Zeitkontinuum, es ist Endlichkeit des Kosmos denkbar geworden. Was bleibt, ist unser Standort. Fraglich, doch in der Relativität das einzig Feste.

#### 4.

Die Objektivierungen landschaftlicher Raumerlebnisse durch die bildende Kunst haben, abgesehen von ihrem rein künstlerischen Gehalt, im Hinblick auf unsere eigene Bewertung landschaftlicher Gegebenheiten eine doppelte Funktion. Sie steuern unser Sehen und sie lassen

---

24) *Simone de Beauvoir*: In den besten Jahren (La Force de l'Âge). Übers. a. d. Französ. v. *Rolf Soellner*. Reinbeck b. Hamburg 1961. S. 162.

uns, wie im Vorangehenden zu zeigen versucht wurde, die kulturellen Hintergründe unserer Landschaftsbewertung bewußt werden.

*Goethe* hat sich der Gabe gerühmt, die Welt mit den Augen desjenigen Malers zu sehen, dessen Bilder sich ihm eben eingeprägt hatten. Verallgemeinert, das heißt: nicht auf ein bestimmtes Vorbild bezogen, gilt dieser Satz für jeden, der nicht selbst ein schöpferisches Bild der Welt zu geben vermag. Wir sehen, was wir zu sehen gelernt haben, und in diesem Sehen liegt immer ein Wertes, das kulturbedingt ist.

Für den Geographen, der die fremdartigsten Landschaften zu beschreiben hat, bedeutet es zweifellos einen großen Gewinn, sich nicht nur der psychologischen Voraussetzungen, sondern auch dieser kulturhistorischen Bedingungen bewußt zu bleiben. Den primären Eindruck zu analysieren, *dem* auf die Spur zu kommen, woran jeweils das Vertraute oder Fremdartige eines landschaftlichen Raumbildes haftet, wie es einzuordnen sei, nach welchen Maßstäben wir es messen — das sind Fragen, die nicht nur unser ganz persönliches Verhältnis zur landschaftlichen Umwelt betreffen, sondern auch einen Schritt weiterführen zu einer wissenschaftlichen Physiognomik der Landschaft.

## Literatur

- Allesch, Gustav Johannes v.: Die Wahrnehmung des Raumes als psychologischer Vorgang. — In: Die Gestalt. Abh. z. e. allg. Morphologie. H. 3. Leipzig 1941. 68 S.
- Arnheim, Rudolf: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges. (Art and visual perception — a psychology of the creative eye). Ins Dt. übertr. v. Henning Bock. — Berlin 1965. XIX, 436 S., 278 Abb., 2 Farbtaf.
- Clark, Kenneth: Landschaft wird Kunst (Landscape into art). Aus d. Engl. übertr. v. Hanna Kiel. — Köln (1962). 253 S., 118 Abb.
- Contag, Victoria: Zwei Meister chinesischer Landschaftsmalerei, Shih-t'ao und Shih-ch'i. Ein Beitrag zum Verständnis des Wesens chinesischer Landschaftsmalerei. — Baden-Baden 1955. 101 S., 42 Bilder a. 40 Tafeln.
- Diels, Hermann u. Walther Kranz (Hrsg.): Die Fragmente der Vorsokratiker. (Griech. u. dt.) 3 Bde. — 5. Aufl. Berlin 1934—1938.
- Fischer, Otto: Chinesische Landschaftsmalerei. — 3. Aufl. Berlin, Wien 1943. 222 S., 135 Bilder a. 106 Taf. i. Anhang.
- Gerstenberg, Kurt: Die ideale Landschaftsmalerei, ihre Begründung und Vollendung in Rom. — Halle 1923. IX, 159 S., 1 Abb., 56 Taf.
- Goepfer, Roger: Im Schatten des Wu-T'ung-Baumes. Gedanken zur Malerei von Ch'in Tsu-yung. — München 1959. 61 S., 32 Bildtaf. i. Anhang.
- Goepfer, Roger: 1000 Jahre Chinesische Malerei. 16. Oktober bis 13. Dezember 1959. Haus der Kunst München. [Ausstellungskatalog]. — München (1959). XXVIII, 309 S.

- Haftmann**, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert. 2 Bde. — München 1954—55. Textbd. 550 S., Tafelbd. 517 S.
- Hassinger**, Hugo: Die Landschaft als Forschungsgegenstand. — Schriften d. Vereins z. Verbreit. naturwiss. Kenntnisse in Wien. 77. Jahresber. 1936/37, Wien 1937. S. 76—95.
- Hellpach**, Willy: Geopsyche. Die Menschenseele unterm Einfluß von Wetter und Klima, Boden und Landschaft. — 4. Aufl. Leipzig 1935. 317 S.
- Jaensch**, Erich R.: Über die Wahrnehmung des Raumes. Eine experimentell-psychologische Untersuchung nebst Anwendung auf Ästhetik und Erkenntnislehre. — Z. f. Psychologie u. Physiologie d. Sinnesorgane. Erg. Bd. 6. Leipzig 1911. XVI. 488 S.
- Jammer**, Max: Concepts of space. The history of theories of space in physics. Vorwort von Albert Einstein. — Cambridge/Mass. 1954. 196 S. [In erweiterter Fassung ins Dt. übers. von Paul Wilpert u. d. Titel: Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien. Darmstadt 1960. XVI, 220 S.]
- Kiel**, Hanna u. Dario Neri (Hrsg.): Paesaggi inattesi nella pittura del rinascimento. — Mailand, Florenz 1951. 234 S.
- Kriegk**, Georg Ludwig: Über ästhetische Geographie. — In: Schriften zur allgemeinen Erdkunde. Leipzig 1840. S. 221—370.
- Lehmann**, Herbert: Die Physiognomie der Landschaft. — Studium Generale 3. 1950, S. 182—195.
- Lehmann**, Herbert: Goethe und Gregorovius vor der italienischen Landschaft. — Wiesbaden 1967. 29 S. (Sitzungsber. d. wiss. Ges. a. d. Johann Wolfgang Goethe-Univ. Frankfurt/Main, Bd. 3, Nr. 5, 1964).
- Lin**, Yutang (Hrsg.): Chinesische Malerei — Eine Schule der Lebenskunst (The Chinese Theory of Art). Schriften chinesischer Meister. Aus d. Engl. übersetzt v. Liselotte Eder. — Stuttgart 1967. 254 S.
- Maspero**, Henri: Mélanges posthumes sur les religions et l'histoire de la Chine. Tome 2: Le Taoïsme. — Paris 1950. 268 S.
- Metzger**, Wolfgang: Gesetze des Sehens. — 2. Aufl. Frankfurt a. Main 1953. 470 S., 558 Abb.
- Nagasawa**, Kikuya: Geschichte der chinesischen Literatur (Shina gakujutsu bungeishi). Mit Berücksichtigung ihres geistesgeschichtlichen Hintergrundes. Dargest. nach Nagasawa Kikuya. 2., neuberarb. u. erw. Aufl. v. Eugen Feifel. — Darmstadt 1959. XVIII, 432 S.
- Panofsky**, Erwin: Early Netherlandish Painting. Its origin and character. 2 Vol. — Cambridge/Mass. 1953. Text-Bd. 573 S., 28 Taf. m. 66 Bildern; Abb.-Bd. XXIV S., 334 Taf. m. 496 Bildern.
- Preetorius**, Emil: Chinesische und abendländische Kunst. — Universitas 2. 1947, S. 785—793.
- Rheder**, Helmut: Die Philosophie der unendlichen Landschaft. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Weltanschauung. — Dt. Vjschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch., Buchreihe, 19. Bd. Halle/Saale 1932. 228 S.
- Riehl**, Wilhelm Heinrich: Das landschaftliche Auge (1850). — In: W. H. Riehl: Culturstudien aus drei Jahrhunderten. Stuttgart 1862. S. 57—79.

- Rothacker, Erich: Die Schichten der Persönlichkeit. — 2. Aufl. Leipzig 1941. X, 178 S.
- Simmel, Georg: Philosophie der Landschaft. — In: Die Guldenkammer. Norddeutsche Monatshefte 3. 1912/13, S. 635—644. [Auch in: Georg Simmel: Brücke und Tür. Essays des Philosophen, hrsg. v. Michael Landmann. Stuttgart 1957. S. 141—152.]
- Sirén, Osvald: Chinese Painting, leading Masters and Principles. 7 Bde. — London 1956—58.
- Waetzoldt, Wilhelm: Das klassische Land. Wandlungen der Italiensehnsucht. — Leipzig 1927. 315 S., 146 Abb., 1 Farbtaf.
- Waley, Arthur David: Three Ways of Thought in Ancient China. — London 1939. 275 S.
- Wilde, Kurt: Über die zentrale Genese des phänomenalen Raumes. — Ber. üb. d. 17. u. 18. Kongr. d. Dt. Ges. f. Psychologie. Göttingen 1953. S. 35—37.

### Bildnachweis

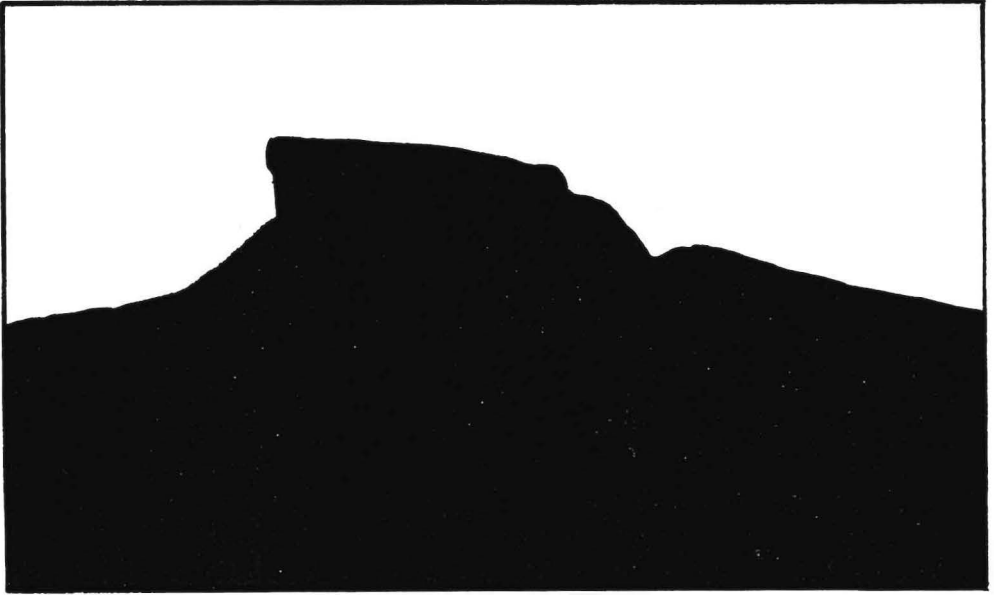
Abb. 1, 2, 3, 4, 5, 15: H. Lehmann · Abb. 6, 7: nach käufl. Photographie · Abb. 8, 22: nach käufl. Dia · Abb. 9, 10, 11: nach H. Kiel u. D. Neri (Hrsg.): *Paesaggi inattesi nella pittura del rinascimento*. Mailand, Florenz: Istituto Editoriale Electa 1951 · Abb. 12, 14: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München · Abb. 13: nach Ausstellungskatalog „Adam Elsheimer“, hrsg. vom Städelschen Kunstinstitut Frankfurt a. M., Frankfurt a. M. (1966) · Abb. 16, 17, 18: nach O. Fischer: *Chinesische Landschaftsmalerei*. 3. Aufl. Berlin, Wien: Paul Neff Verlag 1943 · Abb. 19, 20, 21: nach Ausstellungskatalog „1000 Jahre Chinesische Malerei. 16. Oktober bis 13. Dezember 1959. Haus der Kunst München“ München: Ausstellungsleitung München e. V. Haus der Kunst (1959) · Abb. 23, 24: nach W. Haftmann: *Malerei im 20. Jahrhundert*. Tafelbd. München: Prestel Verlag 1955 · Abb. 25: Slg. A. Reynolds Morse, Cleveland/Ohio.

Die Fränkische Geographische Gesellschaft dankt allen Bildeigentümern, Verlagen und sonstigen Bildherstellern für die freundlich erteilte Reproduktionserlaubnis.



# *Abbildungen*

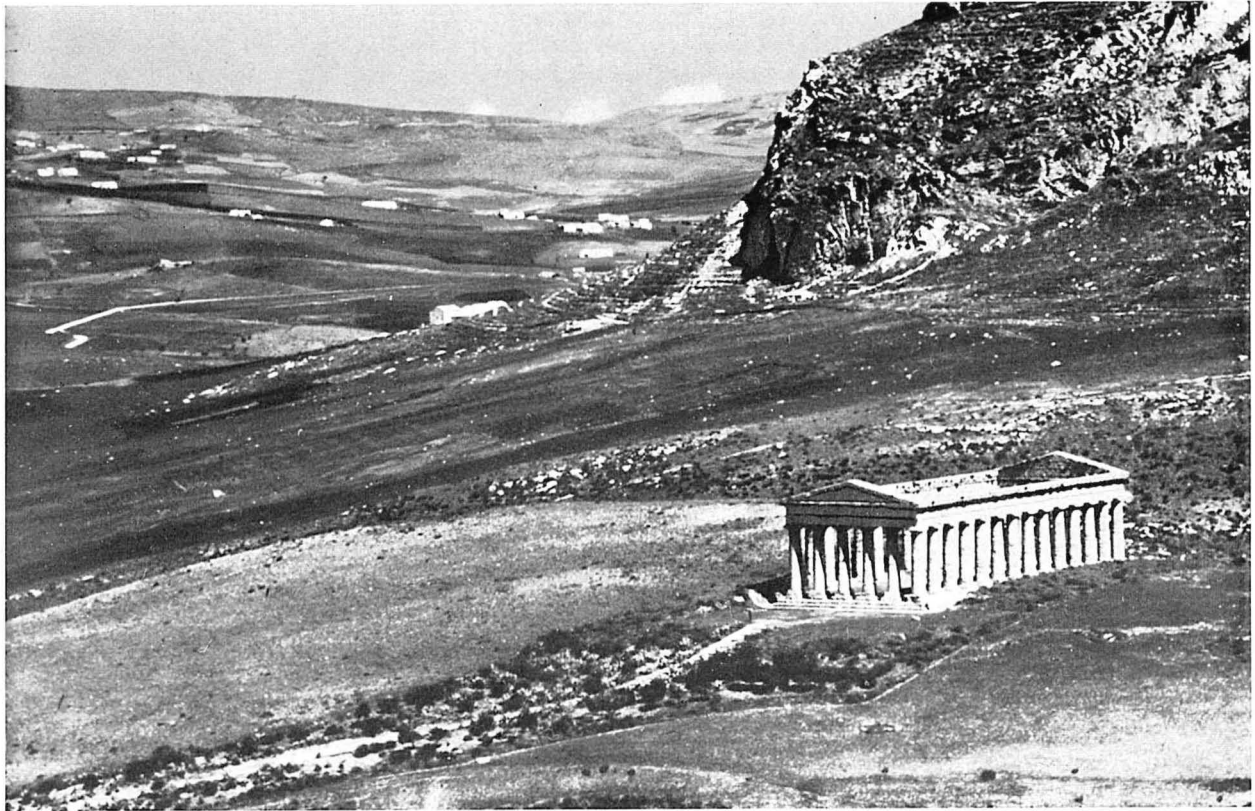




*Abb. 1. Oben: Die Rupe Bismantova, ein isolierter, weithin sichtbarer Tafelberg bei Castelnovo im etruskischen Apennin. Konturen nach einer Photographie, nicht überhöht. Unten: Dasselbe Profil als Talquerschnitt. Die Form wirkt im ganzen flacher. (Zeichnung H. Lehmann)*



*Abb. 2. Rechts und links in der Landschaft  
Das Auge fällt zuerst auf den Tempel von Segesta sowie auf den Berghang dahinter. Der Hintergrund rechts  
hinten bleibt undeutlich.*  
(Photo H. Lehmann)



*Abb. 3. Dasselbe Bild seitenverkehrt  
Das Auge gleitet an Tempel und Berg vorbei in die Ferne der linken Bildhälfte*

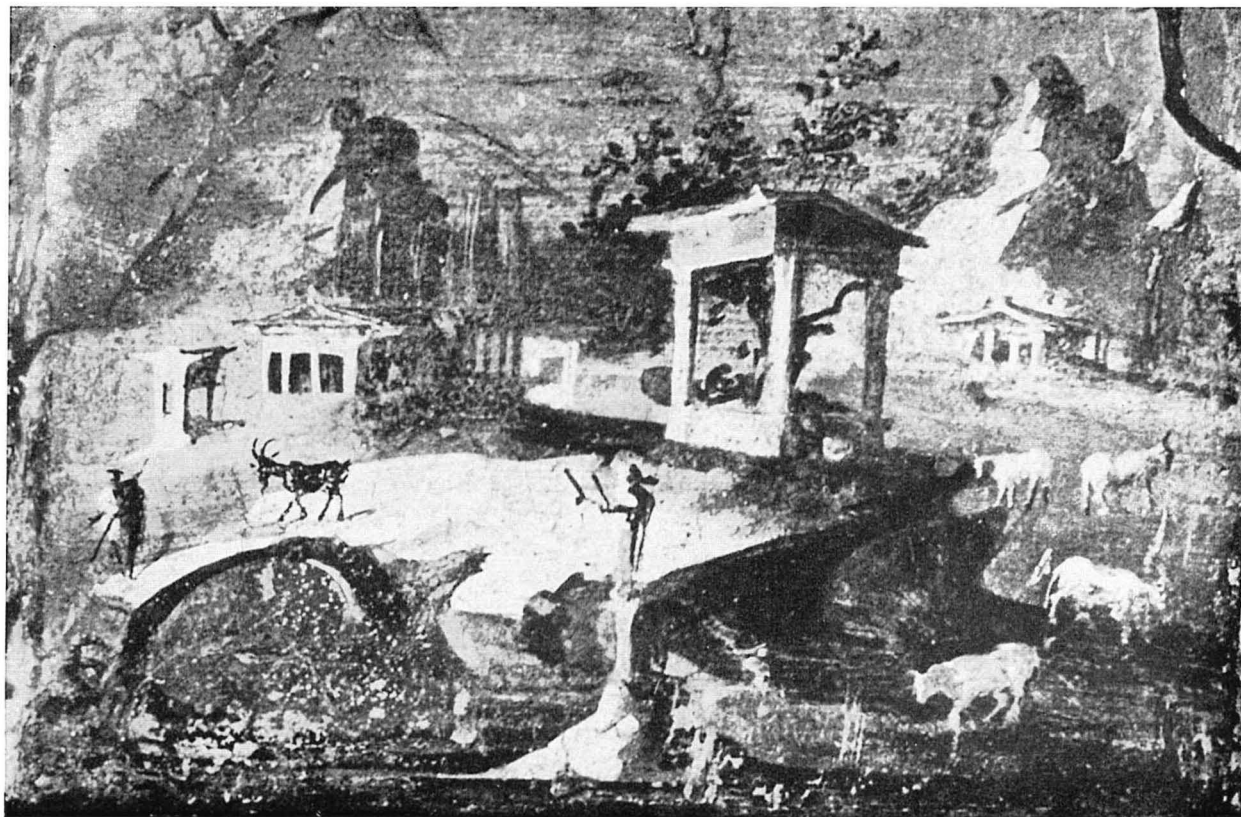


*Abb. 4. Gesetz der Größenkonstanz*

*Das Auge sieht eine in die Tiefe gestaffelte Gruppe von Menschen ungefähr gleicher Größe in perspektivischer Verkürzung, doch wird diese selbst auf dem Photo nicht so stark empfunden, als sie ist. (Photo H. Lehmann)*



*Abb. 5. Hier ist die Figur der Spitzengruppe (b, b) in der „richtigen“ Größe neben die Vordergrundfigur (a) gestellt. Erst jetzt erkennt man die optisch „richtige“ Verkürzung.*



*Abb. 6. Wandmalerei aus Pompeji, 1. Jh. n. Chr.  
Neapel*





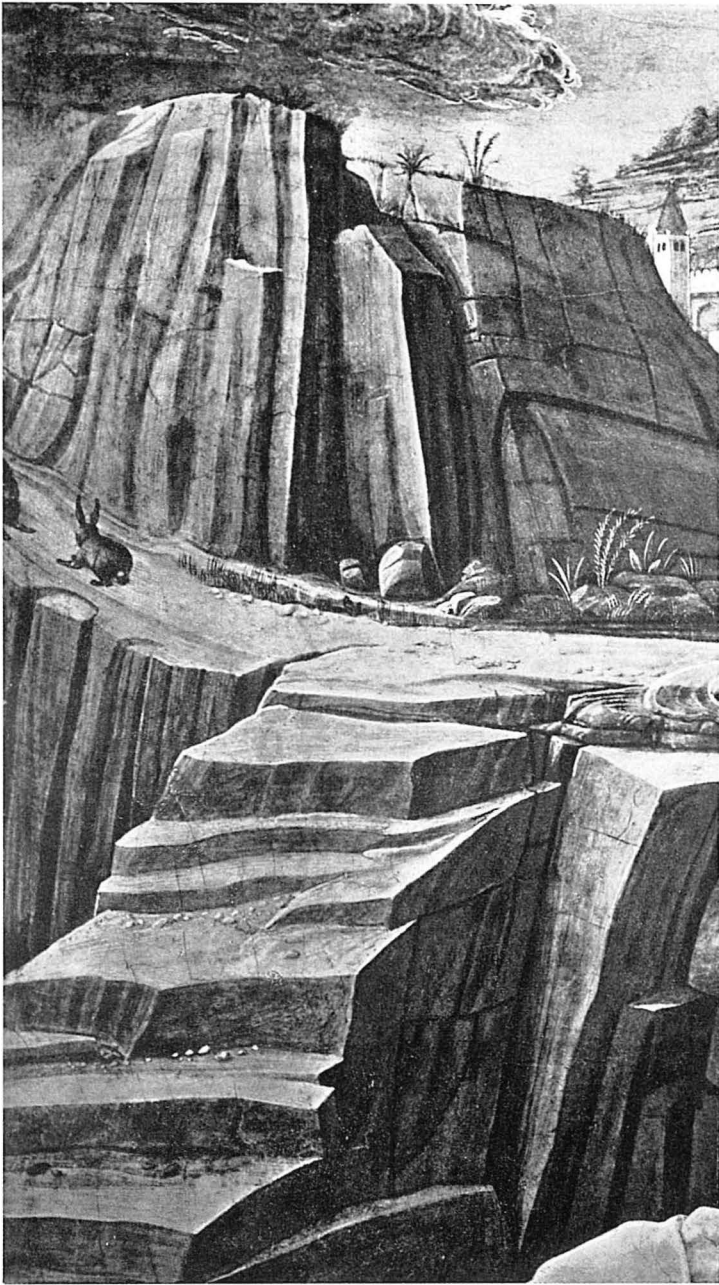
*Abb. 7. Odysseische Landschaft, aus einer römischen Villa auf dem Esquilin, um 50 v. Chr.  
Vatikan*



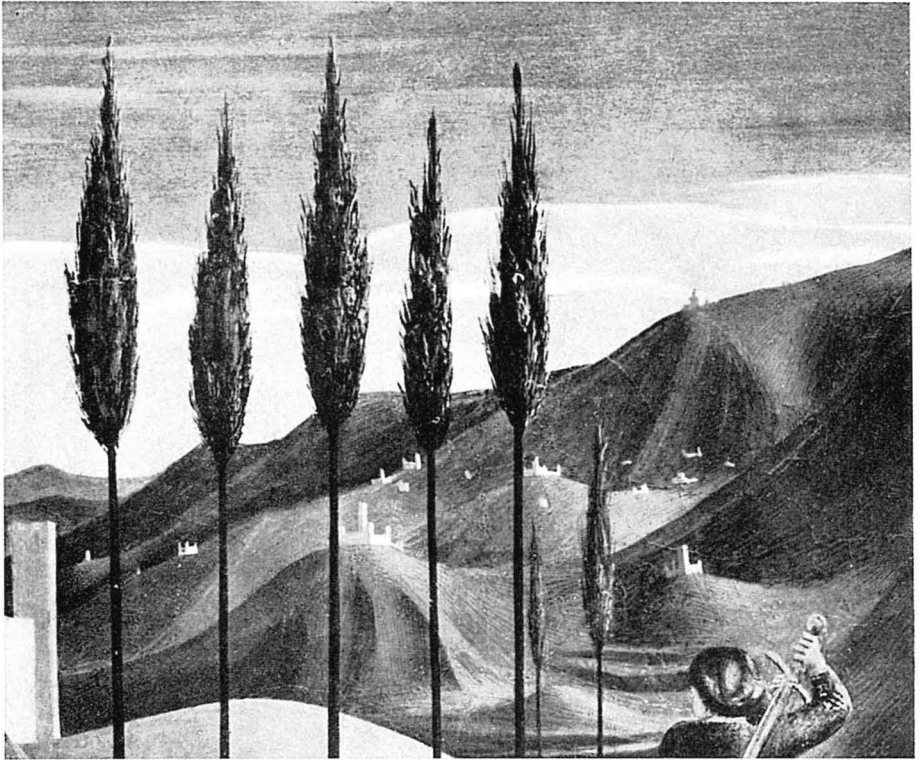
*Abb. 8. Giotto: Traum des Joachim, 1305—1306  
Padua, Capella degli Scrovegni*



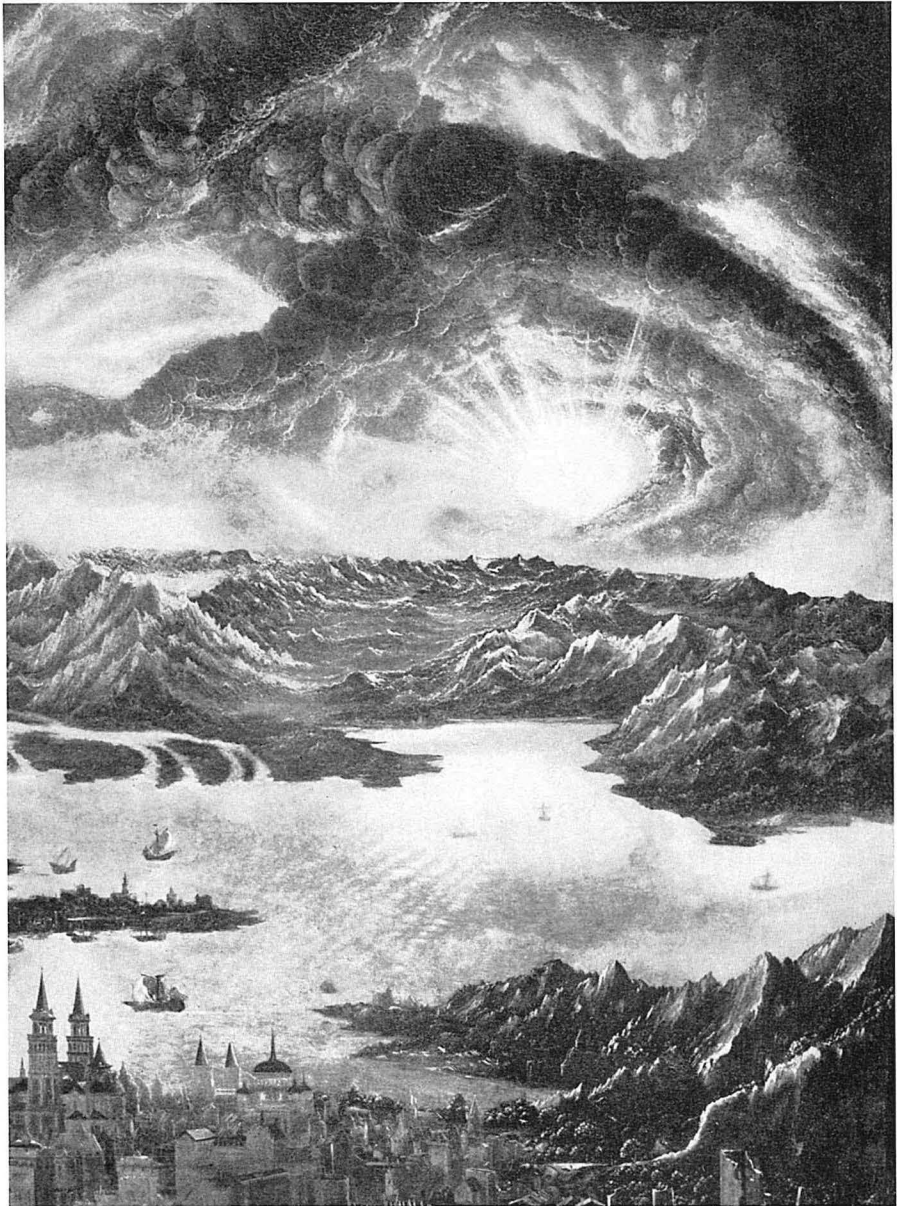
Abb. 9. Ambrogio Lorenzetti: Ausschnitt aus „Das gute Regiment“, 1338—1340  
Siena, Palazzo Publico



*Abb. 10. Andrea Mantegna: Ausschnitt aus „Jesus im Garten“,  
um 1464  
London, National Gallery*



*Abb. 11. Fra Angelico: Ausschnitt aus „Sankt Cosmas und Sankt Damian“, um 1440  
Paris, Louvre*



*Abb. 12. Albrecht Altdorfer: Ausschnitt aus der „Alexanderschlacht“, 1529  
München, Alte Pinakothek*

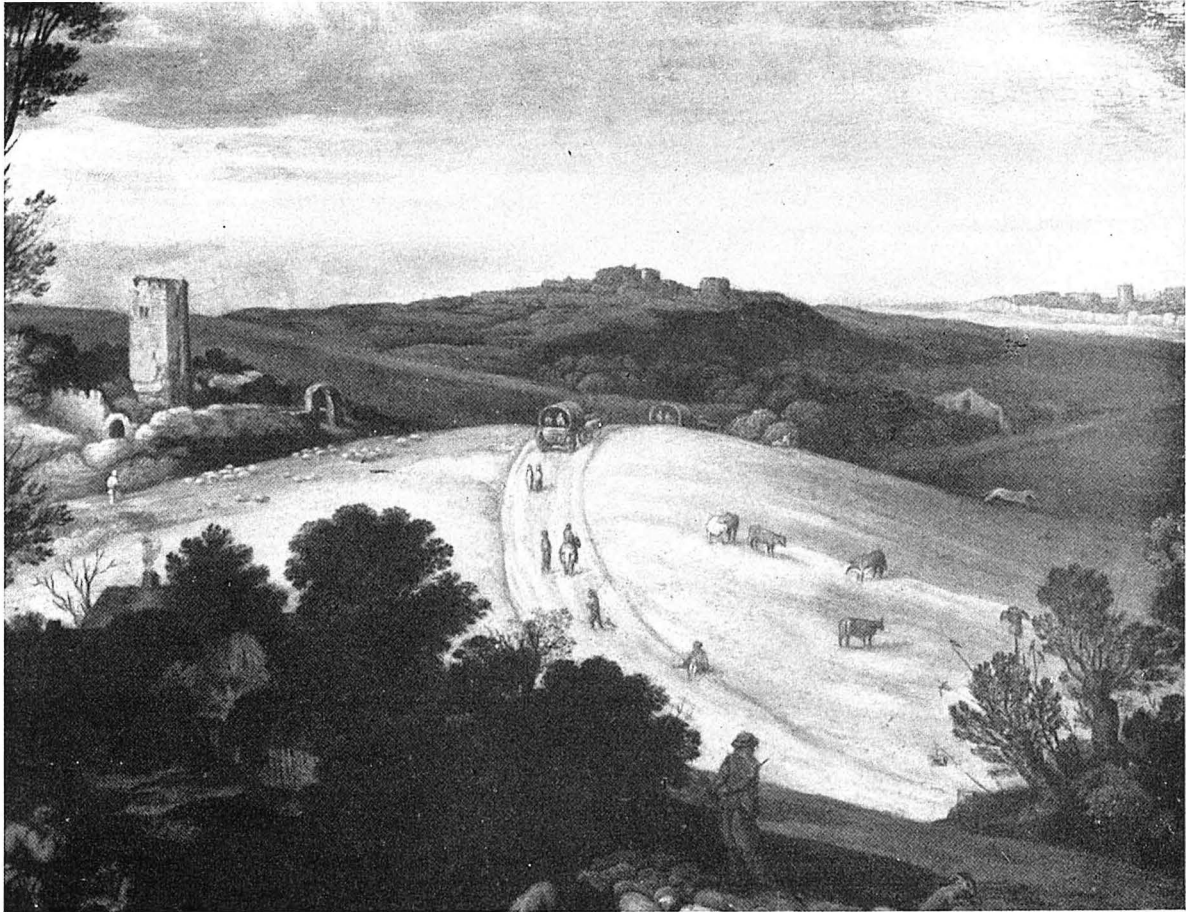
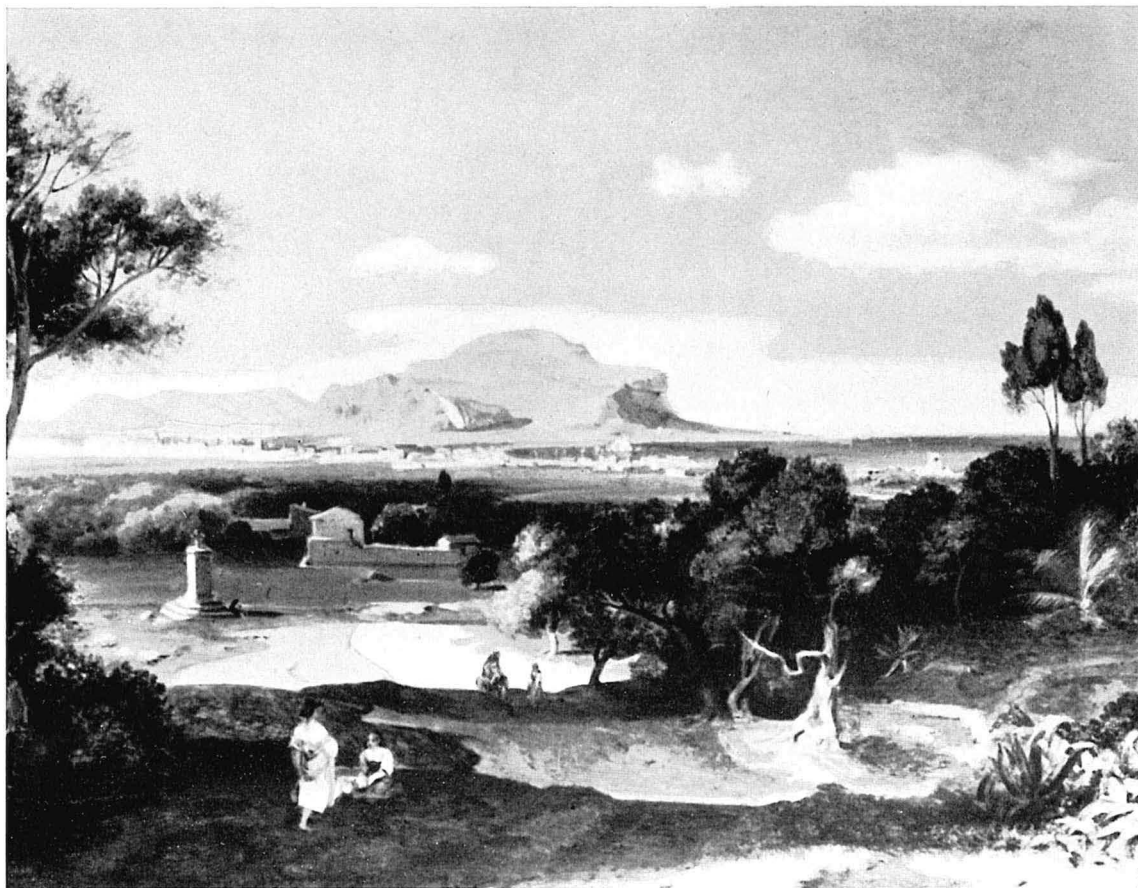
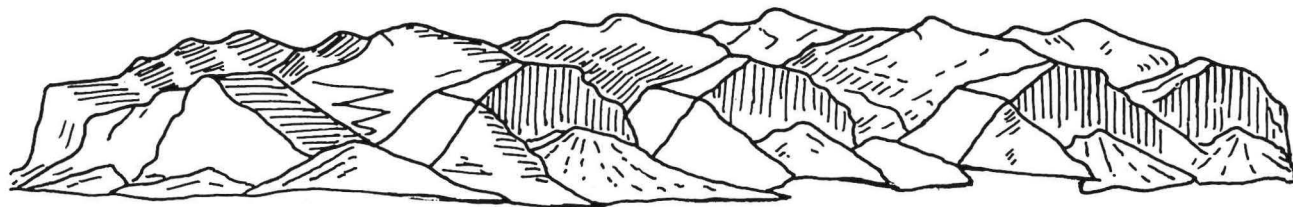


Abb. 13. Paul Bril (1554—1626): Römische Poststraße in der Campagna (früher Elsheimer zugeschrieben)  
Madrid, Slg. Herzog von Alba



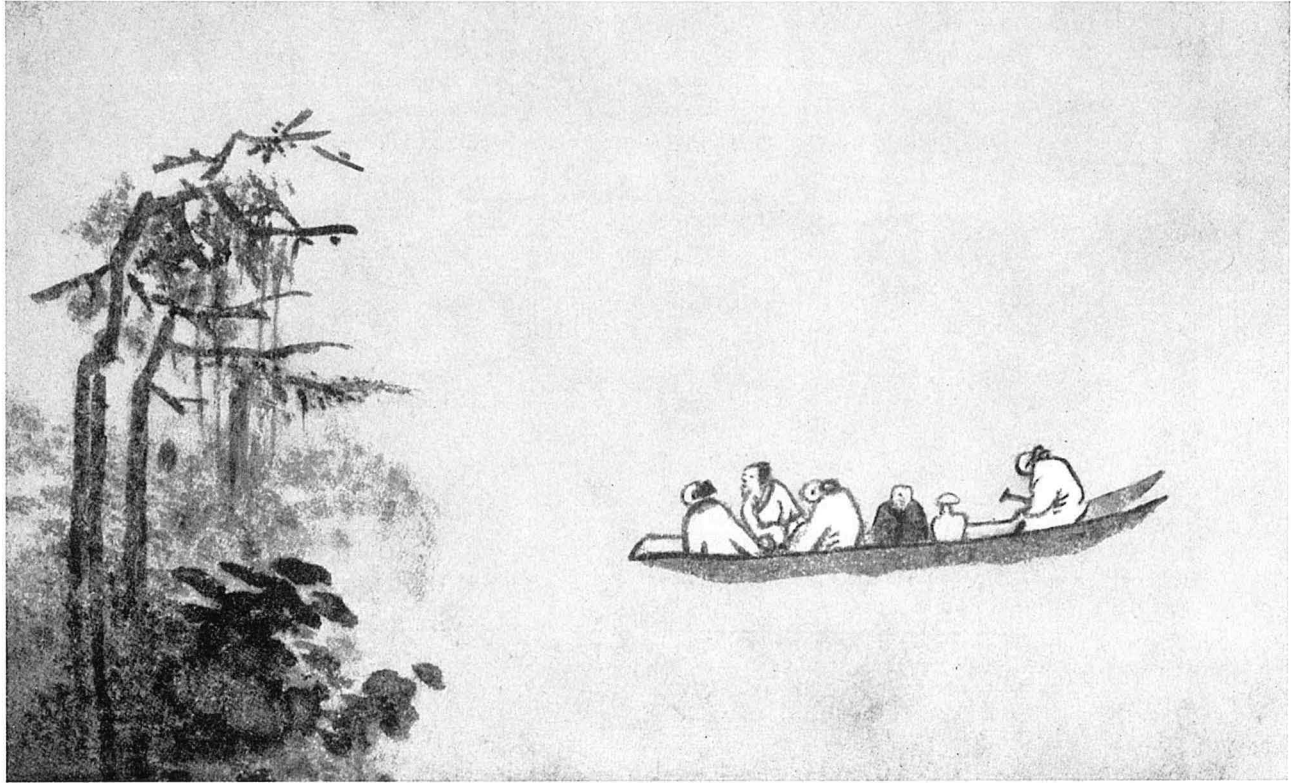
*Abb. 14. Karl Rottmann: Monte Pellegrino bei Palermo, 1828  
München, Neue Staatsgalerie*





*Abb. 15. Oben: Der Monte Pellegrino, leicht schematisiert.  
Unten: Dasselbe Motiv in einer Kette nebeneinander: die  
räumliche Prägnanz verliert sich.*

*(Zeichnung H. Lehmann)*

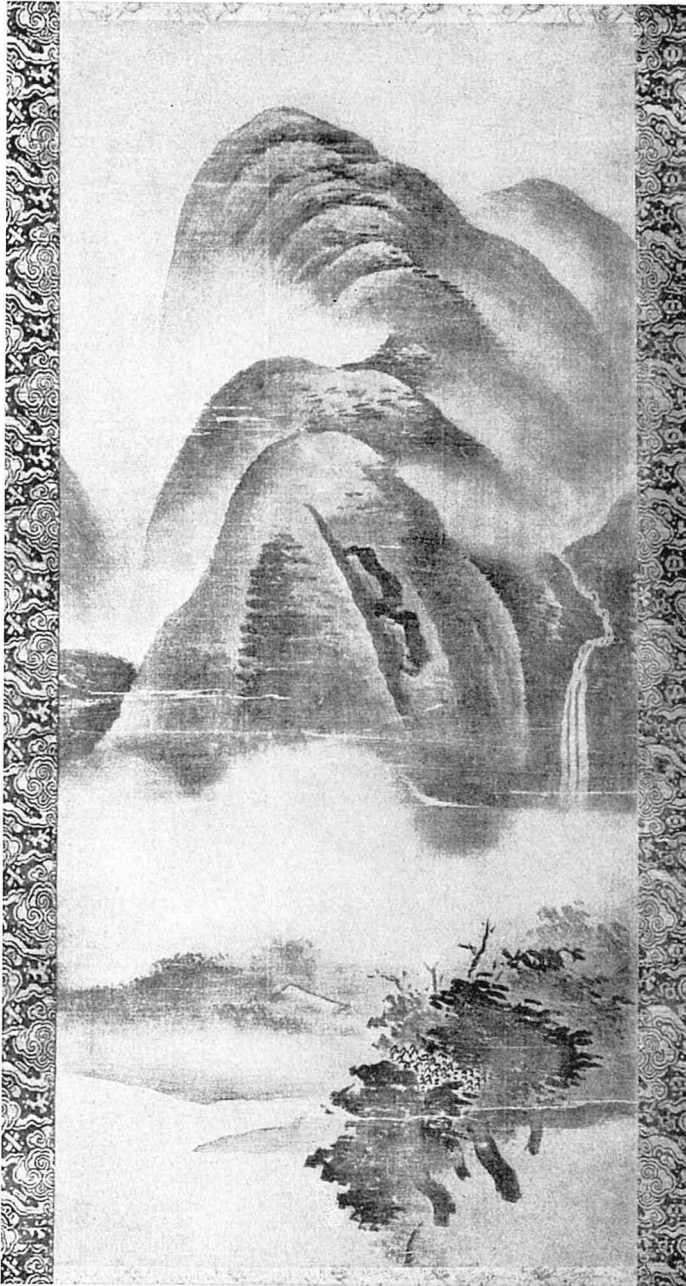


*Abb. 16. Wu Chen: Bootsfahrt, nach 1300  
Sumiyoshi, Slg. Abe*



過溪一失足行跡于茲  
風流入壑園四晉社賢  
空覓寒煙峯古冷水  
雲孤  
山雨

Abb. 17. Ying Yü-ch'ien (13. Jh.): Morgennebel. Teil einer Bildrolle von Hsiao und Hsiang  
Tokio, Slg. Graf Matsudaira



*Abb. 18. Kao Jan-hui (um 1275 bis 1300): Sommerberge  
Kyoto, Konchi-in*

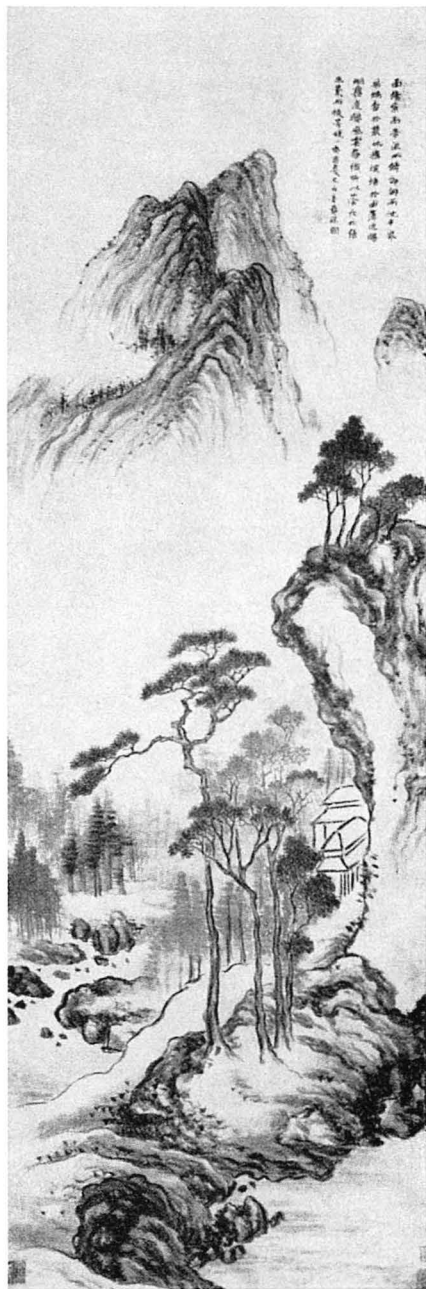


Abb. 19. Chang Jui-t'u:  
Landschaft mit steilen Bergen und  
Hütten im Kiefernwald, 1633  
Cambridge, Mass., Richard Hobart



*Abb. 20. Lang Shih-ning (Guiseppe Castiglione, 1688—1768): Überbringung der  
Pferde aus Ferghana (Ausschnitt aus einer Querrolle)  
Cambridge, Chêng Tê-k'un*

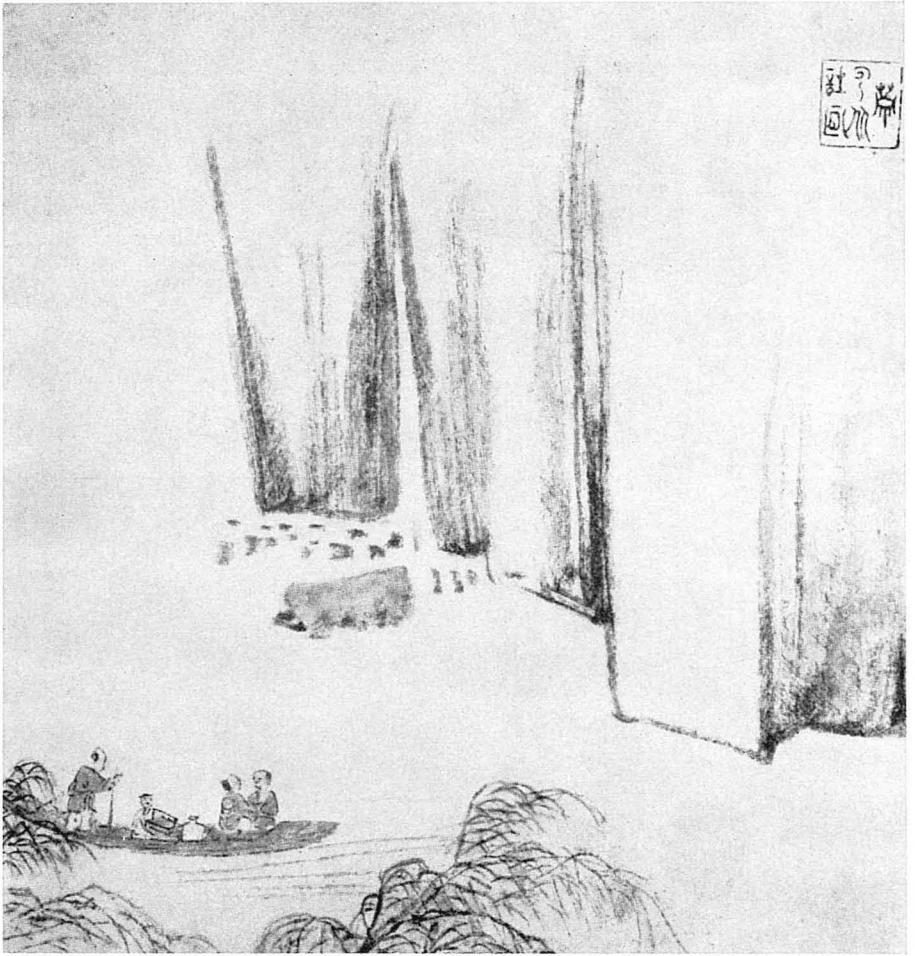
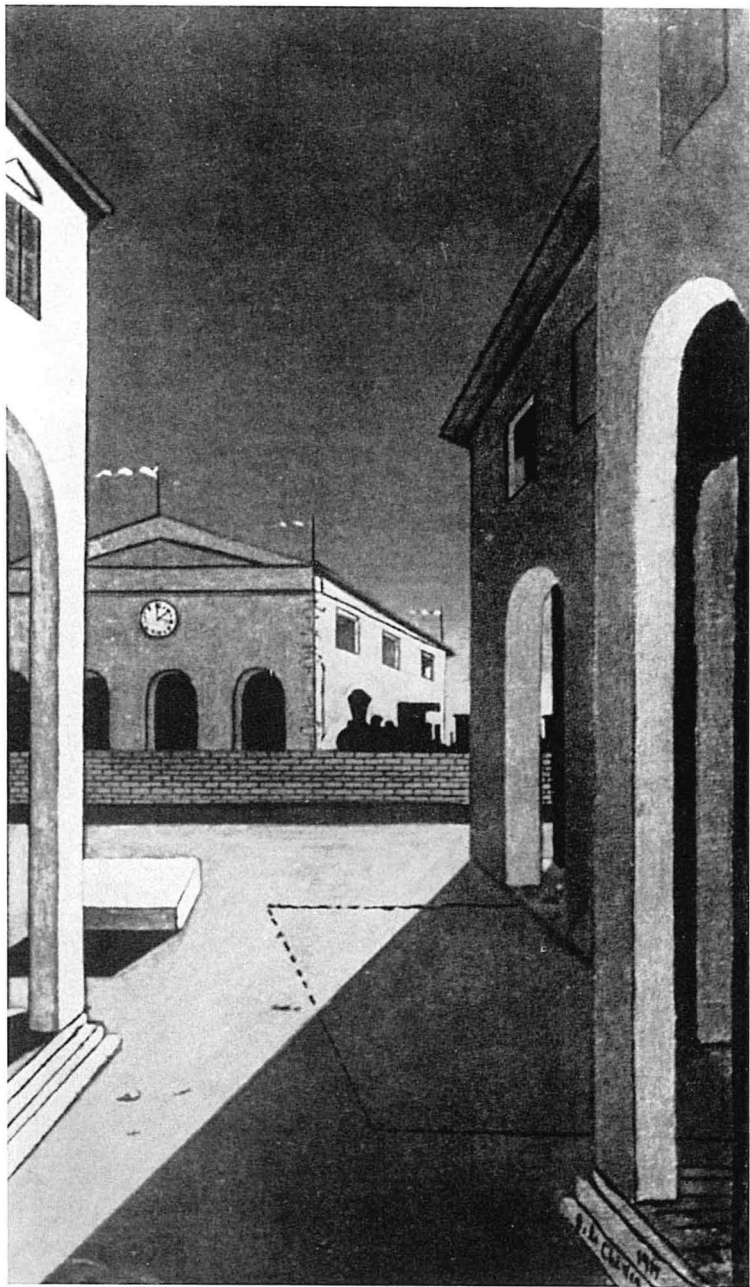


Abb. 21. Hsiao Yün-ts'ung (1596—1673): *Bootsfahrt in den Anhui-Bergen*  
Hongkong, Henri Vetch

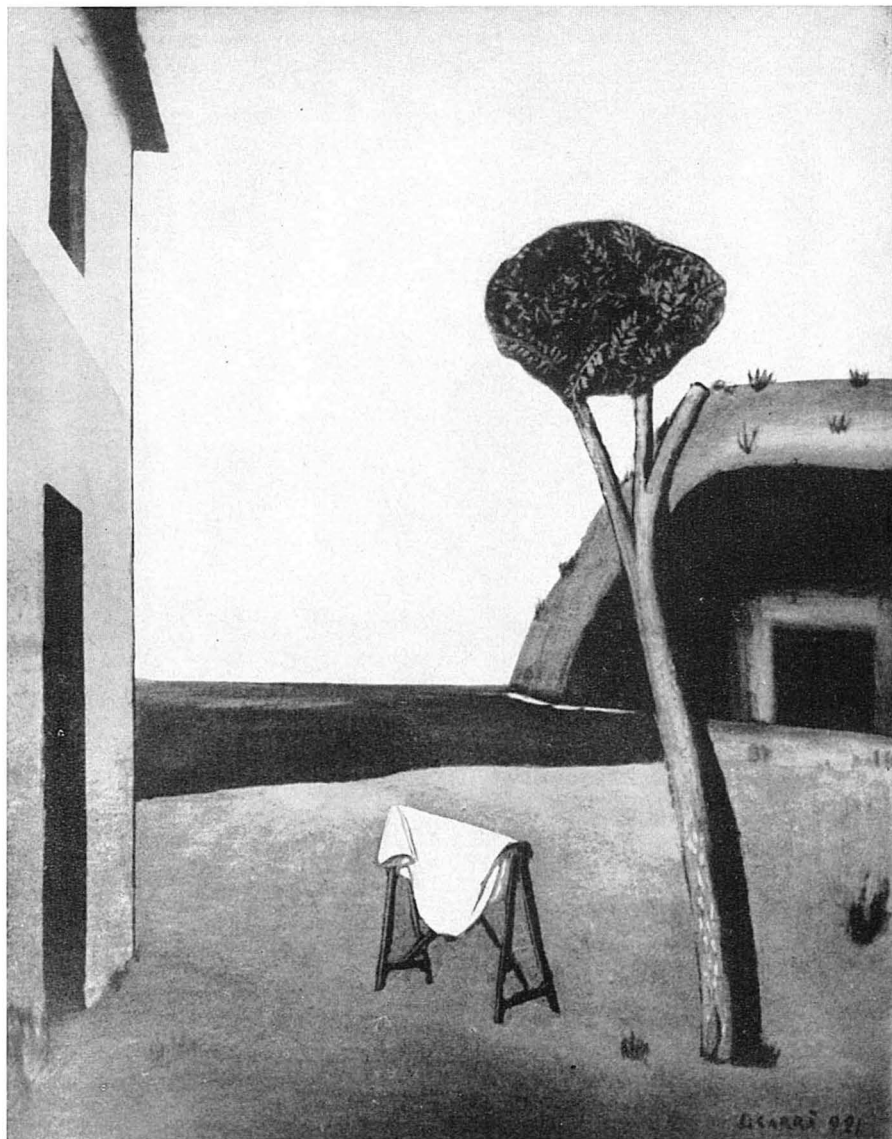


*Abb. 22. William Turner: Norham Castle, um 1840—1845  
London, Tate Gallery*

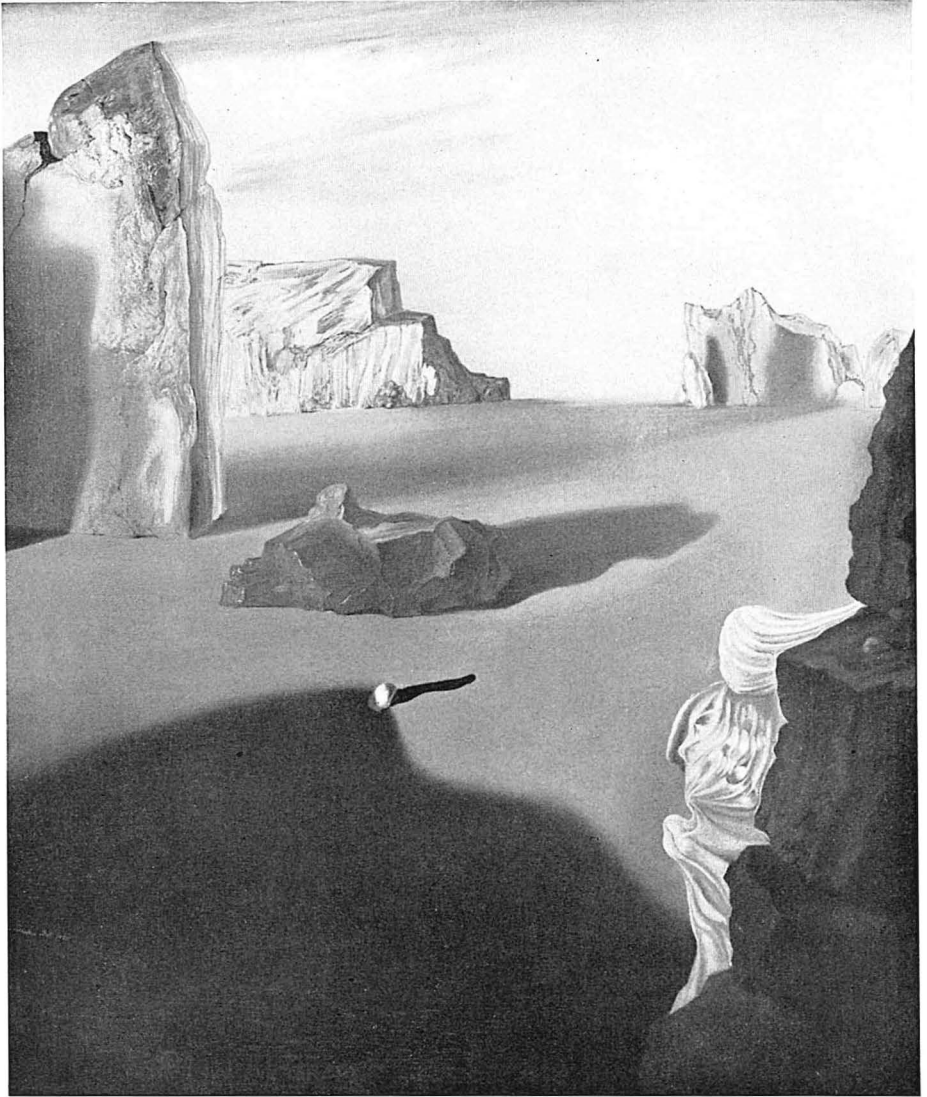




*Abb. 23. Giorgio de Chirico: Turiner Melancholie, 1915  
Mailand, Carlo Frua de Angeli*



*Abb. 24. Carlo Carrà: Pinie am Meer, 1921  
Rom, Slg. Casella*



*Abb. 25. Salvador Dalí: Schatten der einbrechenden Nacht, 1931  
Cleveland/Ohio, Slg. A. Reynolds Morse*