

*Zur Geschichte der Begriffe ›Kunstlandschaft‹ und ›Oberrhein‹ in der Kunstgeschichte**

VON BRIGITTE KURMANN-SCHWARZ

I. ›KUNSTLANDSCHAFT‹ UND ›OBERRHEIN‹ IN DER KUNSTGESCHICHTE

Der Begriff ›Kunstlandschaft‹ erfreut sich in der Kunstgeschichte und besonders im Teilbereich des Faches, der Kunstgeographie, großer Beliebtheit und wird von den allermeisten Kunsthistorikern benutzt, ohne ihn auf seine ursprüngliche Definition hin zu befragen. Er dient dazu, räumliche Zusammenhänge innerhalb der Kunstproduktion anschaulich zu bezeichnen oder die Verbreitung bestimmter künstlerischer Phänomene innerhalb eines Gebietes zu umschreiben¹⁾. Sowohl die einschlägigen Bibliothekskataloge als auch die

*) Heinz Krieg sei an dieser Stelle herzlich für den intensiven wissenschaftlichen Austausch gedankt. Für Literaturhinweise danke ich außerdem Eliane Vergnolle, Paris, Christian Freigang, Frankfurt, und Peter Heinrich Jahn, München.

1) Mehr oder weniger zufällig seien folgende Beispiele herausgegriffen, wobei ich mich auf Publikationen zur Kunst des Mittelalters beschränke: Gudrun PAMME-VOGELSANG, Das monumentale Kreuz in der St. Martinuskirche zu Much. Bemerkungen zu einem bisher wenig beachteten mittelalterlichen Bildwerk in der rheinischen Kunstlandschaft, in: Kunstgeschichtliche Studien. Hugo Borger zum 70. Geburtstag, hg. von Klaus Gereon BEUCKERS, Holger BRÜLLS und Achim PREISS, Weimar 1995, S. 89–103. In diesem Aufsatz erscheint der Begriff nur im Titel und wird im ganzen Text nicht wieder erwähnt; Anneliese SEELIGER-ZEISS, Die Pfalzgrafschaft als Kunstlandschaft der Spätgotik, in: Mittelalter. Der Griff nach der Krone. Die Pfalzgrafschaft bei Rhein im Mittelalter. Begleitpublikation zur Ausstellung der Staatlichen Schlösser und Gärten Baden-Württemberg und des Generallandesarchivs Karlsruhe, Regensburg 2000, S. 127–153. Dieser zwar sehr informative Aufsatz vermeidet es, ›Kunstlandschaft‹ zu problematisieren, vielmehr geht die Autorin davon aus, daß diese als feste Größe existiert: »Abschließend ist festzuhalten, daß die Kurpfalz im Mittelalter geographisch und politisch zwar im Spannungsfeld der übergeordneten Kunstzentren Frankfurt und Straßburg lag, aber durchaus ihre eigene Sprache fand«. Ähnlich in einer auf dem Internet veröffentlichten Rezension der Dissertation von Katja HILLEBRAND, Das Dominikanerkloster zu Prenzlau. Untersuchungen zur mittelalterlichen Baugeschichte, München/Berlin 2003, von Ulrike GENTZ: »Durch den auch heute noch in weiten Teilen ursprünglich erhaltenen mittelalterlichen Baubestand und die qualitätvolle Bauausführung nimmt die backsteinsichtige Klosteranlage einen bedeutenden architekturhistorischen Stellenwert unter den Mendikantenklöstern der nordöstlichen Kunstlandschaft ein«. Die Beispiele könnten beliebig vermehrt werden.

Suchmaschinen des Internets bestätigen die weite Verbreitung dieses Begriffs in der kunsthistorischen Literatur der deutschsprachigen Länder²⁾. Während die meisten Autoren sich nicht mit der Problematik seiner Anwendung beschäftigen oder sich dieser wohl auch nicht bewußt sind, nähert sich die Kunstgeschichte erst in allerjüngster Zeit wieder den räumlichen Aspekten ihrer Disziplin an und widmet sich von historiographischer Warte aus einer kritischen Beleuchtung sowohl des Begriffs ›Kunstlandschaft‹ als auch des Forschungszweigs der Kunstgeographie, aus dem der Terminus hervorging. Wie sich zeigen wird, kann dieser nicht ohne einen Blick auf die jeweilige nationale Kunstgeschichtsschreibung der einzelnen deutschsprachigen Länder behandelt werden, mit der die Kunstgeographie eng verflochten ist. Das Zusammensehen von Landschaft und künstlerischen Erzeugnissen besitzt eine lange Vorgeschichte, wurde aber erst im 20. Jahrhundert als wissenschaftlicher Ansatz des Fachs Kunstgeschichte formuliert, und erst um 1920/30 kam es zur Ausbildung des Begriffs ›Kunstlandschaft‹. Nachfolgend werden der Terminus und seine Problematik im Zentrum der Überlegungen stehen, wobei Studien über die Kunst der Regionen und Städte zwischen Bodensee und Mainz, die diese als Teil einer ›Kunstlandschaft Oberrhein‹ behandeln, besonders berücksichtigt werden.

Einen ersten Einblick in die enge Beziehung, die man Kunst und Landschaft zuschrieb, hat schon der vorangehende Beitrag von Heinz Krieg eröffnet. Der Historiker legt dar, daß die Begriffe ›historische Landschaft‹ und ›Oberrhein‹ zwischen 1860 und 1867 zuerst in kunstgeschichtlichen Publikationen auftreten³⁾. Weniger deutlich zeichnet sich dagegen ab, von wem und wann ›Kunstlandschaft‹ als Terminus der Kunstgeographie eingeführt wurde⁴⁾. Die neueste kunstgeschichtliche Literatur siedelt die Entstehung dieses Begriffs im Umkreis der historischen Landeskunde an⁵⁾, deren Programmatik von Hermann Aubin, Theodor Frings und Josef Müller in den 1920er Jahren formuliert wurde. Aubin selbst

2) Google gibt 13.000 Seiten mit dem Begriff ›Kunstlandschaft‹ an. ›Kunstgeographie‹ verzeichnet immerhin noch 608 Treffer.

3) Siehe den Beitrag von Heinz Krieg in diesem Band.

4) Paul FRANKL, *Das System der Kunstwissenschaft*, Brunn/Berlin 1938 [ND Berlin 1998], S. 919–939, braucht den Begriff nicht.

5) Thomas DA COSTA KAUFMANN, *Toward a Geography of Art*, Chicago/London 2004, S. 74. Das grundlegende Werk dieses Autors war zum Zeitpunkt des Vortrags noch nicht erschienen und konnte daher erst in die vorliegende schriftliche Fassung eingearbeitet werden. Kaufmann verweist insbesondere auf Hermann AUBIN, Theodor FRINGS und Josef MÜLLER, *Kulturströmungen und Kulturprovinzen in den Rheinlanden. Geschichte, Sprache, Volkskunde* (Veröffentlichung des Instituts für geschichtliche Landeskunde an der Universität Bonn), Bonn 1926. In dieser wichtigen Arbeit fehlt jedoch der Beitrag des Kunsthistorikers, den Heribert Reiners hätte liefern sollen. Dieser schied aus der Arbeitsgruppe aus, da er an die Universität Fribourg berufen wurde (ebd., S. V). Eine kritische Stellungnahme zum Konzept des Raums in der deutschen Historiographie liefert Hans-Joachim SCHMIDT, *Espace et conscience de l'espace dans l'historiographie médiévale allemande*, in: *Les tendances actuelles de l'histoire du Moyen Âge en France et en Allemagne, Actes des colloques de Sèvres* (1997) et Göttingen (1998), hg. von Jean-Claude SCHMITT und Otto Gerhard OEXLE, Paris 2003, S. 511–536.

bediente sich des Begriffes der ›Kunstkreise‹⁶⁾. Die Arbeiten der Historiker, die am Institut für geschichtliche Landeskunde an der Universität Bonn tätig waren, beziehen sich ausdrücklich auf den neuen Forschungszweig der Kunstgeschichte, der ab circa 1910/20 als Kunstgeographie bezeichnet wird⁷⁾. In einem ersten Vortragszyklus zu Kulturströmungen und Kulturprovinzen der Rheinlande war die Kunstgeschichte ebenfalls vertreten. Neben ›Kunstkreisen‹ benutzten Forscher, die auf dem Gebiet der Kunstgeographie aktiv waren, häufig die Termini ›Kunsträume‹ oder ›Raumstile‹⁸⁾, doch blieb der Begriff der ›Kunstlandschaft‹, wie schon angedeutet wurde, bis heute der geläufigste Ausdruck, um räumliche Zusammenhänge in der Kunst zu bezeichnen⁹⁾.

Die deutschsprachigen Kunsthistoriker schätzten den Ausdruck ›Kunstlandschaft‹ besonders, weil ihm nicht das Negative und Abwertende von Bezeichnungen wie Provinz oder Region anhaftete¹⁰⁾. Diese implizierten in ihren Augen Abhängigkeit oder eine untergeordnete Position, so daß man die Gefahr sah, das deutsche Kunstschaffen könnte etwa im Vergleich zur französischen Kunst eine geringere Stellung einnehmen. Wie noch gezeigt werden wird, wendete sich gerade die regional und national ausgerichtete Kunstgeschichte gegen eine Provinzialisierung der deutschen Kunst, deren Schaffen die Autoren gegenüber den Nachbarn als herausragende Leistung darstellen wollten¹¹⁾. Der Begriff der ›Kunstlandschaft‹ entstand zu einer Zeit, als die großen nationalen Kunstgeschichten bereits verfaßt waren, so daß sich die künstlerische Entwicklung der Landschaft als kleinere Einheit in das übergreifende Ganze einfügen mußte. Eine klare Scheidung des Nationalen und des Landschaftlichen in der Kunst erwies sich als ebenso schwierig, wie nationales Gedanken-

6) Hermann AUBIN, Wege kulturgeschichtlicher Erforschung des deutschen Ostens, in: Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde 31 (1931), S. 1–31, wieder in: DERS., Grundlagen und Perspektiven geschichtlicher Kulturraumforschung und Kulturmorphologie. Aufsätze zur vergleichenden Landes- und Volksgeschichte aus viereinhalb Jahrzehnten anlässlich der Vollendung des 80. Lebensjahres des Verfassers, hg. von Ludwig PETRI, Bonn 1965, S. 40–59.

7) Zuerst bei Hugo HASSINGER, Kunsthistorischer Atlas der K. K. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien und Verzeichnis der erhaltenswerten historischen, Kunst- und Naturdenkmale des Wiener Stadtbildes (Kunsttopographie 15), Wien 1916.

8) Paul PIEPER, Kunstgeographie. Versuch einer Grundlegung, Berlin 1936, S. 20 f.; vgl. auch: DA COSTA KAUFMANN, Toward a Geography of Art (wie Anm. 5), S. 77 ff.

9) Besonders bei Dagobert FREY, Die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 16 (1938), S. 1–74, hier S. 19. Im Titel erscheint der Begriff etwa bei Erich BACHMANN, Kunstlandschaften im romanischen Kleinkirchenbau, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 8 (1941), S. 159–172. Sowohl die Schriften Freys als auch diejenige Bachmanns sind von der NS-Ideologie geprägt.

10) Lars Olof LARSSON, Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreißiger Jahre, in: Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930, hg. von Lorenz DITTMANN, Stuttgart 1985, S. 169–184, betont das Fehlen von positiven Kriterien, um regionale Stilunterschiede zu kennzeichnen.

11) Reiner HAUSHERR, Kunstgeographie. Aufgaben – Grenzen – Möglichkeiten, in: Rheinische Vierteljahrsblätter 34/35 (1970), S. 158–171, hier S. 160.

gut und regionales Bewußtsein voneinander zu trennen, da beide vielfach miteinander verflochten waren. Am Begriff der ›Kunstlandschaft‹ haftete daher von Anfang an etwas Verschwommenes.

Geographie als Kategorie kunstgeschichtlicher Forschung erlebte im deutschen Sprachraum zwischen circa 1920 und 1945 eine große Blüte. Durch die enge Verbindung der Kunstgeographie mit dem Konzept von ›Blut und Boden‹ erfuhr der Forschungszweig eine schwere ideologische Belastung. Reiner Hauss Herr, der sich zwischen 1965 und 1970 und für längere Zeit als einziger mit der Kunstgeographie von historiographischer Warte aus beschäftigte¹²⁾, stellte fest, daß das Interesse daran nach 1945 schlagartig erlosch, um dann vor allem nach 1960, als Harald Keller sein Werk ›Die Kunstlandschaften Italiens‹ publizierte, unverändert wieder hervorzutreten¹³⁾. Kellers Studie löste innerhalb des Faches jedoch keine kritische Auseinandersetzung mit der kunstgeographischen Forschung sowie dem Begriff der ›Kunstlandschaft‹ aus und vermittelte keinen Anstoß, die ideologischen Grundlangen der Kunstgeographie und des Terminus ›Kunstlandschaft‹ aufzudecken. Auch Albert Knoepfli hielt daran fest, indem er sein Leben lang die Besonderheiten der Kunst im ›Bodenseeraum‹ herauszustellen versuchte¹⁴⁾. Er war sich der Schwierigkeiten bewußt, die der Gebrauch dieses Begriffes mit sich brachte, und ihm entging auch ein gewisses Unbehagen nicht, das er dem Konzept gegenüber in der Kunstgeschichtsschreibung zu spüren meinte. Er stellte fest, daß Kellers Publikation auf kunstgeschichtlicher Seite zumeist »mit betretenem Schweigen« aufgenommen wurde¹⁵⁾. Thomas da Costa Kaufmann hat wohl Recht, wenn er vermutet, die rassistische und nationalistische Argumentation der Vertreter der Kunstgeographie habe die Forschung davon abgehalten, diese Fragestellung sofort nach dem Zweiten Weltkrieg wieder aufzugreifen¹⁶⁾. Tatsächlich interessiert sich die kunstgeschichtliche Forschung erst in allerjüngster Zeit wieder für die Kunstgeographie und versucht, sie auf neue Grundlagen zu stellen¹⁷⁾. Neuerscheinungen und Ankündigungen zu Kolloquien belegen, daß mit dem kunstgeschichtlichen Teil des

12) Reiner HAUSSHERR, Überlegungen zum Stand der Kunstgeographie. Zwei Neuerscheinungen, in: Rheinische Vierteljahrsblätter 30/31 (1965), S. 351–372; DERS., Kunstgeographie und Kunstlandschaft, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Beiheft 9 (1969), S. 38–43.

13) Harald KELLER, Die Kunstlandschaften Italiens, München 1960, S. 11–33. Das Kapitel »Grundlegung« unterscheidet sich in seiner Argumentation und Diktion in nichts von den Schriften zur Kunstgeographie aus der Vorkriegszeit.

14) Albert KNOEPFLI, Kunstgeschichte des Bodenseeraumes. Von der Karolingerzeit bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts (Bodensee Bibliothek 6), Bd. 1, Konstanz/Lindau/Stuttgart 1961, S. 9–13.

15) Albert KNOEPFLI, Probleme des Begriffes »Kunstlandschaft«, aufgezeigt am Beispiel des Bodenseegebietes, in: Unsere Kunstdenkmäler 23 (1972), S. 112–122.

16) DA COSTA KAUFMANN, Toward a Geography of Art (wie Anm. 5), S. 89.

17) Vor allem DA COSTA KAUFMANN, Toward a Geography of Art (wie Anm. 5); außerdem: Donat GRÜNINGER, Die kunsthistorische Regionalisierung. Grundsätzliches zu einem neuen Forschungsansatz, in: Concilium medii aevi 7 (2004), S. 21–44 (<http://www.cma.d-r.de/7-04/gruenigner.pdf>).

Themas, dem sich die Tagung auf der Reichenau und der vorliegende Band widmen, eine hochaktuelle Fragestellung aufgegriffen wurde.

Die kunstgeographische Forschung, dies wurde bereits angedeutet, blühte vor allem im deutschen Sprachraum, doch findet man auch in anderen Ländern vergleichbare wissenschaftliche Ansätze, die jedoch selten die überragende Bedeutung erlangten, die ihr die deutschsprachige Kunstgeschichte zumaß. ›Kunstlandschaft‹ läßt sich als Begriff nur behelfsmäßig in die anderen europäischen Sprachen übersetzen, während der Terminus ›Kunstgeographie‹ als *géographie artistique*¹⁸⁾, *geografia artistica*¹⁹⁾ und *geography of art*²⁰⁾ im Französischen, Italienischen und Englischen geläufig und als Forschungszeitung bekannt ist²¹⁾. Der Begriff der ›Kunstlandschaft‹ als Kategorie kunstgeographischer Forschung ist wie derjenige der ›historischen Landschaft‹ modern und in seinem spezifischen Gebrauch sogar erst im 20. Jahrhundert formuliert worden, obwohl er inhaltlich auf einer Tradition beruht, die in die Antike zurückreicht²²⁾. ›Kunstlandschaft‹ ist daher ebenso wie der Begriff der ›Kulturlandschaft‹ in der Definition von Friedrich Ratzel²³⁾ durch Vorstellungen der Gegenwart geprägt, was auch Heinz Krieg in seinem Beitrag aus historischer Sicht beobachtet²⁴⁾.

Es wurde auch festgestellt, daß sich der Gebrauch der Termini ›Oberrhein‹ und ›oberrheinisch‹ durch die moderne Kunstgeschichte nicht auf mittelalterliche Quellen berufen kann, vielmehr kam er ebenfalls erst im 19. Jahrhundert auf. Thomas Zotz und Heinz Krieg versuchen vorsichtig die mittelalterliche Wahrnehmung der Region am Oberlauf des Rheins aus den Quellen zu destillieren, doch stimmt die aus der Überlieferung gewonnene Auffassung weder mit der Begrifflichkeit der modernen Geographie, noch mit derjenigen der Landesgeschichte überein²⁵⁾. Gegenüber einer mittelalterlichen Wahrnehmung der Regionen am Oberlauf des Rheins als Einheit, die von den angrenzenden Gebieten unterschieden wurde, drückt Hans-Joachim Schmidt Skepsis aus²⁶⁾. Auch die Kunstgeschichte muß im Hinblick auf die mittelalterliche Wahrnehmung von landschaftlich unterschiede-

18) So auch im Beitrag von Philippe LORENTZ in diesem Band, S. 401–418 verwendet.

19) Zum Beispiel Bruno TOSCANO, *Geografia politica et geografia artistica. Una ricerca in Umbria*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 41 (1984), S. 99–106.

20) Thomas DA COSTA KAUFMANN, *National Stereotypes, Prejudice, and Aesthetic Judgments in the Historiography of Art*, in: *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, hg. von Michael Ann HOLLY, New Haven 2002, S. 71–84; außerdem DERS., *Toward a Geography of Art* (wie Anm. 5).

21) Eric FERNIE, *Art History and its Methods. A Critical Anthology*, London 1995, S. 340 ff.

22) DA COSTA KAUFMANN, *Toward a Geography of Art* (wie Anm. 5), S. 17–42.

23) Friedrich RATZEL, *Anthropogeographie*, 2 Bde., Leipzig 1882/1891.

24) KRIEG, ›Historische Landschaft‹ (wie Anm. 3), S. 40.

25) Ebd., S. 55–61; Thomas ZOTZ, *Der Oberrhein: Raumbegriff und Aspekte der territorialen und politischen Geschichte im Spätmittelalter*, in: *Spätmittelalter am Oberrhein. Alltag, Handwerk und Handel 1350–1525. Aufsatzband*, hg. von Sönke LORENZ und Thomas ZOTZ (Spätmittelalter am Oberrhein. Große Landesausstellung Baden-Württemberg 2/2), Stuttgart 2001, S. 13–23.

26) Siehe dazu die Zusammenfassung von Hans-Joachim Schmidt in diesem Band.

ner Kunst mit sehr wenigen Quellen auskommen. Wenn die Autoren überhaupt auf formale Unterschiede in der Kunst eingehen, verweisen sie auf die Herkunft der Formen, wie sich etwa am Begriff des *opus francigenum* oder an der Zuweisung der gotischen Architektur an die Deutschen zeigen läßt²⁷). Die wenigen Quellen deuten zwar an, daß man unterschiedliche formale Gestaltung tatsächlich erkannte, aber aus ihnen läßt sich nicht erschließen, wie verbreitet ein solches Unterscheidungsvermögen war, denn es hinterließen fast nur Fachleute des Bauwesens schriftliche Zeugnisse dazu²⁸).

Die moderne kunstgeschichtliche Forschung spricht dennoch vom Oberrhein als ›Kunstlandschaft‹ und behauptet, die dort entstandene Kunstproduktion von derjenigen in anderen Gegenden unterscheiden zu können²⁹). Trotzdem gelang es ihr nicht, sich auf eine bestimmte Ausdehnung der Region zu einigen und ihr klare Grenzen zu geben. Während nach Otto Schmitt »hart südlich von Oppenheim eine Kulturscheide verläuft, der wir terminologisch am besten Rechnung tragen, wenn wir hier die Grenze zwischen den kunstgeographischen Bezirken Mittel- und Oberrhein setzen«³⁰), ist es umstritten, ob die Pfalz eine eigene Kunstlandschaft bildet oder dem Oberrhein zugehört³¹). Auch das Gebiet des Hochrheins und Konstanz mit den Ufern des Bodensees sowie die deutschsprachige Eidgenossenschaft werden von den einen dem Oberrhein zugeschlagen, von den anderen als eigene Kunstlandschaften bestimmt³²).

27) DA COSTA KAUFMANN, *Toward a Geography of Art* (wie Anm. 5), S. 26; zum Ausdruck *opus francigenum*: Peter KURMANN, *Gotik als Reformprogramm. Die Stiftskirche Sankt Peter zu Wimpfen im Tal*, in: *Funktion und Form. Die mittelalterliche Stiftskirche im Spannungsfeld von Kunstgeschichte, Landeskunde und Archäologie*, hg. von Sönke LORENZ, Ostfildern 2007, S. 175–185.

28) Zuletzt zusammengefaßt von Christian FREIGANG, *Zur Wahrnehmung regional spezifischer Architekturidiome in mittelalterlichen Diskursen*, in: *Kunst und Region. Architektur und Kunst im Mittelalter. Beiträge einer Forschergruppe*, hg. von Uta Maria BRÄUER, Emanuel S. KLINKENBERG und Jeroen WESTERMAN (Clavis. Kunsthistorische Monografieën 20), Utrecht 2005, S. 14–33.

29) SEELIGER-ZEISS, *Die Pfalzgrafschaft* (wie Anm. 1), S. 127.

30) OTTO SCHMITT, *Mainz, Worms und die Pfalz. Versuch einer kunstgeographischen Abgrenzung von Mittel- und Oberrhein*, in: *Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 2)*, hg. von Johannes HEMPEL, Baden-Baden 1953, S. 359–383.

31) SEELIGER-ZEISS, *Die Pfalzgrafschaft*, (wie Anm. 1), S. 127–153 tritt dafür ein, während SCHMITT, *Mainz, Worms und die Pfalz* (wie Anm. 30), S. 361–372, die Pfalz dem Oberrhein zuschlägt.

32) Ellen BEER, *Studien zur oberrheinischen Buchmalerei*, Bern 1959, S. 34 sieht einen Schwerpunkt der Handschriftenillumination im späten 13. und frühen 14. Jahrhundert im Städtedreieck Basel – Straßburg – Freiburg, doch sieht sie deren Wirkung bis in die deutschsprachige Schweiz (Raum Bern, Aargau, Zürichgau und Thurgau); DIES., *Buchmalerei zwischen Zürichsee und Bodensee*, in: *Buchmalerei im Bodenseeraum 13.–16. Jahrhundert*, hg. von Eva MOSER, Friedrichshafen 1997, S. 52–64. Knoepfli dagegen sieht den Bodenseeraum als geschlossene ›Kunstlandschaft‹, deren Produktion er von derjenigen des Oberrheins unterscheidet: KNOEPFLI, *Kunstgeschichte des Bodenseeraums* (wie Anm. 14); DERS., *Probleme* (wie Anm. 15), S. 112–122; Brigitte KURMANN-SCHWARZ, *Die Glasmalereien des 15.–18. Jahrhunderts im Berner Münster*, hg. von der Schweizerischen Akademie für Geistes- und Sozialwissenschaften (Corpus Vitrearum Medii Aevi Schweiz 4), Bern 1998, S. 42–46, beobachtet ebenfalls eine enge Zusammengehörigkeit der künstlerischen Produktion in den deutschsprachigen Gebieten der Eidgenossenschaft mit dem Kunstschaf-

Diese Überlegungen bestätigen, was bereits als Vermutung formuliert wurde, daß nämlich ›Kunstlandschaft‹, wenn man den Begriff konkret auf eine Region anwendet, sich nicht als feste Größe, sondern als eine eher diffuse Kategorie erweist. Eine nähere Betrachtung der inhaltlichen Aspekte des Begriffs soll dies belegen. Die kunstgeographische Forschung geht Auffassungen des Geographen Ratzel und älteren Theorien folgend davon aus, daß es einen engen Zusammenhang zwischen einer Landschaft und der in ihr ansässigen Bevölkerung sowie der von Bewohnern dieser Landschaft geschaffenen Kunst gibt³³). Indem die Landschaft den Charakter ihrer Bewohner formt, prägen deren künstlerisch begabte Vertreter ihrerseits Architektur, Malerei, Plastik und alle anderen Kunstgattungen. Zwar wandeln sich die einzelnen Werke entsprechend den vorherrschenden Kunststilen, doch – so das Postulat – ihnen ist eine formale Konstante eigen, die durch alle Wandlungen des Zeitstils hindurch faßbar bleibt³⁴). Näherte sich der Kunsthistoriker seinem Material mit einer kunstgeographischen Fragestellung, bemühte er sich daher in erster Linie, die formale Konstante der landschaftlich geprägten Kunst herauszuarbeiten und sie in eine kausale Verbindung mit den Bewohnern der von ihm behandelten Region zu bringen. Der Begriff der ›Kunstlandschaft‹ beinhaltet daher nicht nur die räumliche Dimension von Kunst, sondern auch eine ethnische Komponente. Erst der an einem bestimmten Ort ansässige und einer bestimmten Ethnie angehörige Künstler liefert die charakteristische Formkonstante in der Kunstproduktion einer Region, die angeblich durch die sich wandelnden Stile der Kunst hindurch sichtbar bleibt. Hat der Kunsthistoriker diese ethnisch-geographisch definierte Konstante einmal umschrieben, glaubte er sich befähigt, sie in allen künstlerischen Erzeugnissen einer Landschaft immer wieder aufzuspüren.

Auf Hauss Herr folgend nahmen Herbert Beck und Horst Bredekamp am konkreten Beispiel der mittelrheinischen Plastik um 1400 Stellung zur Problematik³⁵). Sie kritisierten die ethnische Begründung der ›Kunstlandschaft‹, da nach diesem Konzept unüberprüfbare Eigenschaften der Bewohner einer Region die formale Ausprägung der dort geschaffenen Kunst bestimmten. Sie forderten, daß Landschaft im geschichtlichen Prozeß ebenfalls als veränderlich und das Kunstwerk als ein historisches Phänomen begriffen wird. So lange sich die natürlichen Lebensgrundlagen³⁶) von Bewohnern einer Region nicht radikal ver-

fen in den oberrheinischen Städten. Der Zusammenhalt wird jedoch nicht in der Landschaft, sondern in der politischen und wirtschaftlichen Kommunikation gesehen. Eigene schweizerische Kunstlandschaften postuliert Peter FELDER, *Die Kunstlandschaft Innerschweiz. Zusammenspiel von Landschaft, Geschichte und Kunst*, Luzern 1995.

33) HAUSSHERR, *Kunstgeographie* (wie Anm. 11), S. 161.

34) HAUSSHERR, *Überlegungen* (wie Anm. 12), S. 352; Harald KELLER, *Kunstgeschichte und Milieutheorie*, in: *Eine Gabe der Freunde für Carl Georg Heise zum 28.6.1950*, hg. von Erich MEYER, Berlin 1950, S. 31–54.

35) Herbert BECK und Horst BREDEKAMP, *Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit*. Ausstellung im Liebieghaus Museum alter Plastik, Frankfurt a. M. 1976, S. 30–33.

36) Zur Bedeutung der biologischen Ressourcen in einer Region Georges DESCOEUDRES, *Zentrum – Region – Peripherie*, in: *Centre. Region. Periphery. Medieval Europe Basel 2002*, Bd. 1: *Keynote-Lectures to*

ändern, können diese nach der Meinung von Beck und Bredekamp als Konstante betrachtet werden, die sich in der Kunst spiegelt. Die beiden Autoren ersetzen damit die genetisch vererbte Konstante mit einer auf lange Sicht hin sich wandelnde Formkomponente.

II. ZUR ENTWICKLUNG DES BEGRIFFES ›KUNSTLANDSCHAFT‹ UND DER KUNSTGEOGRAPHIE

Erlebte die Vorstellung eines inneren Zusammenhangs zwischen einer Landschaft, ihren Bewohnern und deren kulturellen Leistungen zwischen 1920 und 1945 eine Hochblüte, so war diese doch nicht erst im zweiten Viertel des 20. Jahrhunderts entstanden. Tatsächlich beobachteten Reisende schon in der Antike, daß die künstlerischen Erzeugnisse fremder Gegenden anders aussahen als diejenigen, die sie aus ihrem Herkunftsland kannten³⁷. Diese Erfahrung forderte dazu heraus, nach den Gründen der Unterschiede zu forschen. Vitruv (31 v. Chr.) bezeichnete in seinem Architekturtraktat die unterschiedlichen Säulenordnungen der Architektur mit den Namen griechischer Stämme, dorisch und ionisch und beschreibt den tuszischen Stil³⁸. Dem Griechischen ist außerdem das Wort Schule entnommen, das verbunden mit einer Landschaftsbezeichnung bereits im 17. und 18. Jahrhundert als Ordnungsprinzip für die Geschichte der Malerei diente und die Hängung der Bilder seit der Frühzeit der Museen bestimmte³⁹. Im 19. Jahrhundert schließlich wurde es üblich, von regionalen Bauschulen zu sprechen, was insbesondere in der französischen Kunstgeschichte als räumliches Ordnungskriterium Bedeutung erlangte, aber gerade in der Zeit, als die Kunstgeographie im deutschsprachigen Raum blühte, einer kritischen Sichtung unterzogen wurde. Die französischen Forscher standen in ihrer Mehrheit Erklärungen, die sich auf ethnische Unterschiede abstützten, skeptisch gegenüber. Dies wird nicht nur bei Pierre Francastel deutlich, der sich mit dem System der Schulen in der romanischen Architektur auseinandersetzte⁴⁰, sondern auch in den Stellungnahmen von Henri Focillon gegen die rassistischen Theorien von Josef Strzygowsky⁴¹.

the Conference, Sections 1 –3, hg. von Guido HELMIG, Barbara SCHOLKMANN, Matthias UNTERMANN, Hertingen 2002, S. 47–56.

37) HAUSHERR, Kunstgeographie (wie Anm. 11), S. 38; Georg GERMANN, Kunstlandschaft und Schweizer Kunst, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 41 (1984), S. 76–80. Eine vollständige Darstellung der antiken Ursprünge jetzt bei DA COSTA KAUFMANN, *Toward a Geography of Art* (wie Anm. 5), S. 17–42.

38) Vitruv, *De Architectura libri decem*. Zehn Bücher über Architektur, übersetzt und erläutert von Franz REBER, Wiesbaden 2004 [ND der Ausgabe von 1908], S. 108–144.

39) DA COSTA KAUFMANN, *Toward a Geography of Art* (wie Anm. 5), S. 38 f., 45 f.

40) Pierre FRANCASTEL, *L'humanisme roman. Critique des théories sur l'art du XIe siècle en France*, Paris u.a. 1970 [ND der Ausgabe Rodez 1942]. Diese Studie enthält eine ausführliche Kritik der Kunstgeschichte nach Schulen.

41) Henri Focillon war Repräsentant Frankreichs im Rahmen der *Coopération intellectuelle* des Völkerbundes. Vgl. Daniel H.A. MAKSYMIAK, *L'engagement politique au sein de l'Institut de coopération intellec-*

In fremden Gegenden beobachteten die Reisenden jedoch nicht nur Unterschiede der künstlerischen Erzeugnisse, sondern stellten auch die Andersartigkeit der Bewohner fest. Warum dies so war, versuchten ebenfalls schon die antiken Autoren zu klären, indem sie das Klima als Verursacher der beobachteten Unterschiede zwischen den ihnen bekannten Völkern erkannten⁴²). Die Theorien der antiken Autoren über den Zusammenhang von Klima und Milieu wurden, wie Thomas Da Costa Kaufmann ausführlich darlegte, im 18. Jahrhundert wieder aufgegriffen und weiterentwickelt⁴³). Für geographisch-ethnische Konzepte in der Kunstgeschichte spielte ›Die Geschichte der Kunst des Altertums‹ von Johann Joachim Winckelmann (1764) eine wichtige Rolle. Die antike Klimatheorie bildete den Schlüssel für sein Verständnis von Kunst, deren unterschiedliche formale Ausprägung der Autor auf den »Einfluß des Himmels«, das abweichende Äußere und die verschiedenen Charaktere der Völker zurückführte⁴⁴). Die erfolgreiche Rezeption des Buches von Winckelmann machte ihn, wie Da Costa Kaufmann betont, zu einer herausragenden Autorität auf dem Gebiet der Kunstgeschichte und besonders der Kunstgeographie.

Große Wirkung entfalteten außerdem die Schriften des Philosophen Immanuel Kant, der sich ebenfalls mit dem Unterschied der Völker und ihrer entsprechend verschiedenen künstlerischen Neigungen beschäftigte. In seiner ›Anthropologie in pragmatischer Hinsicht‹ hebt er den unterschiedlichen Geschmack und dessen Ausdruck, die bildende Kunst, als deutlichsten Hinweis auf die Verschiedenheit der Völker hervor⁴⁵). So schreibt er dem Italiener einen ästhetischen Charakter zu und betont seinen vorzüglichen Kunstgeschmack⁴⁶). Die Volkscharaktere gründen seiner Meinung nach in der Abstammung und vererben sich als entscheidender familiärer und rassischer Unterschied von einer Genera-

tuelle, in: *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*. Katalog der Ausstellung im Musée des Beaux-Arts de Lyon, Paris 2004, S. 283–291, hier S. 288 f. In demselben Band auch François René MARTIN, *Le problème des terreurs de l'historien de l'art. Réminiscences politiques chez Henri Focillon*, S. 111 f., 115 f.

42) KELLER, *Kunstgeschichte und Milieuthorie* (wie Anm. 34), S. 31–55. DA COSTA KAUFMANN, *Toward a Geography of Art* (wie Anm. 5), S. 22–26.

43) DA COSTA KAUFMANN, *National Stereotypes* (wie Anm. 20), S. 71–84.

44) Johann Joachim WINCKELMANN, *Schriften und Nachlaß*, Bd. 4.1: *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Erste Auflage Dresden 1764, zweite Auflage Wien 1776, hg. von Adolf H. BORBEIN, Max KUNZE und Thomas W. GAETHGENS, Mainz 2002, S. 36–51; DA COSTA KAUFMANN, *Toward a Geography of Art* (wie Anm. 5), S. 36 f.

45) Immanuel KANT, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in: DERS., *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik* (Werke 6), Darmstadt 1998, S. 658–671; zu den Nationalcharakteren außerdem DERS., *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, in: DERS., *Vorkritische Schriften bis 1768* (Werke 1), Darmstadt 1998, S. 868–884; DA COSTA KAUFMANN, *National Stereotypes* (wie Anm. 20), S. 77 ff.; DERS., *Toward a Geography of Art* (wie Anm. 5), S. 39–42. Außerdem: Karl Ulrich SYNDRAM, *Ästhetische und nationale Urteile. Zur Problematik der Verhältnisse von künstlerischem Wert und nationaler Eigenart*, in: *Europa und das nationale Selbstverständnis*, hg. von Hugo DYERINCK und Karl Ulrich SYNDRAM Bonn 1988, S. 229–243; speziell zu Kant vgl. Gerd WOLANDT, *Kants Völkeranthropologie als Programm*, in: *Anthropologie* (ebd.), S. 39–70.

46) KANT, *Anthropologie* (wie Anm. 45), S. 666 f.

tion auf die andere⁴⁷). Träfe dies nicht zu, so Kant, würde jeder Unterschied lediglich auf Zufall beruhen. Bei Kant tritt jedoch die Rolle von Klima und Boden für die Ausbildung des Volkscharakters zurück, denn er stellt fest, daß ganze Völker sich auf die Wanderschaft machten und dennoch ihren Charakter bewahrten⁴⁸). Dies hinderte jedoch diejenigen Kunsthistoriker, die einen engen Zusammenhang zwischen Landschaft und Bewohner postulierten, nicht, sich zur Begründung ihrer Theorien explizit auf den Philosophen zu berufen, so Dagobert Frey, einer der Exponenten der rassistisch gefärbten Kunstgeschichte der Zeit vor 1945 und Theoretiker der Kunstgeographie⁴⁹). Thomas Da Costa Kaufmann unterstreicht in seiner kritischen Sichtung der kunstgeographischen Forschung zu Recht die Problematik, solche Theorien zur Erklärung künstlerischer Phänomene heranzuziehen⁵⁰). Das »Zusammensehen von Stilkonstanten mit ethnischen Einheiten« kritisierte bereits Reiner Hausscherr, indem er darauf hinwies, daß eine solche Verbindung »mehr oder weniger differenziert« zu »irgendeiner Form von Rassentheorie« führte⁵¹). Auch Beck und Bredekamp distanzieren sich energisch von Vorstellungen, welche den Ursprung der künstlerischen Formen in den Genen der Bewohner lokalisieren⁵²). Wenn auch auf anderen Grundlagen als die ältere kunstgeographische Forschung war es ihnen dennoch ein Anliegen, nachzuweisen, daß ein Kunstwerk an einem bestimmten Ort und nur an diesem geschaffen werden konnte.

Ein Blick zurück zu den Anfängen moderner kunstgeographischer Forschung zeigt, daß sich die Architektur zunächst am sinnvollsten als Gegenstand der Untersuchungen anbot. Die Baukunst war im Gegensatz zu transportablen Bildwerken oder Objekten der Schatzkünste ortsgelunden und auch durch bestimmte in der Gegend vorhandene Mate-

47) Immanuel KANT, Kritik der reinen Vernunft (Werke 2), Darmstadt 1998, S. 580 ff.

48) KANT, Anthropologie (wie Anm. 45), S. 661.

49) FREY, Entwicklung nationaler Stile (wie Anm. 9), S. 1–74. Der Autor benutzt den Terminus »Kunstdlandschaft«. DERS., Geschichte und Probleme der Kultur- und Kunstgeographie, in: Archaeologia geographica 4 (1955), S. 90–105; wieder abgedruckt in: DERS., Bausteine zu einer Philosophie der Kunst, hg. von Gerhard FREY, Darmstadt 1970, S. 260–319. Bei diesem Autor hat die ideologische Zuspitzung und Brutalisierung (siehe dazu die Zusammenfassung von Hans-Joachim Schmidt) nicht nur auf dem Papier stattgefunden, sondern sie hatte direkte Auswirkungen auf den Umgang der Besatzer mit polnischem Kunstgut während des zweiten Weltkriegs; vgl. dazu auch DA COSTA KAUFMANN, Toward a Geography of Art (wie Anm. 5), S. 86 mit Anm. 82, S. 391 f., und Beate STÖRTKUHL, Paradigmen und Methoden der kunstgeschichtlichen »Ostforschung« – der »Fall« Dagobert Frey, in: Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs, hg. von Robert BORN, Alena JANATKOVÁ und Adam S. LABUDA, Berlin 2004, S. 155–172. Das Werk von Frey ist außerdem ein gutes Beispiel dafür, wie Ideen der Vorkriegszeit nach 1945 wieder aufgegriffen wurden, als ob nichts geschehen wäre.

50) DA COSTA KAUFMANN, National Stereotypes (wie Anm. 20), S. 80; DERS., Toward a Geography of Art (wie Anm. 5), S. 68–88; zuvor schon LARSSON, Nationalstil (wie Anm. 10), S. 169–184, der außerdem betont, wie sehr derartige Kriterien die Kunstgeographie in Verruf brachten.

51) HAUSSHERR, Kunstgeographie (wie Anm. 11), S. 163.

52) BECK, Kunst um 1400 (wie Anm. 35), S. 30–40.

rialien geprägt⁵³). Das Verbreitungsgebiet von vergleichbaren Haustypen oder formal verwandten Bauten bezeichnete man als Bauschule oder im deutschsprachigen Bereich als die Baukunst einer Landschaft. Bei der topographischen Erfassung der Architektur zeigte sich, daß die ›Kunstlandschaften‹ nicht mit den geläufigen geographischen, administrativen und politischen Einheiten deckungsgleich waren, ja häufig auch nationale Grenzen überlappten⁵⁴). Die erwähnten Theorien über die Entstehung der Nationen und ihrer Charaktere gaben daher keine ausreichenden Erklärungen für die Regionalisierung von Kunst. Diese suchte man daher in den kleineren Einheiten des Volkes, den Stämmen und deren Eigenschaften. Man ging davon aus, daß sich ihr besonderer Charakter in der Generationenfolge fortpflanzte und sich in der Kunst aller Epochen in gleicher Weise ausdrückte. Um die vererbte Konstante zu umschreiben, brauchte es eine griffige Definition der Volksstämme. Sowohl Hausscherr als auch Da Costa Kaufmann weisen in dieser Hinsicht den Schriften von Johann Gottfried Herder eine wichtige Rolle zu⁵⁵). Es ist jedoch schwer abzuschätzen, wie weit seine beiden geschichtsphilosophischen Hauptwerke tatsächlich von der Kunstgeographie direkt rezipiert wurden. In den ›Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit‹ findet sich zwar die bereits erwähnte Klimatheorie und ausführliche Beschreibungen der Völker und der deutschen Stämme, doch scheint bei Herder die Tendenz der kunstgeographischen Schriften, die benachbarten Völker der Deutschen und ihre kulturellen Erzeugnisse herabzumindern, weniger ausgeprägt zu sein. Der Einfluß Herders auf die Kunstgeographie und das von ihren Vertretern verwendete Konzept der deutschen Stämme ist daher eher vage oder beruht gar auf einem falschen Verständnis der Herderschen Schriften⁵⁶). Auf welche Quelle auch immer die Kunstgeographen sich beriefen, es bleibt eine Tatsache, daß verschwommene Vorstellungen von den deutschen Volksstämmen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und darüber hinaus in ihren Überlegungen eine wichtige Rolle spielten⁵⁷).

53) DESCOEUDRES, Zentrum – Region – Peripherie (wie Anm. 36), S. 48 f.

54) LARSSON, Nationalstil (wie Anm. 10), S. 172.

55) HAUSSCHERR, Kunstgeographie (wie Anm. 11), S. 39; DA COSTA KAUFMANN, Toward a Geography of Art (wie Anm. 5), S. 46 ff. Beide Autoren beziehen sich auf Johann Gottfried HERDER, Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, Werke Bd. III/1, München/Wien 2002; zum Konzept des Volksgeists als Ursprung der Kultur, siehe Hugo MOSER, Volk, Volksgeist, Volkskultur. Die Auffassungen J. G. Herders in heutiger Sicht, in: Zeitschrift für Volkskunde 53 (1956/57), S. 127–140. DA COSTA KAUFMANN verweist außerdem auf den Band »Von deutscher Art und Kunst«, der auch Goethes Aufsatz über das Straßburger Münster enthielt (Johann Gottfried Herder, Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–81, hg. von Gunter E. GRIMM, Frankfurt a. M. 1993, S. 443–562).

56) Michael MAURER, Johann Gottfried Herder. Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit und Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, in: Hauptwerke der Geschichtsschreibung, hg. von Volker REINHARDT (Kröners Taschenausgabe 435), Stuttgart 1997, S. 273–277. Der Autor hebt hervor, daß Goethe schon 1828 sagte, daß Herders Werk bereits vergessen war, und betont, daß dieses vor allem eine anonyme Wirkung entfaltete.

57) Dies wird darin deutlich, daß kunstgeographische Forschung auch von Historikern rezipiert wurde: Hermann AUBIN, Der Beitrag der jüngeren schlesischen Kunstgeschichte zur Methodik der Stammesfor-

Das gesteigerte Interesse am regionalen Ausdruck künstlerischer Erscheinungen und deren Hervorhebung seit den 1920er Jahren hängt, wie dies Heinz Krieg für die geschichtliche Landeskunde schilderte, mit außerwissenschaftlichen Vorgängen und Ereignissen zusammen⁵⁸). Als Antwort auf die Zerstörung der Kathedralen von Reims⁵⁹) und Soissons⁶⁰) durch die deutschen Truppen im ersten Weltkrieg schleuderte Emile Mâle dem Gegner das berühmte Wort entgegen: *L'Allemagne n'a jamais rien inventé*⁶¹). Dieser Satz traf die deutschen Kunstgelehrten der Zeit tief, wie das wissenschaftliche Werk Wilhelm Pinders belegt⁶²). Zur Entkräftung von Mâles Worten arbeitete er lebenslang daran, die Erst- und Sonderleistungen der deutschen Kunst zu propagieren und ihr nicht nur einen ebenbürtigen Rang neben dem künstlerischen Schaffen anderer Nationen einzuräumen, sondern sie an Spiritualität und geistiger Tiefe alle anderen überragen zu lassen⁶³). Es war den Kunsthistorikern dieser Zeit klar, daß es im Mittelalter nicht *die* deutsche nationale Kunst gab, sondern daß diese vielmehr stark regionalisierte Erscheinungsformen aufwies. Durch ihre Diversität bot sich die deutsche Kunst dieser Epoche geradezu als idealer Gegenstand für kunstgeographische Forschungen an. Die seit der Zeit der Völkerwanderung in unterschiedlichen Gebieten siedelnden germanischen Stämme schienen die einleuchtende Erklärung für die starke Regionalisierung zu sein. Paul Clemen forderte bereits 1927

schung, in: Zeitschrift für Ostforschung 2 (1953), S. 481-490; wieder abgedruckt in: AUBIN, Grundlagen und Perspektiven, S. 72-80. AUBIN, der bis 1945 Kollege von Dagobert Frey an der Universität Breslau war, bezog sich in diesem Aufsatz auf die Schriften des Kunsthistorikers. Zur Beziehung von Aubin und Frey vgl. STÖRTKUHL, Paradigmen und Methoden (wie Anm. 49), S. 157-160.

58) KRIEG, »Historische Landschaft« (wie Anm. 3), S. 46 f.

59) Maurice LANDRIEUX, *La cathédrale de Reims, un crime allemand*, Paris 1919, gibt eine detaillierte Beschreibung der Schäden, die an der Kathedrale, ihren Skulpturen und ihren Glasmalereien entstanden; dazu Isabelle BALSAMO (Hg.), *Rebâtir Reims. Ouvrage édité pour le 50e anniversaire de la fin des travaux d'Henri Deneux*, Reims 1988. Außerdem mehrere Beiträge in: *Mythes et réalités de la cathédrale de Reims de 1825 à 1975*, Reims 2001.

60) Dany SANDRON, *La cathédrale de Soissons*, Paris 1998, S. 47 ff. Restaurierung unter Emile Brunet, Wiedereröffnung für den Gottesdienst am 24. Oktober 1937.

61) Emile MÂLE, *L'art allemand et l'art français du Moyen Âge*, Paris 1917. Das Pamphlet schließt mit einem Bericht über die Zerstörung der Kathedrale von Reims im September 1914 und der Kathedrale von Soissons im März 1915. Vor diesem Hintergrund kann man Mâle schwerlich einen »Standpunkt französischer Arroganz« unterstellen, so LARSSON, *Nationalstil* (wie Anm. 10), S. 180.

62) Auch wenn Pinders Werk dem Diskurs nach weniger stark durch die herrschende Nazi-Ideologie geprägt war, war doch seine Haltung gegenüber dem Regime eindeutig positiv; siehe dazu DA COSTA KAUFMANN, *Toward a Geography of Art* (wie Anm. 5), S. 86, 391 mit Anm. 77. Zu seiner Rolle in der Nazi-Zeit: Frank-Rutger HAUSMANN, »Deutsche Geisteswissenschaft im zweiten Weltkrieg. Die »Aktion Ritterbusch« (1940-1945), Dresden/München 1998, S. 204-211; außerdem LARSSON, *Nationalstil* (wie Anm. 10), 176-182, der feststellt, daß »aus Pinders Schriften oft der Ton des Gekränkten« spricht.

63) Am deutlichsten in seinem umfangreichen Werk: Wilhelm PINDER, *Vom Wesen und Werden deutscher Formen: Geschichtliche Betrachtungen*, 4 Bde., Leipzig 1937-1951.

anlässlich der Besprechung von Dehios ›Geschichte der Deutschen Kunst‹⁶⁴, der Charakterisierung der deutschen Stämme nachzugehen, um entsprechend die Kunst ihrer Siedlungsgebiete zu definieren. In seiner Dissertation von 1936 jedoch mußte, wie schon angedeutet wurde, sein Schüler Paul Pieper zugeben, daß sich von den Stämmen eine nur verschwommene Vorstellung gewinnen ließ. Dennoch erklärt er den Stamm als völkische Gemeinschaft zur Grundlage für die Bestimmung von Landschaften und deren Raumstilen, gibt aber zu, daß sich ein Bild der Stämme nur in der Rückprojektion von Gegenwärtigem auf die Vergangenheit gewinnen läßt⁶⁵.

Wie wenig sich diese Kriterien für die wissenschaftliche Arbeit eigneten, belegt August Grisebachs ›Kunst der deutschen Stämme und Landschaften‹. Auf dieses Werk sei hier etwas näher eingegangen, weil der Autor darin unter anderem auch eine Charakterisierung der oberreinisch-alemannischen Kunst herauszuarbeiten versuchte⁶⁶. Im Fahrwasser einerseits von Wilhelm Pinder, für den Kunstgeschichte historische Psychologie war⁶⁷, und dem intuitiven Vorgehen Josef Naders⁶⁸ nähert sich Grisebach der Kunst am Oberrhein in betont psychologisierendem Vokabular. »Auge und Herz« wenden sich dem Gegenstand zu, um das »Formgefühl« der Landschaft zu bestimmen⁶⁹. Kunst wird beschrieben wie eine Pflanze, die aus einer bestimmten Art von Boden keimt und hervorwächst. Diese Auffassung drückt sich im wiederholten Gebrauch der Begriffe Wurzeln oder Wurzelgrund aus⁷⁰. Alemannische Urwüchsigkeit kennzeichnet die Kunst des Oberrheins⁷¹, wogegen Anregungen von außen, besonders diejenigen von Westen, rundweg abgestritten

64) Paul CLEMEN, Georg Dehio's Geschichte der deutschen Kunst, in: Zeitschrift für Denkmalpflege 1 (1926/27), S. 3–9.

65) PIEPER, Kunstgeographie (wie Anm. 8), S. 22–27.

66) August GRISEBACH, Die Kunst der deutschen Stämme und Landschaften, Wien 1946, S. 125–151. Das Werk wurde 1943 abgeschlossen und größtenteils in den 1930er Jahren verfaßt (Die Alemannen am Oberrhein). Der Autor war der Vorgänger Dagobert Freys auf dem Lehrstuhl für Kunstgeschichte in Breslau. Bei DA COSTA KAUFMANN, Toward a Geography of Art (wie Anm 5), S. 76 und 89 sowie im Register wird der Autor irrtümlich mit Griesbach bezeichnet.

67) Marlite HALBERTSMA: Wilhelm Pinder (1878–1947), in: Altmeister moderner Kunstgeschichte, hg. von Heinrich DILLY, Berlin 1999, S. 235–248, hier S. 236 f.

68) Josef NADLER, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, 3 Bde., Regensburg 1912.

69) GRISEBACH, Kunst der deutschen Stämme (wie Anm. 66), S. 7.

70) Ebd., S. 8: »In den Naumburger Stifterfiguren hat man Wesenszüge des mitteldeutschen Menschen erkannt. Aber der ›ostische‹ Typus einzelner Köpfe besagt noch nicht, daß auch die Formkraft des Meisters, der nach Pinder ›vielleicht ein Niederdeutscher aus dem Westen‹ gewesen ist, in der Grenzmark wurzelt«. Im 16. Jahrhundert verkümmert die örtliche Tradition: »Nicht mehr fest im bürgerlichen Boden wurzelnd, wechselt die Kunst hinüber in die Obhut der Fürsten« (S. 14). Die Einleitung schließt: »Hebt aber eine Zeit an, die den Wert der Tradition überhaupt in Frage stellt, dann hat freilich auch die aus Stamm und Landschaft hervorwachsende Kunst ihren Wurzelboden verloren« (S. 18).

71) Ebd., S. 125: »In diesem mannigfaltigen Eindrücken ausgesetzten Grenzland hätte ein schwächerer Stamm sich nicht so widerstandsfähig erwiesen, wie die alemannische Urwüchsigkeit es vermochte«.

werden⁷²⁾. Dem Alemannischen ist eine »eigentümlich rege Bewegtheit«⁷³⁾, Buntheit⁷⁴⁾, ein Hang zur Wiedergabe der Landschaft⁷⁵⁾ und Kontaktfreudigkeit⁷⁶⁾ eigen. Typisch seien außerdem die »schwereleose Belebtheit der Bildform« im Werk von Konrad Isenmann (Abb. 1)⁷⁷⁾, die einmal »frohgemut locker«, einmal »elegisch gedehnt« sei⁷⁸⁾, und im Kupferstich (Abb. 2) trete »das Gelenkig-bewegte und Distinguierte der oberrheinischen Kunst besonders deutlich hervor«⁷⁹⁾.

Diese Art von mystifizierenden, psychologisierenden und biologisierenden Charakterisierungen der künstlerischen Produktion einer Region ist für eine Kunstgeschichte, die sich als Wissenschaft versteht, wenig brauchbar. Unbehagen gegenüber der Charakterisierung oberrheinischer Kunst Grisebachs brachte schon Ernst Petrasch in seiner Einführung zur Ausstellung »Spätgotik am Oberrhein« von 1970 zum Ausdruck⁸⁰⁾, indem er die bisherigen Bemühungen der Kunstgeographie, die Produkte der oberrheinischen Kunstlandschaft zu definieren, sinngemäß zusammenfasste: Die bisherige Forschung sei nur sporadisch auf Attribute gestoßen, die erlaubten, »durchgehende stammespsychologische Charakterzüge der oberrheinischen Kunst zu bestimmen«. Der Autor weist außerdem darauf hin, daß die meisten Kunsthistoriker nicht versuchten, eine Landschaftskunst nachzuweisen, sondern mit der stilkritischen Methode das Œuvre von Künstlern zu bestimmen und Werkstattgruppen zusammenzustellen. Dank diesen Bemühungen gelang es erst, die spätgotische Kunst am Oberrhein zu überschauen und zu erfassen. Obwohl Petrasch gegenüber den von Grisebach postulierten Stammescharakteren der Kunst skeptisch ist, sieht er dennoch die Landschaft als vereinheitlichenden Faktor in der künstlerischen Produktion. Damit wird aber nur eine Unsicherheit mit der anderen ausgetauscht. Mit Recht betont daher Hauss herr, daß sich auf dieser Basis das einheitliche Bild der Landschaft nur

72) Ebd., S. 128: »Was [der Maler Konrad] Witz Burgund schuldet, bedeutet verhältnismäßig wenig, verglichen mit den Kräften, die er aus Eigenem und aus der alemannischen Umwelt empfing. Sie gaben den Ausschlag«.

73) Ebd., S. 125: Diese Eigenschaft bringt der Autor in Zusammenhang mit der »beweglichen Vorstellungsart der Seeschwaben«.

74) Ebd., S. 126.

75) Ebd., S. 127 ff.

76) Ebd., S. 129.

77) Ebd., S. 134: »Von Nürnberg und Schwaben unterscheidet sich Isenmann durch eine schwereleose Belebtheit der Bildform«.

78) Ebd., S. 135: »Auch ist der landschaftliche Charakter nicht beliebig gewählt, sondern eine zum figürlichen Thema gestimmte Begleitung: frohgemut locker bei der Auferstehung, elegisch gedehnt bei der Beueinung und Grablegung« (ebenfalls Kommentar zu den Tafeln von Konrad Isenmann im Unterlinden-Museum zu Colmar).

79) Ebd., S. 138: »Der Kupferstich brachte das Gelenkig-bewegte und Distinguierte auf eine scharf geprägte, funkelnd-glänzende Art zum Ausdruck [...]«.

80) Ernst PETRASCH, Zum Problem der oberrheinischen Kunstlandschaft, in: Spätgotik am Oberrhein, Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks 1450–1530, Karlsruhe 1970, S. 38–42.

durch Exklusion und Manipulation von Material herstellen läßt⁸¹). Dabei stellt er fest, daß das so definierte Gesamtbild einer Landschaftskunst insbesondere von Künstlern gestört wird, die von außen kommen. Diese aber werden, um nochmals auf Grisebach zurückzukommen, sofort vereinnahmt, wenn sie einigermaßen ins Bild passen. So der Bildhauer Nikolaus Gerhaerts van Leyden (Abb. 3), von dem Grisebach sagt: »Voraussetzung für ein fruchtbares Wirken in der Fremde scheint zu sein, daß der von draußen Kommende Eigenschaften mitbringt, die der Wahlheimat nicht widersprechen«⁸²). Wie wenig beweiskräftig solche Behauptungen sind, zeigt sich daran, daß der Bildhauer an weit auseinanderliegenden Orten seine Werke schuf. Nach der Vorstellung von Grisebach mußte er Eigenschaften mitgebracht haben, die in Trier, Straßburg, Konstanz und Wien gleichermaßen willkommen waren⁸³). Verfechter der Existenz von klar definierbaren und unterscheidbaren ›Kunstlandschaften‹ würden jedoch der Kunst in den genannten Städten ausgehend vom Charakter ihrer Bewohner sehr verschiedene Eigenarten zuschreiben. Entweder war der Künstler sehr anpassungsfähig oder seine Auftraggeber erwarteten eben gerade von ihm, daß sich seine Werke von der einheimischen Kunstproduktion unterscheiden⁸⁴). Bei diesem Stand der Forschung zur ›Kunstlandschaft Oberrhein‹ wundert es nicht, daß im umfangreichen Katalogwerk der Landesausstellung in Karlsruhe von 2001 das Thema überhaupt nicht mehr diskutiert wurde⁸⁵).

Es ist fraglich, ob die Autoren der Nachkriegszeit wie beispielsweise Harald Keller den Begriff ›Kunstlandschaft‹ bedeutend freier handhabten als diejenigen unter den kunstgeographischen Arbeiten der 1930er und 1940er Jahre⁸⁶), denn sie suchten auch weiterhin nach landschaftlich bedingten Stilkonstanten, die durch die Bewohner der behandelten Gegenden vermittelt wurden⁸⁷). Meistens wurde lediglich die »verfängliche Begrifflichkeit« beiseite gelassen⁸⁸). Das Gedankengut der älteren kunstgeographischen Forschung ist jedoch bei Harald Keller ebenso präsent wie bei Albert Knoepfli⁸⁹), der es sich, wenn auch zö-

81) HAUSSHERR, Kunstgeographie (wie Anm. 11), S. 162; außerdem LARSSON, Nationalstil (wie Anm. 10), S. 173 f.

82) GRISEBACH, Kunst der deutschen Stämme (wie Anm. 66), S. 12 f., 130–134. Kritische Anmerkungen zu dieser Problematik: LARSSON, Nationalstil (wie Anm. 10), S. 181 ff.

83) Zu Nikolaus Gerhaerts: Roland RECHT, Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg – 1460–1525, Strasbourg 1987.

84) Darauf weist sowohl LARSSON, Nationalstil (wie Anm. 10), S. 183, hin als auch STÖRTKUHL, Paradigmen und Methoden (wie Anm. 49), S. 162 ff. (Rolle der slawischen Herrscher für die Kolonisation und des polnischen Königshofs bei der Berufung von Künstlern aus deutschen Städten).

85) Spätmittelalter am Oberrhein. Alltag, Handwerk und Handel 1350–1525, Stuttgart 2001: Bd. 1: Maler und Werkstätten 1450–1525, Bd. 2.1: Katalog, red. von Jürgen KRÜGER, Bd. 2.2.: Aufsatzband (wie Anm. 25).

86) HAUSSHERR, Überlegungen (wie Anm. 12), S. 356.

87) DA COSTA KAUFMANN, Toward a Geography of Art (wie Anm. 5), S. 93–97.

88) STÖRTKUHL, Paradigmen und Methoden (wie Anm. 49), S. 166.

89) KNOEPFLI, Kunstgeschichte des Bodenseeraumes (wie Anm. 14); DERS., Probleme (wie Anm. 15), S. 112–122.

gernd, ebenfalls zueigen machte. »Jeder Student der Kunstgeschichte lernt in seinen mittleren Semestern zu datieren und zu lokalisieren«, formuliert Harald Keller. Dabei, führt der Autor weiter aus, wird der Student erkennen, daß »schwäbisch um 1480 mit Recht die stillschweigende Anerkennung der Tatsache einbeschleüße, daß eine durch Jahrhunderte sich gleichbleibende Wesensart des schwäbischen Stammes in Werken der Plastik anschau- bar werde. Man wird die künstlerische Veranlagung einzelner Stämme mit Händen greifen können [...]. Wer nach langer Abwesenheit nach Schwaben zurückkehrt, dem wird in den ersten Tagen auffallen, wie viele Frauen hier wie Multschers Madonnen und Heilige aus- sehen«⁹⁰). Der Bildhauer Hans Multscher brachte das, was hier als das ›Schwäbische‹ be- zeichnet wird, nach seinen Wanderjahren, die ihn in die Niederlande und nach Nordfrank- reich führten, nach Ulm⁹¹). Sein besonderer künstlerischer Ausdruck kann daher kaum auf die Schwaben als Volk und den Boden der Landschaft um Ulm zurückgehen.

III. NEUE DEFINITIONEN RÄUMLICHER ZUSAMMENHÄNGE I: ZENTRUM UND PERIPHERIE

Besonders die Italienforschungen Kellers, aber auch die Überlegungen anderer Autoren machten deutlich, daß die städtischen Zentren für die Verbreitung eines künstlerischen Ausdrucks eine entscheidende Rolle spielten⁹²). Daraus darf man schließen, daß es nicht die Landschaft und ihre Bevölkerung ist, die eine ›Kunstlandschaft‹ entstehen lassen, viel- mehr geben die wirtschaftlichen und technischen Möglichkeiten der Städte und die weit reichenden Verbindungen sowie die finanzielle Stärke ihrer Eliten den Künstlern die Mög- lichkeit, ihr Können zu entfalten. Von den Städten aus werden schließlich auch die Absatz- märkte für die künstlerischen Erzeugnisse organisiert. Sowohl in den von Keller definier- ten italienischen ›Kunstlandschaften‹ als auch am Oberrhein waren die Städte Sitz der Eliten, deren Mitglieder Träger der wirtschaftlichen und politischen Entwicklung waren. Derselben gesellschaftlichen Gruppe gehörten zudem die potentiellen Auftraggeber der Künstler an.

Die Bedeutung der Städte für die künstlerische Produktion wurde von den meisten Autoren hervorgehoben, die sich nach dem Erscheinen von Kellers Studie mit der räum- lichen Ordnung der Kunst befaßten: Enrico Castelnuovo und Carlo Ginzburg, Autoren des ersten Bandes der Kunstgeschichte Italiens, der deren Methoden und Problemen ge-

90) KELLER, Kunstgeschichte und Milieutheorie (wie Anm. 34), S. 31.

91) HAUSHERR, Kunstgeographie (wie Anm. 11), S. 164: »[...] oder Multscher das Schwäbische erfand«. Zusammenfassung der Forschungen zu Hans Multscher: Hans Multscher. Bildhauer der Spätgotik in Ulm. Eine Ausstellung des Ulmer Museums und des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart, Ulm 1997.

92) Zum Beispiel die Einführung zur Kunst der Toskana in KELLER, Kunstlandschaften Italiens (wie Anm. 13), S. 37–47.



Abb. 1 Colmar, Musée d'Unterlinden. Auferstehung Christi von Caspar Isenmann, 1462/65.



Abb. 2 Meister der Spielkarten. Vogel Unter, Kupferstich.



Abb. 3 Straßburg, Münster, Johanneskapelle. Epitaph eines Kanonikers von Nikolaus Gerhaert van Leyden, 1464.



Abb. 4 Königsfelden, ehemalige Abteikirche. Chorfenster s VI, junger Kleriker.



Abb. 5 Straßburg, Münster. Katharinenkapelle. Fenster E, 8c, Engel.

widmet ist, beschäftigten sich mit dem Verhältnis von Zentrum und Peripherie⁹³). Ebenso schlug Rüdiger Becksmann in der Einleitung zum Band des ›Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland‹, der den mittelalterlichen Glasmalereien von Baden und der Pfalz gewidmet ist, eine Ordnung der Glasmalerei nach Zentren vor⁹⁴). Einen wichtigen neueren Beitrag zur Rolle größerer und kleinerer Zentren für die Kunstproduktion und deren Verbreitung lieferte auch Wolfgang Schmid⁹⁵). Die drei genannten Studien meldeten gegenüber den traditionellen kunstgeographischen Ordnungen und Bezeichnungen Skepsis an. Die Autoren betonten die Bedeutung der Geschichte, die wirtschaftliche, politische und gesellschaftliche Situation eines Zentrums für die Kunst und ihre Verbreitung. Besonders die beiden italienischen Kunsthistoriker hoben hervor, daß der Prozeß der Einflußnahme eines Zentrums auf die Landschaft selten friedlich verlief, sondern von Herrschaft und Unterwerfung gekennzeichnet war⁹⁶). Den Kunstwerken kam nach Castelnovo und Ginzburg in diesem Kontext symbolische Bedeutung zu, die sie zu Instrumenten der Propaganda machen konnte. Künstler, Auftraggeber und Publikum waren die Träger der künstlerischen Beziehungen zwischen Stadt und Umland. Anstelle der diffusen Kräfte aus einem mythischen Wurzelgrund des Volkstums werden konkrete historische Konstellationen für die Entfaltung und Wirkung von Kunst namhaft gemacht. Diese sind auch für Rüdiger Becksmanns Ordnung der Glasmalerei in Südwestdeutschland nach Zentren maßgebend. Ziel von Schmid's Überlegungen war es, einen Vorschlag für die theoretische Absicherung des zeit-räumlichen Koordinatensystems zu machen, ohne das die Kunstgeschichte nicht auskommen kann. Er unterstreicht, daß dies ein besonderes Problem der mittelalterlichen Kunst ist, da viele Werke ihren ursprünglichen Entstehungs- und Standort verloren haben. Obwohl Schmid ›Kunstlandschaft‹ im Gegensatz zu ›Kulturraum‹ als schärfer begrenzt empfindet, erscheint ihm dennoch das Konzept von Zentrum und Peripherie im Sinne von Castelnovo und Ginzburg für das wissenschaftliche Arbeiten brauchbarer. Dennoch fällt es auch mit dem geänderten Konzept schwer, aus Verbreitungsgebieten von Kunstwerken Kunstlandschaften abzuleiten. Schmid zieht es daher vor, von Absatzgebieten bestimmter Zentren zu sprechen, schränkt aber ein, daß diese ebenfalls nicht scharf gegeneinander

93) Enrico CASTELNUOVO und Carlo GINZBURG, *Centro e periferia*, in: *Storia dell'arte italiana*, parte prima, *Materiali e problemi*, 1 *Questioni e metodi*, Torino 1979, S. 285–348; vgl. außerdem DESCOEUDRES, *Zentrum – Region – Peripherie* (wie Anm. 36), S. 50–54.

94) Rüdiger BECKSMANN, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Baden und der Pfalz, ohne Freiburg i. Br.* (*Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland* 2, *Baden und Pfalz* 1), Berlin 1979, S. XXXII–LXI.

95) Wolfgang SCHMID, *Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext*, hg. von Uwe ALBRECHT und Jan von BONSDORFF, Berlin 1994, S. 21–34; außerdem: Peter Cornelius CLAUSSEN, *Zentrum, Peripherie, Transperipherie. Überlegungen zum Erfolg des gotischen Figurenportals an den Beispielen Chartres, Sangüesa, Magdeburg, Bamberg und den Westportalen des Doms S. Lorenzo in Genua*, in: *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, hg. von Herbert BECK und Kerstin HENGEVOSS-DÜRKOP, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1994, S. 665–687.

96) Dazu auch: Nikos HADJINICOLAOU, *Kunstzentren und Periphere Kunst*, in: *Kritische Berichte* 11 (1983), S. 36–56; außerdem: DESCOEUDRES, *Zentrum – Region – Peripherie* (wie Anm. 36), S. 50 f.

abgegrenzt werden können, weil sich ihre Ausdehnung von einer Kunstgattung zur anderen unterscheidet. So kann der Autor nachweisen, daß die Tafelmalerei aus Köln ein enger begrenztes Absatzgebiet besitzt als etwa die Goldschmiedekunst. Auf diese Weise entstehen Verdichtungszonen entlang von Straßen und nur lockere Verbreitung in strukturschwachen Gegenden, während an den Peripherien sich häufig der Absatz verschiedener Zentren mischt. Wie Castelnovo und Ginzburg unterstreicht auch Schmid die Bedeutung der Auftraggeber, die häufig Bestellungen an Werkstätten in weit voneinander entfernten Zentren vergaben. Ferner unterstreicht der Autor die Mobilität der Personen, die meist beweglicher waren als die Objekte und häufig den Ort auf der Suche nach Beschäftigung wechselten. Auch in dieser Hinsicht konnte der Autor wichtige Unterschiede feststellen. So waren Goldschmiede, Erzgießer und Buchdrucker mehr unterwegs als etwa Maler, obwohl auch diese, wie der Beitrag von Philippe Lorentz deutlich macht⁹⁷⁾, mitunter weite Strecken zu ihren Tätigkeitsgebieten zurücklegten. Nicht nur Mobilität von Objekten und Personen erschweren die Erforschung von Regional- und Ortsstilen. Die unterschiedliche Dominanz von Zentren führt häufig zum Entstehen von Unterzentren, deren Absatz sich teilweise mit demjenigen des Hauptzentrums überlagert⁹⁸⁾. Der Autor beobachtete jedoch nicht nur eine Hierarchie der Zentren, sondern stellte auch fest, daß sie sich auf eine Arbeitsteilung einließen: In den einen wurden Kunstwerke hergestellt, in den anderen verkauft. Dies ließ sich, wie etwa die jüngere Glasmalereiforschung beobachtete, am Verhältnis von Mainz und Frankfurt feststellen⁹⁹⁾. Zusammenfassend stellt Schmid fest, daß ein Kunstwerk nicht nur eine einzige räumliche Dimension aufweist, denn neben seinem Entstehungs- spielt auch der Bestimmungsort eine wichtige Rolle. Künstler und Auftraggeber erweitern ihrerseits die räumlichen Aspekte des Kunstwerks, die bei der Analyse ebenso berücksichtigt werden müssen wie Entstehungs- und Bestimmungsort.

IV. NEUE DEFINITIONEN RÄUMLICHER ZUSAMMENHÄNGE II: KOMMUNIKATIONSLANDSCHAFT

1984 befaßte sich ein Kolloquium der Kunsthistoriker in der Schweiz mit dem Problem räumlicher Ordnung von Kunst. Dabei bezogen sich gleich zwei Autoren explizit auf die Definition des Begriffs ›Kunstlandschaft‹, den Albert Knoepfli in seinen Studien zum Bodenseeraum verwendete. Danach kann eine ›Kunstlandschaft‹ im Laufe der Zeit weder klar begrenzt, von langer Dauer, noch umfassend sein, sondern sie konstituierte sich immer wieder neu und umfaßte häufig nur einzelne Kunstgattungen. Georg Germann, auf dessen

97) LORENTZ in diesem Band S. 410–413.

98) Dazu auch DESCOEUDRES, Zentrum – Region – Peripherie (wie Anm. 36), S. 51 f.

99) Daniel HESS, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Frankfurt und im Rhein-Main-Gebiet (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland 3, Hessen und Rheinhessen 2), Berlin 1999, S. 35–67.

Beitrag schon hingewiesen wurde¹⁰⁰), ging allgemein auf die Problematik raum-zeitlicher Bezüge in der Kunstgeschichte ein. Der zeitliche Aspekt wird meist mit Epochen- oder Stilbezeichnungen, wie Mittelalter, Romanik, Gotik umschrieben, seltener mit nüchternen Jahreszahlen, ebenso anschaulich sollen daher auch die Bezeichnungen zur Verortung eines Werks sein. Nach der Meinung von Germann versuchte die jüngere Literatur die chauvinistischen Ideologien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zu umschiffen, indem klar zwischen »der biologischen Kategorie der Rasse, der kulturhistorischen und ethnographischen des Volkstums und dem völkerrechtlichen Staat«¹⁰¹) geschieden wird. Zu Recht moniert der Autor, daß durch das Postulat einer ›Kunstlandschaft‹ Einheit vorausgesetzt wird, »wo sie erst noch zu beweisen ist, und [...] Behauptungen über kausale Zusammenhänge aufgestellt werden[, die sich der Verifizierung und der Falsifizierung entziehen«¹⁰²). Der Oberrhein und das Bodenseegebiet dienen Germann als Beispiele von Regionen, die in bezug auf die modernen Nationalstaaten Grenzen negieren sowie Verkehr und Austausch suggerieren¹⁰³).

Im Rahmen derselben Veranstaltung befaßte sich Lieselotte E. Stamm (Saurma-Jeltsch) mit dem Problem, wie der Begriff ›Kunstlandschaft‹ am Beispiel des Oberrheins verwendet werden kann¹⁰⁴). Die Autorin geht in ihren Überlegungen zwar von Knoepflis dynamischer Auffassung von ›Kunstlandschaft‹ aus, doch stellt dieser Begriff für sie wie derjenige der ›Landschaft‹ keine konkrete Kategorie mehr dar, sondern eine Metapher. In der politisch zersplitterten Region des Oberrheins stellte die Kunstproduktion eine Einheit her, die es in anderen Bereichen nicht gab. Diese Einheit kam durch ein Muster von Beziehungen zustande, welche die Autorin als Kommunikationsstruktur definiert, deren Teilnehmer sich als Gruppe erfuhren, was sich entsprechend in der von ihnen bestellten Kunstwerken ausdrückt. Wenn ›Kunstlandschaft‹ als Kommunikationsstruktur aufgefasst wird, erklärt sich, warum ihre Grenzen diffus und wechselnd waren: Die Ausdehnung der ›Kunstlandschaft‹ hing von den jeweiligen Absichten der Teilnehmer an der Kommunikation ab. Folgerichtig müssen die von der älteren kunstgeographischen Forschung postulierten, einheitlichen, alle Gattungen ergreifenden landschaftlichen Formkonstanten aufgegeben werden. Entsprechend dem Stammschen Modell spielte sich die Kommunikation

100) Vgl. oben Anm. 37. Zur Kunstgeographie der Schweiz außerdem: Dario GAMBONI, *Kunstgeographie. Ars Helvetica*, Disentis 1987.

101) GERMANN, *Kunstlandschaft* (wie Anm. 37), S. 76.

102) Ebd.

103) Besonders in der Nachkriegszeit sollten mit dem Konzept der ›Kunstlandschaft‹ tatsächlich Grenzen negiert und Integration betont werden: Christian FREIGANG, *Von der Problematik des Regionalismus in einem Staat ohne Regionen. Reformkonzepte in der französischen Architektur um 1900*, in: *Mitten und Grenzen. Zu zentralen Deutungsmustern der Nation*, hg. von Monika GIBAS (*Geschichte – Kommunikation – Gesellschaft* 3), Leipzig 2003, S. 82–93.

104) Lieselotte E. STAMM, *Zur Verwendung des Begriffs Kunstlandschaft am Beispiel des Oberrheins im 14. und frühen 15. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 41 (1984), S. 85–91.

auf drei Ebenen ab, einer lokalen, einer regionalen und einer territorialen. Es kann daher nach Stamm von einer ›Kunstlandschaft‹ gesprochen werden, wenn die Kommunikation der drei Ebenen dieselbe Struktur aufweist.

Stamm erprobte ihr Modell an der figürlichen Kunst des Oberrheins im 14. und 15. Jahrhundert, die »aufgrund der ihr zugrundeliegenden Kommunikationsstruktur durch die spezifische soziale und wirtschaftliche Situation der Auftraggeber auf eine demonstrative Vereinheitlichung hin angelegt war«¹⁰⁵). In der untersuchten Gegend nahm der Regionalstil eine so dominierende Stellung ein, daß er den Lokalstil integrierte. Um den Oberrhein diesem Modell gemäß als ›Kunstlandschaft‹ zu bezeichnen, mußte jedoch auch das Verhältnis zwischen Regional- und Territorialstil geprüft werden, der die weiter reichenden künstlerischen Beziehungen einer Region umspannte. Als Beispiel zieht die Autorin dafür die Glasmalereien der ehemaligen Abteikirche von Königsfelden heran (Abb. 4), die selbst im Umkreis der habsburgischen Parteigänger der engeren Region nicht rezipiert wurden¹⁰⁶). Nur am Rand der Kunstlandschaft, in Straßburg, wird nach Stamm dieser Stil für die Verglasung der Katharinenkapelle des Straßburger Münsters aufgegriffen (Abb. 5), mit deren Stiftung sich der Gründer, Berthold von Bucheck, als »commanditaire princier« stilisierte. Nachdem Stamm diese Hypothese aufstellte, mußte die Frühdatierung der Chorverglasung in der ehemaligen Klosterkirche von Königsfelden korrigiert werden¹⁰⁷), so daß sich das Verhältnis zwischen den beiden Glasmalerei-Ensembles teilweise umkehrt¹⁰⁸). Die Glasmalereien der vier jüngsten Fenster des Chores von Königsfelden (n/s V/VI) entstanden in der Nachfolge der Verglasung der Katharinenkapelle. Hinzu kommt, daß die Chorverglasung von Königsfelden mit großer Wahrscheinlichkeit in einem der Zentren am Oberlauf des Rheins geschaffen und in den Aargau gebracht wurde. Sie bildete daher weniger aus politischen Gründen als vielmehr aufgrund ihres Entstehungsortes einen Fremdkörper in der Region. Es fällt auch schwer, Straßburg dem Rand

105) Ebd., S. 85.

106) Das wurde bereits behauptet von Hans LEHMANN, Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz, 1. Teil: Ihre Entwicklung bis zum Schlusse des 14. Jahrhunderts, in: Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich 26 (1906), S. 192–203.

107) Gerhard SCHMIDT, Die Chorschrankenmalereien des Kölner Domes und die europäische Malerei, in: Kölner Domblatt 54 (1979/1980), S. 293–340; DERS., Zur Datierung der Chorfenster von Königsfelden, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 40 (1986) S. 161–171; Brigitte KURMANN-SCHWARZ, Les vitraux du chœur de l'ancienne abbatale de Königsfelden. L'origine des ateliers, leurs modèles et la place de leurs œuvres dans le vitrail alsacien, in: Revue de l'Art 121 (1998), S. 29–42; DIES., Glasmalerei im Kanton Aargau, Bd. 1, Königsfelden – Zofingen – Stauffenberg, Aarau 2002, S. 101–114; DIES., Die Stiftung der Königin Agnes. Die Glasmalereien des Klosters Königsfelden, in: Berns mutige Zeit. Das 13. und 14. Jahrhundert neu entdeckt, hg. von Rainer C. SCHWINGES, Vinzenz BARTLOME, Claudia ENGLER, Roland GERBER, Daniel GUTSCHER, Christian HESSE, Barbara STUDER und Urs Martin ZAHND, Bern 2003, S. 143–150.

108) Mit großer Wahrscheinlichkeit entstanden die Glasmalereien im Chor der ehemaligen Abteikirche in 2–3 Etappen: 1329/30 die drei Fenster im Chorschluß; kurz vor 1340: die Fenster n und s III/IV; kurz nach 1340: n und s V/VI.

der Kunstlandschaft zuzuweisen. Die Stadt darf vielmehr als das führende Zentrum betrachtet werden, von dem die Künstler in den übrigen Städten am Oberlauf des Rheines entscheidende Anregungen empfangen. Das zweite große Zentrum am Oberrhein, Basel, das künstlerisch eng mit Straßburg verbunden war, kommt am ehesten als Standort der Werkstatt in Frage. Aufgrund der fehlenden Überlieferung kann dies zwar nicht mehr konkret nachgewiesen werden, doch lassen sich für die Entstehung der Chorverglasung von Königsfelden in Basel historische Gründe geltend machen, die bereits anderswo dargelegt wurden¹⁰⁹). Selbst wenn die Definition des Territorialstils am Oberrhein überdacht werden muß, bringt das Modell von Stamm Kommunikation und Austausch als wichtige Elemente neu in die Diskussion. Beides wurde von den Kritikern der Kunstgeographie lange angemahnt, aber vorher nicht konkret in die Argumentation eingebracht¹¹⁰).

V. KRITIK AM KONZEPT DER ›KUNSTLANDSCHAFT‹ UND NEUE ANSÄTZE

Abschließend sei das bisher Referierte kurz bilanziert, indem zugleich auf die jüngeren kritischen Stellungnahmen zur kunstgeographischen Forschung von Jonathan Alexander und Thomas Da Costa Kaufmann eingegangen wird. Alexanders Kritik¹¹¹) geht von Nikolaus Pevsners »Englishness of English Art« aus¹¹²) und zeigt, daß der Emigrant Pevsner, obwohl er sich vom Rassismus der 30er- und 40er-Jahre distanzierte, dennoch die dazugehörige Terminologie beibehielt (essentialist und racial terms). Die meisten Autoren stellen die mittelalterliche Kunst als biologische Kontinuität dar, die Wandel, Bruch, Unlogik, Konflikt und Verschiedenheit ausschließt, eine Tatsache, auf die Castelnovo und Ginzburg sowie andere mehr hinwiesen. Es geht Alexander in der Folge weniger darum, eine Alternative zu nationalen und regionalen Erklärungsmodellen von Kunst vorzulegen, als vielmehr zu zeigen, daß mit der modernen Begrifflichkeit unangemessene Annahmen auf das Mittelalter projiziert wurden und weiterhin werden. Solche Anachronismen lassen sich aus der Sicht des Autors etwa in der Bedeutung aufzeigen, die der Ethnie in der Kunstgeschichtsschreibung lange eingeräumt wurde. Die Darstellung des Ethnischen trat in den

109) KURMANN-SCHWARZ, *Les vitraux du chœur* (wie Anm. 107), S. 33 mit Anm. 60.

110) HAUSSHERR, *Kunstgeographie* (wie Anm. 11), S. 38–43, betonte, daß Künstlerwanderung und Kunstexport, Wiederaufleben künstlerischer Phänomene und Austausch durch das Festhalten an landschaftlichen Formkonstanten ausgeblendet werden.

111) Jonathan ALEXANDER, *Medieval Art and Modern Nationalism*, in: *Medieval Art: Recent Perspectives. A Memoria Tribute to C. R. DODWELL*, hg. von Gale R. OWEN-CROCKER und Timothy GRAHAM, Manchester/New York 1998, S. 206–223.

112) Nicolas PEVSNER, *The Englishness of English Art*, London 1956. Siehe auch *Reassessing Nikolaus Pevsner*, hg. von Peter DRAPER, Hants 2004; darin besonders S. 29–55: Ute ENGEL, *The Formation of Pevsner's Art History. Nikolaus Pevsner in Germany 1902–1935*; S. 149–159; Ian CHRISTIE, *What Counts as Art in England. How Pevsner's Minor Canons Became Major*; außerdem: DA COSTA KAUFMANN, *Toward a Geography of Art* (wie Anm. 5), S. 91 f.

Bildkünsten des Mittelalters jedoch erst spät auf, und der Zusammenhalt von Bevölkerungen beruhte nicht auf dem Boden, sondern, worauf in diesem Band auch Heinz Krieg hinweist¹¹³), auf persönlicher Loyalität. Stile, die in einer bestimmten Gegend verbreitet waren, werden wie alle kulturellen Phänomene erlernt und waren nicht den Genen der Bewohner in einer Landschaft als Konstante eingegeben. Kurz und bündig wies Meyer Schapiro dies schon 1936 in drei Punkten zurück¹¹⁴): 1. Große historische Veränderungen in hochzivilisierten Gesellschaften brachten fast immer den Wandel der Kunst mit sich. 2. Die Psychologie der Kunst drückt meist die Empfindungen von Eliten und nicht diejenigen ganzer Völker aus, und 3. unterscheidet sich die Kunst eines Landes oder einer Region zu unterschiedlichen Zeiten stärker als diejenige verschiedener Länder oder Regionen derselben Epoche. Den elitären Aspekt von Kunst greift auch Wolfgang Schmid in seinem oben bereits ausführlich referierten Beitrag zum Problem der Kunstlandschaft auf¹¹⁵). Mitglieder städtischer Eliten etwa ließen sich nicht ›bürgerlich‹ im Sinne des 19. Jahrhunderts darstellen, sondern mit den Attributen des Adels wie Rüstungen, Wappen, kostbaren Gewändern. Ähnliche Beobachtungen wurden auch von der Glasmalereiforschung angestellt, so am Beispiel der Kathedrale von Chartres oder des Berner Münsters¹¹⁶).

Thomas Da Costa Kaufmann übte in einem Aufsatz ähnliche Kritik an nationalen Stereotypen und den davon abgeleiteten Konstanten im künstlerischen Ausdruck wie Jonathan Alexander¹¹⁷). Der kurze Blick auf die Schriften Wilhelm Pinders zeigte, daß nationale und regionale Kategorien in der Kunstgeschichte meist mit Werturteilen verbunden sind. Da Costa Kaufmann beschäftigte sich vor allem mit Alois Riegl, einem Repräsentanten der Wiener kunsthistorischen Schule, der durch das Postulat des Kunstwollens versuchte, den in seiner Zeit und bis heute gültigen Kanon der bildenden Kunst und die damit verbundenen Normen aufzubrechen¹¹⁸). Er ging, wie später auch Pinder, dagegen an, daß künstlerische Phänomene nur dann des wissenschaftlichen Interesses wert sind, wenn sie der Norm der Kunst der Renaissance in Italien möglichst ähnlich waren oder sich doch zumindest ihr annäherten. Der Begriff des Kunstwollens bedeutet, daß jede historische Epoche ihre eigene Ästhetik besaß und die Norm der italienischen Renaissance keine Allgemeingültigkeit beanspruchen kann. Indem Riegl aber im Kunstwollen nationale und regionale Formen erkannte, verengte er seinen Ansatz, wie Wolfgang Kemp es formulierte,

113) KRIEG, ›Historische Landschaft‹ (wie Anm. 3), S. 31–34.

114) Meyer SCHAPIRO, Besprechung von Otto Pächt, Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts (Kunstwissenschaftlichen Forschungen 2), 1933, in: Art Bulletin 18 (1936), S. 258–266; DERS., Race, Nationality and Art, in: Art Front 2 (1936), S. 10–12. Dazu auch DA COSTA KAUFMANN, Toward a Geography of Art (wie Anm. 5), S. 60 f.

115) SCHMID, Figur und Raum (wie Anm. 95), S. 29.

116) Colette MANHES-DEREMBLE, Les vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres. Étude iconographique, Paris 1993, S. 34–35; KURMANN-SCHWARZ, Glasmalereien (wie Anm. 32), S. 57–75.

117) DA COSTA KAUFMANN, National Stereotypes (wie Anm. 20), S. 71–84.

118) Wolfgang KEMP: Alois Riegl, in: DILLY, Altmeister (wie Anm. 67), S. 37–60.

auf ›ethnopsychologische Konstanten‹¹¹⁹). Wie bereits gezeigt wurde, stand Riegl damit nicht allein. Sein Konzept des Kunstwollens, das in seinen regionalen und nationalen Formen ebenfalls auf stereotypen Annahmen über die Völker und die Bewohner von Regionen basierte, lieferte den Kunstgeographen einen entscheidenden Baustein. Auf die entsprechenden philosophischen Voraussetzungen wurde schon eingegangen. Da Costa Kaufmann stellt abschließend die Frage, »whether aesthetic values and beliefs can be disentangled from other notions that rely also on stereotypes«¹²⁰). Der Autor meint, dies sei durch die Anwendung anderer anthropologischer und geographischer Prämissen möglich. Dabei bezieht er sich, was die Geographie anbelangt, nicht auf Ratzel, sondern auf die ›Principes de géographie humaine‹ des Franzosen Paul Vidal de la Blache¹²¹). In seiner schon mehrfach zitierten und erwähnten Studie ›Toward a Geography of Art‹ wendet er dies am Beispiel der Kunstgeographie von Zentral- und Osteuropa sowie außereuropäischen Gebieten konkret an¹²²).

Da Costa Kaufmann übt daher nicht nur scharfe Kritik an den bisherigen Thesen der Kunstgeographie, sondern stellt diese zugleich auf neue Grundlagen. Seine Ausführungen richten sich nicht nur gegen die rassistische und nationalistische Kunstgeographie des zweiten Viertels des 20. Jahrhunderts, sondern auch gegen neuere Konzepte wie dasjenige der Identität, das besonders in der ›New Art History‹ beliebt ist¹²³). Diese postuliert, daß Kunst eine besondere visuelle Kultur spiegle, die sie, wie Da Costa Kaufmann kritisch anmerkt, ebenfalls durch nationale, religiöse und ethnische Begriffe definiert. Der Autor stellt jedoch ähnlich wie Alexander zu Recht die Frage, ob es denn Ideen der nationalen Identität vor 1800 im modernen Sinne gab und ob sich diese schon damals mit dem Konzept der nationalen Konstanten verbanden¹²⁴). Die Problematik solcher Annahmen legt er am Beispiel der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts dar und kommt zum Schluß, daß das, was die Kunstgeschichte als typisch holländisch bezeichnet – und sie meint damit die Genrebilder der Malerei –, am Hof Rudolfs II. in Prag entstanden ist¹²⁵). Dort aber spielten die heute von der Kunstgeschichte hochgeschätzten Maler, deren Produktion als das typisch Holländische bezeichnet wird, neben den Bildhauern, von denen viele aus den Niederlanden kamen, eine nur sekundäre Rolle. Den Stil der niederländischen Bildkünstler am Hofe Rudolf II. würden die Kunsthistoriker aber nicht als holländisch, sondern als klassizistisch oder manieristisch bezeichnen. Erst nach dem Tod von Rudolf II. gingen die Maler zurück in ihre Heimat und brachten die charakteristisch ›holländischen‹ Bildthemen und den ›holländischen‹ Stil mit sich.

119) Dazu ferner, LARSSON, Nationalstil (wie Anm. 10), S. 175.

120) DA COSTA KAUFMANN, National Stereotypes (wie Anm. 20), S. 80.

121) PAUL VIDAL DE LA BLACHE, Les principes de géographie humaine, Paris 1922.

122) DA COSTA KAUFMANN, Toward a Geography of Art (wie Anm. 5), S. 107–216.

123) Ebd., S. 109–112.

124) Ebd., S. 113.

125) Ebd., S. 114–135.

Dieses Beispiel belegt außerdem die Bedeutung der Höfe für die Entstehung von künstlerischen Phänomenen. Kam im 19. Jahrhundert ein Gegensatz zwischen den regierenden Dynastien und nationalen Forderungen auf, darf dies nicht so ohne weiteres auf frühere Zeiten zurückprojiziert werden¹²⁶). Am Beispiel Osteuropas zeigt Da Costa Kaufmann, daß Kunst, worauf in bezug auf Polen schon Beate Störtkuhl hinwies¹²⁷), sehr weitgehend Repräsentation der herrschenden Dynastien ist. Ihre Themen kreisen um die Ausdehnung des Reiches, die Tugenden des Fürsten, beschwören das Ewige und Zeitlose der Dynastie. Vorstellungen von Kontinuität formulieren, wie Schapiro bereits vor dem Zweiten Weltkrieg betonte, die führenden sozialen Klassen, deren herrschende Dynastie das Land verkörpert. Nationale und ethnische Konstanten und ihr Surrogat, die Identität, erweisen sich daher endgültig als untaugliche Konzepte für eine wissenschaftliche Kunstgeographie.

Zu den brauchbaren Konzepten zählt Da Costa Kaufmann dagegen die Vorstellung von Zentren, in denen die Kunst für ein weites Absatzgebiet entsteht¹²⁸). Der Autor schränkt jedoch kritisch ein, daß diese Vorstellung vor allem am Beispiel von Italien entwickelt wurde und die Gefahr besteht, alles, was außerhalb dieses Kreises entstand, als Absatzgebiet des italienischen Kunstschaffens zu sehen. Der detailliert referierte Aufsatz von Schmid hat jedoch gezeigt, daß diese Erklärung für die räumliche Verbreitung von Kunst durchaus auch auf andere Gebiete anwendbar ist. Die Kunstgeschichte darf jedoch nicht erneut den Irrtum begehen, ein zu starres System von Zentren und Peripherien zu konstruieren, denn langlebige Kunstzentren wie Rom, Florenz oder Venedig waren die Ausnahme, nicht die Regel¹²⁹). Dies gilt ganz besonders für Osteuropa, dessen große Städte wie Budapest, Prag oder Wien vor dem 19. Jahrhundert keine Kunstmetropolen mit andauernder Tradition waren. Vielmehr bildeten sie zu bestimmten Zeiten der Vergangenheit die künstlerischen und kulturellen Zentren für ein großes Umland. Das Konzept von Zentrum und Peripherie stellt daher die Existenz von Konstanten, die allem historischen Wandel trotzen, in Frage¹³⁰).

Um die räumliche Dimension von Kunst ohne Verengung durch die Suche nach Konstanten oder durch einen bornierten künstlerischen Kanon zu erforschen, führt Da Costa Kaufmann den Begriff der Verbreitung (*diffusion*, ›*diffusionism*‹) ein¹³¹). Danach entsteht kultureller Wandel durch die Verbreitung von Ideen, die innerhalb eines Gebiets aufgenommen werden. Das Funktionieren von Verbreitung als Instrument kunstgeographischer Forschung untersucht der Autor am Beispiel der Renaissance-Skulptur außerhalb Italiens¹³²). Bei näherem Hinsehen nämlich läßt sich feststellen, daß diese Kunstwerke

126) Ebd., S. 135–150.

127) STÖRTKUHL, *Paradigmen und Methoden* (wie Anm. 49), S. 164.

128) DA COSTA KAUFMANN, *Toward a Geography of Art* (wie Anm. 5), S. 154–158.

129) Ebd., S. 183.

130) Ebd., S. 169–186.

131) Ebd., S. 187–193.

132) Ebd., S. 193–216.

nicht einfach als passiv rezipierter Export aus Italien gesehen werden können. Im Gegenteil, die italienischen Vorbilder wurden reinterpretiert, assimiliert, absorbiert, überarbeitet, domestiziert, umgeformt, denn kultureller Austausch schließt auch fruchtbare Missverständnisse und selektive Adaption ein¹³³). Für die Verbreitung von Neuheiten spielten die Höfe eine zentrale Rolle, indem sie mit ihren künstlerischen Aufträgen Moden schufen, die vom Umfeld aufgegriffen wurden¹³⁴). Für die Rezeption italienischer Kunst, vor allem der Skulptur, spielten die Humanisten als Lehrer an den Höfen eine zentrale Rolle¹³⁵). Verbreitung wurde jedoch auch durch die Mobilität der Künstler gefördert, die häufig von einem Hof zum anderen zogen¹³⁶).

Eine Anwendung des methodischen Vorgehens von Da Costa Kaufmann auf die mittelalterliche Kunst, insbesondere auf das künstlerische Schaffen in den Anrainerregionen am Oberlauf des Rheins steht noch aus, doch dürfte das Konzept der Verbreitung auch für die Interpretation der künstlerischen Produktion des hier besonders interessierenden Gebiets vielversprechend sein. In der Tat machen diese Überlegungen die fruchtlose Suche nach der konstanten ›Kunstlandschaft‹ überflüssig. Den Problemen der mittelalterlichen Kunst in ihrer regionalen Ausbildung ließ sich mit der Völkerpsychologie der älteren Forschung nicht beikommen, vielmehr gilt es, wie die Studien von Da Costa Kaufmann und anderen darlegen, konkrete historische Fragen zu beantworten. Dafür bieten sich neue methodische Ansätze und Instrumente an, die eine auch der älteren Kunst angemessene räumliche Interpretation erlauben. So erwies sich neben den neuen Ansätzen, die Da Costa Kaufmann an Beispielen frühneuzeitlicher Kunst bereits zur Anwendung brachte, auch das Konzept von Zentrum und Peripherie in der komplexen Formulierung von Wolfgang Schmid als gangbarer Weg für künftige Forschungen, die sich mit der räumlichen Komponente von Kunst beschäftigen. Es sei hier jedoch auch festgehalten, daß ein Kunstwerk sich dem Forscher aufgrund seiner besonderen Form nicht auf dieselbe Weise wie ein schriftliches Dokument erschließt. Seine ästhetischen Qualitäten können zwar beschrieben und analysiert werden, sie verschließen sich jedoch letztlich einer Erklärung¹³⁷). Es soll damit nicht die Schwäche älterer kunstgeographischer Argumentation gerechtfertigt werden, deren Geschichte hier in großen Zügen vorgetragen wurde, vielmehr sei damit auf die Komplexität künstlerischer Erscheinungen hingewiesen, die als solche respektiert werden müssen.

133) Ebd., S. 205 ff.

134) Ebd., S. 207; vgl. auch STÖRTKUHL, Paradigmen und Methoden (wie Anm. 49), S. 164.

135) DA COSTA KAUFMANN, Toward a Geography of Art (wie Anm. 5), S. 210 ff.

136) Ebd., S. 213.

137) SYDRAM, Ästhetische und nationale Urteile (wie Anm. 45), S. 233.

Abbildungsnachweis

Robert BRUCK, Die elsässische Glasmalerei, Tafelband, Straßburg 1902, Taf. 55: Abb. 1 – Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Dresden: Abb. 2 – Otto SCHMITT, Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters, Frankfurt a. M. 1924: Abb. 3 – Brigitte Kurmann-Schwarz, Pieterlen: Abb. 4 – Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland, Freiburg i. Br.: Abb. 5.