

a 147783

# RHEINISCHE VIERTELJAHRSBLÄTTER

---

JAHRGANG 34

1970

HERAUSGEBER:

E. ENNEN · U. LEWALD

R. SCHÜTZEICHEL · M. ZENDER

MITTEILUNGEN

DES INSTITUTS FÜR GESCHICHTLICHE LANDESKUNDE  
DER RHEINLANDE AN DER UNIVERSITÄT BONN

---

LUDWIG RÖHRSCHEID VERLAG · BONN

KUNSTGEOGRAPHIE – AUFGABEN, GRENZEN, MÖGLICHKEITEN<sup>1</sup>

von Reiner Hausscherr

Ein Wort des Predigers Salomonis abwandelnd<sup>2</sup>, hat Heinrich Wölfflin die Grunderkenntnis des Historismus für die Kunstgeschichte formuliert: „Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich“<sup>3</sup>. Dem setzt die Kunstgeographie zur Seite: nicht alles ist an allen Orten möglich. Sie unterscheidet sich dadurch von der Kunsttopographie, die, aus der Tradition der Guiden- und Periegesenliteratur herausgewachsen, systematisch verzeichnet und durcharbeitet, was in einzelnen Orten oder Gegenden an Kunstwerken vorhanden ist und war. Dagegen ist es der Ehrgeiz der Kunstgeographie, ein Kunstwerk nicht als an einem Orte entstanden oder befindlich zu beschreiben, sondern es als sinnvollerweise ebendort geschaffen, also als ortsgebunden zu erweisen. Sie untersucht die örtliche Ausbreitung bestimmter Stilformen, Typen und Materialien und die regionale Differenzierung von Zeitstilen in Städten, Provinzen, Landschaften, Ländern und Nationen. Mögliche geographische und klimatische Voraussetzungen sind immer wieder behandelt worden, entscheidender aber ist der Anteil der historischen Geographie.

In der Kunstgeschichte des westlichen Europa, der allein ich Belege und Beispiele entnehmen kann, sieht sich die Erkenntnis des Landschaftsgebundenen

<sup>1</sup> Vorliegende Bemerkungen geben den Text meiner am 15. November 1969 vor der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn gehaltenen Probevorlesung wieder. Sie wurde, von geringfügigen Änderungen abgesehen, in der Form des Vortrages belassen. Belege und Literaturnachweise sind zugefügt. Gedanken und Material zweier eigener Arbeiten zum Thema wurden wieder aufgegriffen und weitergeführt: Überlegungen zum Stand der Kunstgeographie, Zwei Neuerscheinungen (Besprechung von Paul Pieper, *Das Westfälische in Malerei und Plastik, Der Raum Westfalen IV*, 3, Münster 1964, und Erich Kubach, *Baukunst der Romanik*, in: E. K. - Peter Bloch, *Früh- und Hochromanik, Kunst der Welt, Baden-Baden 1964*), diese Zs. 30, 1965, S. 351-372, und *Kunstgeographie und Kunstlandschaft, Zum Stand der Diskussion, Kunst in Hessen und am Mittelrhein 8*, 1968, Beiheft S. 2-8. – Den Abdruck an dieser Stelle möchte ich mit dem Ausdruck meines Dankes an die Redakteurin der Rheinischen Vierteljahrsblätter, Frau Dr. Ursula Lewald, verbinden, die mich zur Beschäftigung mit den Fragen der Kunstgeographie veranlaßte. – Für Anregungen und Hinweise habe ich den Herren Professoren Dr. Herbert von Einem und Dr. Heinrich Lützel zu danken. Daß ich im Folgenden auch auf die Diskussion des Landschaftsbegriffes in der Geographie hinweisen kann, verdanke ich der Hilfsbereitschaft von Herrn Professor Dr. Erich Kirsten und Herrn Dr. Gerhard Hard. Letzterer gewährte mir Einblick in das Manuskript seines demnächst in der Reihe *Colloquium geographicum* erscheinenden Buches „Die ‚Landschaft‘ der Sprache und die ‚Landschaft‘ der Geographie, Semantische Studien zu einigen Denkmotiven in der deutschsprachigen geographischen Literatur“ und gab zahlreiche Literaturhinweise.

<sup>2</sup> Eccles 3, 1: Omnia tempus habent.

<sup>3</sup> Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München zuerst 1915, 1921, S. 11.

begründet im Selbstbewußtsein eines Volkes oder einer Provinz, das das Eigene im Vergleich zu dem als andersartig empfundenen Fremden zu erfassen versucht. Die Kunstgeographie hat sich recht spät als ein eigenes Forschungsfeld im Bereich der Kunstgeschichtsschreibung gebildet. Wenn ich recht sehe, taucht das Wort in der deutschen Forschung erst um 1910 auf. Der Wiener Geograph Hugo Hassinger gelangte bei stadtgeographischen Studien zu einer Kartierung von Haustypen, das Ergebnis wurde 1916 im kunsthistorischen Atlas von Wien veröffentlicht<sup>4</sup>. Ausgangspunkt war also eine konkrete Forschungs- und Inventarisierungsaufgabe, die im Bereich unseres Faches leider ohne rechte Nachfolge geblieben ist. Die weiteren Bemühungen um Kunstgeographie lassen sich in zwei Gruppen einteilen. Joseph Strzygowski unternahm weit über Europa ausgreifende Untersuchungen, in denen die geographische Gliederung der Erdoberfläche als „ausschlaggebende Grundlage“ der bildenden Kunst angesehen wird<sup>5</sup>. Seine Begriffsbildung fand Nachfolge bei Heinrich Glück<sup>6</sup> und Paul Frankl<sup>7</sup>. Jedoch sind die Verallgemeinerungen, die erst eine Nord-, Süd- oder Westkunst umschreiben können, so erheblich, daß eine sinnvolle Anwendung unmöglich ist. Man wird kaum zustimmen mögen, wenn für die Nordkunst um Nord- und Ostsee unter anderem „die sinnleere Form als Ausdruck absoluter Freiheit“ herrschend sein soll oder wenn der Ostkunst, spezifiziert als slawische Volkskunst, „unbewußte Triebhaftigkeit“ nachgesagt wird<sup>8</sup>. Ebensowenig Glück war dem Wölfflin-Schüler Kurt Gerstenberg beschieden, als er Europas geographischen Zonen solche des Sehens an die Seite stellen wollte<sup>9</sup>. Ertragreicher waren die Bestrebungen, die *géographie humaine* durch eine *géographie monumentale* zu ergänzen, wenn dies an Bauten eines Stiles unternommen wurde, wie in des Katalanen Puig i Cadafalchs bahnbrechendem Buch über den *premier art roman*<sup>10</sup>.

Überhaupt erwies sich die Architektur des Mittelalters als das Hauptobjekt für kunstgeographische Untersuchungen, als diese auf Anregung der entstehenden geschichtlichen Landeskunde und in engster Zusammenarbeit mit ihr kleinere

<sup>4</sup> Hugo Hassinger, *Kunsthistorischer Atlas der K. K. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien, Österreichische Kunsttopographie Bd. 15*, Wien 1916. Über die methodische Bedeutung von Hassingers Arbeiten für die Kunstgeographie Paul Pieper, *Kunstgeographie, Versuch einer Grundlegung, Neue deutsche Forschungen Abt. Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte Bd. 1*, Berlin 1936, S. 13-14. Über die Geschichte und Methode der Kunstgeographie vor allem Dagobert Frey, *Geschichte und Probleme der Kultur- und Kunstgeographie, Archaeologia geographica 4*, 1955, S. 90-105.

<sup>5</sup> Joseph Strzygowski, *Vergleichende Kunstforschung auf geographischer Grundlage, Mitteilungen der geographischen Gesellschaft Wien 61*, 1918, S. 26. Dazu Pieper, a.a.O., S. 16, wonach hier zitiert.

<sup>6</sup> Heinrich Glück, *Das kunstgeographische Bild Europas am Ende des Mittelalters und die Grundlagen der Renaissance, Monatshefte für Kunstwissenschaft 1921*, S. 161-173.

<sup>7</sup> Paul Frankl, *Das System der Kunstwissenschaft*, Brünn, Leipzig 1938, S. 893-939.

<sup>8</sup> Frankl, a.a.O., S. 927-928.

<sup>9</sup> Kurt Gerstenberg, *Ideen zu einer Kunstgeographie Europas*, Leipzig 1922.

<sup>10</sup> J. Puig i Cadafalch, *La géographie et les origines du premier art roman*, Paris 1935.

Regionen in den Mittelpunkt ihrer Arbeit rückte. Gerade von Bonn sind entscheidende Anregungen ausgegangen. Die hier gemeinsam von mehreren Disziplinen entwickelten Methoden, geschichtliche Vorgänge in ihren Zusammenhängen mit der Gegend, in der sie sich abspielen, zu analysieren und Sprachliches, Dialekte und Ortsnamen, Denkmäler wie Bauernhäuser, Volksbräuche als Geschichtsquellen zu erschließen und so Kulturräume und Kulturprovinzen abzugrenzen und in ihrem Wandel zu beschreiben, mußte dazu locken, auch die bildende Kunst als Quelle auszuwerten<sup>11</sup>. Die einschlägigen Untersuchungen von Zimmermann, Verbeek und Kubach wären ohne das Vorbild der geschichtlichen Landeskunde nicht möglich gewesen<sup>12</sup>. Synthesen der groß- und kleinräumlichen Kunstgeographie sind nur selten versucht worden, am geglücktesten vielleicht bei Dagobert Frey<sup>13</sup>.

Der Begriffsapparat, der zu den Voraussetzungen der Kunstgeographie gehört, ist zu ihrem Schaden nicht der der geschichtlichen Landeskunde. Die deutschen Kunsthistoriker pflegen von Kunstlandschaften zu sprechen. Sie vermeiden so die Bezeichnungen Provinz oder Region, was in der Abwehr gegen eine Abwertung gerade der deutschen Kunst als provinziell wegen ihrer starken Regionalisierung und wegen ihrer vielfachen Abhängigkeit von nichtdeutschen Stilschöpfungen zu verstehen ist – in der englischen Kunstgeschichte wird provinziell sehr viel unbefangener gebraucht. Mit dem Landschaftsbegriff der Geographie hat die Kunstlandschaft allerdings nur wenig zu tun. Wenn man der Definition der geographischen Landschaft von Bürger und Troll folgt, so decken sich Kunstlandschaften eher mit dem, was dort als Länder bezeichnet wird, nämlich mit „politisch oder verwaltungsmäßig umgrenzten, z. T. historischen Territorien oder

<sup>11</sup> Heranzuziehen vor allem die beiden „Programmschriften“ der geschichtlichen Landeskunde „Bonner Prägung“: Hermann Aubin, Theodor Frings, Josef Müller, Kulturströmungen und Kulturprovinzen in den Rheinlanden, Bonn 1926 (21966), und Franz Steinbach, Studien zur westdeutschen Stammes- und Volksgegeschichte, Schriften des Instituts für Grenz- und Auslandsdeutschtum an der Universität Marburg H. 5, Jena 1926 (Darmstadt 21962). Weiterhin Hermann Aubin, Gemeinsam Erstrebtes, diese Zs. 17, 1952, S. 305–331, jetzt in: ders., Grundlagen und Perspektiven geschichtlicher Kulturraumforschung und Kulturmorphologie, Bonn 1965, S. 100–124. Über den heutigen Stand der Diskussion um die Begriffe „Geschichtslandschaft“ und „Kulturraum“ in Geschichte und Volkskunde orientieren am besten, gleichzeitig die Literatur erschließend: Karl-Georg Faber, Was ist eine Geschichtslandschaft?, Festschrift Ludwig Petry, Teil 1 (= Geschichtliche Landeskunde 5, 1), Wiesbaden 1968, S. 1–28, und Günter Wiegelmann, Probleme einer kulturräumlichen Gliederung im volkskundlichen Bereich, diese Zs. 30, 1965, S. 95–117.

<sup>12</sup> Vgl. die bibliographischen Angaben bei Walter Zimmermann, Zur Grenze des niederrheinischen zum westfälischen Kunstraum, diese Zs. 15–16, 1950–51, S. 465–494, in Anm. 3, 8 u. 9.

<sup>13</sup> Dagobert Frey, Die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 16, 1938, S. 1–74.

von bestimmten Völkern bewohnten Gebieten“<sup>14</sup>. Obgleich das Wort Kunstlandschaft auf die Umschreibung einer Region zielt, impliziert es in der Anwendung immer die Bewohner dieser Gegend, der Begriff ist abhängig von Herders Auffassung über „Volk, Volksgeist, Volkskultur“ – ich zitiere hier den Titel eines Aufsatzes von Hugo Moser –, abhängig vom Bild der Nation als „einer organischen Gemeinschaftsform“ und von der Herausarbeitung der Charaktere deutscher Stämme in der Romantik<sup>15</sup>. Der letzte Höhepunkt der deutschen Stammeskunde bei Josef Nadler hat in der deutschen Kunstgeographie tiefe Spuren hinterlassen<sup>16</sup>, obgleich Paul Pieper schon 1936 das Fehlen einer wesensartigen Differenzierung der Stämme bei ihm rügte<sup>17</sup>. In der Tat findet sich in Naders aus biologischem und militärischem Vokabular geformten Hymnen kaum Kon-

<sup>14</sup> Carl Troll, Die geographische Landschaft und ihre Erforschung, Studium generale 3, 1950, S. 165, jetzt auch in: Zum Gegenstand und zur Methode der Geographie, hg. v. Werner Storkebaum, Wege der Forschung 58, Darmstadt 1967, S. 424, variiert eine Definition von K. Bürger, Der Landschaftsbegriff, Ein Beitrag zur geographischen Erdräumauffassung, Dresdener geographische Studien H. 7, Dresden 1935, S. 29: „Unter einer geographischen Landschaft (Landschaftsindividuum, natürliche Landschaft) verstehen wir einen Teil der Erdoberfläche, der nach seinem äußeren Bild und dem Zusammenwirken seiner Erscheinungen sowie den inneren und äußeren Lagebeziehungen eine Raumeinheit von bestimmtem Charakter bildet und der an geographischen, natürlichen Grenzen in Landschaften von anderem Charakter übergeht. Länder dagegen sind politisch oder verwaltungsmäßig umgrenzte, zum Teil historische Territorien oder von bestimmten Völkern bewohnte Gebiete.“ – Aus der sehr ausgebreiteten Diskussion des Landschaftsbegriffes in der deutschsprachigen Geographie sei hier nur auf einiges hingewiesen, zunächst auf in Wege der Forschung 58 zugängliche Beiträge: Ernst Plewe, Vom Wesen und den Methoden der regionalen Geographie, S. 82 bis 110 (Studium generale 5, 1952, S. 410–421); Hans Bobek u. Josef Schmithüsen, Die Landschaft im logischen System der Geographie, S. 257–276 (Erdkunde 3, 1949, S. 112–120); Hans Carol, Zur Diskussion um Landschaft und Geographie, S. 475–514 (Geographica Helvetica 11, 1956, S. 111–132); Theodor Kraus, Über das Wesen der Länder, S. 609–616 (Deutscher Geographentag Frankfurt/M. 1951, Tagungsbericht und wissenschaftliche Abhandlungen, Remagen 1952, S. 67–72). Weiterhin: Josef Schmithüsen, Was ist eine Landschaft, Erdkundliches Wissen Heft 9, Wiesbaden 1964, u. Ernst Neef, Die theoretischen Grundlagen der Landschaftslehre, Gotha, Leipzig 1967. Kritisch beispielsweise: Endre Száva-Kováts, Das Problem der geographischen Landschaft, Geographica Helvetica 15, 1960, S. 38–47, u. Walter Gerling, Der Landschaftsbegriff in der Geographie, Kritik einer Methode, Würzburg 1965. Eindringende Analyse der Verwendung des Begriffes Landschaft in der Geographie (mit ausgebreiteter Bibliographie) jetzt bei Hard (wie Anm. 1), über die oben zitierte Definition besonders der Abschnitt III 4 „Leerformeln“. Wie Hard zeigt, sind die sprachlich zu Landschaft (= paysage, landscape) als der anschaularen Landschaft gehörigen Vorstellungen auf Landschaft (= région, area) als Bezeichnung eines Gebietes übertragen worden. Die deutschsprachige Kunstgeschichte meint mit Kunstlandschaft stets Region. Zur Rolle von paysage, landscape für die Kunstlandschaft die Bemerkung unten S. 169 mit Anm. 61.

<sup>15</sup> Hugo Moser, Volk, Volksgeist, Volkskultur, Die Auffassungen J.G. Herders in heutiger Sicht, Zeitschrift für Volkskunde 53, 1956–57, S. 127–140, bes. S. 133, 136–138.

<sup>16</sup> Josef Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, Bd. 1 ff. (Bd. 1 zuerst Regensburg 1911). – Ders., Das stammhafte Gefüge des deutschen Volkes, München 1934.

<sup>17</sup> Pieper (wie Anm. 4), S. 23.

krete über die einzelnen Stämme. Eine Umschreibung Frankens, die Amsterdam und Nürnberg einschließt und als Muster von Franken Dürer, Rembrandt, Goethe und Beethoven aufzählt<sup>18</sup>, ist für die Geschichte ebenso unbrauchbar wie für die Kunstgeographie. Jedoch sieht sich diese in den Arbeiten ihrer führenden Vertreter von der Überzeugung geleitet, daß regionale Stileigenschaften die Wesensart eines Stammes ausdrücken, wobei die Konstanz solcher Stilkezeichnungen durch mehrere Zeitstile hindurch zur Voraussetzung einer Kunstlandschaft erklärt wird, so etwa mehrfach und noch in jüngster Zeit von Harald Keller<sup>19</sup>.

Wenn man sich nicht auf intuitive Feststellungen beschränken will, wie es August Grisebach getan hat<sup>20</sup>, wird die Methode des Quervergleichs zur Erhebung regionaler Konstanten angewandt<sup>21</sup>. Werke gleicher Gattung, die möglichst das gleiche darstellen, aus derselben Zeit, aber verschiedenen Gegenden werden nebeneinander gestellt. Falls eine ganze Serie solcher Vergleiche zu ähnlichen Ergebnissen führt, glaubt man von regionalen Stilkonstanten sprechen zu können. Ein entscheidender Mangel besteht schon darin, daß auf eine systematische Heranziehung der Stilquellen eines jeden Vergleichsstückes verzichtet wird. Außerdem funktionieren solche Vergleiche nur bei manipulierter Bildauswahl, Werke von Zeitstilen, die nicht dazu passen, werden ausgelassen. So muß der Versuch, Stileigenarten der nordniederländischen Malerei herauszuarbeiten, das 16. Jahrhundert ganz überspringen. Die Vorstellung von landschafts-, volks- oder stammesgebundenen Stilkonstanten gehört noch heute vielfach zu den unausgesprochenen Voraussetzungen unserer Terminologie. Konsequenz zu Ende gedacht, entsteht die Vorstellung von einem Koordinatensystem aus Orts- und Zeitstilen. Die wissenschaftliche Diskussion, die diese Möglichkeit entfaltet und durchdachte, spielte sich hauptsächlich in den dreißiger Jahren ab und lebte in Deutschland seit rund 1950 wieder auf. Eigentlich war sie schon durch Erwin Panofskys Arbeit zum Problem der historischen Zeit von 1927 überholt, der gezeigt hatte, daß in der Kunstgeschichte zwischen datieren und lokalisieren nicht getrennt werden kann, daß jeweils das eine das andere impliziert. Nach ihm haben wir es stets mit raum-zeitlichen Bezugssystemen zu tun<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> Nadler, *Gefüge*, a.a.O., S. 15–16, 21.

<sup>19</sup> Harald Keller, *Kunstgeschichte und Milieutheorie, Eine Gabe der Freunde für Carl Georg Heise zum 28. 6. 1950*, Berlin 1950, S. 31–54, bes. S. 31 – Ders., *Die Kunstlandschaften Italiens*, München 1960, 21965.

<sup>20</sup> August Grisebach, *Die alte deutsche Stadt in ihrer Stammeseigenart*, Berlin 1930. – Ders., *Die Kunst der deutschen Stämme und Landschaften*, Wien 1946.

<sup>21</sup> Besonders herausgearbeitet von Pieper (wie Anm. 4), S. 42–48. Als Beispiel sei nur genannt Dagobert Frey, *Schlesiens künstlerisches Antlitz, Die hohe Straße 1*, 1938, S. 12–45.

<sup>22</sup> Erwin Panofsky, *Zum Problem der historischen Zeit, Anhang zu: Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims, Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1927*, S. 77–82, jetzt in: ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hg. v. Hariolf Oberer u. Egon Verheyen, Berlin 1964, S. 77–83.

Ein weiterer Einwand erhebt sich gegen das Zusammensehen von Stilkonstanten mit ethnischen Einheiten. Hier landet man mehr oder weniger differenziert bei irgendeiner Form von Rassentheorie. Das braucht nicht immer so deutlich ausgedrückt zu werden wie von A. E. Brinckmann, der den „rassenmäßigen Aufbau der kunstsöpferischen Gebiete“ den Nationalstil bestimmen ließ<sup>23</sup>. Aber auch Sedlmayrs Erwägungen über Nordisches, Keltisches und Mittelmeeresches in der gotischen Kathedrale sind davon nicht unberührt<sup>24</sup>. Es genügt, dem eine Formulierung Margaret Meads entgegenzuhalten „... the culture of any people is learned and can be altered through such processes as borrowing, resistance, invention and so forth... cultural forms are not related in any demonstrable way to racial characteristics...“<sup>25</sup>. Bereits 1926 hatte Franz Steinbach Rasse, Kultur, Volkstum und Staat als autonom nebeneinandergestellt und die Beziehungen zwischen Staat und Volkstum für enger gehalten als die Verknüpfung mit der Rasse<sup>26</sup>. Statt als organische Gemeinschaftsform werden heute Stämme als „Rechts- und Siedlungsverbände“ angesehen, die „volkhaften Charakter annehmen“<sup>27</sup>. Nach den Worten von Franz Petri wird man nicht hinter die Erkenntnis zurückkönnen, daß die uns hier angehenden „Sprachgemeinschaften und Volkstümer... auf nachträglichem Sprach- und Kulturausgleich beruhen“<sup>28</sup>. Außerdem sollte nicht übersehen werden, daß die Kunstgeschichte leicht dazu neigt, etwa die Stammesherzogtümer als kunstgeographische Einheiten für Epochen zu bemühen, in denen sie als geschichtlich wirksame Einheiten längst keine Rolle mehr spielen.

<sup>23</sup> A. E. Brinckmann, *Geist der Nationen*, Hamburg 1938, S. 20. Weiterhin Dagobert Frey, *Englisches Wesen in der bildenden Kunst*, Stuttgart, Berlin 1942. Daß Rasse stilbildend sei, gehört anscheinend zu den Grundüberzeugungen der Kunstgeschichte um 1900, vgl. Wölfflin, *Grundbegriffe* (wie Anm. 3), S. 6: „... neben den persönlichen Stil tritt der Stil der Schule, des Landes, der Rasse.“ Zusammenfassende Kritik vor allem bei Meyer Schapiro, *Style*, in: *Anthropology Today, An Encyclopedic Inventory*, ed. A. L. Kroeber, Chicago 1953, jetzt auch dass., *Selections*, ed. Sol Tax, Chicago 1962, S. 288, 293, 297–298, wo es S. 297 heißt: „The weakness of the racial concept of style is evident from analysis of the history and geography of styles, without reference to biology. The so-called ‚constant‘ is less constant than the racially (or nationally) minded historians have assumed.“ Die politischen Gefahren kennzeichnet Schapiro folgendermaßen (ebenda): „The persistent teaching that German art is by nature tense and irrational, that its greatness depends on fidelity to the racial character, has helped to produce an acceptance of these traits as a destiny of the people.“

<sup>24</sup> Hans Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950, S. 328–348.

<sup>25</sup> Margaret Mead, *National Characters*, in: *Anthropology Today*, a.a.O., S. 399.

<sup>26</sup> Steinbach, (wie Anm. 11), S. 25.

<sup>27</sup> Karl Siegfried Bader, *Volk-Stamm-Territorium*, in: *Herrschaft und Staat im Mittelalter*, hg. v. Hellmut Kämpf, *Wege der Forschung* 2, Darmstadt 1956, S. 252. Zur Diskussion des Begriffes Stamm jetzt vor allem Reinhard Wenskus, *Stammesbildung und Verfassung*, Köln, Graz 1961.

<sup>28</sup> Franz Petri, *Vom deutschen Niederlandebild und seinen Wandlungen*, diese Zs. 33, 1969, S. 193.

Wenn man die Stil- oder Strukturkonstanten mit ethnischen Einheiten verknüpft, ist das Entstehen neuer Stile und Strukturen nicht zu erklären – darauf hat Nikolaus Himmelmann-Wildschütz hingewiesen<sup>29</sup>.

Auf eine weitere Schwierigkeit hat in Kritik an Kellers Konzeption der Kunstlandschaft<sup>30</sup> der Frankfurter Geograph Herbert Lehmann aufmerksam gemacht. Falls man mit Keller die Konstanten qua Definition für die Voraussetzung einer Kunstlandschaft hält, dann steht der Geograph vor dem Dilemma, unterscheiden zu müssen zwischen Gegenden, die Kunstlandschaften sind, und solchen, die das nicht sind. Die Fragestellungen des Geographen werden daraufhin ‚historisch‘: Welche Periode hat die Landschaft geprägt? Wie hat sie sich in anderen Zeiten verhalten? Stimmt der Ausstrahlungsbereich eines Kunstzentrums mit dessen politischem Herrschaftsgebiet überein<sup>31</sup>?

Aus alle dem kann nur ein Schluß gezogen werden: Der Begriff der Stilkonstante als Voraussetzung einer Kunstlandschaft muß aufgegeben werden. Statt dessen wird man nach der künstlerischen Kontinuität an einem Orte, in einer Region fragen und zu bestimmen versuchen, seit wann es eine solche Kontinuität gibt, welches die einzelnen Stilmerkmale sind und wie lange sie tradiert wurden. So wird sich – zugespitzt gesagt – herausstellen, daß Giotto das Florentinische oder Multscher das Schwäbische erfand. Wir sollten von regionalen Traditionen sprechen, ohne diesen einen kunstgeschichtlichen Stammesbegriff zu applizieren. Die Formulierung „man kann Stamm sogar eine Hervorbringung der Künste nennen“<sup>32</sup> wird kein Historiker akzeptieren wollen. Andererseits wird die von Hermann Aubin geäußerte Hoffnung, die Kunstgeographie könne zur Charakteristik der von den Historikern als geschichtliche Größe bestimmten Stämme beitragen, enttäuscht werden müssen<sup>33</sup>. Das Wort Kunstlandschaft sollte in einem ähnlichen Sinn benutzt werden wie der Begriff Kulturräum in der Landes- und Volkskunde.

Nachdem bis jetzt hauptsächlich von den Grenzen der Kunstgeographie die Rede war, soll nun am Beispiel einer Region wenigstens skizziert werden, welche Aufgaben und Möglichkeiten sie hat. Es sei dafür Westfalen gewählt, weil die Kunst dieser Landschaft ausgezeichnet erforscht ist und weil die landeskundliche

<sup>29</sup> Nikolaus Himmelmann-Wildschütz, Der Entwicklungsbegriff der modernen Archäologie, Marburger Winkelmannsprogramm 1960, S. 24.

<sup>30</sup> Siehe die Anm. 19 zitierten Arbeiten.

<sup>31</sup> Herbert Lehmann, Zur Problematik der Abgrenzung von ‚Kunstlandschaften‘ dargestellt am Beispiel der Po-Ebene, Erdkunde 15, 1961, S. 249–264.

<sup>32</sup> Gert von der Osten, ‚Der Genius loci‘, Kunst in Hessen und am Mittelrhein 8, 1968, Beiheft S. 8.

<sup>33</sup> Hermann Aubin, Der Beitrag der jüngeren schlesischen Kunstgeschichte zur Methodik der Stammesforschung, Zeitschrift für Ostforschung 2, 1953, S. 481–490, jetzt in ders., Grundlagen (wie Anm. 11), S. 72–80. Weiterhin Aubins Äußerungen zum Wilhelm-Kästners Beitrag in ‚Der Raum Westfalen‘, in diesem Bande zitiert S. 51 f. von Fr. Petri, Westfalen im Lebenswerk Hermann Aubins.

Forschung aller Disziplinen ihre Ergebnisse in dem Sammelwerk „Der Raum Westfalen“ zusammenfassend dargestellt hat<sup>34</sup>. Die Intensität der Forschung ist abhängig von dem starken Selbstbewußtsein einer als ausgesprochen konservativ geltenden Gegend. Westfalen war nach Pommern, dem Franz Kugler 1840 eine regionale Kunstgeschichte gewidmet hatte<sup>35</sup>, die zweite deutsche Landschaft, die eine solche erhielt. 1853 veröffentlichte Wilhelm Lübke seine Kunstgeschichte Westfalens, in der die romantische Stammesauffassung sich mit einer Idealisierung des Altgermanischen verbindet. Westfalen wird als dem „Prototyp deutschen Wesens“ „der schlichte Zauber größerer Innerlichkeit“ nachgesagt<sup>36</sup>. Letzteres verträgt sich nur schwer mit der noch heute üblichen Charakteristik des Westfalens als „schwerblütig, knorrig-stur“<sup>37</sup>. Wie sehr zeit- und ideologiebedingt solche Urteile über Völker oder die Bewohner einzelner Regionen sind, hat eben Franz Petri am Beispiel des deutschen Niederlandebildes gezeigt<sup>38</sup>. Positive Eigencharakteristik wird gerade in Westfalen negativen Urteilen anderer entgegengesetzt. Werner Rolewink lobt 1474 die Westfalen als treu – sie galten damals als treulos<sup>39</sup>. Und des gleichen Autors gern zitiertes Wort von der terra non vinifera, sed virifera<sup>40</sup> wird man sehr zugespitzt als eine Antwort auf Aeneas Silvius Piccolomini betrachten dürfen, der sich über den hohen Preis des Rheinweines in Westfalen beklagt hatte<sup>41</sup>. Der Titel von Rolewinks Buch De laude veteris Saxoniae nunc Westphaliae dictae liefert eines der Grundmotive des Westfalenlobes. Nun ist Westfalen weder eine geschlossene natürliche Landschaft<sup>42</sup>, noch besitzt oder besaß es eine ethnisch einheitliche Bevölkerung<sup>43</sup>. Es bildete keine kirchliche Einheit. Nach der Zeit, in der Westfalen und Engern zum sächsischen Stammesherzogtum gehörten, ist es erst als preußische Provinz eine

<sup>34</sup> Der Raum Westfalen, begründet im Auftrag der Provinz Westfalen von Hermann Aubin, Ottmar Bühler, Bruno Kuske u. Aloys Schulte, fortgesetzt im Auftrag des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe, hg. v. Hermann Aubin, Franz Petri, Herbert Schlenger u. Peter Schöller: Bd. I Grundlagen und Zusammenhänge, 1931. Bd. II Untersuchungen zu seiner Geschichte und Kultur, Teil 1 1955, Teil 2 1934. Bd. III Untersuchungen über Wirtschaft, Verkehr und Arbeitsmarkt, 1932. Bd. IV Wesenszüge seiner Kultur, Teil 1 1958, Teil 2 1965, Teil 3 1964. Bd. V Mensch und Landschaft, Teil 1 1967.

<sup>35</sup> Franz Kugler, Pommersche Kunstgeschichte, Stettin 1840.

<sup>36</sup> Wilhelm Lübke, Die mittelalterliche Kunst in Westfalen, Leipzig 1853, S. 27.

<sup>37</sup> Franz Petri, Nordrhein-Westfalen, Ergebnis geschichtlicher Entwicklung oder politische Neubildung?, diese Zs. 31, 1966–67, S. 141.

<sup>38</sup> Petri (wie Anm. 28), S. 172–196.

<sup>39</sup> Paul Casser, Das Westfalenbewußtsein im Wandel der Geschichte, in: Der Raum Westfalen II, 2, S. 219.

<sup>40</sup> Petri (wie Anm. 37), S. 141.

<sup>41</sup> Casser, a.a.O., S. 218 mit Anm. 35.

<sup>42</sup> Karl Rilschwald u. Wilhelm Schäfer, Geographische Landeskunde Westfalens, Paderborn 1937. – Wilhelm Müller-Wille, Die Naturlandschaften Westfalens, Westfälische Forschungen 5, 1942, S. 1–78. – Ders., Westfalen, Landschaftliche Ordnung und Bindung eines Landes, Münster 1952.

<sup>43</sup> Ilse Schwidetzky u. Hubert Walter, Untersuchungen zur anthropologischen Gliederung Westfalens, Der Raum Westfalen V, 1, 1967.

politische Einheit geworden. Trotz der großen territorialen Zersplitterung wird seit dem 13. Jahrhundert Westfalen als zusammenfassender Name für die Lande zwischen Rhein und Weser, Wupper und Weser gebraucht. Dies ist in Aubins Zählung der zweite Westfalenbegriff, dem als erster Westfalen als westlichster Teil des dreigeteilten Sachsenstammes vorausging und dem als dritter das Westfalen des rheinisch-westfälischen Reichskreises des 16. Jahrhunderts und als vierter die preußische Provinz folgten<sup>44</sup>. Trotz der politischen Zersplitterung gibt es im späten Mittelalter, vor allem im Recht, den Städte- und Territorialbündnissen, im Landfrieden „Gemeinwestfälisches“, die Zusammengehörigkeit wird deutlich<sup>45</sup>.

In der bildenden Kunst ist eine solche Zusammengehörigkeit in der Architektur des hohen und späten Mittelalters vorhanden. Die Architektur bietet sich für kunstgeographische Untersuchungen als die geeignetste Gattung dar; denn Bauten sind ortsgebunden – allerdings kann man Architekten und Handwerker auf Wanderschaft schicken, auch Baumaterial ist importierbar wie exportierbar. Sakralbauten, die aus dem Mittelalter am dichtesten überliefert sind, lassen sich kartographisch darstellen, vorausgesetzt, daß der Denkmälerbestand bis zur letzten Dorfkirche vollständig erfaßt ist. Für Westfalen hat Kurt Wilhelm-Kästner im Raumwerk die mittelalterliche Architektur durchgearbeitet – den reichlichen Gebrauch von Terminologie der Lebensraum-, Blut- und Boden-Ideologie muß man übersehen –<sup>46</sup>, die Grenze zwischen rheinischer und westfälischer Architektur hat Walter Zimmermann kartographisch erfaßt<sup>47</sup>. Von Ausnahmen abgesehen, ergibt sich tatsächlich eine relativ klare Scheidung zwischen rheinischen und westfälischen Bauten. Flachgedeckte und gewölbte Säle stehen sich gegenüber, ähnlich gegliederte und ungliederte romanische Türme. Auch bei den Gewölbebasiliken gibt es charakteristische Unterschiede. Mit dem beginnenden 13. Jahrhundert setzt sich in Westfalen die Hallenkirche als beherrschender Typ durch. Wie Zimmermann gezeigt hat, verläuft die Grenze an der Westgrenze des Bistums Münster, des Vestes Recklinghausen und der Grafschaft Mark. Das kölnische Herzogtum Westfalen gehört kunstgeographisch zu Westfalen. Die Formgruppen treten in einer Zeit auf, als die Territorialgrenzen des späten Mittelalters, mit denen Zimmermann vergleicht, noch nicht verfestigt waren. Wie kommen sie zustande? Eine Begründung vom Volkstum ist nicht möglich, denn die Leitform der Hallen-

<sup>44</sup> Hermann Aubin, Der Raum Westfalen, Die geschichtliche Entwicklung, in: Der Raum Westfalen I, S. 7–27, jetzt in ders., Grundlagen (wie Anm. 11), S. 402–426. Weiterhin Petri (wie Anm. 37), S. 141–147.

<sup>45</sup> Hierüber vor allem die Beiträge in Bd. I; II, 1–2 von: Der Raum Westfalen.

<sup>46</sup> Kurt Wilhelm-Kästner, Der Raum Westfalen in der Baukunst des Mittelalters, zuerst als Sonderdruck 1943 unter dem Titel „Der westfälische Lebensraum in der Baukunst des Mittelalters“, überarbeitet 1955 in: Der Raum Westfalen II, 1, S. 371–460.

<sup>47</sup> Zimmermann (wie Anm. 12). – Die Verhältnisse an der westfälischen Ostgrenze behandelt Hans Thümmeler, Mittelalterliche Baukunst im Weserraum, Katalog Kunst und Kultur im Weserraum 800–1600, Corvey 1966, Bd. 1: Beiträge zu Geschichte und Kunst, S. 166–191.

kirche ist keine westfälische Erfindung. Alle Versuche, eine autochthone Entwicklung zu rekonstruieren, sind gescheitert. Durch die Forschungen Hans Thümmelers wissen wir, daß die spätromanischen Hallen gebundenen Systems, zuerst in St. Ludgeri Münster, oberitalienischen Vorbildern folgen<sup>48</sup>. Schon Dehio hatte die Hallen vom Typ Herford-Paderborn von südwestfranzösischen Bauten des Style Plantagenêt abgeleitet, weitere Belege hat kürzlich Ludwig Schreiner zusammengetragen<sup>49</sup>. Die Gründe der Vorbildwahl sind leider nicht durchschaubar, die Beziehungen zwischen Paderborn und Le Mans seit der Übertragung der Liborius-Reliquien 836 als ausreichend zu betrachten, fällt schwer. Jedenfalls erfolgte die Übernahme in bedeutenden Bauten, Kathedralen, großen Stifts- und Klosterkirchen, die ihrerseits für neuerrichtende Kirchen vorbildlich wurden. Die Rezeption des gotischen Formenapparates hat an der Raumform der Hallenkirche nichts geändert<sup>50</sup>. Einzig ein Bau ersten Ranges, die Wiesenkirche in Soest, hält sich zwar an den Typ, hebt sich aber in Proportionen und Details völlig von allen gleichzeitigen westfälischen Bauten ab. Es müßte eigentlich möglich sein, über das Zusammensehen von Baugruppen und spätmittelalterlichen Territorialgrenzen hinauszukommen und den Versuch zu unternehmen, sie in den zeitgenössischen Verhältnissen von Herrschaften und Abhängigkeiten zu begründen. Die Orientierung auf bestimmte Zentren und Vorbilder innerhalb eines übersehbaren Umkreises muß ganz reale Ursachen haben, ebenso wie die Benutzung westfälischer Bautypen in benachbarten Gebieten. Beispielsweise gibt es Hallen westfälischen Typs am Niederrhein<sup>51</sup>. Da Bauten mit westfälischen Kennzeichen in Westfalen besonders gehäuft auftreten, darf man die entsprechenden Kennzeichen westfälisch nennen. Eine solche Einheit gibt es in der neuzeitlichen Architektur nicht<sup>52</sup>.

Wesentlich schwieriger ist es, auch innerhalb einzelner Stilphasen Regionalstile in Malerei und Plastik herauszuarbeiten. Meist wird der Anfang solcher Regionalstile in das 13. Jahrhundert gesetzt, während gut unterscheidbare lokale Gruppen von Kunstwerken aus den Jahrhunderten davor nicht regionalstilistisch, sondern als Werkstattstile gedeutet werden. Man darf die seit ca. 1225 entstandenen

<sup>48</sup> Hans Thümmeler, Westfälische und Italienische Hallenkirchen, Festschrift Martin Wackernagel, Köln, Graz 1958, S. 17–36.

<sup>49</sup> Georg Dehio u. Gustav von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Bd. 1, Stuttgart 1892, S. 508. – Ludwig Schreiner, Style Plantagenêt, Entwicklung und Deutung, 1180–1220 und die Rezeption in Westfalen, in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Berlin 1967, Bd. 1, S. 155–162.

<sup>50</sup> Hans-Joachim Kunst, Der Domchor zu Köln und die hochgotische Kirchenarchitektur in Norddeutschland, Niederdeutsche Beiträge 8, 1969, S. 9–15, hat soeben völlig überzeugend die gotischen Formen des Mindener Langhauses vom Kölner Domchor abgeleitet.

<sup>51</sup> Zimmermann (wie Anm. 12), S. 483–484. – Heinrich M. Schwarz, Die kirchliche Baukunst der Spätgotik im Klevischen Raum, Kunstgeschichtliche Forschungen des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz Bd. 4, Bonn 1938, S. 67–69.

<sup>52</sup> Karl E. Mummenhoff, Profanbauten des westfälischen Herrenstandes, in: Der Raum Westfalen IV, 2, S. 229–260.

Figuren der Münsteraner Domvorhalle, die nach Sauerländer von den frühesten Reimser Skulpturen, also sehr modernen Vorlagen, abhängig sind<sup>65</sup>, nicht als Verkörperung westfälischer Schwerfälligkeit deuten. Die Übersetzung gotischer Vorbilder ins Blockhaft-Steife, ihre Rückübersetzung ins Romanische, ist nicht spezifisch westfälisch, sie ist in Randgebieten durchaus üblich, so ist das Verhältnis der Figuren von St. Mary's Abbey in York zu ihren Vorlagen in Sens<sup>64</sup> ganz ähnlich wie das zwischen Münster und Reims. Gar kein Zusammenhang besteht zwischen den einzelnen Gruppen westfälischer Malerei im 14. und frühen 15. Jahrhundert. Weder bei Meister Bertram, dessen westfälische Herkunft völlig sicher ist, noch bei Konrad von Soest läßt sich sagen, was sie älterer westfälischer Kunst zu verdanken haben<sup>65</sup>. Um so deutlicher ist die Wirkung der Kunst Konrads in Westfalen und Lübeck, auch in Hamburg – Meister Francke wird man vielleicht doch wohl für einen seiner Schüler zu halten haben<sup>66</sup>. In vielen Fällen ist gezeigt worden, daß Westfalen eine entscheidende Rolle in der Vermittlung westeuropäischer Stilströmungen nach Lübeck und in das gesamte Ostseegebiet gespielt hat<sup>67</sup>.

Wenn wir den Blick auf Malerei und Plastik des 14. und 15. Jahrhunderts über Westfalen hinaus auf den ganzen deutschen Bereich lenken, dann stellt sich heraus, daß sich die Gesichtspunkte der neuesten Forschung stark gewandelt haben. Ging es nach einer ersten Aufarbeitung des Materials darum, landschaftliche Dialekte spätgotischer Bildkunst zu unterscheiden, so sind heute die Wechselwirkungen zwischen den einzelnen Regionen sehr viel stärker ins Blickfeld getreten – es braucht nur auf die einschlägigen Arbeiten von Walter Paatz hingewiesen zu werden<sup>68</sup>. Eine durchgehende Werkstatttradition an einem Orte wurde oft genug durch die Ansiedlung eines zugewanderten Künstlers oder durch den Import vorbildlich werdender Werke unterbrochen. Gerade Wanderkünstler

<sup>63</sup> Willibald Sauerländer, Die kunstgeschichtliche Stellung der westfälischen Figurenportale des 13. Jh., Überlegungen zum Stand der Forschung (Vortragsbericht), Kunstchronik 19, 1966, S. 295–297.

<sup>64</sup> Ders., Sens and York, An Inquiry into the Sculptures from St. Mary's Abbey in the Yorkshire Museum, Journal of the British Archaeological Association 3. Ser. 22, 1958, S. 53 bis 69.

<sup>65</sup> Vgl. die Erwägungen Piepers (wie Anm. 1), S. 50–52, 40–41.

<sup>66</sup> Paul Pieper, Meister Francke und die niederdeutsche Kunst, in: Katalog der Ausstellung Meister Francke und die Kunst um 1400, Hamburg 1969, S. 35–36, arbeitet in Weiterführung der älteren Forschung sowohl die Zusammenhänge zwischen Konrad und Francke wie die Gegensätze heraus und wendet sich gegen die Feststellung „eines Lehrer-Schülerverhältnisses“.

<sup>67</sup> Walter Paatz, Westfalen im hansischen Kunstkreis, Westfalen 36, 1958, S. 41–57. – Pieper (wie Anm. 1), S. 132–142. – Volker Plagemann, Hansische Kunstströmungen nach Skandinavien, Hansische Geschichtsblätter 86, 1968, S. 13–36.

<sup>68</sup> Walter Paatz, Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur, Abh. Akademie Heidelberg phil.-hist. 1956, 2. Abh. – Ders., Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik, Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen NF 8, Heidelberg 1963. – Ders., Verflechtungen in der Kunst der Spätgotik zwischen 1360 und 1530, Abh. Akademie Heidelberg phil.-hist. 1967, 1. Abh.

haben vielfach entscheidend auf die Kunst einzelner Orte gewirkt, so Nikolaus Gerhaerts überall dort, wohin ihn seine Wanderschaft führte; Multscher begründet durch seine Niederlassung in Ulm die schwäbische Spätgotik, Riemenschneider in Würzburg die mainfränkische. Wie Friedrich Gorissen nachgewiesen hat, schuf Ludwig Jupan aus Marburg eine Serie von Bildwerken in Kalkar, doch würde ich ihn nicht mit Gorissen für einen Schüler Adam Krafts, sondern eher mit Pinder für oberrheinisch-gerhaertisch geschult halten<sup>69</sup>. Künstlerwanderungen wie Kunstexport und -import spielen offenbar eine so große Rolle, daß regionale Stilbezeichnungen nur mit größter Vorsicht benutzt werden können.

Bereits bei den Bemerkungen zu den beiden Hauptarbeitsgebieten kunstgeographischer Forschung wurde eine Reihe ihrer Aufgaben und Möglichkeiten besprochen. Abschließend möchte ich nun versuchen, die Fragestellungen zusammenfassend durchzugehen. Ein Gesichtspunkt kunstgeographischer Arbeit, nämlich das Problem eines Zusammensehens der bildenden Kunst mit der geographischen Landschaft und dem Klima, in denen sie entstand, ist bisher nicht zur Sprache gekommen. Zwar wurde dieser Frage seit der Antike bis zur Milieutheorie des 19. Jahrhunderts viel Nachdenken gewidmet<sup>70</sup>, ohne jedoch, wenn ich recht sehe, im Bereich der Kunstgeschichte zu irgendwelchen konkreten Einzelnachweisen zu kommen. Auch Harald Kellers Zusammenschau von Kunst und Landschaft hat weder den Geographen Lehmann noch die Kunsthistoriker überzeugt<sup>71</sup>. Die Bedeutung von Atmosphäre und Licht in Venedig für die Malerei dieser Stadt ist seit altersher immer wieder hervorgehoben worden. Doch muß auch hier zunächst eine historische Frage gestellt werden: seit welcher Zeit wurde die Atmosphäre Venedigs wichtig für die Malerei, seit wann wird sie gesehen und dargestellt? Sehr viel banaler, aber eher zu Ergebnissen führend ist die Frage nach dem in einer Region verfügbaren Baumaterial, ohne daß man versuchen sollte, die Stilbildung darin zu begründen. Ob Steinmaterial aus der Gegend, in der gebaut wird, Verwendung findet oder ob man es importiert, gibt vielfach wichtige Aufschlüsse, so der Import des Stone of Caen in der englischen Architektur des hohen Mittelalters oder der für die englische Gotik so charakteristische Gebrauch von Purbeck.

Verkehrswege und -grenzen, die sich in der Kunstgeographie abzeichnen, führen bereits in die historische Geographie; denn daß der Kanal in der Romanik England und die Normandie verbindet, daß die Ostsee im späten Mittelalter von dem Gebiet der baltischen Kunst umgeben wird, hat seine Ursache in den wirtschaftlichen und politischen Verhältnissen der betreffenden Epoche. Bei der Frage des Verhältnisses der Kunstlandschaften zu den „historischen Räumen“, die – ich

<sup>69</sup> Friedrich Gorissen, Ludwig Jupan von Marburg, Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes Beiheft 13, Düsseldorf 1969, dazu meine Rezension im Besprechungsteil dieses Bandes.

<sup>70</sup> Hierüber vor allem Harald Kellers in Anm. 19 zitierter Aufsatz.

<sup>71</sup> Landschaft ist hier im Sinne von *paysage*, *landscape* gebraucht. Zu Kellers Italienischen Kunstlandschaften (wie Anm. 19) vor allem Herbert Lehmann (wie Anm. 31) und Martin Gosebruch, Kunstchronik 16, 1963, S. 326–332, 337–339.

folge hier Bemerkungen Theodor Schieders über den Raumbegriff in der Geschichte<sup>62</sup> – nur selten mit geographischen Räumen identisch sind, muß zunächst vor der Rückprojektion jüngerer oder gar moderner Gebilde gewarnt werden. Die Versuchung, kunstgeographische Gliederungen neuerer Nationen und Regionen zu entnehmen, liegt nahe, doch geht es nicht an, etwa den Gegensatz zwischen nördlichen und südlichen Niederlanden des 17. Jahrhunderts und ihrer Malerei bereits in der Malerei des 15. Jahrhunderts vorzusetzen. Als erstes müssen Kunstwerke regional nach Typen- und Stilkriterien gruppiert werden, danach kann man versuchen, die Ergebnisse mit den Zuständen der gleichen Zeit in Beziehung zu setzen. Auch in den Fällen, wo nicht sofort für die Kunstgeschichte eine Bindung an soziale und politische Gebilde erkennbar wird, ist sie oft vorhanden. Man braucht nur an Kubachs Großlandschaften der romanischen Architektur zu denken. Nach ihm schließen sich die Kirchen zwischen Loire und Duero zu einer einheitlichen südwesteuropäischen Romanik zusammen<sup>63</sup>. Die engen politischen und kirchlichen Beziehungen, die vielen französischen Einwanderer in Spanien mögen den historischen Hintergrund andeuten. Eine Deckung von politischen Gebilden mit der regionalen Gruppierung von Kunstwerken ist jedoch nicht immer möglich: im England der Plantagenets gibt es keinen Style Plantagenêt, dafür aber in Westfalen, wo nur der Name nicht gebraucht wird.

Wenn man die regionale Differenzierung eines Stiles untersucht, muß das Verhältnis zur künstlerischen Tradition eines Ortes geprüft werden. Ich setzte dabei die Richtigkeit einer Feststellung von Kenneth Clark voraus: „A style does not grow up simultaneously over a large area. It is the creation of a centre . . .“<sup>64</sup>. Wie weit kann sich die künstlerische Tradition eines anderen Zentrums, einer anderen Region gegen diese neue Stilschöpfung durchsetzen? In der Architektur überdauern lokale Baugewohnheiten gelegentlich einen Stilwechsel. Auch das Bauprogramm einzelner Orden muß sich ihnen beugen. So ist gerade bei den Kirchen der Zisterzienser die Anpassung an den Stil der einzelnen Regionen zu beobachten, als gemeinsam bleiben die Benutzung bestimmter Grundrißtypen und – allen Kirchen des Ordens eigen – Kargheit und Strenge.

Besonders groß ist das Beharrungsvermögen, das Festhalten an einzelnen Eigenheiten in Zentren, die über eine jahrhundertelange künstlerische Überlieferung verfügen. Hier handelt es sich nicht um eine Wirkung von Blut oder Boden, sondern um das, was lehr- und lernbar ist. Wenn Bernhard Degenhart dem Zeichenstil italienischer Kunstzentren Merkmale der graphischen Struktur wie Strichführung, Zusammenfügung von Strichlagen usw. als jahrhundertelang

<sup>62</sup> Theodor Schieder, *Geschichte als Wissenschaft, Eine Einführung*, München, Wien 1965, S. 62–73, bes. S. 62, 71–72, Literaturangaben 216–217.

<sup>63</sup> Kubach (wie Anm. 1), S. 68–97.

<sup>64</sup> Kenneth Clark, *Provincialism*, The English Association, Presidential Address 1962, S. 3.

überdauernd abzulesen vermag, bleibt seine Deutung unbefriedigend<sup>65</sup>. Widerspiegelung von Stammesmerkmalen – wohl kaum, offensichtlich hat eine durchgehende Schul- und Werkstatttradition ihre Wirkung getan. Eine andere Frage ist die nach dem Einfluß der Kunst eines Ortes auf zugewanderte Künstler – hier wird man vom *genius loci* sprechen können. Was Kunstlandschaften genannt wird, sind in Italien meist Städte und ihr Einflußgebiet. Das eigentliche Problem ist die Entstehung der kontinuierlich überlieferten Züge, danach das Verhältnis von survival und revival. Kunstimport und -export und Künstlerwanderungen bedürfen eigener Untersuchungen. Künstler reisten den Aufträgen nach, oder man bestellte in einer weit entfernten Werkstatt. Die Pariser Malerei um 1400 wird von niederländischen Künstlern geschaffen, niederländische und deutsche Künstler spielen eine wichtige Rolle für die spanische Kunst des 15. Jahrhunderts.

Für jede der Fragen, die berührt wurden, ließe sich die Liste der Beispiele beliebig vermehren. Jedoch nirgendwo lassen sich die Probleme der Kunstgeographie lösen von denen der Kunstgeschichte. Kunstgeographie ist offenbar eine „Hilfswissenschaft“ der Kunstgeschichte. Auch in kunstgeographischen Untersuchungen zeigt sich, daß die Kunstgeschichte eine historische Wissenschaft ist.

<sup>65</sup> Bernhard Degenhart, *Zur Graphologie der Handzeichnung, Die Strichbildung als stetige Erscheinung innerhalb der italienischen Kunstkreise*, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 1, 1937, S. 223–343. Gekürzter u. veränderter Nachdruck in dem Katalog *Italienische Zeichnungen 15.–18. Jh.*, Staatliche Graphische Sammlungen München 1967, S. 5–48.