

2 KUNSTGEOGRAPHIE -

Die Suche nach der Symbiose aus Kunst und Raum

HAUSSHERR zitiert den Kunstkritiker Heinrich WÖLFFLIN mit dem Ausspruch Salomonis´ „Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich“ und fügt hinzu „Nicht alles ist an allen Orten möglich“ (HAUSSHERR 1970, S. 158). Hier wird die Grundlage für kunstgeographisches Arbeiten deutlich.

In der Praxis durchdringen sich zwei Betrachtungs- und Arbeitsweisen, als deren Synthese die Kunstgeographie gelten kann:

- Die **Kunsttopographie** verzeichnet systematisch die Kunstwerke, die an einem Ort oder in einer Gegend vorhanden sind.
- Die **Kunstpsychologie**, die wie die Kunstgeschichte deduktiv vorgeht, untersucht das Besondere, den Einzelfall, der aus dem Allgemeinen abgeleitet wird. Das bedeutet konkret, dass Eigenheiten in der formenden Kraft des Menschen untersucht werden, die dazu beitragen, stilistische Einflüsse von außen innerhalb einer Region zu einem eigenen Raumstil¹ umzuprägen.
- ➔ Die **Kunstgeographie** bezieht die Kunsttopographie und Kunstpsychologie ein und geht induktiv vor. Sie geht vom Einzelkunstwerk aus und schließt daraus auf das Allgemeine. Die örtliche Ausbreitung von Stilformen und -typen, Baumaterialien und die landschaftliche Differenzierung und regionale Ausprägung von Zeitstilen wird untersucht. Von der Methode her kann sie als „archäologisch-rationalistische Materialforschung“ (HEYDENREICH 1933, S. 412) bezeichnet werden.

Von Seiten der Geographie wird den Geofaktoren besonderer Wert beigemessen. Das Baumaterial prägt zu einem wesentlichen Teil das Bild der Siedlungen. Die entscheidende Grundlage für eine Analyse der Raumstile stellt die Historische Geographie dar, wobei Aspekte der Bevölkerungs-, Siedlungs-, Wirtschafts-, Politischen- und Religionsgeographie, d.h. aus allen Bereichen der Kulturgeographie im weiteren Sinn (i.w.S.) von besonderem Interesse sind. Kunsttopographische Besonderheiten, Schwerpunkträume etc. lassen sich anhand dieser Faktoren erklären und in das Landschaftsbild einfügen (vgl. HAUSSHERR 1970, S. 158 und HEYDENREICH 1933, S. 411f. und siehe Kap. 2.5.3 / Karte 1 zur Renaissancearchitektur in Deutschland). Einen weiteren Forschungsschwerpunkt stellt der Vergleich von Kunsträumen mit Stammes- und Sprachgrenzen dar.

¹ Als Raumstil werden zusammenfassend alle Stile genannt, die einen räumlichen Bezug aufweisen. Die Bezeichnung umfasst National- und Regionalstile wie z.B. die französische Gotik und die Renaissance im Weserraum.

2.1 Definition der Kunstgeographie

Was ist Kunstgeographie?

- Ist sie die Wissenschaft von der ortsgebundenen, gebauten Kunst, deren kartographischer Darstellung und der Zusammenschau von Natur und Kultur, aus der sich **Kulturräume** ableiten lassen?
- Dient sie der Festlegung von stilistischen Leitformen und der Analyse der räumlichen Verteilung von Kunstwerken, aus denen sich **Kunsträume** ableiten lassen?

Beide Fragen sind zu bejahen, die erste aus geographischer, die zweite aus kunsthistorischer Sicht. Damit wird deutlich, dass der interdisziplinäre Charakter des Faches eine fachübergreifende, aber streng umrissene und exakt gefasste Definition fordert. Die Fächer setzen auch innerhalb der eigenen Disziplin sehr unterschiedliche Schwerpunkte, die in der jeweiligen Methodik begründet liegen. Darüber hinaus sind starke Unterschiede feststellbar, die mit dem Erscheinungszeitraum der Forschungsarbeiten zu begründen sind.

Auf dem XIII. Internationalen Kongress für Kunstwissenschaft in Stockholm, der die Entstehung nationaler Stile zum Thema hatte, wurde das Wesen der Kunstgeographie wie folgt beschrieben: „Sie versucht Entstehung wie stete Durchdringung von Weltstilen und Nationalstilen durch systematische Untersuchung ihrer geographischen Ausbreitung und der aus dieser resultierenden Veränderung zu erfassen“ (HEYDENREICH 1933, S. 411).

Zwanzig Jahre später stellt ZIMMERMANN in seinen Werken den kartographischen Aspekt heraus und versteht die Kunstgeographie als „kartographische Darstellung örtlich festgelegter künstlerischer Erscheinungsformen“ (ZIMMERMANN 1951, S. 467). Er geht damit kunsttopographisch vor und betont, dass zahlreiche, zusammenfallende Einzelmerkmale in ihrer Konzentration einen Kunstraum bestimmen und dass sich in der Kunstgeographie die Erkenntnisse kartographisch niederschlagen, die von Seiten der Kunstgeschichte gewonnen wurden (ZIMMERMANN 1952, S. 119).

Aufgrund der Weitläufigkeit des Themas und dessen interdisziplinärem Charakter wird eine Definition notwendig, die a priori keine Einschränkung der möglichen Beziehungen zwischen Mensch, Natur und Kunst beinhaltet. So untersucht GAMBONI unter dem Titel Kunstgeographie für die Schweiz „die Beziehungen zwischen dem Kunstgut und der künstlerischen Tätigkeit einerseits und einem geographischen Raum andererseits“ (GAMBONI 1987, S. 1). Diese Definition umfasst die Architektur als (fast) unveränderlich an den Ort gebundene Kunst sowie die beweglichen Kunstgüter wie Bildwerke und Skulpturen.

Die vorliegende Arbeit ist beschränkt auf Architektur, da das Bauwerk und die Siedlung unmittelbar kulturlandschaftlich fassbar sind, das Erscheinungsbild einer Region prägen und

daher von besonderem geographischem und touristischem Interesse sind. Die Definition der Kunstgeographie von GAMBONI wird unter kulturgeographischen Gesichtspunkten eingeschränkt auf die Beziehungen, die zwischen Bauwerk, Künstler und geographischem Raum bestehen.

Kunstgeographie versucht, die räumlichen Beziehungen zwischen der (Bau-) Kunst und den naturräumlichen, historischen, wirtschaftlichen und sozialen Gegebenheiten ihres Entstehungsraumes aufzuzeigen und kartographisch darzustellen.

In den letzten Jahren wird der Begriff Kunstgeographie zunehmend allgemeiner verwendet und daher in der Präzisierung unschärfer. So verzeichnen die Bibliotheken und Internet-Suchmaschinen unter dem Schlagwort Kunstgeographie² z.B. Arbeiten über die Raumwirksamkeit der Kunst in der Kunststadt Köln (KESSLER-LEHMANN 1993) und Standortkonzepte des Musicalmarktes in Deutschland (JUCHELKA 2000). Auch landschaftsfotografische Arbeiten (FALTER / HASSE 2001) und die Möglichkeiten, Software wie z.B. Geographische Informationssysteme im nicht-geographischen Bereich zur Analyse der inneren Struktur und der Farbschichten von Gemälden einzusetzen (CODDINGTON 2001), werden dieser Disziplin zugeordnet. Andererseits fällt auf, dass kunstgeographische Arbeiten sowohl aus kunsthistorischer wie auch aus kulturgeographischer Betrachtungsweise häufig nicht als solche ausgewiesen sind. Hier scheint sich die Terminologie noch nicht durchgesetzt zu haben bzw. bewusst gemieden zu werden.

2.2 Die Stellung der Kunstgeographie im System der Geographie - Kunstgeographie als Teildisziplin der Kulturgeographie?

In der begrifflichen Zusammensetzung des Wortes Kunstgeographie werden die beiden Haupt-Disziplinen herausgestellt, die sich mit diesem Forschungsschwerpunkt auseinandersetzen. Daneben sind auch Aspekte der Fachgebiete Geschichte, der Sprachwissenschaften und der Völkerkunde als Wissenschaft vom Menschen als Kulturträger und kulturbedingtem Wesen von besonderer kunstgeographischer Relevanz.

Die Kulturgeographie stellt eines der traditionellen Fächer der Geographie dar. Es sind zwei Betrachtungsweisen zu unterscheiden:

² geography of art, géographie artistique, geografía artística

- **Der Gegenstand der Kulturgeographie i.w.S. ist die Kulturlandschaft als vom Menschen überformte Naturlandschaft**, wobei regionale Differenzierungen durch unterschiedliche Wohn-, Wirtschafts- und Verkehrsbedingungen entstehen.
- **Die Kulturgeographie im engeren Sinn (i.e.S.) beschränkt sich nach JÄTZOLD auf die Bereiche der Kultur, die landschaftlich relevant sind.** Kultur wird in diesem Zusammenhang verstanden als „Tätigkeiten und Wirkungen des Menschen, die nicht allein materiellen Bedürfnissen dienen, sondern bei denen auch ästhetische Aspekte im weitesten Sinne oder andere nichtmaterielle Gesichtspunkte (z.B. kultische) eine Rolle spielen“ (JÄTZOLD 1994, S. 1).

Gemäss der in Kap. 2.1 angeführten Definition der Kunstgeographie kann das Fach als Teildisziplin der Kulturgeographie mit unmittelbaren Bezügen zu den Nachbarwissenschaften ausgewiesen werden. KULINAT / STEINECKE stellen, basierend auf einer Arbeit von WIRTH, in einer Übersicht die wichtigsten Teildisziplinen der Kulturgeographie dar:

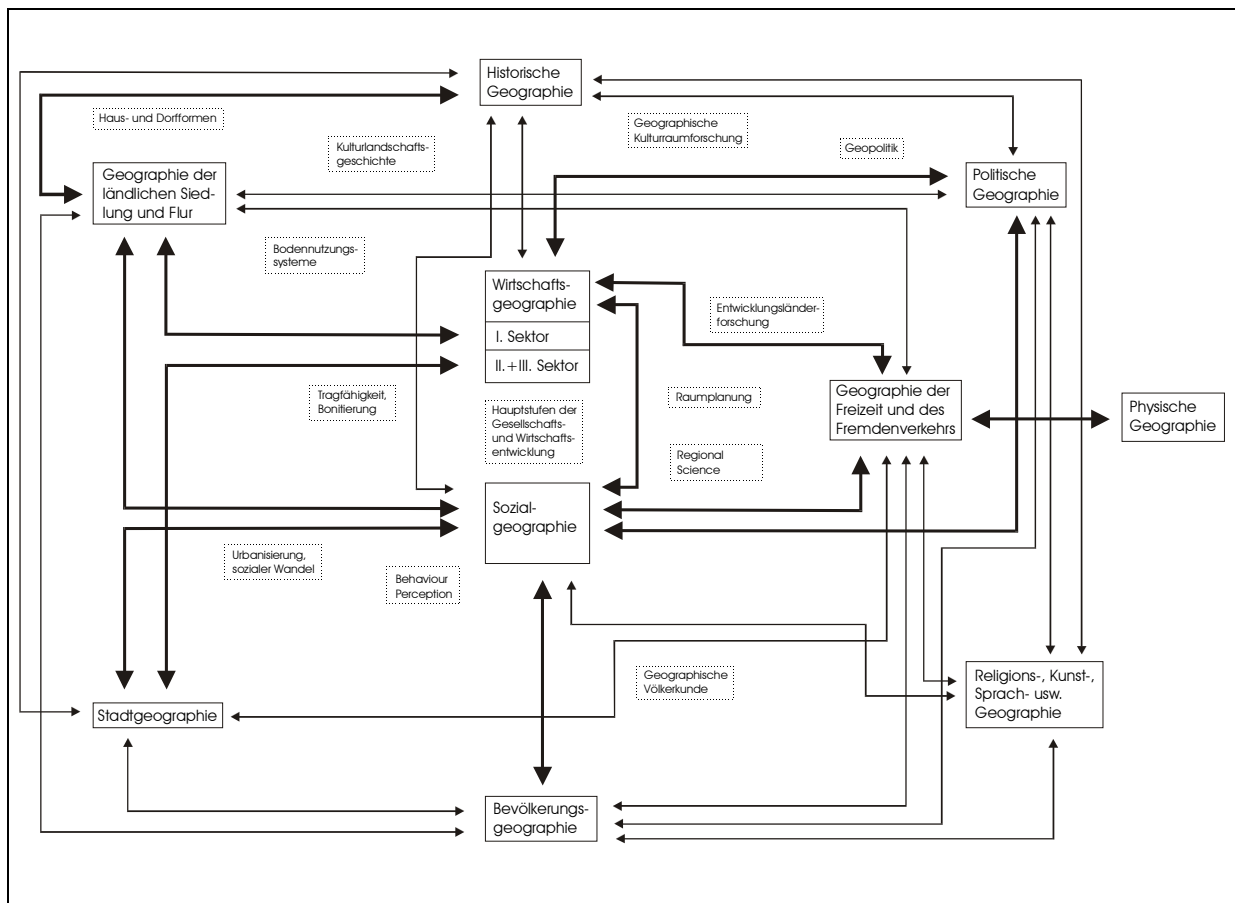


Abb. 1: Die Kunstgeographie im Rahmen der wichtigsten Teildisziplinen der Kulturgeographie (Quelle: nach KULINAT / STEINECKE 1984, S. 215)

Abbildung 1 (Abb.) weist die klassischen Bereiche wie Historische Geographie, Bevölkerungsgeographie etc. als Disziplinen gesondert aus. Die Kunstgeographie erscheint dagegen in der Zusammenfassung mit der Religions- und Sprachgeographie als an den Rand gerückt, eine Position, die dem Forschungsinteresse der Zeit entspricht. Die Beziehungen zu den übrigen Teildisziplinen der Kulturgeographie sind als weniger gewichtig verzeichnet worden. Die Abbildung zeigt, wie wenig Bedeutung dem Fach innerhalb der Geographie eingeräumt wird.

Wie im Folgenden dargestellt wird, sind die Verflechtungen mit der Historischen Geographie, Stadt-, Wirtschafts- und Bevölkerungsgeographie sehr eng und neben der Kunstgeschichte von essentieller Bedeutung für die synthetische Arbeitsweise der Kunstgeographie. In dieser Hinsicht müssen die Teildisziplinen Sprach- und Religionsgeographie hier ebenfalls gesondert aufgeführt werden. Die Geographie der ländlichen Siedlungen ist hingegen für die Kunstgeographie weniger wichtig, da das zweckgebundene Bauernhaus nur selten mit künstlerischen Maßstäben zu fassen ist.

In Abb.1 fällt die Randstellung der Physischen Geographie auf, der lediglich Bezüge zur Geographie des Freizeit- und Fremdenverkehrs zugestanden werden. Im Unterschied zur Kulturgeographie i.w.S. befasst sich dieser Bereich mit dem Naturraum, der die Grundlage für die Kulturlandschaft bietet und als konstanter Faktor bei einer Betrachtung der historisch gewachsenen Kulturlandschaft durchleuchtet. Für die kunstgeographische Forschung ist er als Bezugsebene von besonderem Interesse, da die künstlerischen Formen - gleich welcher Epoche - auf dieses Kontinuum zu beziehen sind und damit zeitlich wie auch raumübergreifend vergleichbar werden. Dieser Aspekt ist für die regionale Betrachtungsweise der Kunstgeographie besonders im Hinblick auf die Baustoff-Forschung von grundlegender Bedeutung³.

Die Kunstgeographie arbeitet mit der geographischen Hilfswissenschaft Kartographie eng zusammen und erhält Anregungen aus beinahe allen Bereichen der Anthropogeographie, d.h. der Kulturgeographie i.w.S.. Als kulturtouristische Grundlagenforschung steht sie in engem Kontakt zur Geographie der Freizeit und des Fremdenverkehrs.

³ Wichtig für die Baustoffverwendung sind u.a. auch Erkenntnisse aus der Klimatologie. So schützen z.B. Verschieferungen das Mauer- oder Fachwerk vor dem Eindringen von Feuchtigkeit. Lehmziegelbauten sind hingegen nur dort sinnvoll und möglich, wo wenig Niederschläge fallen.

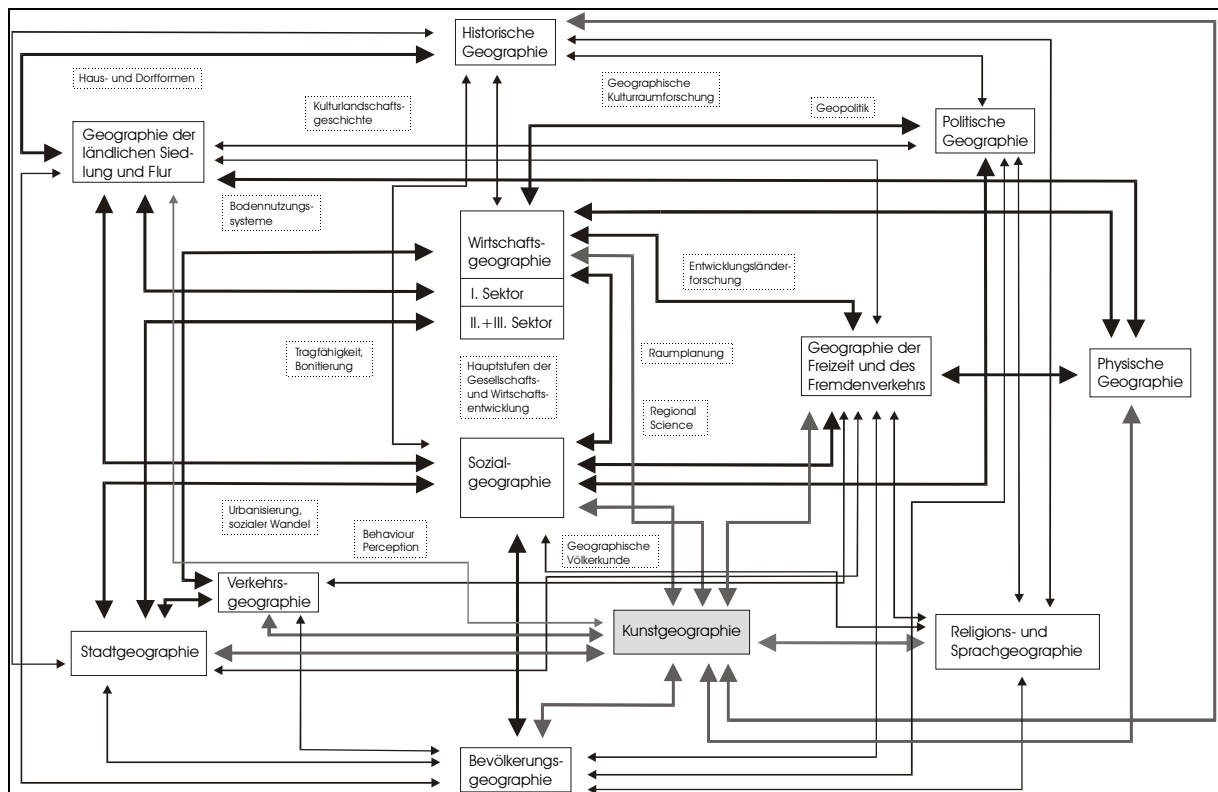


Abb. 2: Die Kunstgeographie im Rahmen der wichtigsten Teildisziplinen der Kulturgeographie (Quelle: nach KULINAT / STEINECKE 1984, S. 215 - verändert durch Jätzold / Bornemeier)

Abb. 2 zeigt die Stellung, die der Kunstgeographie innerhalb der Kulturgeographie tatsächlich zukommt. Das im Vergleich zur Abb. 1 veränderte und stärker differenzierte Beziehungsgefüge berücksichtigt, dass insbesondere bei einer Betrachtung der landschaftlich relevant gewordenen Kultur vielschichtige Einflüsse zu berücksichtigen sind, die Forschungsgegenstand zahlreicher Teildisziplinen der Kulturgeographie sind.

Der kulturgeographisch-kunstgeographische Forschungsgegenstand kann in Bezug auf die vorliegende Arbeit mit der gebauten und damit landschaftlich relevanten bzw. prägenden Kultur in Form der Architektur umrissen werden.

2.3 Überblick über die Geschichte der Kunstgeographie als wissenschaftliche Disziplin

Die Grundlagen einer kunstgeographischen Betrachtung im weitesten Sinne gehen bereits auf das Altertum zurück und fußen auf dem von Hippokrates geäußerten Gedanken, dass das Volkstum mit Landschaft und Klima in Zusammenhang steht. Die Lebensweise der Be-

völkerung, ihr Charakter und ihre Sitten werden beeinflusst durch die Bedingungen des natürlichen Umfeldes (vgl. GAMBONI 1987, S. 1 und KELLER 1989, S. 37). Im 19. Jahrhundert wurde im Zuge des Positivismus die Diskussion erneut aufgenommen. Sie äußerte sich in der Milieutheorie. Grundlegend war die Frage, inwieweit Charaktereigenschaften, Fähigkeiten und Verhaltensweisen dem Menschen angeboren und durch Erbanlagen vorgegeben sind oder durch das Umfeld - das Milieu - beeinflusst werden.

Die hier anhand ausgewählter Arbeiten geschilderte Entwicklung der Kunstgeographie ist als Übersicht in Abb. 3 dargestellt. Die Verdichtung methodisch wichtiger Arbeiten und Symposien seit Ende der achtziger Jahre spiegelt das zunehmende Interesse, das dem Fach besonders von Seiten der Kunstgeschichte und Geschichte zukommt.

1910	1920	1930	1940	1950	1960	1970	1980	1990	2000	Themen und Schwerpunkte der Arbeit
	1912 HÄSSINGER	1928 SCHÄFER								kunsthistorische Stadtkartierungen
	1918 STRZYGOWSKI, GERSTENBERG									subjektiver Ansatz der optischen Wirkung
	1920 AUBIN, FRINGS									Kulturströmungen und Kulturprovinzen (Bonner Schule)
		1931 KUBACH, ZIMMERMANN								kartographische Methode (Bonner Schule)
	1923 BRUTAILS									(interdisziplinäre) Kunstraumforschung
	1930 ROOSVAL									'Blocks' als Großlandschaften
		1933 Kongreß in Stockholm								Nationalstile; systematische Arbeit gefordert
	1938 FREY									Nationalstile; horizontaler Vergleich am Beispiel Schlesiens
				1953 SIEBERT						Stein als gestaltender Faktor der Kulturlandschaft
					1960 KELLER					Kunstlandschaften, regionale Stilkonstanten
					1961 LEHMANN					landschaftsprägende Wirkung der Kunst
						1968 HAUSSHERR				Theoretische Aufarbeitung des Forschungsstands
							1983 RACINE			dynamische Betrachtung; Diffusionsmodell
							1984 STAMM			kausale Zusammenhänge; Einzelbetrachtung
								1987 GAMBONI		Kunstgeographie am Beispiel der Schweiz
								1992 Colloquium Selent		Quantitativ-statistische Methoden
								1994/1999 JÄTZOLD		Kulturumwelt - Kulturgeographie i.e.S.
								1995; 2005 BORNEMEIER		synthetisch-kulturgeographische Methode, gunst- raum- und raumbildorientiert
								2001 GWZO/Uni Berlin		Tagung zu theor. Fragen der Kunstgeographie aus Sicht der Kunstgeschichte
								2002 Dt. Nationalatlas		div. geographisch-kunstgeographische Arbeiten
								2004 DACOSTA KAUFMANN		Kunstgeographie im Überblick, erste internat. Basispublikation
								2004 GRÜNINGER		kunsthistorische Regionalisierung

Abb. 3: Die Entwicklung der Kunstgeographie als wissenschaftliche Disziplin, dargestellt anhand ausgewählter Arbeiten (Entwurf und Zeichnung B. Bornemeier)

Im kunsthistorischen Plan des Ersten Bezirkes von Wien verwendete HÄSSINGER 1912 in einer Kartierung von Haustypen erstmals die Bauepochen als Mittel zur siedlungskundlichen Darstellung eines Raumes und prägte den Begriff Kunstgeographie (vgl. SCHÄFER 1928, S. 9). Diese Inventarisierung von Gebäuden und deren kartographische Darstellung fand 1928 eine direkte Nachfolge in der Dissertation des Hassinger-Schülers SCHÄFER, der kunstgeographische Siedlungslandschaften und Städtebilder im Gebiet um Basel untersuchte. Die Arbeit ist vorwiegend siedlungsgeographisch geprägt. Dieser Ansatz findet sich heute

in zahlreichen baukundlichen Arbeiten, z.B. bei BEDAL (1990) oder in der Erfassung historischer Bauten, wie sie die Denkmalpflege anlegt. Nachdem STRZYGOWSKI 1918 zu einer „vergleichenden Kunstforschung auf geographischer Grundlage“ (FREY 1938, S. 15) aufrief, wurde das Fach Kunstgeographie vor allen Dingen in den zwanziger und dreißiger Jahren stark diskutiert.

Mitte der zwanziger Jahre stellte ein gemeinsames Kolloquium aus den Bereichen Geschichte, Mundartforschung und Kunstgeschichte, das von den Professoren HERMANN, Theodor FRINGS und Heribert REINERS am 1920 gegründeten Institut für geschichtliche Landeskunde der Universität Bonn gehalten wurde, eine entscheidende Anregung dar. Das Thema des Kolloquiums lautete „Kulturströmungen und Kulturprovinzen in den Rheinlanden“. Es war so erfolgreich, dass von einer Bonner Schule der Kunstgeographie gesprochen werden kann, deren Methode in den Arbeiten von KUBACH und ZIMMERMANN weiter verfolgt wurde (vgl. HAUSSHERR 1968, S. 553f., KUBACH 1964 und 1968, S. 47-49). Entscheidend ist der Grundsatz, dass nicht von Stammesgrenzen oder historischen Landschaftsgrenzen ausgegangen wurde, die als Grenzen von Kunsträumen angenommen werden. Vielmehr sollten zunächst die Phänomene, wie z.B. Stilkennezeichen, erfasst und ihre Ausbreitung dann mit vorhandenen Erkenntnissen verglichen werden da dieser Ansatz zu einem objektiveren Ergebnis führt⁴.

Es war nicht das Ziel, eine Raumstilkonstante zu erkennen, sondern landschaftlich zusammengehörige Kunstwerke einer Epoche gegenüber denen der Nachbarregion abzugrenzen. Sowohl KUBACH als auch ZIMMERMANN zogen für ihre Veröffentlichungen Beispiele aus der Architektur der Romanik und Gotik heran. Ihre Arbeiten entstanden zwischen 1931 und 1968 und beschäftigen sich bevorzugt mit der Baukunst der Rheinlande. Sie enthalten z.T. umfangreiche kartographische Arbeiten (vgl. Kap. 2.5.2.1). Die Zeitstile der Romanik und Gotik werden bis heute bei kunstgeographischen Forschungen bevorzugt, da sie einen ausreichenden aber überschaubaren Bestand an Denkmälern stellen, andererseits aber in einer Zeit entstanden, für die die Mobilität der breiten Bevölkerung noch als gering einzustufen ist und die originären regionalen Besonderheiten daher besonders stark heraustreten.

⁴ Kunstkreise nach der sehr aufwändigen Bonner Methode abzugrenzen (Zimmermann vergleicht z.B. in Bezug auf alle Kirchen eines Zeitstils und einer Region mindestens sechs markante stilistische Kennzeichen um zu einer gesicherten Aussage zu gelangen) ist nur für kleine Bearbeitungsgebiete und bei einer exakten, vorgefilterten Auswahl der Stilmerkmale in einer vergleichenden Systematik möglich (vgl. ZIMMERMANN 1951, 1952 und Kap. 2.5.2.1).

Nach HAUSSHERR können zwei Gruppen von kunstgeographischen Arbeiten unterschieden werden (HAUSSHERR 1968, S. 40 und 1970, S. 159):

- **Die Erdoberfläche wird als Basis für die Ausprägung der bildenden Kunst gesehen:** Hier sind die Arbeiten von STRZYGOWSKI (1918) zu nennen, der sehr grob in Nord-, Süd-, Westkunst etc. gliederte. Neben GLÜCK (1921) und FRANKL (1933 und 1938) folgte auch GERSTENBERG (1922) diesem Ansatz, indem er fünf geographischen Zonen solche der optisch-intuitiven Wirkung an die Seite stellte. Diese Gruppe hat keine Anerkennung gefunden.
- **Regionale Verbreitungen einzelner Stilformen und Stiltypen werden herausgearbeitet und kartographisch dargestellt:** Dieser Ansatz war insgesamt erfolgreicher. Die regionalen Unterschiede innerhalb einzelner Zeitstile stehen ebenso im Vordergrund der Untersuchungen wie die Frage nach einer Konstanz von Stileigenschaften, sogenannter Raumstilkonstanten⁵, die über die Zeitstile hinausgehen. Von besonderem Interesse ist die Geschichte einzelner Kunstzentren, ihr Ausstrahlungsbereich und ihre Verbindungen untereinander, die sowohl direkt durch die Baumeister als auch über politische Verflechtungen und durch Handels- und Verkehrsverbindungen bestehen können (vgl. HAUSSHERR 1968, S. 40ff.). BRUTAILS veröffentlichte 1923 mit seiner *Géographie Monumentale* den ersten Versuch eines Vergleichs von Ergebnissen der Kunstgeographie mit denen von Sprach- und Rechtsgeographie, die kartographisch dargestellt wurden.

ROOSVAL bildete 1930 auf der Grundlage der romanischen Stilentwicklung fünf sog. Blocks für die Romanik in Europa aus, die sich zunächst mit nationalen Kunsträumen überschneiden und dann durch diese ersetzt wurden. Die Einteilung der Kunst in Großlandschaften geht auf diesen Ansatz zurück:

- iberoburgundisch
- alpin-appeninisch
- sächsisch-baltisch
- normännisch
- kerneuopäisch (vgl. KUBACH 1936, S. 145).

⁵ Raumstilkonstanten sind gleichgerichtete Stilkennzeichen und -charakteristika, die sich über die Zeitstile hinweg in einer Region tradieren. Die Einrahmung der Dielentore mit Türsäulen (Voll-, Halbsäule, gedreht und/oder gemalt) geht stilistisch auf die Schlossarchitektur der Weserrenaissance zurück (vgl. AUBIN/BÜHLER/KUSKE 1965, S. 19). Da diese Stileigenheit regional im östlichen Westfalen besonders ausgeprägt ist, dort sehr häufig vorkommt und sich über die Zeitstile hinweg erhalten hat, kann sie als Raumstilkonstante bezeichnet werden.

Der XIII. Internationale Kongress für Kunstwissenschaft, der im September 1933 in Stockholm stattfand, befasste sich ebenfalls mit der Frage der Entstehung nationaler Stile und bot interessante Anregungen zur Förderung einer stärker systematisierten Arbeit innerhalb der Disziplin. So schlug VOGELSANG die Entwicklung von Bildarchiven und Inventaren vor, in denen auch die Ausbreitung der Kunstwerke deutschen Nationalstils in anderen Ländern erfasst werden sollte. FRANKL forderte die Ausarbeitung eines kunstgeographischen Atlases, in dem die Kunstwerke nach ihrer kunsttopographischen Lage verzeichnet sind. In austauschbaren, übereinander zu schichtenden Karten sollten neben geofaktoriellen Merkmalen auch Kunst- und Kulturkreise kartographisch anschaulich dargestellt werden, sodass die Grundlage für eine synthetische Betrachtung geschaffen wird, die dem interdisziplinären Charakter des Faches gerecht wird (vgl. HEYDENREICH 1933, S. 412). Diese Grundüberlegungen werden erst in neueren kunstgeographischen Arbeiten aufgenommen.

Besondere Bedeutung bei der Ausgrenzung von Landschaftsbezügen kam bis in die vierziger Jahre dem völkischen Charakter und den stammestümlichen Eigenheiten zu. Ziel der Forschungen war bis dahin explizit die Herausarbeitung von Kunstlandschaften⁶. In den Arbeiten von STEINBACH (1926) und FREY (1938) wird die Kunstlandschaft als durch den rassenmäßigen Aufbau der Bevölkerung bestimmt definiert. Im Nationalsozialismus wurde dieser Aspekt der nationalen Stilbesonderheiten besonders hervorgehoben und für eine Blut- und Bodenideologie missbraucht. Neben wirtschaftlichen Hemmnissen ist hier der Grund zu sehen, warum in den Nachkriegsjahren die Diskussion um kunstgeographische Fragestellungen nahezu zum Erliegen kam⁷.

Erst das 1960 erschienene Werk von KELLER zu den Kunstlandschaften Italiens gab der kunstgeographischen Forschung neue, nachhaltige Impulse. Der Geograph LEHMANN knüpfte 1961 an KELLERS Grundidee der regionalen Stilkonstanten an. In den Folgejahren erschienen vermehrt Publikationen aus dem Bereich der Geographie, die sich mit kunstgeographischen Fragestellungen im Rahmen der Kulturgeographie und Kulturlandschaftsforschung auseinandersetzen. Dabei stand weniger die bislang von Seiten der Kunstwissenschaft vorwiegend diskutierte Frage nach der Konstanz von Stilkriterien und -elementen im Vordergrund, sondern die Frage, inwieweit die Landschaft die Kunst prägt bzw. wie sich die Landschaft als durch die Kunst geprägt darstellt. Die räumliche Ausdehnung von Kulturercheinungen erfuhr u.a. im Bereich der Geographie ein neues Interesse. Dabei standen bei

⁶ Die Kunstlandschaften in Deutschland können mit den französischen „Ecoles“ verglichen werden. "Die <<écoles romanes en France>> sind das Paradebeispiel dessen, was der Französischsprechende unter Kunstlandschaften begreift" (GERMAN 1984, S. 77). Inwieweit sich Kunstlandschaften im Unterschied zu Kulturräumen schärfer abgrenzen lassen und weniger starken Wandlungen unterworfen sind, ist bisher noch nicht hinreichend geklärt.

⁷ Eine Ausnahme stellen die Arbeiten von ZIMMERMANN dar, in denen vorwiegend Stilbesonderheiten von Regionen herausgearbeitet werden, um Kunstkreise gegeneinander abzusetzen.

LEHMANN, wie auch bereits 1953 bei SIEBERT, die Baumaterialien als am leichtesten zugängliche Kriterien der Regionsabgrenzung im Vordergrund der Betrachtung. SIEBERT versteht den Stein als Gestalter der Kulturlandschaft und stellte am Beispiel von Niedersachsen natürliche Steinbauzonen, Kunstkreise und für einzelne Zeitstile und Bauaufgaben verwendete Materialien kartographisch dar (vgl. SIEBERT 1969).

Seit den sechziger Jahren setzte sich HAUSHERR theoretisch mit dem Fach auseinander. Seine Arbeiten zeigen die unterschiedlichen Forschungsschwerpunkte der Disziplinen auf und geben neben einer Bibliografie (HAUSHERR, 1970) einen guten Überblick über die Aufgaben, Grenzen und Möglichkeiten der Kunstgeographie (vgl. HAUSHERR 1953, HAUSHERR 1965, S. 351ff. und 1986, S. 38ff.).

1967 veranstaltete das Hessische Landesmuseum in Darmstadt ein wissenschaftliches Gespräch zum Thema „Der Mittelrhein als Kunstlandschaft“. Hier wurde erneut der Forschungsschwerpunkt der mittelalterlichen Kunst aufgegriffen, der sich bereits in der Frühphase dieser wissenschaftlichen Disziplin herauskristallisiert hatte.

Der Aspekt der räumlichen Ausdehnung von Kulturerscheinungen ist grundlegend für die neuere Forschung, wie sie 1984 im Rahmen eines Kolloquiums über „Die Schweiz als Kunstlandschaft - Kunstgeographie als fachspezifisches Problem“ dokumentiert wurde (vgl. GAMBONI 1987, S. 2; STAMM 1984 und GERMAN 1984). In den neueren Arbeiten steht die Frage nach kausalen Zusammenhängen zwischen historischen Faktoren, landschaftlichen Bedingungen, Material, Technik und Stil ebenso im Vordergrund wie der dynamische Aspekt. So betont STAMM das Vorhandensein einer „Kunstlandschaft sozusagen auf Zeit“ (STAMM 1984, S. 89), die von ihrer Kommunikationsstruktur abhängig ist (vgl. Kap. 2.5.1). Die Beziehungen zwischen Zentrum und Peripherie haben an Interesse gewonnen, d.h. zwischen Kunstzentren, die gleichzeitig als Innovationszentren auch Ausstrahlungspunkte für den neuen Stil sind, und den Randbereichen, die sich vorwiegend durch Rezeption der Stileinflüsse auszeichnen und die Neuerungen mit alten Kunstauffassungen oder handwerklichen Traditionen zu verbinden suchen. Ihre Darstellung anhand von Diffusionsmodellen ist neben der bereits seit Beginn des Jahrhunderts vereinzelt angewandten kartographischen Darstellung eines der Hauptanliegen der neueren Kunstgeographie, wie sie z.B. 1983 auf dem 7^e colloque de l'Association Suisse des Historiens d'Art in Lugano vertreten wurde (vgl. CASTELNUOVO 1984, S. 67f.). Im Rahmen dieses Kolloquiums stellten RACINE und RAFFESTIN geographische Analysemodelle vor, als deren Basis Arbeiten von CHRISTALLER und HÄGERSTRAND zu nennen sind (vgl. RACINE / RAFFESTIN 1984 und Kap. 2.5.2.2).

Im Rahmen seiner Vorlesung zur Kulturlandschaft an der Universität Trier machte JÄTZOLD 1994 den Stellenwert der Kulturgeographie i.e.S. deutlich. Er definiert den Begriff Kultur „auf

die Tätigkeiten und Wirkungen des Menschen, die nicht allein materiellen Bedürfnissen dienen, sondern denen auch Aspekte des Schönen im weitesten Sinne oder andere nichtmaterielle Gesichtspunkte (z.B. kultische) eine Rolle spielen“ (JÄTZOLD 1999, S. 2). Die Kulturgeographie befasst sich demnach mit der landschaftlich relevant gewordenen Kultur, im wesentlichen der gebauten Kultur. Sie wird nach Zeitstilen gegliedert in ihrer regionalen Ausprägung für Europa und den anschließenden Mittelmeerraum umfassend dargestellt. Durch die raumbezogene Interpretation der Bauten und die kartographischen Illustrationen zu deren Verbreitung kann diese Arbeit als kunstgeographisches Grundlagenwerk gelten.

Wie SCHMIDT 1994 hervorhebt, sind Arbeiten zum Problem von Kunstlandschaften in den vergangenen Jahrzehnten weitestgehend zum Erliegen gekommen, obwohl das räumlich-zeitliche Koordinatensystem in dem Kunstwerke entstehen die theoretische Absicherung jedes kunsthistorischen Beitrags darstellt. Er betont, dass kunstgeographische Untersuchungen auf der Makroebene des erhaltenen Bestands innerhalb der Kunstgattung als Korrektiv der Mikroebene Fallstudien zu Einzelobjekten erfordern. Zur Verdeutlichung seiner neun Thesen zur kunstgeographischen Arbeitsweise, Kunstlandschaft, Absatzgebiet und Zentralraum entwickelte er einfache Systemskizzen kunstgeographischer Raumkonzepte, die z.T. ältere Arbeiten aufgreifen, das Werk Christallers einbeziehen und auf die Zentralitätstheorie verweisen (vgl. SCHMID 1994, S. 21ff.).

Der synthetisch-kulturgeographische Ansatz (BORNEMEIER 1995) bezieht die älteren methodischen Ergebnisse des Faches ein und gibt anhand der Renaissance im Weserraum und der benachbarten Regionen ein Beispiel für die Interdisziplinarität der Kunstgeographie. Es entsteht ein Raumbild, für das die unter kulturgeographischen Aspekten einzeln erarbeiteten Faktorengruppen des Naturraumes, der politischen und religiösen Situation, der wirtschaftlichen und sozialen Bedingungen sowie die für die Regionen kennzeichnenden architektonischen Merkmale verbunden werden. Dabei wird die subjektiv-kumulative Wertung durch den Betrachter, die einen wesentlichen Bestandteil der humanen Einflussebene darstellt, durch eine umfassende Dokumentation der Bausubstanz gestützt. Die Gunstraumhypothese besagt, dass die quantitative und qualitative Stilausprägung eine naturräumliche und infrastrukturelle Gunst voraussetzt. Sie konnte für die Renaissancearchitektur zwischen Münsterland und Harz bestätigt werden.

In einer Tagung des Leipziger Geisteswissenschaftlichen Zentrums für Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO) und des Kunsthistorischen Seminars der Humboldt-Universität Berlin wurden 2001 allgemeine fachspezifische Inhalte diskutiert. In der Einführung erörterte LABUDA die historische Entwicklung der Verbindung zwischen Kunstgeschichte und nationalen Vorstellungen. „Im Vergleich mit einigen Nachbardisziplinen würden in der Kunstgeschichte die Konstruiertheit nationaler Aspekte, die Konstruktionsmittel und –mechanismen sowie ihre Entstehungsweisen zu wenig untersucht“ (WUCHER 2001, S.1).

Folgende Schlüsselfragen leiteten die Veranstaltung:

- Vor dem Hintergrund der Geschichte der Kunstgeographie im Deutschland des Nationalsozialismus stellte sich die Frage, ob die frühere Tradition des Faches nicht eine kritische Auseinandersetzung verstelle.
- Welche Möglichkeiten bestehen, heute eine kunsthistorische Zusammenfassung von Kunstphänomenen zu entwickeln? Ist eine Differenzierung und Europäisierung möglich?
- Können in einem mit einem geopolitischen Begriff belegten Fachgebiet außer nationalen auch noch andere Inhalte für die Kunstgeschichte ermittelt werden?

Obwohl sich die Tagung explizit mit Bereichen der Kunstgeographie und den Anfängen nationaler Kunstgeschichten beschäftigte, blieb die Rolle der Kunstgeschichte und Kunstgeographie im Nationalsozialismus in den Beiträgen unerwähnt. Im Resümee wird festgehalten, „die „breadth of viewpoints“ und die Fülle an Darstellungen von Einzelphänomenen habe die Erprobung adäquater Methoden für das Fachgebiet überlagert. Zukünftige Unterfangen, die an die Tagung anschließen wollten, müssten deshalb im Sinne methodischer Fragestellungen weiterentwickelt werden“ (WUCHER 2001, S. 2). Die Tagung zeigt, dass die Kunstgeographie als wissenschaftliche Disziplin von Seiten der Kunstgeschichte wieder verstärkt wahrgenommen wird, eine klare Methodik jedoch weiterhin fehlt. Dabei wurde die Schwierigkeit einer exakten Wissenschaftlichkeit mittels eines Systems formaler Kriterien und Begriffe thematisiert. Kunstgeographische Arbeit bewegt sich nach MUTHESIUS mit Begriffen wie „regional“ und „lokal“ auf einem schmalen Grat zwischen Beobachtung und Deutung, wobei vielfach durch politische Strukturen vorgefasste Erkenntnisziele und die nur schwer objektivierbare Wertung als Kernprobleme des Faches zu nennen sind. Zentrum-Peripherie-Modelle, wie sie in jüngster Zeit zur Rekonstruktion von Kunstlandschaften herangezogen werden, können hier wichtige Forschungsimpulse geben, bedingen jedoch eine umfassende und vielschichtige Detailanalyse (vgl. MAREK 2001, S. 3).

Mit den raumbezogenen Phänomenen von Kultur beschäftigte sich als Kartenwerk im deutschen Raum erstmals der 2002 erschienene Deutsche Nationalatlas, in dem geographisch-kunstgeographische Arbeiten mit thematischen Karten erschienen sind.

Die erst 2004 erschienenen Publikationen von DACOSTA KAUFMANN und GRÜNINGER, verdeutlichen das auch von Seiten der Kunstgeschichte etwa seit dem Jahr 2000 festzustellende zunehmende Interesse an Fragen der Verteilung von Kunst im Raum (siehe dazu Kap. 2.5.1).

2.4 Aufgaben, Grenzen und Möglichkeiten der Kunstgeographie aus Sicht von Kunstgeschichte und Geographie

Die kunstgeographische Forschung basiert auf der Annahme, dass in verschiedenen gearteten Räumen verschiedenartige Kunst entsteht. Ihre Aufgabe liegt darin, diese Unterschiede aufzuzeigen und anhand der sie bedingenden Faktoren auf wissenschaftlicher Basis zu erklären (vgl. PIEPER 1936, S. 99). Ausgehend von der Definition der Kunstgeographie, die in Kap. 2.1 erarbeitet wurde, kann daher als allgemeine Aufgabe des Faches die Untersuchung von Beziehungen zwischen der (Bau-) Kunst und den sie bestimmenden Faktoren genannt werden. Die konkreten Aufgaben, Grenzen und Möglichkeiten differenzieren sich nach dem fachlichen Schwerpunkt von dem die Betrachtung ausgeht. Das Forschungsziel ist allen Disziplinen gemeinsam: Die Arbeiten zielen dahin, eine möglichst exakte und nuancierte Vorstellung von Kunstlandschaften und Raumbeziehungen der Kunst zu erhalten (vgl. AUBIN et al. 1964, S. 6). Dabei liegt meist ein Nationalstil vor, der in Einzelräume gegliedert wird, dort als Regionalstil ausgeprägt sein kann und typische Charakteristika aufweist.

Für die kunstgeographische Betrachtung bieten sich bevorzugt Räume an, die sich durch ein ausgeprägtes Neben- bzw. Nacheinander von Kunstzentren auszeichnen, da sich dort Raumstilkonstanten deutlicher herausbilden konnten als in Räumen die wie Frankreich bereits früh durch ein übermächtiges Kunstzentrum wie Paris beeinflusst wurden (vgl. HAUSSEHERR 1968, S. 357). Eine Aufgabe kunstgeographischer Forschung kann darin gesehen werden Stil-Kernräume festzustellen. Diese Stilgebiete sind in der Architektur des Mittelalters stark ausgeprägt und schwächen sich dann ab. In späteren Stilphasen verwischen diese Grenzen zu breiten Grenzsäumen. Eine Abgrenzung der Gebiete gegeneinander ist vom Beginn der Neuzeit an kaum mehr möglich (vgl. BORNEMEIER 2002, S. 149).

Die Hauptaufgabe, die allen Teildisziplinen gemeinsam ist, besteht darin zu zeigen, warum das Werk in dieser Form gerade an seinem Entstehungsort geschaffen wurde. Als Kriterien werden dabei die Ausbreitung charakteristischer Stilformen, die verwendeten Materialien und u.a. auch geographische und klimatische Voraussetzungen herangezogen. Als besonders wichtiges Kriterium kann jedoch die historische Geographie genannt werden (vgl. HAUSSEHERR 1970, S. 158).

Neben der Abgrenzung der Regionen gegeneinander stellt auch deren Benennung ein Problem kunstgeographischer Arbeit dar. Die Grenzen und Grenzsäume, die sich in der Kunstgeographie abzeichnen, decken sich nur selten exakt mit denen von landschaftlichen oder historischen Räumen. Einer Benennung der Regionen sollte daher zunächst eine exakte Gruppierung der Bauwerke nach Stilkriterien, eine detaillierte Erfassung von Baumaterial und Architekten sowie eine möglichst vollständige Analyse von wirtschaftlichen, politischen und

sozialen Zusammenhängen vorausgehen. Die auf diese Weise festgelegten Grenzen können anschließend mit bekannten historischen, sprachlichen, völkischen oder naturräumlichen Grenzen verglichen und in Beziehung gesetzt werden. Die andere Vorgehensweise, d.h. bekannte (historische) Grenzen auf die Stilregionen zurückzuprojizieren und dafür als verbindlich anzunehmen, ist nicht zulässig, da sie nicht zu objektiven Ergebnissen führen kann⁸ (vgl. HEYDENREICH 1933, S. 411; LEHMANN 1961, S. 251 und HAUSSEHERR 1970, S. 170).

Im Folgenden soll unterschieden werden zwischen den Aufgaben, Grenzen und Möglichkeiten, welche die Nachbarwissenschaften, allen voran die Kunstgeschichte, in der Kunstgeographie sehen und denen, die von Seiten der Geographie bevorzugt werden. Diese Unterscheidung ist insofern interessant und wichtig, als dass zwei unterschiedliche Sichtweisen zugrunde liegen. Während die kunsthistorische Kunstgeographie die Stilgenese aus der historischen und künstlerischen Tradition des Raumes heraus zu erklären versucht und ihren Schwerpunkt auf die Ausgrenzung von architektonischen und stilistischen Schwerpunktbereichen legt, beschäftigt sich die geographische Forschung eher mit der landschaftlich relevanten Wirkung von Bauwerken. Es wird versucht, die Kunstentwicklung aus den natürlichen- und wirtschaftsgeographischen Voraussetzungen heraus zu erklären.

2.4.1 Betrachtung aus Sicht der Kunstgeschichte

Von besonderem Interesse der Kunstgeschichte und Geschichte im Rahmen einer kunstgeographischen Betrachtung sind Räume, die eine künstlerische Kontinuität aufweisen. Es ist nicht das vorrangige Ziel herauszustellen, wodurch sich die Kunstwerke einer Region von denen einer anderen unterscheiden⁹. Entscheidender ist die Frage, ob sich Stileigenheiten über die Zeitstile hinweg konstant verhalten (Stilkonstanzkriterium) und sich somit Raumstilkonstanten ausprägen. Zu den Aufgaben zählt ferner die Herausarbeitung von stilistischen Eigenarten innerhalb einer Epoche und in einem landschaftlich begrenzten Raum.

Es bietet sich nicht an, ausschließlich Monumentalbauwerke für die Bewertung heranzuziehen, da sie aus dem künstlerischen Werk des Raumes stark hervortreten. Bauten zweiten

⁸ In dieser Arbeit werden naturräumliche Bezeichnungen gewählt und die Räume so zusammengefasst, dass sie in der architektonischen und/oder wirtschaftlichen Grundstruktur als weitgehend homogene bzw. eng verwandte Räume aufgefasst werden können.

⁹ Dieser Aspekt ist vor allen Dingen interessant für die Lokalisierung von beweglichen Kunstwerken. Im Rahmen einer Architekturbetrachtung ist er aus der kunsthistorischen Sicht heraus nur am Rande wichtig.

Ranges wie z.B. Dorfkirchen, Landschlösser und innerstädtische Bauten formen ein Gesamtbild, sind typischer und zeigen eher handwerkliche und regionale Traditionen. Sie sind daher für eine kunstgeographisch-deduktive Betrachtung zu berücksichtigen. Die Untersuchungen führen dazu, das der Region Eigene und Typische herauszustellen. Der Aspekt der Kulturströmungen tritt dabei zurück, da meist nur eine Region exemplarisch betrachtet wird (vgl. HAUSSHERR 1968, S. 353 und ZIMMERMANN 1951, S. 472).

Neben tradierten handwerklichen Fähigkeiten und dem regional zur Verfügung stehenden Baumaterial sind die Baumeister von besonderer Bedeutung für das Erscheinungsbild der Bauwerke. Die kunsthistorisch-kunstgeographische Forschung untersucht daher neben den Stilkonstanten auch die Wirkungen, die sich durch Künstlerwanderungen ergeben (vgl. HAUSSHERR 1969, S. 169). Die darauf aufbauende Frage ist die nach den Einflüssen, die in einer Region auf einen zugewanderten Künstler wirken. Diese Frage nach dem *genius loci*, dem künstlerischen Geist eines Bauwerkes, Ortes oder einer Region ist vorrangig kunsthistorisch-kunstgeographischer Art (vgl. HAUSSHERR 1970, S. 171 und OSTEN 1968, S. 44ff.).

Im Unterschied zur Geographie beschränkt sich die kunsthistorisch-kunstgeographische Forschung nicht allein auf die Architektur, obwohl diese einen deutlichen Forschungsschwerpunkt bildet. Es werden auch Bildwerke, Skulpturen, Handschriften etc. untersucht (vgl. z.B. STAMM 1984).

Wie auch Italien zeichnet sich Deutschland durch ein starkes Nebeneinander von Kunstzentren aus. Auffällig ist, dass die Kunstzentren stilistische Neuerungen aus dem Ausland bevorzugt aufnehmen. Durch die Analysemethoden der Kunstgeographie besteht die Möglichkeit, diese Anregungen herauszustellen und aufzuzeigen, inwieweit diese importierten Stilströmungen regional umgebildet werden. Darüber hinaus kann gezeigt werden, ob und wie die Stile durch regionale Traditionen verändert werden (vgl. HAUSSHERR 1970, S. 158).

Ein wesentliches Problem des Faches ist der Mangel an exaktem und übersichtlich dargestelltem Datenmaterial in Bezug auf die Kunstwerke an sich, aber auch bezüglich der sie beeinflussenden Faktoren und der stilistischen Beziehungen untereinander¹⁰. Dieser Mangel schränkt die Möglichkeiten geographischer Arbeit stark ein. Eine statistische Ermittlung von Ähnlichkeitsbeziehungen einzelner Räume mit Hilfe der Faktorenanalyse setzt eine vollständige und methodisch einheitliche Erfassung aller bautechnischen und stilistischen Details voraus. Solange die Stilbezüge nicht von kunsthistorischer Seite möglichst vollständig her-

¹⁰ Die Inventare geben zwar als Denkmälerverzeichnisse einen guten Überblick, es sind aber z.B. nicht immer Stilbezüge zu anderen Bauten genannt und die Erfassung der Baumaterialien fehlt z.T. völlig. Ähnliches gilt für das Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler (DEHIO), in dem nach Orten gegliedert ist und nur z.T. stilistische Bezüge hergestellt werden.

ausgearbeitet werden, ist die Darstellung der stilistischen Entwicklung von geographischer Seite, z.B. als Trend-Oberflächenkarte, nicht möglich. Die vollständige Erfassung der Denkmälerverzeichnisse (Inventare) und des Handbuchs der deutschen Kunstdenkmäler (DEHIO) als Datenbank würde erlauben, anhand von Suchkriterien einzelne Stilkennzeichen zu selektieren. Diese sind im Falle einer signifikanten Häufung kartographisch als Schwerpunkträume darstellbar, um nur eine Anwendungsmöglichkeit aufzuzeigen. Die Differenzierung von Bauwerken anhand der sie kennzeichnenden Stilkriterien lässt grundsätzlich die Ausgrenzung von Stilregionen und Übergangssäumen zu, bedeutet aber, dass das Bauwerk als Summe von Einzelercheinungen betrachtet wird. Es muss darauf verwiesen werden, dass diese Sichtweise von Seiten der Kunstgeschichte abgelehnt wird, da das Werk als Ganzheit zu betrachten ist und im Sinne einer derart regionalisierenden Forschung nicht in seine stilistischen Bestandteile zerlegt werden darf. Hingegen ist die Einzelbetrachtung von Material, Bautechnik etc. durchaus im Sinne des Faches (vgl. FREY 1938, S. 20ff.).

2.4.2 Betrachtung aus Sicht der Geographie

Für die geographisch-kunstgeographische Arbeit bietet sich eine Betrachtung der Architektur vorrangig an, da die Bauwerke ortsgebunden sind und als solche die Kulturlandschaft mit prägen. Die kartographische Darstellung im Sinne der verbreitungsorientierten Kunsttopographie kann neben dem Aufzeigen von Einflussbereichen und Kulturströmungen als eine der Hauptaufgaben aus Sicht dieser Disziplin betrachtet werden (vgl. HAUSSHERR 1970, S. 166).

Es sind zwei Ansätze zu unterscheiden:

- **Das einzelne Bauwerk und dessen Einfluss auf die Landschaft wird untersucht.** Dieser Ansatz ist induktiv und kann der allgemeinen Kunstgeographie zugeordnet werden.
- **Der geographische Raum als Ganzes wird im Hinblick auf die Zugehörigkeit zu Baustoff- und Stilregionen untersucht.** Dieser Ansatz ist deduktiv und liefert u.a. auch einen Beitrag zur Länderkunde (vgl. BRANDT 1921, S. 14).

LEHMANN lehnt von geographischer Seite die kunstgeographische Methode ab, mit der mittels eines Stilkonstanzkriteriums bestimmt wird, ob eine Landschaft als Kunstlandschaft gelten kann oder nicht. Wichtiger erscheint für ihn die Frage, welcher Zeitstil die Region geprägt hat und wie sie sich in anderen Zeiten künstlerisch verhielt bzw. welche Wirkungen und Wechselbeziehungen zu anderen Räumen feststellbar sind. Dabei kann auch die Frage der

Korrelation zwischen Ausstrahlungsbereich und politischem Herrschaftsbereich als geographische Fragestellung betrachtet werden (vgl. LEHMANN 1961, S. 41f.).

Bauwerke und Siedlungen sind die Haupterscheinungen einer Kulturlandschaft und kunsthistorisch wie auch geographisch von besonderem Interesse. Dabei gilt ihrer landschaftsbestimmenden Wirkung und der Baustoffverwendung das Hauptaugenmerk geographisch-kunsthistorischer Forschung, wobei LEHMANN (1961, S. 261) darauf verweist, dass eine Arbeit über die Baumaterialien sowohl petrographische als auch kunsthistorische Sachkenntnis verlangt. Baustoffe wurden weitestgehend in der unmittelbaren Umgebung abgebaut. Nur in Ausnahmefällen und für besondere Bauaufgaben wurden Stoffe verwendet, die nicht in der Region verfügbar waren. In diesen Fällen bestimmten die Baupläne das Material und nicht das Material die Pläne. Anhand der Baustoffe kann über das Erscheinungsbild der Kulturlandschaft auf ihren geologischen Bau geschlossen werden. Dabei sind die Handelsbeziehungen zu berücksichtigen, die zu einem Export oder Import von Material beitragen und sich daher ebenfalls an den Gebäuden ablesen lassen¹¹. Ob Stein aus der Region verbaut wurde bzw. ob und woher er importiert wurde, kann u.a. Aufschluss über die wirtschaftlichen Verhältnisse und politischen Verflechtungen der Region geben (vgl. PIEPER 1934, S. 417; SIEBERT 1969, S. 4f. und HAUSHERR 1970, S. 169). Darüber hinaus bestimmt die Qualität, Beschaffenheit und Formbarkeit des Materials das Erscheinungsbild des Bauwerks. Bereits 1920 wurde von PONTEN eine Materialbetrachtung als Karte der 'Nährgebiete der Dome' für die großen Bauwerke gefordert. SIEBERT, LEHMANN und SEIDEL / STEINER legten entsprechende Arbeiten vor, die exemplarischen Charakter haben (vgl. PONTEN 1920, S. 89; SIEBERT 1953 und 1969; LEHMANN 1961 und SEIDEL / STEINER 1988). Im Rahmen der Kunstgeographie kann die Erstellung einer Material-Verwendungskarte, nach Möglichkeit differenziert nach Zeitstilen, als geologisch-kunstgeographische Aufgabe herausgestellt werden, die für eine weitergehende Forschung, gerade im Hinblick auf die Abgrenzung von Regionen gegeneinander, von besonderer Bedeutung ist¹².

Die Abgrenzung von Kunsträumen ist ein Verbreitungsproblem und fällt in den Aufgabenbereich geographischer Forschung. Ausbreitungsräume lassen sich unter Zuhilfenahme der Kulturgeographie erklären. Dabei werden vor allen Dingen die Historische Geographie, Politische Geographie, Religionsgeographie und Bevölkerungsgeographie herangezogen. Nicht zu vernachlässigen ist der physisch-geographische Aspekt, da er u.a. in Zusam-

¹¹ Der Obernkirchener Sandstein, der ein wichtiges Exportgut für den Weserraum darstellte, ist auch in Nord- und Südamerika an Bauten nachweisbar. Auffällig ist auch die regionale Verbreitung von Solling-Sandsteinplatten für die Dachdeckung, die sich bis in den Raum Lemgo hinein zieht und sich architektonisch in besonders tragfähigen Dachkonstruktionen äußert (vgl. Kap. 5.3.1.1, Foto 202, Solling-Sandsteindach von Schloss Wendlinghausen).

¹² Eine Deutschlandkarte, die regional verwendete Baumaterialien ausweist, ist noch nicht angefertigt worden. Die Baumaterialien sind in der Literatur, selbst in den Inventaren und bei DEHIO, nicht vollständig erfasst.

menhang mit den verwendeten Baumaterialien steht. Die Geographie ist dann angesprochen, wenn die Ursachen für eine räumliche Differenzierung geklärt werden sollen. Im Hinblick auf kunsthistorische Fragestellungen, wie die Ausweisung von Architekturprovinzen, ist sie angewiesen auf entsprechende kunsthistorische Fachliteratur und einen interdisziplinären Austausch, da die Herausstellung stilistischer Besonderheiten nicht von ihrer Seite her geleistet werden kann (vgl. PIEPER 1936, S. 94 und LEHMANN 1961, S. 249ff.).

2.5 Methodische Ansätze, Modelle und Forschungsergebnisse der Kunstgeographie

Die Methoden der Kunstgeographie haben sich im Laufe der Disziplingeschichte gewandelt und z.T. den technisch weiterentwickelten Möglichkeiten angepasst. Die Einteilung Europas in fünf Zonen gleicher Optik, die GERSTENBERG 1922 veröffentlichte, hat stark subjektiven Charakter und ist in der aktuellen Diskussion nicht mehr haltbar, vor allem, da durch zunehmende technische Unterstützung exaktere Analysen auch großer Datensätze möglich sind. Dabei ist im Bereich kunstgeographischer und geographischer Arbeit die Augenbeobachtung keinesfalls zu vernachlässigen, da gerade die der subjektiven Einschätzung unterliegenden Strukturen im Sinne einer Landschafts- und Kunstbewertung bei technisch gestützten Analyseverfahren kaum berücksichtigt werden können.

Hier soll, unterschieden nach den Ansätzen der einzelnen Fächer¹³, anhand einiger Beispiele ein Überblick über den Forschungsstand gegeben werden. Es wurden zum einen die Arbeiten ausgewählt, die eine Schlüsselstellung einnehmen und neue Anregungen für das Fach gaben, zum anderen diejenigen, die als besonders typisch gelten können und in ihrer Art häufig zur Anwendung gelangten.

Als grundlegende Methode kann für beide - Kunstgeschichte und Geographie - der Vergleich genannt werden.

¹³ Diese Unterscheidung soll die sich erst in jüngeren Arbeiten verschleifende starke Trennung zwischen den Forschungsansätzen beider Fächer verdeutlichen, die aufgrund fehlender Schnittstellen bisher hemmend auf eine Weiterentwicklung des Faches wirkte.

2.5.1 Methodische Ansätze, Modelle und Forschungsergebnisse mit kunsthistorischem Schwerpunkt

Der horizontale und vertikale Vergleich von Kunstwerken kann von Seiten der Kunstgeschichte als besonders wichtige Methode der stilistischen Unterscheidung und des Herausstellens von raum-zeitlichen Bezügen angesehen werden, fand aber in den bisherigen Arbeiten nur selten Anwendung.

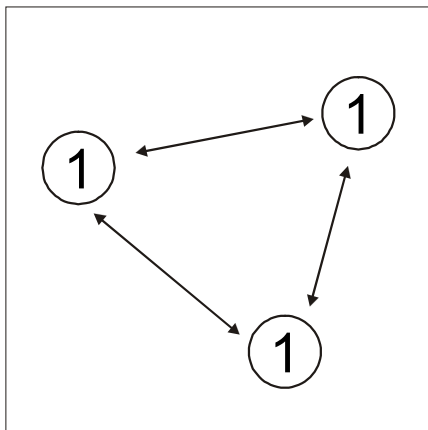


Abb. 4: Horizontaler Vergleich / Querschnittsanalyse (Entwurf und Zeichnung B. Bornemeier)

Der skizzierte horizontale Vergleich (Abb. 4) bezieht sich auf die Betrachtung gleichzeitig in verschiedenen Räumen entstandener Bauten gleicher Zweckbestimmung. Die Parameter Bauzeit und Nutzungszweck sind konstant, der Raum ist variabel. Da Gebäude gleichen Alters und gleichen Zwecks /Bautyps in verschiedenen Räumen verglichen werden, werden Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Regionen sichtbar¹⁴.

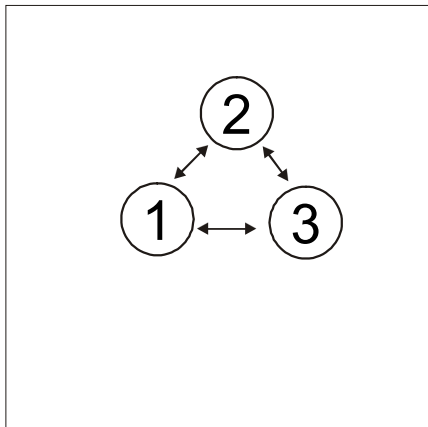


Abb. 5: Vertikaler Vergleich / Längsschnittanalyse (Entwurf und Zeichnung B. Bornemeier)

Der vertikale Vergleich (Abb. 5) stellt Bauten aus einer Region gegenüber, die bei gleicher Zweckbestimmung in verschiedenen Zeiten erbaut wurden. Die Parameter Nutzungszweck und Raum sind konstant, die Bauzeit ist variabel. Dadurch, dass Gebäude gleicher Zweckbestimmung (Schloss, Rathaus etc.) verschiedener Bauzeit in einem Raum verglichen werden, werden regionale Stilkonstanten und Entwicklungen sichtbar. Zunächst muss die betrachtete Region festgelegt werden. Es bietet sich an, erst kleinräumig zu arbeiten und sich dann weiter an die Grenzen der Region anzunähern¹⁵.

¹⁴ Diese Methode ist auch in der vorliegenden Arbeit, für die über 3.100 Renaissancegebäude in Deutschland ausgewertet wurden, nur in beschränktem Maße durchführbar. Zwar sind ausreichend Gebäude eines Grundtyps (Bürgerbau, Schloss etc.) nach dem zeitlichen Kriterium zusammenzufassen, ein Vergleich ist aber nur bei exakt gleicher Nutzung sinnvoll. Daher könnten nur z.B. landesherrliche Hauptresidenzen, Lateinschulen, Münzen und die Gildehäuser gleicher Gilden etc. herangezogen werden. Hier bietet sich der Vergleich von Rathäusern an, da damit eine ausreichende Zahl an nutzungsgleichen Gebäuden vorliegt (vgl. Kap. 4.2.4.3, Tab. 1).

Es ist hilfreich, die Stadtgröße und deren Status (Handelsstadt, Reichsstadt etc.) zu berücksichtigen:

1561 wurden die Rathäuser von Burgsteinfurt, Celle, Gochsheim, Kitzingen, Klingenberg und Steinau erbaut.

1562 folgten Altenburg und Reutlingen,

1563 Gifhorn, Dessau, Hof, Merseburg, Stadtlauringen, Torgau und Hof,

1564 Bad Mergentheim, Eisenach und Lüneburg.

¹⁵ Auch hierbei sind die Rathäuser der ideale Bautyp für diesen Vergleich. Ein Beispiel aus der Renaissance-Region Mitteldeutschland: 1523 Wittenberg, 1529 Saalfeld, 1556 Leipzig, 1559 Pegau und Coswig, 1562 Altenburg, 1563 Dessau und Torgau, 1574 Belgern, 1581 Arnstadt, 1614 Rimpf, 1648 Bad Schmiedeberg

Die horizontale und vertikale Bezugsebene ist die Zeit. Während der Längsschnitt (Vertikaler Vergleich) die Veränderungen oder Konstanten im Laufe der Zeit deutlich macht, soll der Querschnitt (Horizontaler Vergleich) die Gegensätze zwischen den betrachteten Regionen zeigen. Die Ergebnisse sind miteinander zu vergleichen und zu einem Gesamtbild zusammenzufügen. Bei dieser Analyse ist es wichtig, möglichst mehr als zwei Objekte einander gegenüberzustellen, um eine zu starke Polarisierung der Gegensätze zu vermeiden (vgl. FREY 1938, S. 6 und AUBIN 1964, S. 5). Ein methodischer Nachteil liegt darin, dass die Stilquellen nur zum Teil bekannt sind, diese aber für eine regionale Differenzierung des Zeitstils aufschlussreich sein können (vgl. HAUSSHERR 1968, S. 43). Ein weiterer Nachteil liegt darin, dass nicht alle Bauten zur Charakterisierung eines Raumstiles gleichermaßen geeignet sind und die Bildauswahl insofern manipuliert wird, dass Ausreißer, d.h. Bauten, die nicht zeit- und raumtypisch sind, wegfallen (müssen) (vgl. HAUSSHERR 1970, S. 162). Die Auswahl sollte nach zuvor sorgfältig festgelegten Kriterien erfolgen, die z.B. Bauzeit, Baumaterial, Herkunft des Baumeisters (regional / überregional) und genaue Zweckbestimmung des Baus berücksichtigen.

Die Völkerkunde entwickelte zur Ausweisung von ethnographischen Parallelen, d.h. ähnlichen bzw. gleichen Kulturercheinungen, die an unterschiedlichen Orten auftreten, Beziehungskriterien: Ein Zusammenhang kann dann angenommen werden, wenn Übereinstimmungen sichtbar werden in einer zweckfreien (nicht von Funktion oder Material mitbestimmten), nicht zu allgemeinen Eigenschaft, die noch andere Formmöglichkeiten zulässt. Je größer Variabilität, Zweckfreiheit und spezifische Form sind, desto sicherer kann ein ehemaliger Ursprung angenommen werden. Dieses Formkriterium wird gesichert durch das Quantitätskriterium, das besagt, dass ein Zusammenhang um so wahrscheinlicher ist, je mehr Formgleichheiten festgestellt werden können (vgl. WIEGELMANN 1965, S. 104). Übertragen auf die Betrachtung der Architektur müsste daher vom Gesamtbau abstrahiert werden. Ein Vergleich einzelner Architekturformen wie Giebel, Portale, Wandgliederungen etc. wird hier ein zuverlässigeres Ergebnis zeigen.

STAMM arbeitete 1984 Kunstlandschaften anhand von Handschriften heraus. Dabei liegt ein Drei-Ebenen-Modell zugrunde, das die jeweilige Kommunikationsform als Vereinheitlichungsprinzip angibt. Dieses Konzept verzichtet auf die Annahme, dass sich Formkonstanten über mehrere Epochen hinweg tradieren. Die erste Kommunikationsebene ist geographischer Art. Die Auseinandersetzung findet mit der unmittelbaren Umgebung statt, also im eng begrenzten Raum. Die resultierende Stilform ist als Lokalstil zu bezeichnen¹⁶. Die zweite Kommunikationsebene umfasst den gesellschaftlich-wirtschaftlichen Bereich. Die resultierende Form wird von STAMM als Regionalstil bezeichnet. Die dritte Ebene spielt sich im

¹⁶ Übertragen auf die Architektur lässt er sich an Bauernhäusern und Dorfkirchen ablesen.

herrschaftlich geprägten System ab und schließt die politisch-religiöse Kommunikation ein. Es resultiert ein Territorialstil. Erst wenn auf allen Ebenen gemeinsame Strukturen erkennbar sind, ist nach STAMM von einer Kunstlandschaft zu sprechen. Da diese stark von dem untersuchten Zeitraum abhängig ist, muss einschränkend von einer „Kunstlandschaft sozusagen auf Zeit“ (STAMM 1984, S. 89) gesprochen werden.

Auf dem Internationalen Colloquium in Selent wurden 1992 die Beziehungen von Figur und Raum am Beispiel von mittelalterlichen Holzbildwerken in einem historischen und kunstgeographischen Kontext diskutiert und Arbeiten vorgestellt, die auf statistischen Erhebungen und thematisch zusammengestellten Datenbanken basieren. BONSDORFF stellte für sein Untersuchungsgebiet eine statistische kunstgeographische Charakterisierung vor, indem er ca. 1.200 erhaltene mittelalterliche Holzskulpturen in Retabel, Kruzifixe und Sonstiges gliederte und deren Verteilung in den heutigen Landkreisen Schleswig-Holsteins und den Ämtern Nordschleswigs kartographisch mit Hilfe von Säulendiagrammen darstellte. Diese kunsttopographische Darstellung macht offensichtlich, dass die Eider eine deutliche Raumgrenze darstellte, da sich ca. 70% der Kunstwerke nördlich des Flusses befinden¹⁷. Er weist in seiner Arbeit nach, dass u.a. durch einen hohen herzoglichen Anteil der lokalen Eigenproduktion eine Dezentralisierung der Kunstzentren und Produktionsstätten vorlag und nicht nur Lübeck als Exportzentrum für den mittelalterlichen Ostseeraum diente. Unter Einbeziehung aller erhaltenen Werke lassen sich die Produktionsorte zu einem Großraum, einer sog. open region, zusammenfassen (vgl. BONSDORFF 1994, S. 9ff.). Auch KRÜGER stützt seine Forschungen zu mittelalterlichen Grabmälern derselben Region auf einen selbst erstellten Katalog, der in der Elektronischen Datenverarbeitung (EDV) als Datenbank zu verwalten ist und durch persönliche Inaugenscheinnahme geprüft wurde. Soweit nachvollziehbar sind auch heute nicht mehr vorhandene Grablegen berücksichtigt, um ausreichend auswertbares Material zur Verfügung zu haben. Anhand von Diagrammen konnten Aspekte der quantitativen Verteilung, die für Inschriften verwendete Sprache sowie die Verteilung der Grabmale auf die Stände herausgearbeitet werden (vgl. KRÜGER 1994, S. 259ff.). Anhand von Holzfiguren der sog. Älteren Kalkarer Schule stellte SCHÄFER Experimente mit einer Datenbank vor, die ebenfalls auf aufwändiger Literaturrecherche und ergänzender Beobachtung basiert. Anhand des Datensatzes sollte geklärt werden, ob es sich bei diesen Werken um Produkte einer Massen- oder Serienfertigung handelte. Dabei ergab sich die Konstituierung des Objektbereiches aus der Hypothesenbildung die z.B. besagte, dass „für alle um 1500 am nördlichen Niederrhein geschaffenen Holzskulpturen gilt, dass einige Entwürfe für ihre Gestaltung mehrfach verwendet worden sind.“ (SCHÄFER 1994, S. 270). SCHÄFER weist zurecht darauf hin,

¹⁷ BONSDORFF weist treffend darauf hin, dass eine Verbreitungskarte der barocken Kirchenkunst eine Hilfe in der Interpretation bieten kann, da die Modernisierungsfreude der Gutsbesitzer über Neustiftungen des 17. und 18. Jahrhunderts zu einer Vernichtung des alten Bestand geführt haben (können).

dass die Grundgesamtheit nicht mehr nachvollziehbar sei, da der erhaltene Teil der Werke nach strengen methodischen Anforderungen nicht als Zufallsstichprobe gelten kann, da u.a. menschliche Einflüsse durch die gezielte Auswahl der schönen oder handlichen Exemplare determinierend auf den Bestand gewirkt haben können. Daher seien Hochrechnungen der Stichprobe auf die Grundgesamtheit nur unter Vorbehalt möglich¹⁸. Er kommt zu dem Schluss, dass die von ihm untersuchte Datenmenge für eine quantitative Auswertung völlig unzureichend sei, quantitative Verfahren bei einer großen Menge an Merkmalen vergleichbarer Kunstwerke jedoch erkenntnisfördernd anzuwenden seien.

In jüngster Zeit hat sich an der University of East Anglia, School of World Art Studies and Museology in Norwich, Großbritannien, ein Forschungsbereich zu den nationalen Grenzen in der Kunst gebildet¹⁹ (Konzept Prof. John Onians). Angeregt durch die Arbeiten des Kunsthistorikers MUTHESIUS, der sich als Schüler von PEVNER mit dem Nationalen in der Kunst beschäftigt, verweist KLINKE 1999 darauf, dass der Begriff Kunstgeographie ein sehr neuer sei, denn er sei in den relevanten Lexika noch nicht aufgenommen. Er zitiert PEVNER „the subject of a geography of art is national character as it expresses itself in art“ (nach PEVNER 1956, S. 11) und stellt dessen Ansatz, Kunsträume über die Sprache und den Einfluss des Klimas auf den Menschen zu definieren, dar. KLINKE schließt, dass mit zunehmender Globalisierung, der abnehmenden Bedeutung staatlicher Grenzen und der Internationalisierung der Kunst wie sie z.B. bei Ausschreibungen für große Bauprojekte stattfindet, es immer schwieriger wird, Methoden zur Charakterisierung eines nationalen Stiles zu entwickeln (vgl. KLINKE 1999, MUTHESIUS 2000 und 2001). Pevner analysierte bereits in den Fünfziger Jahren die Charakteristika der englischen Kunst. Er zeigte auf, dass es für ein Verständnis der Kulturgeographie eines Landes erforderlich sei, ihre Polaritäten zu untersuchen. Nur durch einen Blick auf die Widersprüche und Gegensätze sei es möglich, das spezifische im Stil zu erkennen (nach PEVNER 1956).

DACOSTA KAUFMANN betont in seiner 2004 als erste monographische Veröffentlichung zum Thema Kunstgeographie/Geography of Art erschienen Publikation mit internationalem Forschungshintergrund, dass die Beschäftigung mit Kunstgeographie eine sehr lange Geschichte aufweise. Er setzt außergewöhnlich früh an und nennt VASARI und WINKELMANN als Beispiel, da der Raum bereits bei ihnen eine Rolle in der kunsthistorischen Literatur spiel-

¹⁸ Seine Auszähl-Experimente zum Merkmal der Figurenhöhe bezieht sich auf eine Stichprobe von 647 Skulpturen, wobei Gruppen als Einzelfall gezählt wurden. Nach einer Interpretation in verschiedenen Höhenschritten ermittelte SCHÄFER einen Mittelwert für das Höhenmaß, der allerdings nicht der Gauß'schen Normalverteilung entspricht.

¹⁹ Stefan MUTHESIUS plant derzeit ein Forschungsprojekt: Geography of art in and around Central Europe and East Central Europe (www.uea.ac.uk/art/staff/SM.html). Muthesius beschäftigte sich nach eigener Aussage in den vergangenen zehn Jahren mit Fragen der Architekturgeschichte, jedoch auch mit theoretischen und fachgeschichtlichen Fragestellungen zum Thema Kunstgeographie. Das geplante Projekt ist eine kunstgeographische Arbeit über die Bauten der letzten drei Jahrhunderte in Zentraleuropa.

te. Für die explizite Beschäftigung mit der Korrelation von Zeit, Objekt und Raum im Sinne der Kunstgeographie führt er die Anthropogeographie Friedrich RATZELS von 1882 an, in der Kulturrassen thematisiert werden. Bezugnehmend auf die Forschungen DARWINS wurde der Begriff des Lebensraums in die wissenschaftliche Diskussion eingebracht. Der Geograph Hugo HASSINGER griff diese Aspekte zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf und benutzte den Begriff Kunstgeographie für seine Arbeiten zur Stadtgeographie Wiens (nach DACOSTA KAUFMANN 2004, S. 58-61 und vgl. Kap. 2.3). DaCosta Kaufmann stellt ein Wiederaufleben der Beschäftigung mit Nationalem und Regionalem in der Kunst fest, weist jedoch darauf hin, dass die Arbeiten noch sehr punktuell seien. Er begrüßt, dass in jüngster Zeit zunehmend mehr Arbeiten mit kunstgeographischer Tendenz erscheinen und bestätigt mit internationalem Fokus, dass das Interesse vor allen Dingen von Kunsthistorikern ausgehe. Es sei anzustreben, dass sich auch Geographen wieder mit der Bausubstanz und kunsthistorisch-kunstgeographischen Themen beschäftigten. Da Zeit und Raum nicht voneinander getrennt zu betrachten seien, fordert er eine neue „geohistory of art“ bei der der räumliche Faktor in Beziehung zur Geschichte gesetzt wird. An seinem Lehrstuhl der Princeton University New Jersey finden Seminare zum Thema Kunstgeographie statt²⁰ (vgl. DACOSTA KAUFMANN 2001 und Schriftverkehr). PIOTROWSKI beschäftigt sich am Lehrstuhl der Universität von Posen mit der Kunstgeographie Zentral-Osteuropas, jedoch überwiegend mit theoretischen Fragen des Faches (vgl. PIOTROWSKI 2001 und Schriftverkehr).

Den aktuellsten kunsthistorisch-kunstgeographischen Beitrag lieferte GRÜNINGER im Sommer 2004. In einer kritischen Reflektion legt er dar, dass sich die Kunstgeographie im bisherigen Sinne durch eine oberflächliche Interdisziplinarität auszeichne. Bezugnehmend auf die Reduzierung des geographischen Parts auf ein Lokalisieren von Gegenständen und deren deskriptiv-illustrativer Darstellung betont er die Notwendigkeit einer Untersuchung von Entstehungs- und Verbreitungsprozessen. Basierend auf dem Begriff der Regionalisierung, der in der Human- und Sozialgeographie für die Aufteilung und Gliederung eines Raumes in kleinere Einheiten verwendet wird, spricht er sich für die Wahrnehmung dieser Raumbildung als einem von Menschen und Gesellschaftsgruppen ausgehenden handlungszentrierten Prozess aus, der in einen Kontext aus Raum und Zeit einzustellen ist. Dabei ist im Sinne einer handlungszentrierten Sozialgeographie die selektive, bewusste Wahl von Formen, Innovationen, Baustoffen etc. durch Auftraggeber und Künstler, die damit eine bestimmte Bedeutung transportieren, der zentrale Hintergrund für die Ausbildung von Räumen. Wie bereits 1995 in der synthetisch-kulturgeographischen Methode von BORNEMEIER mittels der Gunstraumhypothese am Beispiel der Weserrenaissance verifiziert, bejaht auch GRÜNINGER den engen Zusammenhang zwischen Kunstschaffen und Raum. Die von ihm vorge-

²⁰ www.princeton.edu/pr/catalog/gsa/140.html

stellte Methode der kunsthistorischen Regionalisierung geht wie der synthetisch-kulturgeographische Ansatz davon aus, dass die Region durch Kunstwerke entsteht und nicht Kunstwerke in eine bestimmte Region eingestellt werden. In seinen Ausführungen konstruiert Grüninger ein theoretisches, mehrschichtig-dynamisches Schema aus Prozessebene, Wahrnehmung, Symbolik und Resultat und hebt hervor, dass sich die Kunstgeschichte bislang stark auf die Deskription der Resultate konzentrierte. In der Ergänzung des Modells um mögliche konkrete und zu einem großen Teil bereits erforschte Themenbereiche im Rahmen der sog. Regionalisierung, wobei z.B. die Position der Künstler, Auftraggeber, Innovationen, Straßen etc. zu nennen sind, stellt Grüninger in kunsthistorischer Tradition das Kunstwerk in den Mittelpunkt der Betrachtung.

2.5.2 Methodische Ansätze, Modelle und Forschungsergebnisse mit geographischem Schwerpunkt

Die kunstgeographische Forschung ist eher human- als physisch-geographisch orientiert. Eine Ausnahme bildet der weite Bereich der Baustoffforschung, der petrographisch-kunsthistorisches Fachwissen fordert und bisher nur rudimentär behandelt wurde²¹. Von besonderer Bedeutung sind die Handelsbeziehungen, mittels derer sowohl Material als auch Stileinflüsse in andere Regionen transferiert werden. Während sich die anstehenden Gesteine an älteren Bauten und Siedlungen noch deutlich ablesen lassen, tritt dieses sog. petrographische Lokalkolorit²² mit Zunahme der Verkehrs- und Handelsverbindungen und besonders seit der Verwendung von Beton als Baustoff stark zurück (vgl. SEIDEL / STEINER 1988, S. 3 und SIEBERT 1969, S. 8ff.).

Die geographische Betrachtung geht vom Raum aus und bedient sich dabei auch der Hilfswissenschaft Kartographie. Hier ist die besondere Aufgabe des Faches in der raumbezogenen Interpretation der eigenen Ergebnisse zu sehen, z.B. aus dem Bereich der Physischen- bzw. der Wirtschaftsgeographie in Kombination mit Erkenntnissen der Nachbarwissenschaften

²¹ Neben SIEBERT (1953 und 1969) lieferte FREBOLD bereits 1937 einen Beitrag über die wichtigsten natürlichen Hochbaugesteine Niedersachsens und deren Verwendung an Bauten des Mittelalters.

²² SEIDEL / STEINER nennen als Städte mit besonders auffälligem petrographischem Lokalkolorit: Dresden (Elbsandstein), Heiligenstadt (roter Buntsandstein), Gotha (Seebergsandstein), Mühlhausen (Travertin), Nürnberg und Würzburg (Keupersandstein), Soest (Grünsandstein) und Paderborn (weißer Muschelkalk). Die Aufzählung lässt sich noch stark erweitern und auch auf Regionen anwenden. So kann die Hellwegbörde als vom Grünsandstein und die Rand- und Zentralbereiche des Solling vom roten Sollingsandstein geprägt gelten, wobei meist die Farbe des Steins und/oder die Verwendungsart (Quaderbau, Bruchstein) den optischen Eindruck bestimmen, den die Gebäude vermitteln.

ten. Der synthetisch-kulturgeographische Ansatz, der bereits beispielhaft auf die Beschreibung und Erklärung der Renaissance im Weserraum und der benachbarten Regionen angewandt wurde, verbindet kunsthistorisches und geographisches Arbeiten und führt damit zu einem kunstgeographisch entwickelten Raumbild (vgl. BORNEMEIER 1995).

2.5.2.1 Kartographie

Bereits 1934 betonte PIEPER die Notwendigkeit einer Kartierung von Haustypen und Ensembles zur Charakterisierung der städtischen Architektur. Er wies darauf hin, dass eine kunstgeographische Kartierung der deutschen Städte nicht vorliegt²³. Exemplarische Arbeiten liegen z.B. von HASSINGER für Wien und SCHAEFER für den Raum Basel vor. PIEPER schlug vor, jedes einzelne Haus auf einer Karte im Maßstab 1:2000 einzutragen und gleichzeitig die charakteristischen Stilkennezeichen, die über die reine Nennung des Zeitstiles hinausgehen, mit zu erfassen (PIEPER 1934, S. 425). Vielfach liegt der kartierte Baubestand für die Städte bereits vor. Denkmal- und Bauämter verfügen häufig über entsprechendes Material, das jedoch oft nur die Bauzeit ausweist und keine weiteren Angaben zu stilistischen Bezügen bietet.

Als Hauptvertreter des kartographischen Ansatzes in der Kunstgeographie kann ZIMMERMANN genannt werden, der, basierend auf der Methode der Bonner Schule (vgl. Kap. 2.3), stilistische Eigenschaften eines zeitlich begrenzten Bautyps, z.B. der gotischen Dorfkirchen, regional flächendeckend nach Denkmälerverzeichnissen erfasst und kartographisch darstellt hat. Da in den einzelnen Karten jeweils Gegensatzpaare aus mehreren besonders häufigen Stilmerkmalen dargestellt werden, können mittels eines Kartenvergleichs Kunstkreise und Stilregionen gegeneinander abgegrenzt werden²⁴. Die auf diese Weise herausgestellten Grenzen und Grenzsäume wurden anschließend mit historischen oder sprachlichen Grenzlinien verglichen, um Aussagen über ihre mögliche Genese treffen zu können. ZIMMERMANN

²³ Im Rahmen der Literaturrecherchen konnte das Vorhandensein von für alle Städte des Bundesgebietes erarbeiteten, kunsthistorischen oder kunstgeographischen Stadtplänen nicht festgestellt werden. Diese Pläne könnten mittels einer Gebäudetypisierung Auskunft geben über Ensemblewirkungen oder auch ganz allgemein über die zeitstilistische Prägung der Stadt (z.B. Städte mit besonderer Prägung durch den Barock: München, Erlangen etc. (nach ZENTNER 1982, S. 481 Karte II). Im Rahmen eines Forschungspraktikums an der Universität Trier wurde eine solche Kartierung für den Trierer Innenstadtbereich vorgenommen. Um die stilistische Prägung zu ermitteln, ist eine quantitative Erfassung der Bauten nach Zeitstilen kein hinreichendes Kriterium. Bedeutender sind Blickwinkelbeziehungen, d.h. die Kartierung, wie viele und welche Bauten als Ensemble auf den Betrachter wirken. Auch eine sachverständige Wertung in Bezug auf den z.B. barockisierenden Charakter von nichtbarocken Bauten und die Stadtanlage sind wichtige Kriterien.

²⁴ Zimmermann vergleicht z.B. den westfälischen mit dem rheinischen Kunstkreis, indem er den rheinisch gegliederten Kirchtürmen die westfälisch ungliederten gegenüberstellt.

konnte mittels dieser Methodik die Hypothese bestätigen, dass stilistische Kennzeichen über als Ausbreitungslinien wirkende ältere Verkehrswege verbreitet wurden. Als auffallend gering stuft ZIMMERMANN das Eindringen rheinischer Stilmerkmale über den Hellweg nach Westfalen ein. Die Durchdringungsgebiete beider Kunstkreise folgen aber auffällig alten Verkehrsadern. Unwegsamen Gegenden, z.B. Gebirge, wurden hingegen gemieden und können sogar Kulturscheiden darstellen. Diese Gesetzmäßigkeiten ließen sich besonders gut bei einer Betrachtung der mittelalterlichen Kunst herausarbeiten.

Wie ZIMMERMANN am Beispiel des Trierer Raumes feststellen konnte, verwischen die sich noch im Mittelalter klar abzeichnenden Grenzen zunehmend in der Renaissance und im Barock. Für das Rheinland können Parallelen zwischen den Territorialgrenzen, Bauernhausgrenzen²⁵ und Mundartgrenzen gezogen werden, während sich Diözesangrenzen mit mittelalterlichen Stilregionen kaum in Verbindung bringen lassen. ZIMMERMANN betont, dass in der Renaissance und im Barock die familiären Beziehungen der Herrscherhäuser untereinander von außerordentlicher Bedeutung bei der Auswahl der Künstler waren. Durch die besonders im Barock sehr weit gefassten Tätigkeitsbereiche der Baumeister entstanden stilistische Parallelen, die den Betrachter zu Vergleichen mit anderen Gebäuden bzw. Regionen anregen (vgl. ZIMMERMANN 1931, S. 72; 1939, S. 66ff.; 1951, S. 486 und 1952, S. 114f.).

ZIMMERMANN konnte am Beispiel des Raumes Frankreich-Trier-Mainz-Württemberg für den Zeitstil des Barocks kartographisch nachweisen, dass die räumliche Nähe nicht der allein ausschlaggebende Faktor für Ähnlichkeitsbeziehungen in der Kunst ist (vgl. ZIMMERMANN 1931, S. 72). Wie PIEPER 1968 herausstellte, entstehen Kunstwerke meist in Zentren. Ihre von dort ausgehende Verbreitung ist kartographisch darstellbar. Mit den Arbeiten von CHRISTALLER und HÄGERSTRAND wurden neue Modelle vorbereitet, die auch der Erklärung der Diffusion von Stileinflüssen dienen (vgl. Kap. 2.5.2.2). Der methodische Wandel zu immer stärkerer geographisch-kartographischer Arbeit wird besonders anhand der 2002 erschienenen Arbeit von JÖNS / KÖCHLING-DIETRICH deutlich. Sie stellen Interaktionszentren und Kontaktnetze dar und gehen damit auf den bereits bei den frühen Arbeiten bevorzugten Betrachtungszeitraum des Mittelalters zurück. Hier werden die Bauaktivitäten an der Sakralarchitektur als Indikator für Zentralität angeführt. JÖNS und KÖCHLING-DIETRICH nutzen, dass die Dynamik in der Zentralität von Orten im Mittelalter sehr groß war und sich hier rasch Agglomerationseffekte zeigten. Kirchenbauten bildeten Siedlungsmittelpunkte. Sie werten die Bauaktivität, also die Zahl an Neu- und Umbauten, als Indikator für die Zentralität eines Standortes. Für den Aufstieg zu einem zentralen Ort war z.B. die Anbindung an überregionale Verkehrs- und Fernhandelsverbindungen in Fränkischer Zeit entscheidender als die Präsenz eines Bischofs oder weltlichen Herrschers. Sie zeigen kartogra-

²⁵ Grenzen der Bauernhaustypen bei ELLENBERG (1990, S. 191).

phisch, dass regionale Unterschiede in der Städtedichte auf historische Entwicklungen aufbauen (vgl. JÖNS / KÖCHLING-DIETRICH 2002, S. 144ff.).

Kartographische Arbeiten sind in der Kunstgeschichte als Ausnahme zu bezeichnen²⁶ und wurden auch in der Kunstgeographie bis vor wenigen Jahren vorwiegend für historisch-geographische Inhalte verwendet. Mögliche Gründe sind darin zu sehen, dass sich Karten gut eignen, um einen Überblick über den Zustand zu einem bestimmten Zeitpunkt zu geben und damit einen Zeitpunktvvergleich auch im Sinne eines horizontalen Vergleichs zulassen, während Aussagen zur Genese, die für Kunsthistoriker besonders interessant sind, kartographisch kaum darstellbar sind. Lediglich die sehr aufwändige kinematografische Methode, bei der Zeitpunktdarstellungen über eine Laufbildprojektion zusammengefügt werden, erreicht ein hohes Maß an Anschaulichkeit. Eine weitere Schwierigkeit ist darin zu sehen, dass historische Karten die Grundlage für Karten mit historischem Inhalt sein sollten. Diese Quellen liegen in ausreichender Zahl und Auswahl erst ab Mitte des 18. Jahrhunderts vor (vgl. ARNBERGER 1987, S. 42ff. und 162ff.).

In Kap. 2.4.1 wurde bereits auf einen Mangel an Datenmaterial hingewiesen, der die kartographische Arbeit im Rahmen der Kunstgeographie stark einschränkt. Während Darstellungen zu Religion, Sprache und Bevölkerungsdichte zum Inhalt jedes Schulatlasses gehören, muss GAMBONI noch 1987 feststellen, dass „der gesamte kulturelle Bereich auf den nationalen und internationalen Atlanten eine *terra incognita*“ (GAMBONI 1987, S. 2) ist. Ausnahmen bildeten der Deutsche Kulturatlas mit einer Karte zum Barock und Einzeldarstellungen in historischen Atlanten.

Die Baustilkunde von KOCH ist im Wesentlichen als kunsthistorische Grundlagenarbeit zu sehen, die Geographen eine Basis für die stilistische und räumliche Interpretation bieten kann wie sie z.B. von JÄTZOLD 1999 zur Darstellung der Kulturlandschaft genutzt wurde. KOCH gibt mit über 50 Verbreitungskarten eine ausführliche kunsttopographische Übersicht über die nach Zeitstilen gegliederte Verteilung von Bauten in den europäischen Ländern. Der Vorteil besteht in der stilübergreifenden Erfassung, die einen vertikalen Vergleich der Schwerpunkträume als Längsschnitt der europäischen Architektur zulässt.

Mit dem Erscheinen des Nationalatlas der Bundesrepublik Deutschland, Band Bildung und Kultur im Jahr 2002 ist hier ein wichtiger Schritt getan worden, die Kultur – und dabei gerade auch die gebaute Kultur – in thematischen Karten darzustellen. LONGEN-GOORMANN weist darin Jugendstilensembles und -einzelbauten für Europa und Deutschland aus, zeigt die Verbreitungswege und stellt den Zusammenhang zum Wirtschaftswachstum um 1900 her

²⁶ Verbreitungskarten finden sich fast ausschließlich zu architektonischen Themen und dann meist im Grenzbe-
reich zu den Nachbardisziplinen (Städtegründungen etc.) (vgl. GERMAN 1984, S. 76).

(vgl. GOORMANN 1997 und LONGEN-GOORMANN 2002, S. 152f.). Der Beitrag von PRÖPPER / SPANTIG zeigt von der römischen Baukunst bis zur Postmoderne die für die Entwicklung der Zeitstile bedeutenden Bauten und deren Hauptverbreitungsgebiete in einer Karte. Dadurch wird deutlich, dass sich an Rhein und Main starke Überschneidungen ergeben, die auf eine besonders große Stilvielfalt dieser kulturellen Kernregion hinweisen (vgl. PRÖPPER / SPANTIG 2002, S. 142f.). Wie stark das Bauhaus, die Kunsthochschule von Walter GROPIUS, gerade in Thüringen und Sachsen-Anhalt regional wirksam wurde, zeigt WINKLER in seiner eher kunsttopographischen Karte (vgl. WINKLER 2002, S. 154f.) während der Beitrag von PRÖPPER / SPANTIG stärker auf den touristischen Wert der Barock-Bauwerke verweist und damit die Bedeutung kunstgeographischer Arbeiten für den Kulturtourismus herausstellt (vgl. PRÖPPER / SPANTIG 2002, S. 150f.). Dieser Intention folgt auch der Beitrag von BORNEMEIER. Neben den international wirksamen baustilistischen Einflüssen werden die Kerngebiete typischer Gestaltungselemente, die wichtigsten Bauten sowie stark durch Renaissancebauwerke geprägte Orte ausgewiesen (vgl. BORNEMEIER 2002, S. 148f.).

Der Darstellung in der Karte muss notwendig eine Kunstdenkmäleraufnahme vorausgehen, die bereits insofern wertenden Charakter haben sollte, dass von Seiten der Kunstgeschichte aus dem Gesamtbild herausragende Leitformen als Einzelperscheinungen bevorzugt gekennzeichnet werden. Ihre Ballung führt im Idealfall zu Kernräumen, die als Kunstlandschaft bezeichnet werden können (vgl. ZIMMERMANN 1951, S. 467). Basierend auf von der Kunstgeschichte ausgewiesenen Vergleichskriterien kann der Geograph Stilregionen abgrenzen und, unter Berücksichtigung der natürlichen, historischen und insgesamt kulturgeographischen Gegebenheiten, zu einer kulturräumlichen Gliederung zusammenfügen. Das Ergebnis sollte, wie die naturräumliche Gliederung Deutschlands, in einer Karte darstellbar sein. WIEGELMANN weist darauf hin, dass die Beschränkung auf deutlich erkennbare Kernräume, die quantitativ zu ermitteln sind, nicht zulässig ist. Auch Übergangs- und Mischgebiete als tendenziell eher kunstarmer Räume müssen erfasst werden (vgl. WIEGELMANN 1965, S. 100).

Die kartographische Methode ist sehr gut geeignet, Zusammenhänge übersichtlich darzustellen. Im Bereich der interdisziplinär ausgerichteten Kunstgeographie liegt der besondere Vorteil darin, dass Erkenntnisse mehrerer Fächer so aufbereitet werden können, dass die Ergebnisse auch für Vertreter anderer Fachrichtungen optisch anschaulich und verwendbar werden, sofern der Darstellung in der Karte bereits eine Generalisierung, Auswertung und Interpretation von Seiten des jeweiligen Vertreters der Disziplin vorausgeht. Diese Methode entspricht dem synthetischen Charakter der Kunstgeographie, die als Schnittstelle von den analytischen Vorarbeiten der an der Diskussion beteiligten Wissenschaftsdisziplinen abhängig ist. Die Möglichkeiten der Kartographie werden in deutschen kunstgeographischen Arbeiten bislang noch nicht hinreichend genutzt.

2.5.2.2 Diffusionsmodelle

Erste Überlegungen zur räumlichen Konzentration zeigte BRANDT 1921, indem er darauf verwies, dass die Kunst ungleichmäßig über die Landschaftsoberfläche verteilt ist. BRANDT unterscheidet folgende Räume:

- **Baustoffbezirke** stellen fest zu umreißende Bereiche dar, die sich durch das anstehende Gestein auszeichnen und abgrenzen lassen. Die Hauptgürtel der ursprünglichen Materialverteilung spiegeln die Zonengliederung der Erde wieder. So wird in den borealen Zonen vorwiegend Holzbau, zwischen ihnen Stein und Lehmbau erkennbar.
- **Ausbreitungsbezirke** treten dann auf, wenn dieser Baustoff in anderen Räumen verwendet wird und/oder Wanderungen von Künstlern vorliegen. Es wird betont, dass Wanderungen immer auch Wandlungen und Anpassungen an den neuen Raum bedeuten.
- **Baustoffprovinzen**, deren Grenzen häufig mit Formationsgrenzen zusammenfallen, bilden nach BRANDT die kleinräumigen Bereiche, in denen z.B. Elbsandstein, Weser-Sandstein etc. die Leitgesteine bilden.
- **Baustoffbezirke** sind eine Unterstufe der Baustoffprovinzen, die sich durch besonders seltene Baustoffe auszeichnen (z.B. Trachyt im Siebengebirge).
- **Sekundäre Baustoffbezirke** entstehen dadurch, dass in einem Gebiet ein Überschuss an Material besteht, der in Mangelgebiete exportiert wird²⁷. Sie resultieren aus den Ausbreitungswegen und Zielregionen. Sie verhalten sich nach BRANDT (1921, S. 14) „wie ein Strahlenkranz zu seinem Zentrum“.
- **Sekundäre Bauformbezirke** entstehen durch einen Materialimport und Migrationen der Baumeister.

Die Ausbreitung von Form und Material wird bei den sekundären Baustoffbezirken und Bauformbezirken besonders deutlich.

PAATZ zeigte 1958 die Verbindungen von Handel und Stilverbreitung auf. Am Beispiel von Westfalen und dem hansischen Kunstkreis wird gezeigt, dass die verwendeten Materialien nicht nur abhängig sind von der Verfügbarkeit (anstehendes Gestein, Handelsbeziehungen), sondern auch von den Künstlern. Beide bedingen sich wechselseitig: Mit Steinimporten wanderten häufig auch die Baumeister, die mit der Bearbeitung vertraut waren. Im anderen Fall verwendeten die zugewanderten Baumeister die ihnen bekannten Materialien bevorzugt, so-

²⁷ Der Weserstein wurde in Gebiete verschifft, die arm an Natursteinen sind.

dass Importbeziehungen nachweisbar werden²⁸ (vgl. PAATZ 1958, S. 47). Einschränkend muss darauf verwiesen werden, dass mit zunehmenden Handelsverflechtungen dieser Nachweis ab dem 16. Jahrhundert kaum noch zu führen sein wird.

Auf dem 7^e Colloque de l'Association Suisse des Historiens d'Art (ASHA), der 1983 in Lugano stattfand, vertraten RACINE und RAFFESTIN die Geographie. Im Unterschied zu älteren Arbeiten (vgl. Kap. 2.3 und 2.4), die vorwiegend kulturgeographisch-länderkundlichen Charakter aufweisen, wurde in diesem Vortrag die seit dem Kieler Geographentag 1968 verstärkte Hinwendung zur quantitativen Forschung deutlich. Die methodischen Grundlagen der Arbeit legte CHRISTALLER bereits 1933, indem er vorschlug, Regelmechanismen für eine räumliche Verteilung (von zentralen Orten) zu suchen und aufzustellen (vgl. HAGGETT 1983, S. 463ff. und RACINE / RAFFESTIN 1984, S. 67f.). Raum-zeitliche Schemata können Prozesse der Verteilung wiedergeben:

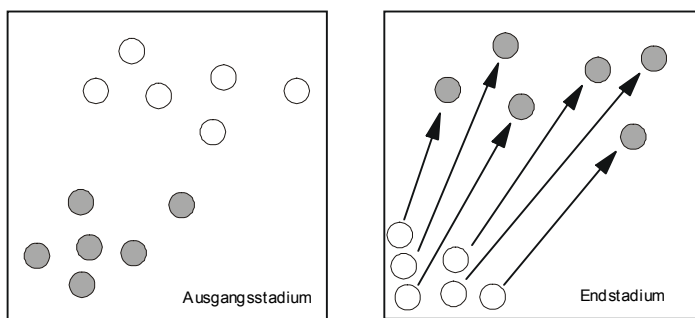


Abb. 6: Verbreitung durch Umverteilung (Entwurf und Zeichnung B. Bornemeier nach RACINE 1984, S. 69)

Die Diffusion durch Umverteilung (Abb. 6) basiert auf der Grundidee, dass niemand an zwei Orten gleichzeitig sein kann und zeigt, dass die Verlagerung (die keine Verbreitung im Sinne einer Zunahme darstellt) unter Aufgabe des verlassenen Ortes geschieht.

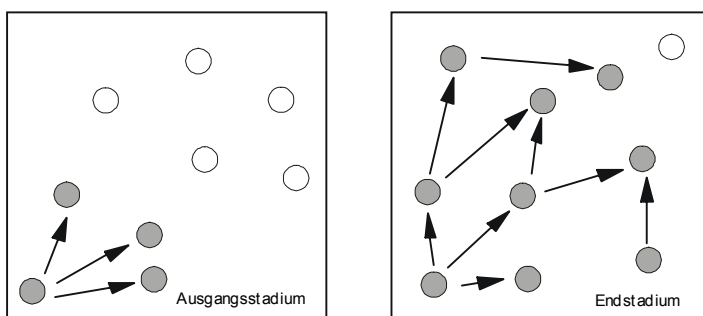


Abb. 7: Verteilung durch Expansion (Entwurf und Zeichnung B. Bornemeier nach RACINE 1984, S. 69)

Die Verbreitung durch Expansion (Abb. 7) geht von einem Kern aus, der als Ausgangspunkt beibehalten wird. Der Stil verbreitet sich meist vom Zentrum zur Peripherie.

²⁸ Baumberger Sandstein wurde z.B. von westfälischen Künstlern in Lübeck verwendet. Eine möglichst vollständige Erfassung der Baumeister und Baumaterialien könnte hier näheren Aufschluss geben.

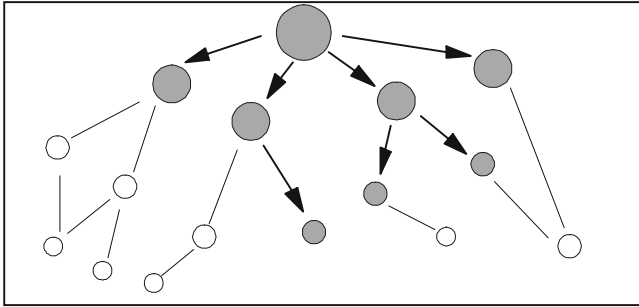


Abb. 8: Verteilung durch hierarchische Diffusion (Entwurf und Zeichnung B. Bornemeier nach RACINE 1984, S. 69)

Die hierarchische Diffusion kann als Verteilung (Abb. 8) für Kunst und Stileinflüsse angenommen werden. Stilistische Einflüsse verbreiten sich von einem Kunstzentrum aus hierarchisch-expansiv in das Umland, die Provinz.

HÄGERSTRAND entwickelte Mitte dieses Jahrhunderts ein Diffusionsmodell, dass auf die kunstgeographische Forschung angewendet werden kann. Berücksichtigt wird sowohl die räumliche Nähe als auch die hierarchische Struktur der Orte:

- Innovationszentren (als Kunstzentren) nehmen die Stellung von Metropolen ein.
- Mit Hilfe von Übertragungskanälen werden Stileinflüsse von Haupt- auf Nebenzentren und deren Einflussbereiche übertragen.
- Physische, politische und kulturelle Grenzen können die Ausbreitung verlangsamen oder stoppen.
- Die Aufnahmebereitschaft für Neuerungen ist nicht bei allen Gruppen und für alle Arten von Einflüssen gleich.

Es ist zu beachten, dass ein Ort, der sich einmal als Kunstzentrum ausweisen ließ, dieses nicht über längere Zeit hinweg auch bleiben muss. Die Kulturentwicklung muss, wie auch die Bevölkerungsentwicklung, als dynamischer Prozess angesehen werden, der von zahlreichen Faktoren wie Wirtschaft, Politik, Kultur i.e.S. etc. beeinflusst wird (vgl. RACINE / RAFFESTIN 1984, S. 69f.).

RACINE und RAFFESTIN wiesen am Beispiel der in der Schweiz zwischen 1800 und 1914 geschaffenen Kunstwerke (Architektur, Malerei, Skulptur) nach, dass sich generelle Raumordnungsmodelle sowie Methoden der Statistik und Informatik auch auf die Verbreitung von Kunst anwenden lassen. Der Arbeit liegt ein Erfassungsbogen zugrunde, in dem die Angaben der Inventare der französischen Schweiz bezüglich Entstehungsort, Entstehungszeit, Stil und Nutzungszweck / Charakter der Werke (religiös, öffentlich, privat etc.) von Kunstgeschichtsstudenten der Universität Lausanne zusammengestellt wurden²⁹. Der auf räumliche

²⁹ Innerhalb des Zeitraumes konnten z.B. Neo-Gotik, Neo-Romanik etc. unterschieden werden. Die Zuordnung zu den einzelnen stilistischen Gruppen schließt Inhomogenitäten nicht aus, die aus der Einschätzung des jeweils

und zeitliche Zusammenhänge (Konzentration und Diffusion) abgestellten Auswertung liegen 287 Bögen zugrunde, die nicht nach künstlerischem Wert der erfassten Objekte gewichtet sind. Die ausgewiesenen Konzentrationen werden für den jeweiligen Zeitraum, bezogen auf den Nutzungszweck / Charakter der Werke, in Karten dargestellt. Eine Einschränkung die Auswertung betreffend wird bereits von den Autoren angefügt: Es handelt sich lediglich um ein Beispiel eines geographischen Analyseverfahrens zur Bestimmung von räumlichen Konzentrationen. Die dargestellten Ergebnisse schließen keine Interpretation und Wertung ein. Hier ist erneut auf die Notwendigkeit einer interdisziplinären Arbeit in der Kunstgeographie zu verweisen. Es ist notwendig, dass die Ergebnisse der quantitativen Analyse von Wissenschaftlern der Nachbardisziplinen ausgewertet werden (vgl. RACINE / RAFFESTIN 1984, S. 71ff.).

Ohne explizite Diffusionsmodelle zu entwickeln, stellt GRÜNINGER im Zusammenhang mit seinem erst 2004 vorgestellten Forschungsmodell der kunstgeographischen Regionalisierung interessante Grundsatzüberlegungen zur Diffusion von Kunst im Raum. Sein in Kap. 2.5.1 dargestelltes Forschungsmodell beruht auf einer Diffusion von Innovationen in einem Gebiet in dem diese zuvor nicht bekannt waren, wobei die Bedeutung durch die Neuheit und den Ursprung konstituiert wird. Damit lässt die Verteilung von Kunstwerken im Raum Rückschlüsse auf ihre Bedeutung zu. Zwei Aspekte greifen ineinander:

- Die Diffusion von Werken und Innovationen an sich.
- Die kunsthistorische Regionalisierung, d.h. der räumliche Ausdruck der Phänomene, die durch Auftraggeber, Künstler und Betrachter beeinflusst sind.

Mit Zunahme der Diffusion verliert ein Merkmal an Fähigkeit, einen Unterschied oder eine Eigenständigkeit anzeigen zu können. Aus dem direkten Bezug auf ein Vorbild wird ein Verweis auf viele Objekte, die wiederum in der Häufigkeit ein Merkmal der Kunstregion herausstellen. Durch Verbreitung wandelt sich künstlerische Innovation zum Typus der keine spezifischen Aussagen mehr zulässt, sondern die allgemeine Stilausprägung darstellt. Erst durch das Ergänzen neuer Differenzierungsmerkmale wird eine weitergehende Regionalisierung möglich, die gleichzeitig eine Weiterentwicklung des Stils bedingt³⁰. Dabei bildet die Stadt eine kleine räumliche Einheit, in der durch die hohe Bevölkerungsdichte, wirtschaftliche und politische Potenz sowie einen großen Anteil an Künstlern eine deutlich höhere und schnelle

erhebenden Studenten resultieren, da keine in allen Zweifelsfällen verbindlichen Stilkriterien aufgestellt werden können.

³⁰ Am Beispiel der in Kap. 5.3 ausgewiesenen Raumbilder werden derartige regionalisierende Aspekte beispielhaft an Regionen und Objekten erläutert. Die in Karte 12 dargestellte Verbreitung von Sitznischenportalen zeigt eine konkrete Region, die mit Hilfe eines Differenzierungsmerkmals ausgewiesen werden konnte (vgl. Kap. 5.2.2).

Wandlung von Innovation zum Typus zu erwarten ist als in ländlichen Regionen. Differenzierte Geschmäcker äußern sich in Moden, aus denen dann je nach Repräsentationsbedürfnis die Neuerung oder Tradition aufgegriffen wird, die dem jeweiligen Prestige am ehesten entspricht.

2.5.3 Methodischer Ansatz, Problemstellung und Zielsetzung der vorliegenden Arbeit

Mit der Baukunst der Renaissance wird hier ein sehr weiter Zeitraum von rund 150 Jahren untersucht, der bisher aus der kunstgeographischen Betrachtung weitgehend ausgegrenzt wurde. Neben der Mobilität der Bevölkerung tragen die ausgeprägten Wirtschaftsverflechtungen dazu bei, dass Kunstkreise und –landschaften nach den bisherigen Methoden und Kriterien (vgl. Kap. 2.5 und 2.5.2) kaum abgrenzbar erscheinen. Gerade aufgrund der dynamischen Verhältnisse ist die Zeit zwischen der Reformation und dem Ende des Dreißigjährigen Krieges für eine kunstgeographische Betrachtung jedoch von hohem Wert: Die im Vergleich zum Spätmittelalter stark ansteigenden Bevölkerungszahlen bei einem relativen wirtschaftlichen Wohlstand regten eine Bautätigkeit an, die auch im heutigen Landschafts- und Stadtbild noch eindrucksvoll dokumentiert ist. Während die Stileinflüsse in der Romanik wie auch in der Gotik vor allen Dingen von Westen her nach Deutschland vordrangen, geht die Renaissance im Ursprung auf in Italien rezipierte antike Formen zurück, die in Deutschland u.a. mit französischen und niederländischen Traditionen, Bauauffassungen und Moden verschliffen sind.

- **Es soll am Beispiel der erhaltenen Renaissancearchitektur in Deutschland untersucht werden, inwiefern sich anhand von Naturraum und wirtschaftlichen, politischen sowie sozialen Verflechtungen mit dem Ausstrahlungsland, zwischen und innerhalb von Regionen Erklärungen für die Stilgenese, eine Diffusion der Stilelemente und Ähnlichkeiten in der Bauauffassung herleiten lassen.**

Aus Sicht der Geographie liegt es nahe, die Untersuchung vom räumlichen Beziehungsgefüge her anzugehen und den Naturraum als, im Gegensatz zu politischen und religiösen Strukturen, weitgehend konstanten Faktor einzubeziehen. Essentiell ist, grenzüberschreitend auch größere Räume zu betrachten, ohne a priori bestehende Grenzen als Grenzen von Kunst-

räumen anzunehmen. Die naturräumliche Betrachtung i.w.S.³¹ und das Benennen herauszustellender Regionen nach definierten Landschaftseinheiten³² bietet sich als relative Konstante dann an, wenn längere Zeiträume untersucht werden sollen, in denen die politische Situation nicht stabil war.

- **Natürliche und sich aus dem Naturraum ergebende wirtschaftliche Faktoren sind für die Verteilung der Bauwerke, ihre stilistische Ausprägung und mögliche Ähnlichkeitsbeziehungen ebenso wichtig wie politische und religiöse Faktoren.**

Am Beispiel der Renaissance im Weserraum und den benachbarten Regionen wurde bereits 1995 exemplarisch geprüft und verifiziert, dass natürliche und sich aus dem Naturraum ergebende wirtschaftliche Faktoren neben politischen und religiösen Einflüssen als wichtige kunstgeographische Faktoren für die Renaissancearchitektur in Deutschland benannt werden können. Hier soll dieses Ergebnis auf einer breiteren Basis überprüft werden, indem der untersuchte Raum auf die Bundesrepublik Deutschland in den heutigen Grenzen ausgeweitet wird.

Die Beschaffung geeigneten Datenmaterials stellt ein grundsätzliches Problem kunstgeographischer Arbeit dar, da bisher nur über eine manuelle Aufschlüsselung der vorhandenen Inventarwerke gearbeitet werden kann und die Angaben vor Ort zu verifizieren, zu werten und zu vervollständigen sind. Kulturströmungen und raumtypisierende Modelle werden in der kunstgeographischen Arbeit bisher häufig vernachlässigt, da sie quantitativ nur schwer zu erfassen und darzustellen sind. Um kunstgeographisch möglichst exakte Analysen herleiten zu können, wurde bisher meist mit fest umrissenen Kunstgattungen in kleineren Regionen gearbeitet (vgl. Kap. 2.4.1 und 2.5.1). Der Hintergrund ist die große Datenfülle, die für eine umfassende Analyse zu verarbeiten ist³³.

³¹ Die naturräumliche Gliederung eines Landes bedingt u.a. auch ihre wirtschaftliche Gliederung, d.h., dass gute Ackerböden meist für die Landwirtschaft genutzt werden und sich in Gegenden mit reichen Bodenschätzen Industrie ansiedelt.

³² Siehe dazu beispielhaft die Karte der Bundesrepublik Deutschland 1:1 000 000, Landschaften – Namen und Abgrenzungen (vgl. LIEDTKE 1994).

³³ Trotz einer Verbesserung der Möglichkeiten im Bereich EDV-gestützter Auswertungen bleibt die Notwendigkeit einer Analyse und Filterung, die nicht nur mit technischer Unterstützung zu leisten ist und sich daher sehr aufwändig darstellt. Im Herbst 2002 erschien im DuMont-Verlag das Handbuch der Renaissance, herausgegeben vom Weserrenaissance-Museum Schloß Brake, in dem die Kulturströmungen nördlich der Alpen aufgezeigt werden. Sie sind exemplarisch an 47 Orten aufgezeigt worden. Diese Strömungen werden nur anhand weniger Beispiele und Ausflugsvorschläge in Beziehung zum Umland der besprochenen Stätten und Städte gesetzt. Ein Raumeindruck wird (bewusst?) nicht vermittelt.

- **Im Unterschied zu diesen kleinräumigen stilistisch-analytischen Arbeiten werden hier Kernräume renaissancistischen Bauens ausgewiesen, anhand derer größere räumliche Zusammenhänge unter Einbeziehung des historisch-kulturellen Hintergrundes aufgezeigt werden können.**

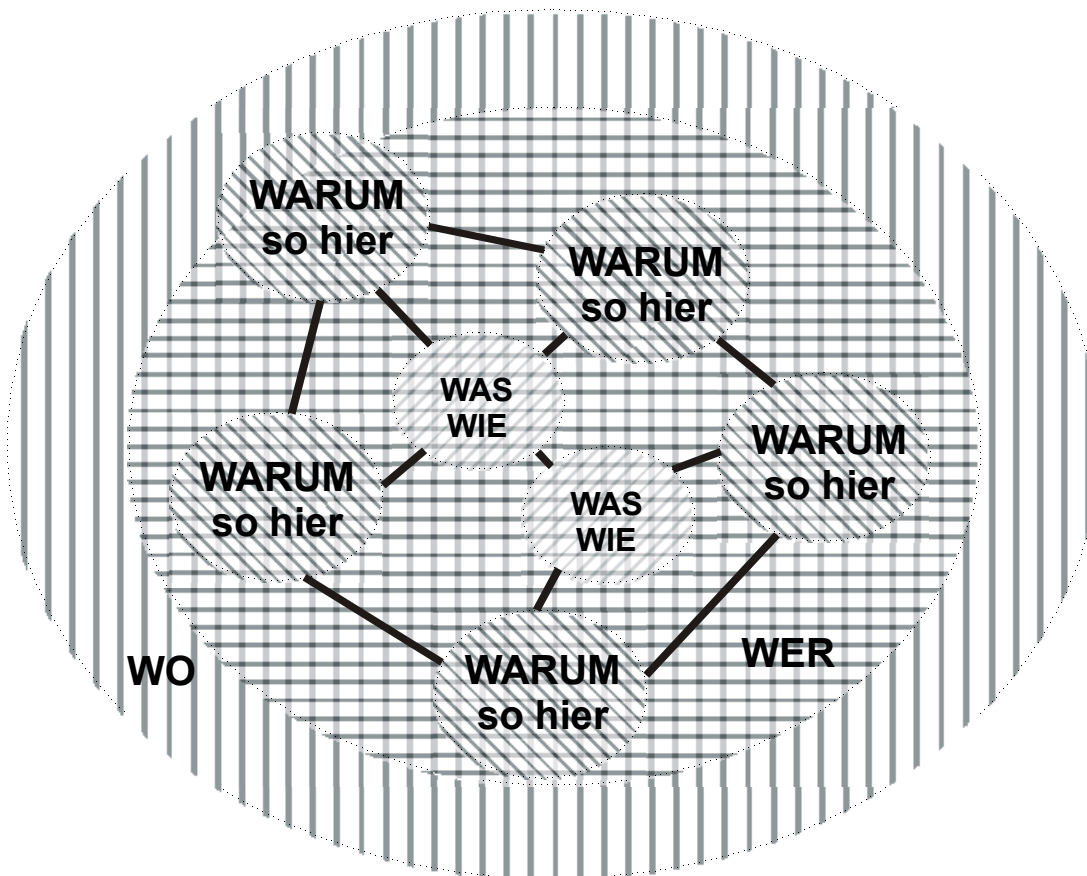
Die Frage ob und warum gerade hier (so) gebaut wurde und worin die offensichtlichen Unterschiede zu anderen Regionen liegen, soll anhand der synthetisch-kulturgeographischen Methode beantwortet werden.

- **Es stellt sich die Frage nach dem Ursache-Wirkungs-Gefüge, d.h. welche Kriterien für eine räumliche Konzentration von Renaissancebauten und ihr Erscheinungsbild in dem jeweiligen Gebiet wichtig gewesen sein können.**

Anhand von für die Renaissance wichtigen, die kunstgeographische Entwicklung beeinflussenden Faktoren wird die Stilentwicklung und –verbreitung am Beispiel von Deutschland aufgezeigt.

Synthetisch-kunstgeographisches Modell:

Warum wurde so und gerade hier (so) gebaut?



WO

Geographische Ebene:

Naturraum (Geologie, Baumaterial, Klima, Relief etc.)
Regionalisierende Prozesse / Aspekte der Verteilung

WER

Aktionsraum / Humaner Einfluss:

Wirkung: Konstruktive und rezeptive Einflussnahme durch den Menschen (Baumeister, Bauherren, Betrachter etc.)

WARUM so hier

Kunstgeographische Ebene / Kunstgeographische Faktoren:

Soziokulturell:

z.B. Religion, Status/Ansehen, Bildung, Wesensart

Wirtschaftsgeographisch:

z.B. Wohlstand, Infrastruktur, Netzwerke (Handel, Künstler etc.)

Historisch-Politisch:

z.B. Grenzen, Herrschaftsstrukturen

Sonstige Rahmenbedingungen:

z.B. Bauordnungen, Innovationen, reg. Bautraditionen

WAS WIE

Kunsthistorische Ebene:

Stilausprägung: Architektur / Kunstobjekt, stilistische Bezüge

Entwurf und Zeichnung: Birgit Bornemeier

Abb. 9: Synthetisch-kunstgeographisches Modell (Entwurf und Zeichnung B. Bornemeier)

Der synthetisch-kulturgeographische Ansatz verbindet die Kernfragen der kunsthistorisch-stilistischen mit der geographisch-räumlichen Betrachtung und führt sie in einer interdisziplinären Arbeitsweise zu einer synthetischen Interpretation im Sinne der Kunstgeographie.

Mittels der stilgenetischen Rahmenbedingungen sollen die Standortfaktoren der Orte mit Renaissancebauwerken bestimmt werden. In der regionalen Betrachtung von primären naturräumlichen Faktoren wie Bodenbeschaffenheit und Bodenschätzen ausgehend, werden die historisch-politischen, wirtschaftsgeographischen und sozialgeschichtlich-kulturellen Faktoren beleuchtet. Hinzu kommt der unmittelbar durch menschliche Einflüsse geprägte Bereich der Baumeister, Bauherren, Bauordnungen, Technologien und die regionalen Bautraditionen. Diese wirken grundsätzlich alle, kommen aber in verschiedener Form zur Ausprägung und sind so in unterschiedlicher Gewichtung stil- und entwicklungsprägend.

- **Es ist zu zeigen, dass die Renaissance als internationaler Stil regional qualitativ wie quantitativ unterschiedliche Ausprägungen annimmt, jedoch keine eigenständigen Stilformen entwickelte.**

Für die Renaissance nördlich der Alpen gelten grundsätzliche Formelemente und Bauprinzipien, die durch die Nachbarländer beeinflusst sind. Sie sind an den kunstgeographisch wichtigsten Bauten Deutschlands aufzuzeigen und als allgemeine Stilelemente der Renaissance in Deutschland anerkannt. Diese sich räumlich ausdrückenden Bezüge zwischen der Makro- und Mikroebene werden mittels einer gestaffelten Darstellung verdeutlicht: Die internationale und nationale Stilentwicklung bildet den Verständnishintergrund für die regionale Stilausprägung. Um den Zeitgeist, generelle Bauvorstellungen und damit auch die architektonischen Besonderheiten der Renaissance in Deutschland im Gegensatz zu den sie beeinflussenden Nachbarländern deutlich machen zu können, wird ein kurzer Überblick über die dortigen Stilentwicklungen vorangestellt (siehe dazu Kap. 3). Vor diesem Hintergrund werden bautypische, stilistische und räumliche Aspekte der Stilausprägung in Deutschland (siehe dazu Kap. 4) und dessen Renaissance-Regionen (siehe dazu Kap. 5) herausgearbeitet.

- **Die kartographische Darstellung der quantitativen Verteilung des erhaltenen Bestands bildet den Ausgangspunkt der räumlichen Betrachtung und ermöglicht einen ersten Rückschluss auf eine mögliche kulturlandschaftsprägende Wirkung des Zeitstils.**

Als Vorbereitung für die kartographischen Arbeiten und zur Erfassung der kunsthistorischen Charakteristika wurde ein Verzeichnis deutscher Renaissancebauwerke in Form eines Inventars angelegt. Mit einer Datenbasis von über 3.100 Werken stellt dieses Verzeichnis eine im Sinne der Fragestellung dieser Arbeit repräsentative kunsttopographische Aufnahme der

Renaissancebauten in Deutschland dar³⁴. Es wurde auf der Basis vorhandener Literatur und eigener Erhebungen zusammengestellt.

ANHANG 1 / Tab. 1: Verzeichnis deutscher Renaissancebauwerke – Auszug (vgl. BORNEMEIER 2002)

Der Auszug aus dem Verzeichnis deutscher Renaissancebauwerke verdeutlicht die Methode der Erfassung und zeigt exemplarisch, wie nach Bauzeit, Baumeister, Baumaterial etc. selektiert werden kann. Die kurze, stichwortartige Charakterisierung der Objekte gibt einen Überblick über die wichtigsten Stilmerkmale und Beziehungen zu anderen Bauten. Es ist nicht möglich, dass in diesem Verzeichnis alle erhaltenen Bauten erfasst sind und die Auswahl in allen Orten und Regionen gleichgewichtig ist. Doch im Sinne der Fragestellung der Arbeit kann von einer Repräsentativität ausgegangen werden, da die dargestellten Bauten den baustilistischen Charakter innerhalb der Regionen spiegeln.

Da sich aus Gründen des Umfangs und der Ordnungskriterien die Arbeit mit den offiziellen Denkmalverzeichnissen Deutschlands nicht anbot, wurde als Datengrundlage eine Überblicksdarstellung deutscher Renaissancebaukunst manuell ausgewertet. Das Werk „Deutsche Renaissancebaukunst“ von KADATZ erschien 1983 im VEB Verlag für Bauwesen und ist eine Veröffentlichung der Bauakademie der DDR, Institut für Städtebau und Verkehr³⁵. Neben umfangreichem Bildmaterial sind sowohl die Monumentalbauten als auch weniger bedeutende Werke mit Stilmerkmalen, Architekten, Baumaterial, Stilbeziehungen zu anderen Regionen oder Bauten etc. im Fließtext aufgeführt. Da KADATZ im Besonderen die Bauten der damaligen DDR zugänglich waren, wurden seine Angaben anhand des Handbuchs der Deutschen Kunstdenkmäler (DEHIO) geprüft und schwerpunktmäßig für die alten Bundesländer ergänzt. Hier muss auf die unterschiedliche Bearbeitungsqualität des Materials hingewiesen werden. DEHIO ist für die einzelnen Bundesländer unterschiedlich detailliert und aktuell erschienen und konnte aufgrund der Fülle des Materials nicht vollständig übernommen werden. Die regional einheitliche Erfassung der Orte mit Renaissancebauten wurde stichprobenartig sichergestellt. Trotzdem musste vor diesem Hintergrund auf die quantitative Darstellung des innerhalb der Regionen und Städte sehr unterschiedlichen Baubestands verzichtet werden, da DEHIO keine vollständige Übersicht aller Gebäude im Sinne einer Denkmalliste bietet und die verfügbare Datenbasis gerade im Bereich des innerstädtischen Bürgerbaus zu Unschärfen führen würde³⁶. Nach Möglichkeit wurden die Angaben darüber hinaus durch eigene Beobachtungen überprüft und ergänzt.

³⁴ In Bezug auf die Kernräume ähnlich räumlich-stilistischen Empfindens gewährleistet die Datenbasis, dass das Wesen, die spezifische Eigenart des betrachteten Raumes, gespiegelt wird und die Auswahl der im Zeitbild besprochenen Bauten umfangreich gestützt ist. Die Gesamtheit der erhaltenen bzw. auch der zerstörten Bauten dieser Zeit ist nicht zu ermitteln und auch nicht realistisch zu schätzen. Es müssten alle Bauten einbezogen werden die im Kern noch aus der Zeit stammen. BEDAL weist für Franken ca. 3000 Fachwerkbauten aus, die vor 1600 errichtet wurden (vgl. BEDAL 1990).

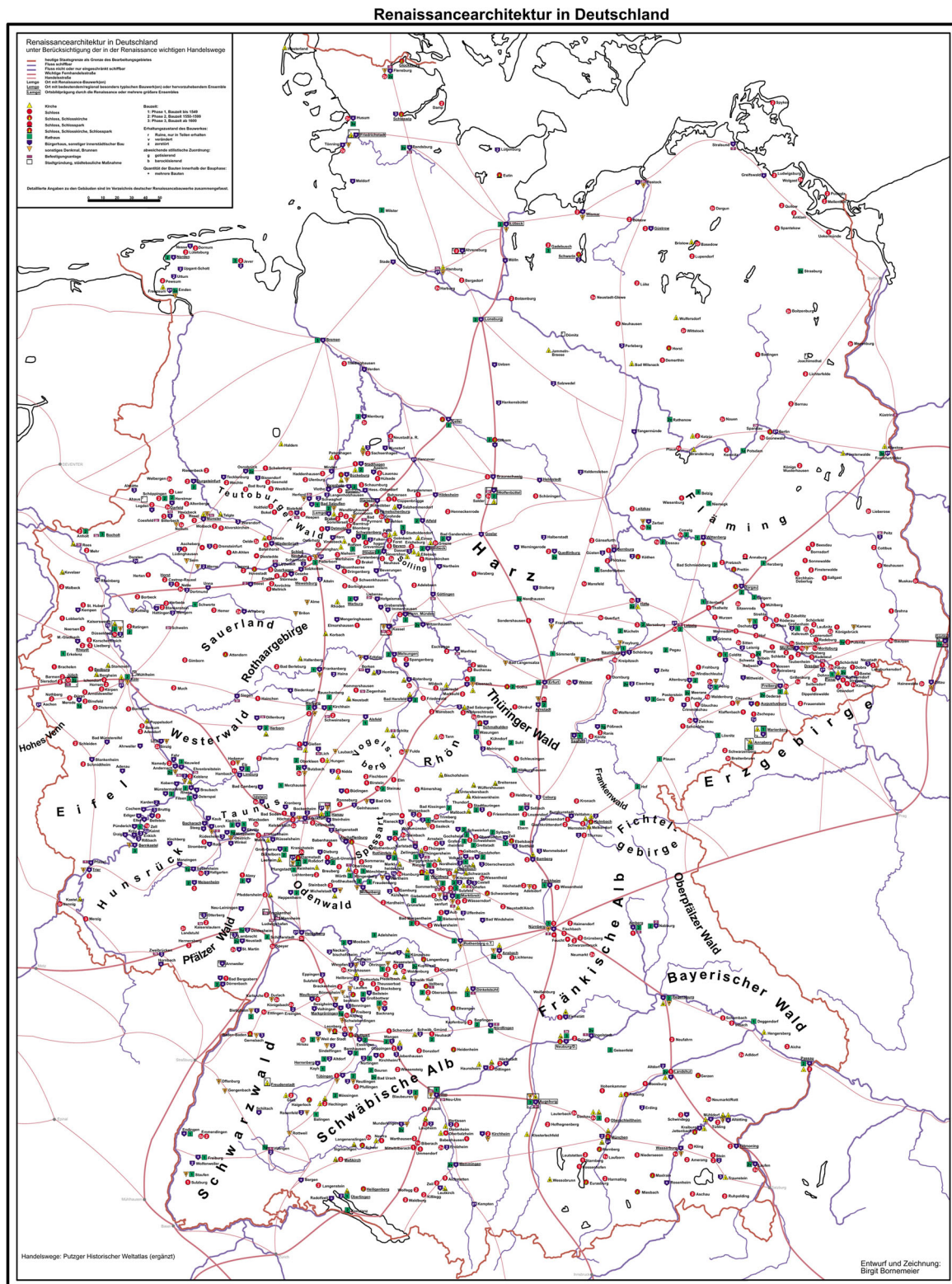
³⁵ Nach Auskunft des Autors war die von ihm im Karteisystem erfasste Datenbasis 1997 nicht mehr zugänglich, sodass die erneute Erfassung mittels seines Druckwerkes notwendig wurde.

³⁶ Dieser Aspekt wird in Kap. 5.3 in unterschiedlichen regionalen Darstellungsansätzen des Bild- und Textmaterials aufgegriffen.

Für die kunstgeographische Auswertung wurde erfasst:

- Gebäudetyp
- Bezeichnung des Objektes, Adresse sowie ggf. aktuelle Nutzung
- Ort
- Bauzeit von / bis
- Zuordnung zu Bauphasen
- Architekt/-en
- Bauherr/-en
- Verwendetes Material, Baumaterial/-ien
- Stilistische Merkmale und bemerkenswerte Elemente als Gebäudebeschreibung im Klartext
- Beziehungen zu anderen Gebäuden / anderen Regionen, weitere Angaben zum Typus und Wertung im Klartext

Die stilistischen Merkmale und Wertungen anstelle einer Detail-Codierung im Klartext zu erfassen zeigte sich für diese Arbeit als hilfreich, da sich zum einen Gebäude nicht zwingend über eine Vielzahl zusammengesetzter Einzelmerkmale typisieren lassen und zum anderen die Stilmerkmale und Baudetails auch bei DEHIO nicht ausreichend detailliert sind.



Karte 1: Renaissancearchitektur in Deutschland unter Berücksichtigung der in der Renaissance wichtigen Handelswege (Entwurf und Zeichnung B. Bornemeier 2004)

In der kartographischen Umsetzung des Verzeichnisses deutscher Renaissancebauwerke wurden Konzentrationsgebiete innerhalb des exemplarisch untersuchten Raumes, das die Bundesrepublik Deutschland in den heutigen Grenzen umfasst, deutlich gemacht und die Bauten nach Typ und Bauphasen unterschieden (siehe dazu auch Kap. 3.2 / Karte 2 zu den Renaissance-Regionen im Einflussbereich der internationalen Entwicklungen).

Die ausgewiesenen Nutzungstypen sind:

- Schloss
- Schloss mit (ehem.) bedeutendem Schlossgarten
- Schloss mit bedeutender Schlosskapelle
- Kirche
- Rathaus
- Sonstige innerstädtische Bauten
- Wohnbauten
- Öffentliche Gebäude und Nutzbauten: Apotheken, Schulen, Spitäler, Amtshäuser etc.
- Sonstige Bauten und besondere Objekte (z.B. Grabmäler)
- Brunnen
- Festungsbauten und Stadttore
- Stadtgründungen / Stadtgrundrisse

Die Bauphasen wurden festgelegt auf:

- Phase 1: 1500-1549
- Phase 2: 1550-1599
- Phase 3: 1600-1649

Damit soll bewusst die kunsthistorische Wertung in Früh- bzw. Spätrenaissancebauten oder manieristische Formen vermieden werden. Diese wäre nur bei einer vollständigen Sichtung aller Bauten bzw. entsprechend vollständigem Datenmaterial der Baubeschreibungen zu vertreten. Die Phasen dienen als Gliederungshilfe und zeitliche Orientierung, die sich vor allem bei der Betrachtung der wirtschaftlichen, politischen und religiösen Bedingungen hilfreich zeigt. Sonderfälle, die zeitstilistisch klar zuzuordnen sind, wurden ebenfalls erfasst³⁷. Wurde ein Gebäude in mehreren Bauphasen errichtet oder umgestaltet, so wurde nach Möglichkeit die prägende Phase berücksichtigt. Sind beide Bauphasen markant, so wurde, wie auch bei der innerstädtischen Bebauung, das Bauwerk in mehreren Bauphasen aufgenommen. Die Basiskarte ist mehrschichtig angelegt, sodass einzelne Ebenen als Overlay je nach Frage-

³⁷ Z.B. Gebäude die nach 1650 entstanden aber noch stilistisch der Renaissance zugehörig sind. Es handelt sich um Einzelfälle, die in der Menge kaum relevant sind.

stellung aus- und eingeblendet werden können³⁸. In der Signatur ist ferner erkennbar, ob die Bauten nur noch als Ruine erhalten sind oder stark im Erscheinungsbild verändert wurden.

- **Um das Regionstypische und die stilbildenden Einflüsse fundieren zu können, die in den so visualisierten Konzentrationsräumen der Renaissancearchitektur wirkten, wurde ein Bildarchiv erstellt, das als Ergänzung zu dem Verzeichnis deutscher Renaissancebauwerke zu sehen ist und die baustilistischen Charakteristika veranschaulicht.**

In der praktischen Arbeit bedeutete das zunächst eine theoretisch-quantitative Erfassung und Auswertung, der eine optische Einstufung und Dokumentation folgte. Das erstellte Bildarchiv umfasst rund 3.000 Aufnahmen von Bauten und Baudetails. Die umfassende Dokumentation des Materials sichert die Möglichkeit einer wissenschaftlichen Diskussion unter Vermeidung der Grauzone einer nicht nachvollziehbaren subjektiven Wertung. Zusammen mit der kartographischen Darstellung bildet dieses die Basis des synthetisch-kulturgeographischen Ansatzes.

- **In kunstgeographischen Synthesen werden die unter kulturgeographischen Aspekten einzeln erarbeiteten Faktorengruppen des Naturraumes, der politischen und religiösen Situation, der wirtschaftlichen und sozialen Bedingungen sowie die für die Region kennzeichnenden architektonischen Merkmale vereinigt, zu einem Raumbild zusammengefügt und gegen Nachbargebiete abgegrenzt³⁹.**

Mit der Darstellung der landschaftlichen Ausprägung der Renaissancebaukunst entstanden, immer unter Berücksichtigung der kunstgeographisch relevanten Faktoren, die in Kapitel 5.3 ausgewiesenen Raumbilder der Renaissance in Deutschland.

- **Die ausgewiesenen Renaissance-Regionen spiegeln das auf den Betrachtungsraum projizierte Ergebnis der mittels des synthetisch-kulturgeographischen Ansatzes erstellten kunstgeographischen Raumanalysen.**

Dabei ist der kulturgeographische Ansatz stark auf die räumliche Verteilung von Zeugnissen der Kultur i.e.S. konzentriert. Die kunstgeographischen Faktoren bilden Erklärungsansätze für das „Warum so hier“, womit der bewusste Aspekt der menschlichen Entscheidung einbezogen ist, der die Basis einer künstlerischen Entwicklung und ihrer Rezeption darstellt.

³⁸ In der Druckversion von Karte 1 sind alle den Baubestand ausweisenden Ebenen aktiviert, sodass die Bauphase 3 die älteren Zeitebenen überlagert (vgl. Kap. 2.5.3).

³⁹ Dabei gibt die Skizzierung der Einflussfaktoren in Form eines historisch-länderkundlichen Überblicks über die in dieser Arbeit notwendige exemplarische Arbeit hinaus die Möglichkeit, eigene Beobachtungen zu ergänzen und die Zusammenhänge zwischen Natur, Politik, Wirtschaft und dem Erscheinungsbild von Renaissancebauten regional vertiefend zu erschließen.

Die Karte zur Renaissancearchitektur in Deutschland (Karte 1) ist auf eine freie Kombination mehrerer Informationsebenen angelegt, die im Rahmen dieser Arbeit selektiv nach Konzentrationsräumen und der Verkehrsinfrastruktur ausgewählt wurden. Weitere thematische Ebenen können ergänzt werden⁴⁰. Es ist so möglich, Karten zur politischen Gliederung, zur Konfession, Sprachgrenzen etc. hinzuzufügen. Im Idealfall könnten alle den Kunstraum bestimmenden Faktoren aufgenommen werden. Daneben können auch innerhalb des Zeitstils durch eine Unterscheidung der Gebäude nach Bauphasen differenziertere Aussagen über die historische Kulturlandschafts- und damit auch Architekturgeneese getroffen werden. Diese Arbeit entspricht in ihrer exemplarischen Form somit dem kunstgeographischen Grundprinzip der Interdisziplinarität.

Ein weiteres Anliegen dieser Arbeit ist die Prüfung der Gunstraumhypothese:

- **Die quantitative und qualitative Stilausprägung setzt im Sinne der Hypothese eine naturräumliche und infrastrukturelle Gunst des Gebietes voraus. Entwicklungsparallelen sind in Räumen ähnlicher natürlicher wie auch wirtschaftlicher Ausstattung zu erwarten, während politische und religiöse Beziehungen i.e.S. von nachrangiger Bedeutung sind.**

Um die gunsträumlichen Voraussetzungen der Stilentwicklung prüfen zu können, die zur Ausbildung und Konzentration des Stils in bestimmten Regionen führten, müssen auch Gebäude in die Darstellung einbezogen werden, die zerstört sind und nur noch durch historisches Quellenmaterial nachweisbar sind. In besonderem Maße sind hier die durch den Zweiten Weltkrieg zerstörten Bauten betroffen. Zerstörte Bauten sind in Karte 1 ebenfalls berücksichtigt. Da deren Erfassung aufgrund der Quellenlage jedoch nicht als repräsentativ angenommen werden kann und sie für die Ausweisung der Renaissance-Regionen, die den aktuellen Bestand spiegeln sollen, nicht wesentlich sind, werden sie nur in Einzelfällen bei der Prüfung der Gunstraumhypothese in den kunstgeographischen Synthesen von Kap. 5.3 hinzugezogen.

- **Welche Möglichkeiten kunstgeographische Arbeiten in der fächerübergreifenden, vernetzten Arbeit bei dem Erschließen von Erlebnispotentialen im touristischen Bereich bieten, wird in Kap. 6 skizziert.**

Die Tourismusverantwortlichen können auf kunstgeographische, das endogene Potenzial des Raumes herausstellende Arbeiten aufbauen und ein Konzept entwickeln, dieses histori-

⁴⁰ Die Karte ist in Corel Draw mit einer Vielzahl von Ebenen/Overlays angelegt, die einzeln dargestellt und kombiniert werden können. In der Methode entstand damit ein Transparentatlas, der um beliebig viele Folien ergänzt werden kann. Die Interpretationsmöglichkeiten sind für die Renaissance dennoch begrenzt, da in großen Teilen zuverlässige und das gesamte Bearbeitungsgebiet abdeckende Daten und Karten, z.B. zur historischen Bevölkerungsdichte, fehlen. Auch die Geoökologische Raumgliederung von RENNERS, 1991 veröffentlicht, ist auf die alten Bundesländer begrenzt.

sche Erbe zu vermitteln und zu vermarkten. Der Begriff der Renaissance im Weserraum, die sog. Weserrenaissance, hat durch touristische Werbung und die Forschungsarbeit des Weserrenaissance-Museums Schloß Brake bereits überregionale Bekanntheit erlangt. Vergleichbare Begrifflichkeiten für andere von diesem Zeitstil geprägte Regionen Deutschlands wurden bislang nicht sprachlich und liegen auch für andere Zeitstile nur vereinzelt vor⁴¹.

- **Neben dem systematischen Aufbereiten und Darstellen der Entwicklung der kunstgeographischen Disziplingeschichte steht der vorgestellte fächer- und methodenübergreifende, synthetisch-kulturgeographische Ansatz im Mittelpunkt dieses Beitrags. Mit dessen Anwendung auf die Renaissancearchitektur in Deutschland und der Visualisierung von kunstgeographisch hergeleiteten Kernräumen soll über den theoretischen Forschungsbeitrag hinaus ein Impuls zu einem anwendungsorientierten kunstgeographischen Arbeiten gegeben werden, da dieses als Basis einer kulturtouristischen Regionalentwicklung von Bedeutung ist.**

⁴¹ Die Rheinische Romanik und der Oberschwäbische Barock sind hier beispielhaft zu nennen. Begriffe, die so auch in der Tourismuswerbung starke Anwendung finden.