Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 23 (1972)

Heft: 3

Artikel: Probleme des Begriffes "Kunstlandschaft" aufgezeigt am Beispiel des Bodenseegebietes

Autor: Knoepfli, Albert

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393082

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 06.02.2026

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

PROBLEME DES BEGRIFFES «KUNSTLANDSCHAFT», AUFGEZEIGT AM BEISPIEL DES BODENSEEGEBIETES

Vortrag, gehalten von Albert Knoepfli anläßlich des 13. Deutschen Kunsthistorikertages in Konstanz

Bezeichnend für die *Verlegenheit*, mit welcher die Kunstwissenschaft dem *Begriff der «Kunstlandschaft»* noch gegenübersteht, scheint mir die lebhafte Reaktion der geographischen Disziplinen auf Harald Kellers 1960 erschienenes Buch «Die Kunstlandschaften Italiens» zu sein, welcher auf kunstgeschichtlicher Seite außer wenigen zumeist schwach vernehmbaren kritischen und zustimmenden Äußerungen Schweigen antwortete. Soll ich sagen betretenes Schweigen, soll ich sagen Totschweigen, nach welchem man umso getroster zur Tagesordnung übergehen konnte?

Das liegt gewiß nicht an einer gegenüber Italiens Reichtum schmaleren Basis, die uns angesichts der *Bestandes- und Forschungslücken* und im Hinblick auf *fragmentarische und veränderte Überlieferung* verfügbar blieb. Denn diese Not teilt die Erforschung der Kunstlandschaft mit allen anderen kunsthistorischen Sparten. Aber es dürfte nicht ganz unnütz sein, die Lage in Erinnerung zu rufen und zu sagen, wie dünn die Dokumentation eigentlich ist, aus der wir unsere Schlüsse ziehen und auf der wir unsere Schau aufbauen. Ein rascher Blick zum Beispiel auf die Verhältnisse der Druckerzeugnisse der ersten Hälfte des 16. Jhs.

Degenau TG. Fresken der spätottonischen Reichenauerschule. Mitte 12. Jh.

mag das präzisieren: ungeachtet der damals einsetzenden Massenproduktion und einer vorhandenen breiten, höfischen, humanistischen wie bürgerlichen Konsumentenschaft ist sogar hier der Bestand erschreckend geschwunden: von den wenigen Exemplaren der von Meister PW um 1500 in ein Gesamtbodensee-Panorama gestellten Darstellung des Schweizer- oder Schwabenkrieges darf keines als vollständig oder gut erhalten gelten; von der 1507 erschienenen Holzschnitt-Weltkarte des in Radolfszell geborenen Martin Waldseemüller existiert (wie übrigens auch von Dürers Stabius-Karte, die allein im Neudruck von 1781 vorhanden ist) nur ein einziger späterer Abzug auf Schloß Wolfegg. Die beiden Bodenseekarten-Einblattdrucke von etwa 1540 sind heute Unika; von der doch wohl weit verbreitet gewesenen, 1536 in Zürich gedruckten ersten Auflage des «Gsangbüechli», welches der Konstanzer Reformator Johannes Zwick zusammenstellte, blieb kein Stück mehr erhalten, von der zweiten, 1546 erschienenen, ein einziges! Das soll uns nicht das Gruseln, wohl aber die Einsicht in die möglichen Zufälligkeiten der noch ungleich geringeren Restbestände beibringen, auf welche sich unsere Kenntnis zum Beispiel der romanischen und gotischen Wand-, Tafel-, Buch- und Glasmalerei stützen muß. Soll uns die Gefahren verdeutlichen, denen, bei aller Anerkennung des pars pro toto, sich die Auswertung auf dem besonders akzentempfindlichen Arbeitsfelde der Kunstlandschaftsforschung aussetzt.

Die Begriffsbildung litt nicht zuletzt deswegen Schaden, weil Angreifer und Verteidiger eben diesen Begriff beide überfordert, überbeansprucht und überinstrumentiert haben.

Landschlacht TG. Passion. Sog. «Schwebender Stil» der Konstanzer Schule. 2. Viertel 14. Jh.

Konstanz. Augustinerkirche. Sog. Konzilsfresken, gestiftet 1417 von König Sigismund

Stein am Rhein. St. Georgen. «Schwur des Scipio». Thomas Schmid und Ambrosius Holbein, 1516

Dies sowohl nach der *topographischen Umgrenzung wie nach der zeitlichen Dauer und der sachlichen Gültigkeit.*

Keines der drei eben genannten Charakteristika darf man als unverrückbares Gefüge und als Kontinuum auffassen. Kaum ist das Bild einer Kunstlandschaft für einen Augenblick gewonnen, so enteilt es bei aller Schönheit der Konstruktion, wird fortgetragen von den diesem Bilde selbst innewohnenden kinetischen Energien. Das Grenzbild verändert sich stetig und deshalb kann für die Umfangbestimmung auch der Kunstlandschaft Bodenseegebiet immer nur von einer auf einen bestimmten Zeitpunkt und auf bestimmte Gehalte bezogenen geographischen Ausdehnung ausgegangen werden. Daß sich im Schnitt einzelner Epochen oder Teilepochen dennoch ein zeitweise einigermaßen stationäres Gebilde ergeben kann, hängt mit der Verblockung in zeitlicher Distanz zusammen, ohne die ja Geschichtsforschung überhaupt nicht möglich wäre.

Der Streit etwa darüber, ob die Manesse-Minnelieder-Handschrift in Zürich oder in Konstanz entstanden sei, entbrannte nicht allein wegen der durchgängig internationalen Komponente der Gotik um 1300 – welche sowohl Konstanz wie Zürich für sich je auch beanspruchen können –, sondern auch wegen der großen und auf dem Gebiet des Sakralen vorwiegend durch die Orden und ihre Werkstätten weit über das engere Bodenseegebiet hinaus gelenkten Strahlungskraft dieser seiner Kunst. Zur Zeit des ganz von der mystischen Geisteshaltung beeinflußten «schwebenden» Stiles bilden die Gebiete zwischen Zürich und Konstanz auch aus dynastischen und diözesanpolitischen Gründen eine Einheit: sie gehören weitgehend zur Kunstlandschaft des Bodensees. Auf der Zeitgrenze zwischen der

Konstanz. Münster, St. Nikolauskapelle. Der Heilige rettet die Seeleute. Fresko um 1410–1430

Spätgotik und der ihr applizierten Frührenaissance jedoch, als die dynastischen Bindungen zum Konstanzer Bischofsstuhl in der Person des Hugo von Hohen Landenberg ausgesprochen glanzvoll und intensiv, aber die allgemein politischen verwirrt waren, beginnt sich die zürcherische Malerei zu verselbständigen! Für die nachreformatorische Zeit scheidet Zürich aus der Bodensee-Kunstlandschaft aus. Eine ihrer führenden Gestalten zur Zeit der Abspaltung freilich, HANS LEU d. J., bildet mit dem Feldkircher WOLF HUBER und PETER STRÜB, dem *Meister von Meßkirch*, noch den Kern einer beachtlichen, gleichsam voralpinen Gruppe; sie einfach als Anhängsel der sog. Donauschule zuzuschlagen, wird dem Sachverhalt nicht gerecht. Gerade hier erweist sich deren Ausscheidung innerhalb der allgemein romantisch-atmosphärischen Landschaftsmalerei der Zeit (GRÜNEWALD, DÜRER) und von der regionalen Ausprägung im Bodenseegebiet schon wegen ihres früh nach Passau gezogenen «Verbindungsmannes» Wolfgang Huber als außerordentlich schwierig. Und Wolf Huber, als einer der Hauptmeister gepriesen, bricht ja gerade durch seine Vorliebe für das Gedrungene und alemannisch Versonnene aus der Gesamtvorstellung der Donauschule aus, soweit wir eine solche überhaupt schon gewonnen haben.

Zur Zeit der Bildhauer ZÜRN, deren «geheime» Bewahrung gotischen Wesens sie von den Romanisten italo-niederländischer Richtung trennt, haben sich die Grenzen gegen den Donauraum ebenfalls vorgeschoben und zeitlich berühren sich, etwa über die Konstanzer Schenk, die Problemkreise sogar schon mit denen JOSEPH ANTON FEUCHTMAYERS. Im späten 17. und im 18. Jh. schuf die Tätigkeit der Vorarlberger Baumeister und der Konstanzer Großmaler des Barock neue Eigen-Gewichte und damit wiederum neue Grenzlinien der Kunstlandschaft. Sie verliefen aber völlig anders, bezöge man sie ausschließlich

Buch bei Üßlingen. Kapelle. Hl. Georg, um 1300.
Beginn der «Manesse-Zeit»

etwa auf die Kunst der Stukkateure, wo zunächst die Wessobrunner den Baumarkt fast allein beherrschten und erst im Rokoko wieder von Vorarlbergern und Konstanzern konkurrenziert wurden oder auf Goldschmiedearbeiten, wo Augsburg und zahlreiche verstreute Werkstätten bis in die Innerschweiz tonangebend waren. Soweit zur topographisch amöboid wechselnden Ausdehnung der Kunstlandschaft und zu ihrer zeitlich und sachlich sich ablösenden Schwerpunkte.

Daß sich die *Grenzen der Kunstlandschaft* weder mit den *nationalen, politischen und konfessionellen noch mit den ethnischen zu decken brauchen*, ist nicht zu allen Zeiten genügend beachtet worden, und es hat etliches gebraucht, den Begriff von Blut und Boden zu reinigen. Damit soll die politische Willensbildung als Katalysator und als kreatives Element zur Entwicklung einer Kunstlandschaftsform nicht ausgeschlossen sein. Aber der Bodenseeraum hat im Gefolge seiner durchlittenen politischen Tragödien gezeigt: von einer *Voraussetzung* in dieser Richtung darf nicht gesprochen werden. Denn weder das axiale Auseinanderbrechen der politischen Einheit nach der Eroberung des Thurgaus durch die Eidgenossen 1461, noch der Ausgang des sog. Schweizerkrieges mit dem Basler Frieden von 1499 oder die Erwerbung der linksufrigen Gebiete des Rheintales zu Anfang des 16. Jhs. und schließlich die förmliche Lösung vom Deutschen Reich im Westfälischen Frieden 1648 haben zu einer Auflösung der kulturellen Bindungen und damit zur Zerspaltung der Kunstlandschaft geführt.

Lindau. Peterskirche. Passionszyklus von Hans Holbein d. Ä., um 1480/90. Ölberg-Darstellung

Es ergibt sich also kein Zerfall, wohl aber eine andere, gliedernde Struktur, die auch durch weitere politische und geistesgeschichtliche Ereignisse nicht wesentlich in Mitleidenschaft gezogen wird: 1523 kam Bregenz, 1549 Konstanz unter österreichische Hoheit, und die Glaubenstrennung führte zu einer Schichtung in rein katholische, in rein protestantische und in konfessionell gemischte Gebiete.

Aus dem eben Erläuterten darf aber wiederum nicht geschlossen werden, das Bild einer Kunstlandschaft sei dergestalt mit Mitteln und Methoden formaler Kunstgeschichte allein zu gewinnen. Angefangen von Herkunft, Leben, Schulung und Temperament des einzelnen Künstlers über die technischen, materialmäßigen und wirtschaftlichen Gegebenheiten der Region, die Einflüsse der Auftraggeber, die sozialen Bindungen, die gesellschaftliche Stellung bis zum Spiel von Tradition und Fortschritt allgemein in Geistesgeschichte und Politik, fordern die zum Teil außerkünstlerischen Faktoren ihre volle Mitberücksichtigung. Sonst könnten fachidiotische Fiktionen die Oberhand gewinnen. Der Begriff Kunstlandschaft lebt von der *Gesamtschau*. Wir sagen dies in voller Kenntnis der unter anderen von Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin vertretenen Autonomie der Kunstentwicklung. Ich sehe die ganzheitliche Schau einer Kunstlandschaft durchaus als kreative Leistung der Kunstgeschichte und nicht als Flucht in eine bloße Summierung von Realien. Aber der Mut zum Kreativen ist keineswegs mit einem Verzicht auf das Tatsächliche verknüpft!

Konstanz. Dominikanerkirche.
Märtyrer-Medaillon, um 1320/40

Konstanz. Augustinerkirche. Sog. Konzilsfresken,
1417. Prophet Michäus

Unter den nun herauszugreifenden Kriterien zählt zu den wichtigsten *das Verhältnis des internationalen Stils zu seinen Regional-Ausprägungen.* Hertha Wienecke hat noch 1912 stilisierende Eigenschaften des Kruzifixus in der Konstanzer Malerei um 1300 ausschließlich als ortstypisch erklärt, die wir inzwischen längst als Allgemeincharakteristika zumindest in der oberrheinisch *deutschen Kunst* dieser Zeit erkannt haben. Ich selbst war geneigt, die Architektur des Heiligen Grabes im Konstanzer Münster als noch etwas schläfrige Formen einer in der Provinz erwachenden Gotik aufzufassen. Wie Sie den Résumés bereits haben entnehmen können, erachtet sie Peter Kurmann als Abkömmlinge des frühen Pariser Style rayonnant, der um 1250 zu Ende geht, während die figürliche Plastik einer damals modernen Stufe französischer Kunst entspräche. Betrachten wir die hohe konstanzische Siegelschneidekunst des letzten Jahrhundertsdrittels, ferner die Güte der transluziden Emails der Konstanzer Goldschmiedewerkstätten und erinnern wir uns, daß in der Konstanzer Glasmalerei aus dem 2./3. Jahrzehnt des 14. Jhs. das Silbergelb fast gleichzeitig wie in der französischen Glasmalerei auftaucht, so ergibt sich für das Bodenseegebiet eine erstaunliche Raschheit und Qualität der Resorption. Was beim Heiligen Grab an Stilverspätung trotz der noch spätstaufischen Trachten in die Rechnung zu setzen ist, interessiert hier weniger, als der Volkston, die Milde, Lieblichkeit und epische Breite, welche als Eigengewächs der Region zu gelten haben; ich versuchte dies für die Zeit um 1300 im Katalog der Ausstellung im Rosgartenmuseum eingehender zu charakterisieren.

Konstanz. Münster, Nikolauskapelle. Rettung dreier unschuldig Verurteilter, um 1410/30

Stein a. Rh. St. Georgen. «Artemisia». Thomas Schmid und Ambrosius Holbein, 1516

Stilverspätung und provinzielle Eindickung würden kaum schon berechtigen, von eigenkreativer Kunstlandschaft zu sprechen. Jede Übersetzung aus der Hochsprache internationaler und einwandernder fremder Kunst, jede Übertragung benachbarter Dialekte in die heimische Kunstmundart ist mit Verlusten verbunden. Die Frage erhebt sich nur, ob die *Gaben des Genius loci* ihn einigermaßen auszugleichen imstande sind oder ob das Neue auf das Niveau des Ortsüblichen heruntergezerrt und zur Erstarrung gebracht wird. Ob gerade durch dieses Neue die träge gewordenen eigenen Kunstgewohnheiten neu in Fluß und zu neuer, aber doch wieder aus der örtlichen Tradition genährten, landschaftseigenen Ansprache kommen. Diese Fragen stellen sich auch bei der einzelnen hervorragenden Persönlichkeit, vor allem bei genialen Wanderkünstlern und bei der international Bestes anziehenden Hofkunst, die alle gleichermaßen sich weitgehend oder völlig über die Gebundenheit einer Kunstlandschaft, in der sie tätig und zu Gaste sind, hinwegsetzen können. Sie sind weit mehr beunruhigende Initialzünder denn Gralshüter des Überlieferten; Einzelgänger, an deren Werken sich das «Kunstlandschaftliche» weit weniger ablesen läßt, als dort, wo es von der Zweit- und Drittgarnitur der Werkstattnachfolgen dem kunstlandschaftlich eigen-bodenständigen Stilwollen gemäßigt, aber auf breiter Front infiltriert wird.

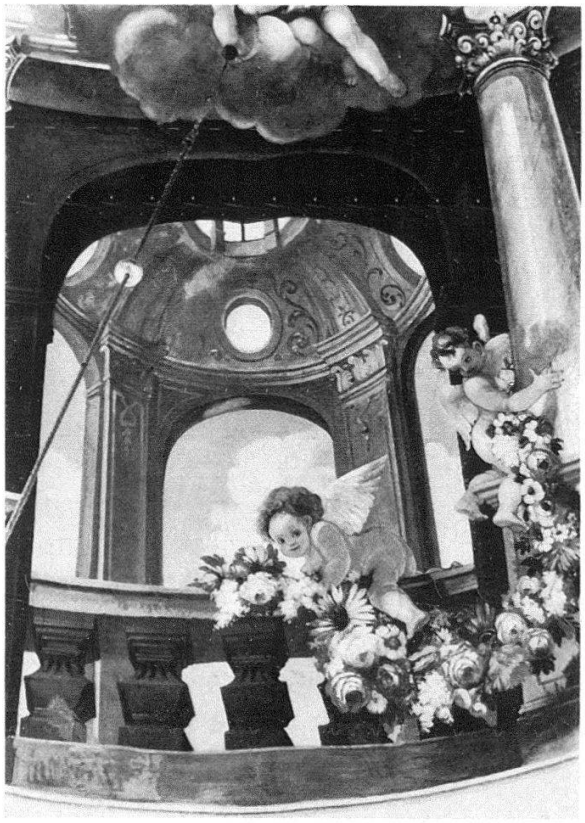
Eine der interessantesten Erscheinungen ist hier Niklaus Gerhaert van Leydens *Konstanzer Tätigkeit*. Dieser hervorragende Bildhauer hatte 1466 den in der Reformation mit so unendlich vielen anderen Zeugen der Kirchenkunst zugrundegegangenen Hoch-

Franz Ludwig Herrmann. Entwurf zum Deckenfresko für die Pfarrkirche Seitingen, 1759. Maria befreit Gefangene

altar im Münster zu Konstanz vollendet, die Ausführung des ebenfalls ihm verdingten Gestühls aber seinem Schüler und Gesellen HEINRICH ISELIN und der Tischlerwerkstatt SIMON HAIDERS überlassen müssen. Diese und ihre in die Renaissancekunst reichende Nachfolge haben die Gerhaertschen Impulse rasch gemäßigt und mehr auf Äußerlichkeiten, wie den Einbezug der Landschaft in die Reliefkunst, eingeschränkt. Und es zeigt sich im Werke AUGUSTIN HENKELS zum Beispiel, wie das behutsam Introvertierte der alemannisch-einheimischen Art das wachsam erregte Wesen Gerhaertschen Plastik gleichsam in passiver Resistenz aufgefangen hat.

Ob die förmliche *Explosion der Renaissanceformen am Bodensee*, etwa 1514/18 beim Bau der Großen Münsterorgel, mit der auslösenden Sendung einzelner Augsburger Meister in Zusammenhang steht, vermochte die Forschung noch nicht zu beantworten. HANS HOLBEIN d. Ä., oder zumindest seine Werkstatt, haben ja in Lindau gewirkt, und seine Söhne HANS d. J. und AMBROSIUS sind durch Konstanz gezogen, wenn schon nur Ambrosius hier und als Gehilfe des THOMAS SCHMID in St. Georgen/Stein am Rhein Werkspuren hinterlassen hat.

Wir hoffen mit dem eben ausgesprochenen Wort «passive Resistenz» keine falschen Vorstellungen aufzuscheuchen. Wie ich es an anderer Stelle einmal ausdrückte: der Bodenseeraum ist kein nüchterner Wartsaal gewesen, in dem man ohne eigene Entschlußkraft des Durchflusses internationaler Kunstströmungen geharrt hätte. Um sich des Potentials bewußt zu werden, das hier lagerte, muß man wohl einen Blick auf das zusam-



Münsterlingen. Klosterkirche. Teil der Gewölbemalerei von Jakob Carl Stauder, 1719/22

Bischofszell. Kirche. Deckenfresko von Joh. Caspar Wenger, 1770; freigelegt 1970

menhängend süddeutsche Gebiet etwa des 15. Jhs. werfen: Nürnberg hat nicht nur seinen Dürer und Ulm seinen vom allgäuischen Reichenhofen zugezogenen Hans Multscher hervorgebracht. Von Meersburg aus kam Stephan Lochner nach Köln, von Rottweil Konrad Witz nach Basel. Und die Holbein stammen, ebenso wie der nach Kolmar ausgewanderte Vater von Martin Schongauer, aus Augsburg. In welchem Ausmaße der Überdruck an Begabung der eigenen Region zugute gekommen ist, kann nach den ungeheuren Verlusten der Reformation nur sehr vage eingeschätzt werden; immerhin verblieben Leistungen wie die Konzilsfresken von 1417 oder die Werke des Meisters von 1445, den die Basler, wenn noch, so nur aufgrund eines Kunstgeschichts-Justizirrtums als den Ihren beanspruchen.

Die Frage der *wechselnden Einflußrichtungen* und *sich verlagernder Schwerpunktsbildungen* können wir mit einigen gröbsten Hinweisen kaum antasten. Von der Bedeutung der Reichenau und St. Gallens als Zentren spätkarolingischer und ottonischer Kunst brauche ich Ihnen ja wirklich nichts zu erzählen. Als in spät- und nachstaufischer Zeit Dominikaner und Zisterzienser die Benediktiner in der Führung ablösten, führten sie, von Westen kommend, die Frühgotik gleichsam im Reisegepäck mit sich. Und ihnen folgte ein Strom weiterer westlicher Einflüsse, welche die schönlinige französische Gotik über die «Transformatorenstation» Konstanz weit über das engere Bodenseegebiet hinaus verbreitete. In den Jahren der Spätgotik erwuchs dem Westen eine zunehmend wichtigere nördliche und östliche Konkurrenz, so daß zum Beispiel Abt Ulrich Roesch von St. Gallen nach dem Bau seiner stiftischen Hallenkirche, der noch ganz von schwäbischen Hütten gelenkt war, beim Bau

von Mariaberg/Rorschach unter dem Münchener Erasmus Grasser auf solche der östlichen Nachbargebiete überwechselte. In der Bildschnitzkunst setzte sich zunehmend ulmischer Einfluß und die Produktion kleinerer, davon abhängiger Werkstätten durch, von denen die der Memminger Striegel mit Lieferungen nach Graubünden und bis in das Tessin die Exportfreudigste gewesen ist. Das Formengut der Renaissance aber hat den Bodenseeraum weit weniger im Direktimport als in einer Rückschlagwelle von Augsburg her erreicht. Sowohl die für Malerei und Plastik wichtige Zeit des Manierismus wie die Frühzeit der Vorarlberger Bauschule standen im Widerstreit frischer italienischer und einheimisch-nachgotischer Einflüsse. Die im 18. Jh. im Architektonischen führenden Vorarlberger versuchten ihrerseits zunehmend italienische Wendigkeit ins Schrittmaß einheimischer Baugewohnheiten zu bringen, während die im Dekorationswesen führenden Wessobrunner die höfischen Formen der französischen Régence und des Rokoko vermittelten und die Konstanzer Kirchenmaler wacker dem Illusionismus Pozzos Tribut zollten.

Fragen wir uns zum Schluß, was denn nach dem Hexenprozeß, den eine kritische Methodik dem Begriff der Kunstlandschaft bereiten muß, von dero Unschuld noch übrigbleiben kann? Und im besondern von der Kunstlandschaft des Bodenseeraumes? Ist sie nur ein blasses compendium Europae oder ein nach allen Himmelsrichtungen unbeteiligt vermittelndes Gelenk? Die Weite des Sees erschließt tausend Tore auf Länder ringsum, den Einfluß- und Ausstrahlungswegen offen. Ist es ein Land der belanglosen Durchgänge oder wesentlicher Assimilation? Gibt es nur die Begriffe «Bodenseeschule» oder die Bezeichnung «seeschwäbisch», die so museums- und kunsthandelskonform sind?

Der See als Charakteristikum der Landschaft trennt und bindet in einem. Seine Weite zielt in die Ferne der Welt; das Ufer aber, das ihn umgürtet, schließt sich zum Gefäß, in dem sich die Gaben der Kunst von weither gesammelt, in eigenen Tiefen beruhigt und ihre Fremdheit verströmt haben. Die Metamorphose der Dinge mündet in die Seele von Volk und Landschaft, dem Liedhaften und dem Lyrischen zugetan, dem Innigen eher als dem Strengen, aber auch dem Verträumten und bedächtig nach innen Verschlossenen mehr als der raschen Hingabe. Es ist eine besinnliche, sordinierte, eine kammermusikalische, keine heroisch-symphonische, keine hochdramatische Kunst. Das hat jeder, der hier heimisch geworden ist, an Leib und Werk gespürt. Ob etwa Otto Dix die Milde und den Frieden der Bodenseelandschaft in erahnter Wahlverwandtschaft herbeigesehnt hat oder ob die Wahlheimat den expressiven wilden Schmerz seiner gemalten und gezeichneten Tragödien so unerhört zu besänftigen und auf einen altmeisterlichen Stil festzulegen vermochte... es mag das eine wie das andere sein. Keiner jedoch kann sich dem osmotischen Vorgang verschließen, der Wesen der Landschaft ins Wesen der Kunst überfließen und die Natur selbst wieder durch Kunst und Menschenwerk mitprägen läßt. Wer die Quersumme einer Epoche zieht oder durch Jahrhunderte laufende thematische Reihen zusammenstellt, dem sammelt sich dies zur Erfahrung «Kunstlandschaft des Bodensee-Raumes» mehr als all denen, die sich nur mit einzelnen Werken beschäftigen. Es sind eben die winzigen, aber ausschlaggebenden Unter- und Übergewichte, die nur vereinigt die Waage ansprechen lassen. Daß dies alles leichter zu denken als wissenschaftlich vorstellbar ist, mag uns Zurückhaltung auferlegen, nicht aber zur Ablehnung einer Aufgabe und Preisgabe ihrer Teillösungen zwingen, selbst wenn in etlichen Punkten vorläufig noch mehr der Glaube selig, als das Wissen kühn machen kann.