

Die kunsthistorische Regionalisierung. Grundsätzliches zu einem neuen Forschungsansatz

von Donat GRUENINGER, Basel

Gerne wird von der Wissenschaft gefordert, sie solle interdisziplinär sein, und gerne behaupten gerade geisteswissenschaftliche Fächer von sich, sie seien der Interdisziplinarität besonders zugewandt. In fächerübergreifender Arbeit alleine könnten sich die Geisteswissenschaften erhalten und ihre spezifischen Marktvorteile zum Tragen bringen.

Interdisziplinarität wird dabei so verstanden, dass ein Wissenschaftler über die Grenzen seines Faches hinausblickt, sich vielleicht gar auf das Gebiet anderer Forscher vorwagt, das heisst, deren Themen auch bearbeitet. Er versucht also, mit seinen eigenen Methoden die Fragestellungen anderer zu erklären. Es kann aber auch bedeuten, dass mit den Methoden anderer Disziplinen die eigenen Fragestellungen erklärt werden sollen. Die Schwierigkeit besteht darin, die Methoden wirklich zu erfassen und anzuwenden, und nicht bloss sich ihre Ergebnisse zu Nutzen machen zu wollen.

Die sogenannte Kunstgeographie ist ein Paradebeispiel einer so verstandenen und daher oberflächlichen Interdisziplinarität. Die Geographie darf in ihr die Rolle einer darstellenden Wissenschaft übernehmen, die Phänomene räumlich lokalisiert. So entstehen Karten mit der Verbreitung von Kunstwerken, die rein deskriptiv und illustrativ bleiben. Der viel verwendete Begriff der Kunstlandschaft treibt diese Kartographie auf die Spitze, indem er diese Verbreitung möglichst mit politischen Grenzen zur Deckung bringen möchte, und so beispielsweise eine Kunstregion Burgund schafft oder eine Bau-„Schule“ der Auvergne. Reiseführer leben von dieser Vermischung völlig unterschiedlicher Phänomene und Kartenarten, doch sollte die Kunstgeschichte als Wissenschaft sich ihre Methoden etwas sorgfältiger aussuchen.¹ Da dies längst erkannt worden ist, hält man die Untersuchung von Kunstlandschaften oder Kunstregionen allgemein für wenig nützlich.²

Das Problem liegt darin, dass geographische Arbeit auf ein Lokalisieren von Gegenständen reduziert wird, ähnlich wie im Erdkundeunterricht in der Schule – eine

¹ F. MÖBIUS 1983, S. 28, schreibt, die Kunstlandschaft sei „mit keiner anderen geographischen oder historischen Erscheinung zur Deckung [zu] bringen.“ Auch H.E. Kubach und A. Verbeek, die mit diesem Begriff operieren, gehen betont vorsichtig mit ihm um: H.E. KUBACH, A. VERBEEK 1989, S. XV, 58, et passim, v.a. 491. Allgemeines zur Geschichte der Kunstgeographie bei: D. GAMBONI 1987, S. 1ff.

² Vgl.: E. BADSTÜBNER 2001, S. 92.

Zumutung, gegen die sich noch jeder Geographiestudent wehren musste. Eine ähnliche Reduktion könnte man erreichen, wenn man die historische Forschung der *Kunstgeschichte* auf das Erfassen von Geburts- und Entstehungsdaten einschränkte – ihrerseits eine Zumutung, gegen die sich das Fach mit der Namensänderung in Kunstwissenschaft endgültig zu entziehen sucht.³ (Es erwartet ja auch niemand mehr vom Geschichtsunterricht jenseits der Primarschule, dass er sich auf das Auswendiglernen von Schlachten- und Regierungsdaten bescheide.)

Natürlich gehört Kartierung zum Kerngeschäft der Geographie, aber ihre eigentliche Aufgabe besteht im Erklären der Prozesse, die zu dieser Verteilung der Phänomene geführt haben, welche die Karten dann darstellen. Will sich die Kunstgeschichte nun interdisziplinär bei der Geographie bedienen – und davon gehe ich vorerst im Sinne der Transdisziplinarität aus –, muss auch sie sich mit den Prozessen befassen, die zur Verteilung von Kunstwerken führen, wodurch sich Kunstregionen ausbilden, also lokale, regionale oder gar nationale Stile entstehen. Zur Erforschung dieser Prozesse hält gerade die Geographie Instrumente bereit, die auch im fremden Fach der Kunstgeschichte Gültigkeit besitzen können. In der Folge möchte ich zeigen, dass eine solche Kunstgeographie berechtigt ist, weil sie sinnvoll und für die Forschung fruchtbar eingesetzt kann.

Geographie und Kunstgeschichte: Zu betonen sind sogleich die Unterschiede: Die Geographie studiert Prozesse insbesondere, um deren Regelmäßigkeit zu eruieren und darauf basierende Aussagen für die künftige Entwicklung zu machen. Die Kunstgeschichte will und kann solches nicht in selbem Masse leisten, es ist nicht ihr Ziel, rekurrierende Muster zu finden, die dann überall modellhaft anwendbar wären. Aber sie beschreibt seit jeher solche wiederkehrende Muster bei Gruppen von Werken als deren Stil oder Epoche.

Eine neuere, sozial orientierte Kunstgeschichte wandte sich den Auftraggebern und dem Publikum im Mittelalter zu und versuchte auch, die Beziehungen zwischen „Zentren“ und „Randgebieten“ unter einem dynamischen Blickwinkel zu betrachten, und dabei Brüche, Konflikte und Kraftverhältnisse zu betonen, die sich in einer Lokalisierung oder in der Ortsveränderung von Werken, Stilen und Ausdrucksformen anzeigen können.⁴ Kunst erhält hier ihren vollen Aussagegehalt für den Historiker erst dann, wenn auch ihr Ort und ihre Mobilität thematisiert würden. Erst die Umstände seiner

³ So studiert man an der Universität Basel am *kunsthistorischen* Institut das Fach *Kunstwissenschaft*.

⁴ In seinem mit Carlo Ginzburg verfassten Beitrag zur *Storia dell'arte italiana* von 1979, deutsch: E. CASTELNUOVO, C. GINZBURG 1991. Eine leicht revidierte französische Verfassung veröffentlichten die Autoren bereits 1981. Vgl.: E. CASTELNUOVO 1976, S. 17ff. E. CASTELNUOVO, D. GAMBONI 1984.

Entstehung erklären das Werk gänzlich und erlauben seine sämtlichen Aussageebenen zu erschliessen. „Es ist dann die Aufgabe der Kunstgeographie, die über die einfache Lokalisierung von Objekten hinausgeht, diese verschiedenen Schichten [der räumlichen und zeitlichen Verteilung – der Verf.] zu unterscheiden und zu analysieren, auch was ihre Beziehung untereinander betrifft, um die langsame Herausbildung des Kulturgebietes nachzuvollziehen und die räumlichen Zusammenhänge zu entdecken, durch die es geformt werden konnte.“ Als „Kulturgebiet“ sollte aber kein nachträglich beobachtetes verstanden werden; das Augenmerk sollte sich auf die Beziehungen des Werkes zu seinem Umfeld richten, auf den Einfluss des „Gebietes“, der „Landschaft“ oder der „Region“ auf das Werk und somit auf dessen Bedeutung.⁵

Es kann daher nur interessant sein, Überlegungen zu Prozessen und deren modellhafte Darstellung über die Deskription von Phänomenen hinaus einmal auf die Erklärung der Entstehung von Kunstwerken anzuwenden. Die Relativierung jedoch der unterschiedlichen Interessen und Ausgangspositionen und Möglichkeiten der Kunstgeschichte und der Sozialgeographie muss beim folgenden Versuch der Interdisziplinarität bewusst bleiben.

Regionalisierung: In der Human- und Sozialgeographie existiert für diese Prozesse die Bezeichnung „Regionalisierung“. Diese habe ich auf kunsthistorische Sachverhalte angewandt, sie soll hier erläutert werden.⁶ Nach einem gebräuchlichen Wörterbuch der allgemeinen Geographie meint man damit: „allgemein die Aufteilung oder Untergliederung eines Raumes [...] in kleinere Einheiten nach einem zweckbestimmten Aufteilungsschema [...]“.⁷ Neben diese teleologische Betrachtungsweise tritt die Wahrnehmung der Regionalisierung als Prozess, welcher eben erst zu diesen Untergliederungen führt, respektive diese Betrachtung erst ermöglicht.⁸ Einer besonderen Forschungsrichtung soll hier unsere Aufmerksamkeit gelten, die solches versucht.

In der Sozialgeographie, die sich grundsätzlich mit den Zusammenhängen zwischen menschlichen Gesellschaften und dem Raum befasst, herrscht vor allem im deutschen Sprachraum in der Nachfolge der „Münchener Schule der Sozialgeographie“ die Ansicht vor, dass sie eine Wissenschaft sein soll von räumlichen Organisationsformen und raumbildenden Prozessen der Grunddaseinsfunktionen menschlicher Gruppen und Gesellschaften.⁹ Das heisst, die Gesellschaft schafft den Raum durch ihre (alltägli-

⁵ D. GAMBONI 1984, S. 18.

⁶ D. GRUENINGER 2003.

⁷ H. LESER 1997, „Regionalisierung“, S. 692.

⁸ Einen fächerübergreifenden Versuch, der sich auch der Dynamik der Vorgänge zuwendet, wagten: J. RACINE, C. RAFFESTIN 1984.

⁹ Ihre Thesen werden zusammengefasst in: J. MAIER 1977.

chen) Aktivitäten. Hierauf beruht nun die handlungszentrierte Sozialgeographie, die nach ihrem Begründer Wolfgang Hartke und vor allem in ihrer Weiterführung durch Benno Werlen postuliert, dass nicht wichtig sei, welche Grenzen um Gesellschaftsgruppen gezogen werden können, sondern welche Grenzen die Menschen selber um sich ausbilden.¹⁰ Es sind die Handlungen der Menschen, welche Räume definieren; durch ihre Handlungen entstehen Regionen.

Regionalisierung durch Handlungen: Werlen versucht eine räumliche Applikation von Anthony Giddens' Strukturationstheorie, nach der – vereinfacht gesagt – die Gesellschaft durch Handlungen gegliedert ist, die in einem Kontext geschehen, der durch frühere Handlungen entstanden ist und durch die neuerlichen verändert wird. Dieses Handeln schafft bei Werlen Regionalisierungen. Giddens schreibt: „Handeln bezieht sich nicht auf die Intentionen, die Menschen beim Tun von Dingen haben, sondern auf das Vermögen, solche Dinge überhaupt zu tun. Handeln betrifft Ereignisse, bei denen ein Individuum Akteur in dem Sinne ist, dass es in jeder Phase einer gegebenen Verhaltenssequenz anders hätte handeln können. Was auch immer geschehen ist, es wäre nicht geschehen, wenn das Individuum nicht eingegriffen hätte.“¹¹ Damit betont er erstens die Intentionalität, welche hier die Fähigkeit ist, bestimmte Tätigkeiten überhaupt hervorbringen und sich für eine davon entscheiden zu können. Zweitens die Reflexivität des Handelns, wodurch die Intentionalität zum Prozess werde, und die bewirke, dass wir im Prinzip immer anders handeln könnten, als wir es gerade tun oder getan haben. Denn drittens sei jedes Handeln sozialer Art, ein Befolgen von Regeln und durch solche natürlich auch eingeschränkt. Damit sei gleichzeitig gesagt, dass Handlungsweisen „auch über eine normative und kommunikative Dimension verfügen, das heisst eine Nachricht übermitteln, die auch nonverbaler Art sein kann.“¹² Wichtig sind also Handlungen und nicht Ideen oder Ideologien; daher interessiert sich dieser Ansatz für die Fähigkeiten des Individuums, Handlungen zu vollziehen, und somit für seine soziale Position, die ihm dies erlaubt.

Die handlungszentrierte Sozialgeographie untersucht also die Gesellschaften in den Regionen, die durch die Handlungen der Individuen entstehen, und von diesen als solche wahrgenommen werden. Menschliche Handlungen im sozialen Kontext und damit auch die Regionalisierung finden ihren wahrnehmbaren Ausdruck auch in der Kunst. Giddens, der sich explizit dieses geographischen Begriffes bedient, schreibt dazu:

¹⁰ B. WERLEN 1986. B. WERLEN 1995. B. WERLEN, Gesellschaft 1997. B. WERLEN, Sozialgeographie 1997. Vgl. die Diskussion der Thesen Werlens: P. MEUSBURGER 1999.

¹¹ A. GIDDENS 1997, S. 60, vgl. S. 13.

¹² B. WERLEN, Sozialgeographie 1997, S. 150. Über religiöse Kommunikation und die kommunikative Konstruktion sozialen Handelns in der Religion, vgl.: H. TYRELL 2002, S. 41-93.

„Regionalisierung versteht man am besten nicht als einen ausschliesslich räumlichen Begriff, sondern als einen, der die Verknüpfung von Kontexten in Raum und Zeit zum Ausdruck bringt.“¹³

Ein handlungs- oder wahrnehmungszentrierter Ansatz stellt das Individuum als Akteur in den Mittelpunkt, wobei dessen „Intentionen, d.h. seinen Motiven und Absichten, eine prominente Stellung eingeräumt werden muss. [...] Dem gegenüber stehen Strukturen der sozialen und der physischen Umwelt. Sie besitzen den Charakter von Restriktionen, aber auch von Möglichkeiten für das Handeln, stellen also Bedingungen und Mittel dar.“ Aus dieser „subjektiven“ und der „objektiven“ Seite ergeben sich relevante Alternativen, die quasi den „Handlungsspielraum“ darstellen. „Innerhalb dieses durch das Subjekt selbst *und* seine soziale und raumzeitliche Situiertheit definierten Spielraums vollzieht sich die 'Logik der Selektion': das Handeln, das sich als mit Fortbewegung verbundene Aktivität aktionsräumlich niederschlägt. [...]. Das Handeln produziert Folgen, die in intendierte und nicht-intendierte unterschieden werden müssen. [...]. Das Handeln wird erst durch Bedeutungszuweisung, also durch Deuten zum 'Handeln'. Dabei sind die Selbstdeutungen des Handelnden von Fremddeutungen zu unterscheiden.“¹⁴ Die Differenz zwischen Eigen- und Fremddeutung zu überbrücken, respektive die Deutung im richtigen Sinne zu leiten, so dass die Betrachter die vom Adressanten intendierten Bedeutungen auffassen, kann Aufgabe der Kunst sein. Somit ist also postuliert, dass Kunstwerke Bedeutungen besitzen oder kommunizieren. Dieses Postulat ermöglicht die Anwendung des hier knapp beschriebenen geographischen Forschungsansatzes auf die Kunstgeschichte. – Allerdings geht diese nicht von alltäglichen oder „routinisierten“ Handlungen aus, sondern von besonderen, von der Entscheidung, Kunstwerke in Auftrag zu geben oder zu schaffen.

Die zitierte Situiertheit des handelnden Individuums und die objektive und die subjektive Seite der Handlung gelten auch für die Kunst, ebenso wie auch bezüglich ihrer eine Selektion stattfindet, nämlich die Auswahl bestimmter künstlerischer Formen durch einen Auftraggeber oder einen Künstler. – Die Konzentration auf die aktiven Regionalisierungen erübrigt die Suche nach natürlichen Grenzen, die man dann mit den kunsthistorischen zur Deckung zu bringen sich bemühen muss.

Die Karte der Regionalisierung durch Handlungen – um kurz zur Kartographie zurückzukehren – wird überlagert von derjenigen der Innovationen.¹⁵ Auch Neuerungen breiten sich räumlich aus und zwar durch die Selektionshandlungen der Akteure. Neu-

¹³ A. GIDDENS 1997, S. 424, vgl.: S. 39, 171ff.

¹⁴ J. SCHREINER 1999, S. 58ff. (kursiv im Text).

¹⁵ Der grundlegende Text dazu: T. HÄGERSTRAND 1967. vgl.: H. WINDHORST 1983. Zu den anthropologischen Modalitäten von Neuerungen vgl.: H. BARNETT 1953. E. ROGERS 1983.

erungen stellen und stellten vor allem in der Geschichte keinen Wert an sich dar, der Individuen automatisch zur Übernahme jeder Innovation verleitet hätte. Es handelt sich um eine bewusste Wahl, die zum Thema der Kunstgeschichte werden muss.¹⁶ Die Untersuchung der Ausbreitung künstlerischer Neuerungen durch bewusste Wahl, respektive die Regionalisierung durch die Wahl künstlerischer Formen überhaupt, erlaubt die Fruchtbarmachung fachfremder Konzepte für die Erforschung der Kunst.

Der Zusammenhang mit der Kunstgeschichte

These: Die Akteure wählen diejenigen künstlerischen Formen aus, die ihnen am geeignetsten erscheinen, die gewünschte Bedeutung zu transportieren – mehr noch, die Rezeption einer bestimmten künstlerischen Innovation ist bereits ein Grossteil der Botschaft. So lautet die Grundthese der hier vorgestellten kunsthistorischen Regionalisierung, dass Kunstwerke eine heute sichtbare Verteilung erfahren haben auf Grund ihrer Bedeutung. Diese Diffusion fand statt, weil Auftraggeber und Künstler bewusst Innovationen adoptierten/wählten. Die Methode, diese Wahl zu untersuchen, ist die Regionalisierungsforschung. Sie interessiert sich für die räumliche Verteilung der einem Individuum bekannten Kunstwerke. Das individuelle Wissen ist zum einen die Grundlage der Wahl des Auftraggebers oder Künstlers und zum anderen bedingt es, wie weit die Aussage eines Werkes verstanden werden konnte. Auch die Neuheit, das Noch-nicht-Kennen einer Form transportiert Bedeutung, ebenso wie dann die Ablehnung von etwas Bekanntem.

Es geht im folgenden um eine Kunstgeschichte, die nicht ausgehend von Monumenten nachträglich Karten zeichnen will, sondern die Verteilung der Monumente erklären möchte. Sie muss nach den Prozessen fragen, die zur festgestellten Verteilung geführt haben. Sie interessiert sich daher für die Gründe, weshalb bestimmte Denkmäler an bestimmten Orten errichtet wurden. Heisst das, das Schaffen eines Kunstwerkes oder der Auftrag dazu hätten eine räumliche Dimension? Die Frage muss bejaht werden, wenn man davon ausgehen will, dass Kunstwerke als Kommunikationsmittel dienen und also eine Aussage darstellen. Diese Dimension lässt sich wohl am leichtesten bei der Architektur thematisieren, da zumindest ihr Standort feststeht, und sie sich zwangsläufig an ein grösseres Publikum richtete als andere, möglicherweise „verborgene“ WerkGattungen, sie eignet aber jeglicher Form von Kunst.

¹⁶ Pointiert in der Frage: „Wer übernimmt was, wann, warum und wie?“. R. COOPER 1982, S. 31f. Vgl.: D. GAMBONI 1987, S. 124f.

Die Bedeutung von Kunstwerken: Die Kunstgeschichte erforscht nicht nur mit der Ästhetik die eigenständige Wirkung eines Werkes sowie seine kunsthistorische Einordnung durch Stilkunde, Formengeschichte, Hermeneutik, Rezeptionsästhetik, Künstlergeschichte, etc.; sie widmet sich mittels der Ikonographie und der Ikonologie auch der Bedeutung der Werke. Diese beiden Forschungsrichtungen beschäftigen sich mit feststehenden Schemata, die unabhängig vom untersuchten Objekt bestehen, zum Beispiel ikonographische Formeln, die erlauben, das Bild einer jungen Frau mit einem Kind im Arm als Darstellung der Maria mit Jesus zu deuten. Ikonologen erklären im Namen der Geistesgeschichte Kunstwerke jeweils einzeln durch Rückbezüge auf Daten aus anderen Erkenntnisbereichen. Das bekannteste Beispiel dafür ist Erwin Panofskys Erklärung der gotischen Architektur aus der zeitgenössischen Scholastik.¹⁷ Für Ikonologen ist das Kunstwerk eine unlöslich verschränkte Einheit von Form, Idee (Motiv und Bedeutung) und Gehalt. Auf die Enthüllung des Gehalts, des inneren Sinns des Kunstwerkes, laufen die Interpretationswege der Ikonologie und der Formgeschichte zu; hier treffen sie sich im Verständnis des Werkes als eines Dokumentes oder einer „symbolischen Form“ menschlichen Geistes.¹⁸

Solche Ansätze beschäftigen sich nicht mit dem dynamischen Prozess der Entstehung des Kunstwerkes (mit den Handlungen); dieses wird vielmehr als etwas statisches dargestellt, an das Erklärungsinstrumente herangetragen werden können. Kunstwerke aber definieren sich nicht alleine als unabhängige, autonome Entitäten, sie stehen stets in einem Zusammenhang mit anderen. Jedes neue Objekt stellt sich, ob bewusst oder nicht, dem Vergleich mit den bereits vorhandenen, egal in welchem Sinne dieser Vergleich stattfindet. Auch durch diesen Vergleich entsteht die Bedeutung, die Aussage oder die Botschaft des Kunstwerkes.

Am bekanntesten und einleuchtendsten ist dies bei einem Kunstwerk, das bewusst ein anderes nachahmt. Das Zitat in der Baukunst ist seit Richard Krautheimers „Einführung zu einer Ikonographie der Architektur“ von 1942 Gegenstand der Forschung.¹⁹ Mittels des Zitates eines bestimmten Gebäudes wurde dem Neubau eine Botschaft beigegeben: er sollte in einem gesehen werden mit dem zitierten Vorbild und so von dessen Ehrwürdigkeit partizipieren – oder von derjenigen des Bauherren. Diese ideelle Äquivalenz ist die Botschaft des Baus. Er äussert die Ansprüche seines Bauherren auf dem Niveau des Vorbildes und verkündet seinen Anspruch auf gleiche Wert-

¹⁷ E. PANOFSKY 1957. Vgl.: M. DVORAK 1923.

¹⁸ R. HEIDT HELLER 1990, S. 165.

¹⁹ R. KRAUTHEIMER 1942. Vgl.: B. BRENK, *Legitimation* 2002. B. BRENK, *Originalità* 2002. H. KUNST 1981.

schätzung.²⁰ Wir können in diesem Fall von einer bewussten Wahlhandlung des Bauherren sprechen, den Bezug auf ein Vorbild zu aktivieren. Eine solche Herangehensweise akzentuiert den Kontext des einzelnen Werkes. Nachahmung musste sich nicht auf das Ganze erstrecken und verhindert nicht die Originalität. Jede Neuerung basiert ihrerseits auf Bekanntem.

Kunsthistorische Regionalisierung: Der Kontext eines Kunstwerkes sind diejenigen Gegebenheiten, die auf seine Entstehung Einfluss nahmen. Es mag sich dabei um bewusst gewählte Vorbilder handeln ebenso wie um lokale Gepflogenheiten, auf die ein positiver oder negativer Bezug genommen wurde, oder um eine technische Innovation, die dem Künstler bekannt war, etc.²¹

Da diese Bezugspunkte räumlich verteilt sind, können wir die Einbindung in diesen Kontext als Regionalisierung bezeichnen. Jede Kunstschöpfung nimmt eine solche vor, indem sie sich in ein auch räumliches Beziehungsnetz mit anderen stellt. Die Kunstregion ist nicht die, in der ein Kunstwerk lokalisiert ist, sondern die, in die es durch den Auftraggeber und den Künstler eingestellt wird. Durch die Regionalisierung erlangt das Werk erst seine Bedeutung.

„Nessuno imita qualcosa senza aver riflettuto sulle sue aspirazioni e [...], sul senso della sua imitazione.“²² – Die Region, wie sie hier verstanden wird, entsteht durch das Kunstwerk, nicht dieses entsteht in einer bestimmten Region.

Entscheidend ist aber, dass diese Regionalisierung wahrgenommen wird. Erst wenn das Publikum in der Lage ist, sie nachzuvollziehen, kann das Kunstwerk seine Botschaft kommunizieren. Die Aussage richtet sich an die Wahrnehmung der Adressaten und an deren Wissen. So genügt bereits die Übernahme des Patroziniums der „hl. Weisheit“ für einen Sakralbau, um den Bezug herzustellen zur Hagia Sophia Justinians. Der Bauherr kann und muss mit diesem Wissen des Publikums rechnen, wenn seine Botschaft verstanden werden soll. Jede Aussage, sei sie ikonographisch oder stilistisch, bedarf eines Vergleichspunktes, der dem Betrachter bekannt ist, und von dem ausgehend er die Bedeutung erschliessen kann. – Dies gilt ebenso für eine rein ästhetische Betrachtungsweise, da es kein „innocent eye“ gibt, ebensowenig wie den „innocent mind“.²³ Nur spielt hier die Geographie weniger eine Rolle, da für die Betrachtung der Ort der Werke weniger von Belang ist. Hingegen ist der Verweis auf den Ort

²⁰ Vgl. zu dieser Vorgehensweise den grundlegenden Text: M. WARNKE 1976.

²¹ Zur „negativen Referenz“: C. FREIGANG 1999.

²² B. BRENK, *Originalità*, S. 7. Vgl.: M. BACCI 2002, S. 631f.

²³ E. GOMBRICH 1962.

des Zitierten oder Angedeuteten ein wichtiges Element der Botschaft eines Werkes, denn dadurch entstehen politische Bedeutungen.

Ein Bezug auf eine bestimmte Region, eben die kunsthistorische Regionalisierung, wird aktiviert, weil dieser Region etwas eignet, das Auftraggeber oder Künstler für sich in Anspruch nehmen wollen. Im genannten Beispiel sollte die Ehrwürdigkeit der byzantinischen Hauptkirche auf den Bau mit dem selben Patrozinium übertragen werden.

Die Methode in der Kunstgeschichte

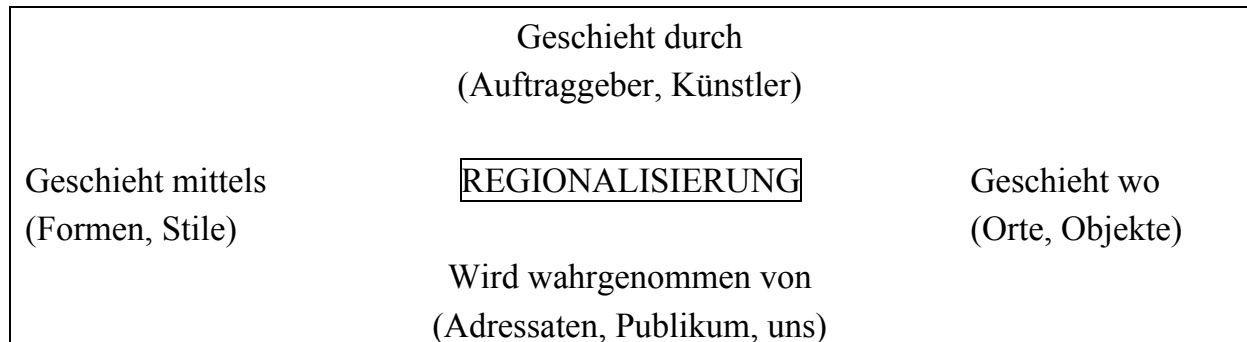
Die Verbindung der beiden bislang genannten Ansätze, der handlungszentrierten Sozialgeographie und der kunsthistorischen Bedeutungsforschung, leistet das Konzept der kunsthistorischen Regionalisierung. Es versucht die Anwendung des geographischen Ansatzes auf kunsthistorische Sachverhalte. Was interessiert uns dabei? Die Regionalisierung ist wie gesagt nur ein Prozess. Kunsthistoriker interessiert der Prozess weniger als dessen Resultate, dennoch können diese nur durch jenen erklärt werden; in unserem Fall führt die Regionalisierung zur Bedeutung des Kunstwerkes. Dieser Entwicklungsgang ist ein sozialer, wir befinden uns also auf der Suche nach einer sozial orientierten Kunstgeschichte, die sich mit der Dynamik der gesellschaftlichen Prozesse befasst, die zum Kunstwerk führen. Weniger zu beschäftigen hat uns eine Beschreibung sozialer Zustände, in und v.a. neben denen das Werk entstand.²⁴

Um diesen Ansatz für die Forschung fruchtbar zu machen, muss hier erläutert werden, was er in welchen Bereichen zu leisten im Stande ist. Er kann die Region rekonstruieren, in die ein Kunstwerk sich einstellte und damit die Bedeutung des Kunstwerkes erschliessen. Die Bedeutung ist in erster Linie das, was oben Aussage genannt wurde und den Ausgangspunkt für die Entstehung von Werken darstellt. Bezugnahme auf das Umfeld ist weiter nach Giddens stets auch Einflussnahme auf dasselbe, die Produktion von Kunst ist soziale Handlung im Kontext, eben Regionalisierung.

Dazu fragen wir nach den Absichten der Auftraggeber und Künstler, nach der Art und Weise, wie und wo diese in Kunst umgesetzt wurden, und nach der Wahrnehmung der Adressaten. Die Modalitäten und Akteure der kunsthistorischen Regionalisierung sind demnach diejenigen der Kunstproduktion. Sie sind der Untersuchungsgegenstand der hier vorgeschlagenen Methode. Schematisch gliedert er sich folgendermassen:

²⁴ Es interessiert weder Struktur noch Konjunktur, weder „milieu“ noch „moment“, sondern wie diese in ein Objekt der Kunst münden. Vgl. den an der Struktur orientierten Ansatz von: P. BURKE 1984, S. 13-26, v.a. S. 25f.

Schema 1:



Dieses Schema ist vorläufig noch statisch, da es sich auf die Beschreibung der Akteure oder der Elemente beschränkt. Auch ist noch nicht vom Kunstwerk die Rede. Dieses kann aber vorbereitend aufgeschlüsselt werden nach den vier Seiten der kunsthistorischen Untersuchung: also nach den historischen Personen der Auftraggeberchaft, der Künstler und nach dem Publikum, die alle mit den Methoden der Geschichtswissenschaft zu erforschen sind; dann nach den kunsthistorisch zu studierenden Kunstobjekten, den Orten der Gegenstände, aber auch deren Umgebung, den Dörfern, Städten und Gebieten; schliesslich nach dem eigentlichen Thema der *Kunstwissenschaft*, den Formen und Stilen. Somit wäre die Regionalisierung durch diese „gesteuerte“ Deskription gewissermassen eingekreist und kann rekonstruiert werden. Diese Rekonstruktion endlich stösst zur Bedeutung des Kunstwerkes vor.

Mögliche Untersuchungen: Bereits aus der Deskription der Regionalisierung nach den vier genannten Seiten ergibt sich eine Vielzahl von Untersuchungsgegenständen nur schon im Bereich der Architektur. Auf diese wird hier daher wiederholt verwiesen, weil sie einer Untersuchung in unserem Sinne am leichtesten zugänglich ist, aus Gründen, die sich selbst erklären. Auch wurde dieses Konzept an einem architekturhistorischen Beispiel des Mittelalters entwickelt, will sich aber keinesfalls auf diese Gattung und Epoche beschränken.

Die Bearbeitung der Regionalisierungsthese verlangt also die Erstellung des Kontextes des jeweils gewählten Beispiels. Dazu gehört der Versuch, die vorangegangene und die zeitgenössische Diffusion seiner für die Regionalisierung bedeutsamen Merkmale zu eruieren.

Es folgt die Rekonstruktion der Aussagemöglichkeiten der Formen mit dem Erforschen der jeweils aktivierten Bezügen. Dann muss man sich den Relationen zwischen

Kunstwerken zuwenden: handelt es sich bei ähnlichen Objekten um Angehörige einer „Schule“ oder um die Folge des Aussageauftrages? (Am Beispiel des Chorumganges wurde dies von mir bereits untersucht.) Dies lässt sich u.v.a. ausdehnen auf die frühgotische Skulptur, die „cluniazensische“ oder die „zisterziensische“ Architektur.²⁵

Dabei zeigt sich die Notwendigkeit, die Untersuchung vom einen Objekt wegzuführen, hin zu seinem örtlichen Kontext. Dies ist die Gegenbewegung zur oben vorgeschlagenen Untersuchung der Diffusion eines Merkmals. Welches war das Ansehen und die Wertschätzung, die dieses damals an diesem Ort erfuhr, was konnte die Aussage sein der Übernahme, wie waren die Kenntnisse und war dieser Ort damals ein Zentrum künstlerischer Innovation? Welche Konkurrenzsituation herrschte vor und in welchen Stilen oder wenigstens Formmerkmalen äusserte sich diese? Zur geographischen tritt hier konsequenterweise die zeitliche Lokalisierung.²⁶

Auch die Ikonographie bietet sich für eine Untersuchung im Rahmen des hier vorgestellten Konzeptes dar. Warum entwickelten sich in frühchristlicher Zeit extrem schnell festgeschriebene ikonographische Schemata? Wohl nicht nur wegen eines Vorlaufs im Untergrund. In der Architektur kann man die Frage mit den Hinweis auf die kaiserliche Protektion beantworten, und die vorhandenen Baumeister hätten ja nicht plötzlich völlig anders bauen können als zuvor. In Malerei und Skulptur kann man das nicht gelten lassen. Sehr bekannt ist die Änderung der Ikonographie nach dem Mailänder Edikt. Aber wie verbreiteten sich dann diese Schemata? Die Forschung hat sich den Innovationen in der Spätantike zugewandt und Muster dafür gefunden. Dies rechtfertigt sich aus der langjährigen Ablehnung der gesamten frühchristlichen Kunst als ideenlos und gehört ins selbe Lager wie auch W. Kemps Versuch, der christlichen Kunst auf der gedanklichen oder der kommunikativen Ebene einen Adelsbrief auszustellen, da sie eine nur ihr eigene Struktur der Bedeutungsübermittlung besessen hätte.²⁷

Diese „Ideenlosigkeit“ wäre ebenso wie die nun doch festgestellte Innovationsfähigkeit daraufhin zu befragen, warum gewisse Darstellungsmuster sich halten, respektive verbindlich werden konnten über Zeiten und Grenzen hinaus, und andererseits wie sich das Neue denn ausbreitete, gerade, wenn das Neue eine Darstellungsstruktur gewesen sein soll.

Auf Grund der Rarität der Monumente versammeln Forscher gerne Objekte aus allen möglichen Gegenden, um ihre Argumentation zu belegen. Dies unterstellt, dass

²⁵ J. EVANS 1950. W. RUG 1983.

²⁶ Vgl. Gambonis Anmerkungen zur Methode von Castelnuovo und Ginzburg: D. GAMBONI 1987, S. 123ff.

²⁷ W. KEMP 1998. Vgl.: B. BRENK 1996. F. BAUER, N. ZIMMERMANN 2001.

gewisse Schemata dort überall die selben waren, wo das Christentum vorgedrungen war. Dies ist ein erster, gewissermassen oberflächlicher Ansatzpunkt möglicher Forschung, die es geographisch-räumlich zu verfeinern gelte im o.g. Sinne. Eine solche kann der Ikonographie weiterhelfen – oder über die Ikonographie hinaus helfen.

Dynamisierung des Schemas: Um nun wirklich zur Bedeutung vorzudringen, muss Schema 1 auf vier Ebenen angewendet werden: Erstens auf derjenigen der Prozesse selbst, welche zu beschreiben sind. Zweitens auf der Ebene der Wahrnehmung dieser Vorgänge durch die Akteure. Beide sind als dynamisch zu verstehen.

Neben diese beiden hauptsächlichen Niveaus der Untersuchung tritt die Frage nach der Art und Weise der Repräsentation, also die symbolische Ebene. Man könnte auch von den Kunstinhalten sprechen, im Gegensatz zu den Kunstmitteln, die auf der linken Seite des ersten Schemas anzutreffen sind und somit allen Ebenen eignen. Die letzte Ebene ist die der Resultate, welche durch die vorgenannten erklärt würden. Die herkömmliche Kunstgeschichte beschränkt sich auf diese letzte Ebene und auf die Deskription.

Dem Ganzen übergeordnet und dessen Medium ist natürlich die Zeit, die auch ihrerseits Thema sein kann – die Wissenschaft nennt sich ja Kunstgeschichte.

Schema 1 auf alle drei relevanten Ebenen gesetzt ergibt ein Modell der Modalitäten der kunsthistorischen Regionalisierung. Dessen Elemente sind alle möglichen Gegenstände kunsthistorischer Untersuchungen. Interessant dabei ist die Möglichkeit zur Kombination sowohl vertikal, indem ein Punkt auf verschiedenen Ebenen betrachtet wird, als auch horizontal in der Verbindung zweier Punkte. Als Beispiel für ersteres sei genannt die Untersuchung von Orten in bezug auf zu einem festgesetzten Zeitpunkt vorhandene Kunst, auf deren Wahrnehmung und auf deren symbolische oder künstlerische Selbstdarstellung, letztlich mündend in ein neues Kunstwerk, das diese Ebenen zusammenfasst. Für die horizontale Betrachtung nenne ich auf der Prozessebene eine Untersuchung der Verteilung von Formen an einem einzelnen Objekt. Also welche Teile eines Kirchenbaus weisen welche Kunstformen auf, und in der Erweiterung: woher stammen ihrerseits diese Formen? Wer traf die Wahl auf Grund welcher Kenntnisse und wie wurden seine Vorgaben umgesetzt? Wie fügten sich die Teile in das regional vorhandene Kunstrepertoire ein?

Dies kann seinerseits nur unter Zuhilfenahme der Wahrnehmung erklärt werden. Auf der Wahrnehmungsebene wird aus dem eben Beschriebenen eine Sprache der Kunstformen, die nun wiederum mit den Wahrnehmenden und deren Kenntnissen in Verbindung zu setzen ist, um zu rekonstruieren, wie und wie viel verstanden werden konnte.

Auf der Repräsentationsebene fragen wir nach der historischen und dann auch politischen Bedeutung der Formen. Welche Bedeutungen übermittelten sie innerhalb der eben erörterten Sprachmodalitäten? Was stellen sie auch zeitübergreifend dar?

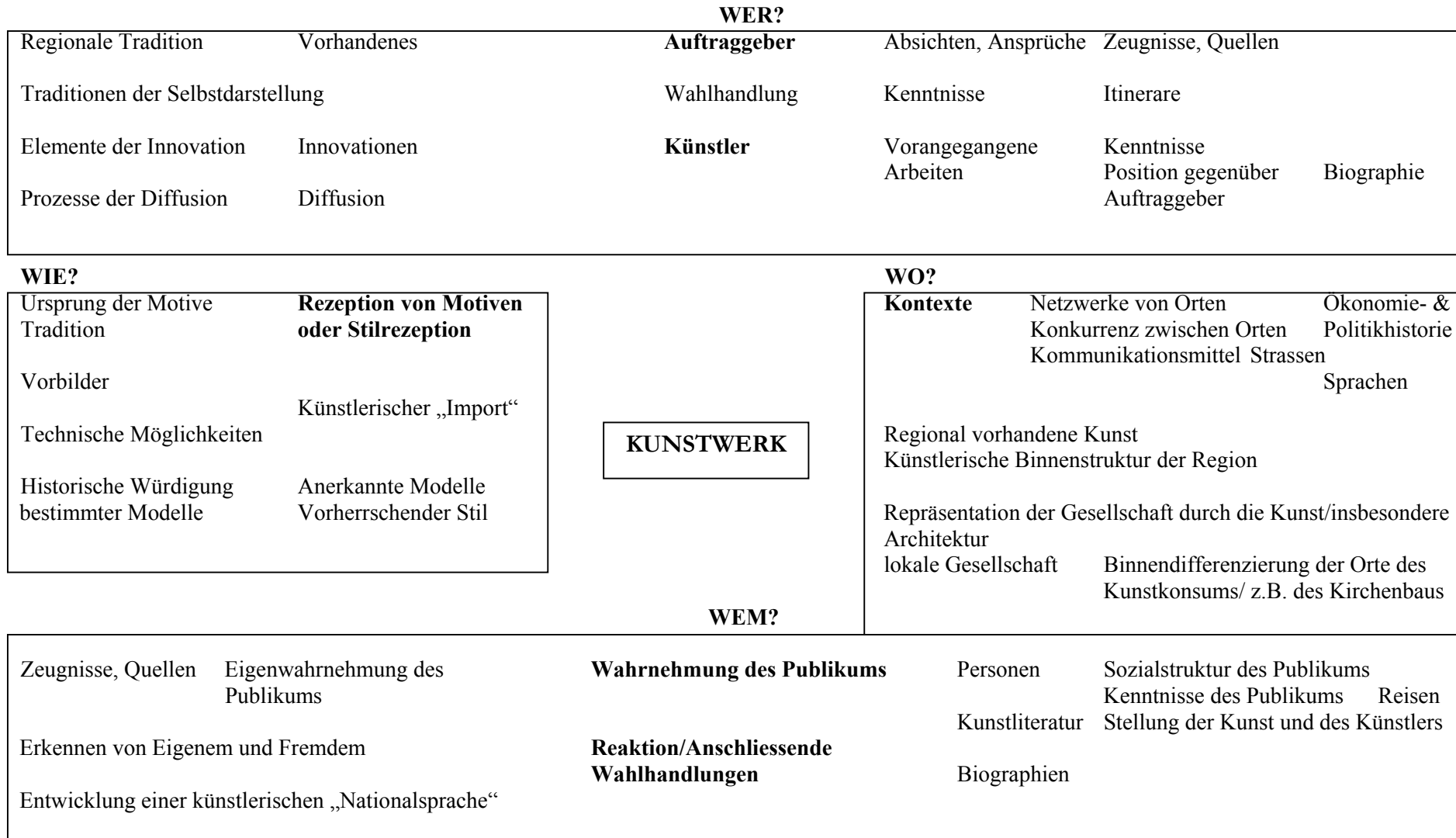
Auf der letzten, traditionell kunsthistorischen Ebene sehen wir „nur“ die Produkte, können sie beschreiben und (mehr oder weniger fundierte) Mutmassungen anstellen über seine Entstehung oder Bedeutung. Die Ausrichtung der Forschung auf die drei anderen Niveaus stellt also eine Bereicherung des Fachs dar.

Das Modell der möglichen Themen: Aus der Ergänzung von Schema 1 um die vier Ebenen folgt das nun etwas kompliziertere, gewiss inkomplette und nur provisorische Modell der möglichen Themenbereiche von Untersuchungen im Rahmen der kunsthistorischen Regionalisierung. In dessen Zentrum steht nicht mehr der Begriff der Regionalisierung, der dem Erklärungsmodell nur als Ansatz dienen sollte, sondern das Kunstwerk als alleiniger Gegenstand der Kunstwissenschaft. Das Schema integriert alle vier genannten Ebenen und behält die Aufteilung nach den vier Seiten der Untersuchung bei. (Hier bezeichnet nach den Fragen, unter die sie sich zusammenfassen lassen: Wer? Wie? Wo? Wem?) Zum Rande des Schemas hin befinden sich die Elemente, bei denen eine Untersuchung ansetzen könnte, um dann die einzelnen Elemente auf den unterschiedlichen Ebenen zu analysieren (also auf der Prozess-, der Wahrnehmungs-, der Repräsentations- oder der Resultatebene), die dann vertikal zusammen genommen zur Erklärung des Werks beitragen.

Aus diesem ergänzungsfähigen Modell ergibt sich nun eine Vielzahl möglicher Themen. Es veranschaulicht und integriert die Aufgaben und notwendigen Fragen, die sich kunsthistorische Forschung stellen muss, um eine Beliebigkeit zu vermeiden, die geistes- und in besonderem Masse auch kunstwissenschaftlicher Arbeit vorgeworfen werden kann und wird. Entsprechend der graphischen Darstellung, entfernen sich die Untersuchungsgegenstände zum Rande hin immer mehr vom Kunstwerk selbst. Dieses wird seinerseits direkt von anderen Forschungsansätzen wie der Ästhetik thematisiert. Eine Auswahl von möglichen Projekten zur kunsthistorischen Regionalisierung soll in der Folge kurz skizziert werden.

Fett dargestellt sind die Akteure, respektive Aktionen aus Schema 1.

Schema 2:



Mögliche Anwendung in der kunsthistorischen Forschung

Jeder einzelne Punkt ist eine Untersuchung wert und ist auch schon erforscht worden, so natürlich seit jeher der Künstler, aber auch dessen Position gegenüber den Auftraggebern,²⁸ die Möglichkeiten der Innovation,²⁹ das Umfeld in einzelnen Ortschaften,³⁰ die Repräsentation der Gesellschaft in der Kunst,³¹ aber auch die Strassen,³² etc.

Darüber hinaus erlaubt Schema 2 die Integration all dieser Studien und Ansätze im Namen der Bedeutung des Kunstwerkes. Die einzelnen Punkte dienen nicht einem Selbstzweck, erst die Integration aller erschlosse die Bedeutung Kunstwerk vollständig. Natürlich kann wie bei allen Modellen diese Gesamtintegration nicht oder kaum geleistet werden. Ansätze dazu sollen aber vorgenommen werden.

So liesse sich bereits der Rahmen des Modells thematisieren, die Zeit. Sie greift in den Regionalisierungsprozess ein auf der Ebene der Wahrnehmung der Akteure, die Kunst einteilen in die der Vergangenheit und die der Gegenwart, eventuell der Zukunft. So werden Epochenübergänge zu Gegenständen der Forschung durch die Frage, was für die Zeitgenossen die Differenz ausmachte und weniger für die nachträglichen Betrachter, die solche Einteilungen vornahmen. Dabei müssen wieder soziale Aspekte ins Zentrum gerückt werden. Was änderte sich, welche Bedingungen mussten sich modifizieren, damit sich der Stil änderte, was wir erst viel später erkennen?³³

Wollte man das Schema gewissermassen vom Rand her aufnehmen, liesse sich der Ort untersuchen, an dem Kunst stattfindet, und wie er auf ebendiese einwirkt. Wenn Kunst in der Stadt lokalisiert ist, wie nimmt die Stadt Einfluss auf die Kunst? Repräsentiert Kunst die Stadt? Und, wie stellt sich die Stadt in der Kunst dar? Verändert sie die Erscheinungsform der Kunst?³⁴ Die Beantwortung dieser Fragen widmet sich den Prozessen in den Orten, und wie sie auf der symbolischen Ebene ihre Entsprechung finden. – Sie führt dann zur Erforschung dessen, welche Formen wo an welchen Objekten Aussagen verkünden konnten.

Überhaupt müsste gefragt werden, wie Orte, im späteren Mittelalter insbesondere die Städte, die Entstehung von Kunst konditionieren. Welche Prozesse ermöglichen sie, welche nicht, und wer sind die Akteure dabei? Dafür und allgemein für die Stadtentwicklung gelten die Bemerkungen Jacques Heers: „Aucune mesure réglementaire, aucune mise en œuvre d'une politique de voirie, aucun élément de ce que nous appelons le paysage urbain ne peuvent s'observer et s'étudier sans de constantes références

²⁸ M. WARNKE 1985; M. BACCI 2002.

²⁹ L. NEES 1992, S. 77-109.

³⁰ M. BORKENSTEIN NEUHAUS 2001. W. BRAUNFELS 1953.

³¹ F. MÖBIUS, Langhaus 1984. F. MÖBIUS, Chorpartie 1984.

³² P. HÉLIOT 1982. A. QUINTAVALLE 1982. J. HUBERT 1977.

³³ Vgl. die exemplarischen Unterschiede der Darlegungen zum Übergang von der Romanik zur Gotik in Frankreich von J. CAILLET 2000 und E. VERGNOLLE 2000.

³⁴ Diese Fragen skizziert: F. MÖBIUS 1981.

aux circonstances du moment et, [...], aux véritables structures sociales et politiques. Certes, celles-ci ne commandent pas tout, mais seule leur connaissance, [...], peut apporter des éléments d'explication à des situations qui, autrement, ne pourraient qu'être décrites ou que l'on aurait trop aisément tendance à ignorer."³⁵

Auf der Seite des Publikums und auf der Ebene der Wahrnehmung liesse sich fragen, wie mit „Fremdem“ umgegangen wurde – und damit verbunden: was wurde als „Eigenes“ wahrgenommen? Wie entstand also etwas, das als regionale oder gar als nationale Kunstsprache wahrgenommen wurde, und wie verfuhr man in der Folge mit dem „Ausländischen“? Wie wurde diese Kunst im Ausland wahrgenommen und welche Wirkung entfaltete sie dort? Ein prominentes Beispiel ist der Sieneser Maler Simone Martini, der am Papsthof in Avignon wirkte. Weshalb gerade er, welche Kunstsprache vertrat er, und was wurde aus der Kontamination mit anderen? – Man sagt, daraus sei die „internationale Gotik“ entstanden.³⁶ Was hat es mit diesem Begriff wiederum auf sich, etc.

Dies alles und noch vieles mehr sind Beispiele für Untersuchungen, die das Modell einem einheitlichen und hoffentlich lohnenden Ziel zuordnen würde: der Frage nach der Bedeutung von Kunst für ihre Zeitgenossen. Möglich, dass dabei die Ästhetik der Kunstwerke zu kurz kommt, ihr widmen sich andere Forschungsansätze und werden sich auch weiterhin widmen.

Zu starke Betonung des Geistigen? Nicht vernachlässigt werden darf hingegen der Einwand, dass das oben vorgestellte Modell auf bewusster Geistestätigkeit der Akteure beruht, Kunstwerke aber auch auf den Betrachter wirken können, ohne dass dieser Vorkenntnisse besäße. So beeindruckt beispielsweise ein Bau nicht nur dadurch, dass er anderswo vorgeprägt war, sondern schlicht durch seine Monumentalität und den Aufwand, den er verkörpert. Ausgehend von dieser Wirkung wäre ein hermeneutisches Instrumentarium anzuwenden, das die moderne kunsthistorische Forschung bereits entwickelt und oft angewandt hat zur Erklärung der „bildimmanenten“ Bedeutung, vor allem in der Malkunst.³⁷ Für die Architektur kann wiederum eine Umdeutung des sozialgeographischen Konzepts der Handlungsorientierung einen Beitrag zu dieser Hermeneutik leisten. Der Betrachter konnte nämlich Handlungen nachvollziehen, die ein Gebäude anzeigte. Als einfachstes Beispiel dafür sind Portale zu nennen, welche einen Eingang im doppelten Sinne darstellen (sie sind und sie repräsentieren Eingang).

³⁵ J. HEERS 1990, S. 11. Auch Janet Wolff betont die Notwendigkeit, das gesellschaftliche Umfeld und dessen Struktur zu kennen, das über Kunst urteilte: J. WOLFF 1993, S. 7 et passim

³⁶ Vgl. z. B.: E. CASTELNUOVO 1991, v.a. S. 290-299.

³⁷ Zur Hermeneutik: H. GADAMER 1960. vgl. die Arbeiten Gottfried Boehms, z.B.: G. BOEHM 1994. Ein Beispiel der Möglichkeiten einer Untersuchung liefert: M. PODRO 1988. Es gilt dabei aber im Zusammenhang des hier vorgestellten Konzeptes zu erwähnen: „Hermeneutics can only give us access to meanings (always, of course, from our own point of view, and in our own interpretation of these meanings.) As a method, it cannot provide a sociology of meanings.“ J. WOLFF 1993, S. 104

Betrat der Gläubige die Kirche über ein Nebenportal, obwohl an der Westfassade drei oder gar fünf grosse, reich geschmückte Portale prangen, so wird er eine Botschaft bestimmt verstanden haben. Ich habe dies am Beispiel des Chorumgangs mit Kapellenkranz untersucht, der deutlich Bewegungen anzeigt, die er nicht unbedingt beherbergt haben musste.³⁸

Hier repräsentiert die (Bau)Kunst Handlungen im eigentlichen Sinne, um Bedeutung zu übermitteln. Bei der oben ausgeführten Regionalisierung sind eher Handlungen des Geistes im Spiel, oder vergangene, an die der Betrachter sich erinnert. Dazu gehören sein Aktionsraum und seine Reisen ebenso wie diejenigen der Bauherren und dessen Wahlhandlungen, die wiederum auf vergangene Handlungen verweisen. Diese Punkte muss kunsthistorische Forschung zu rekonstruieren suchen, um das zeitgenössische Verständnis der Betrachter von Kunstwerken zu erschliessen und damit auch den Bedeutungsinhalt der Werke zu definieren. Die Bedeutung von Bauwerken wird daher nicht mehr als statisches immergleiches Verkünden aufgefasst, sondern als wortwörtlich dynamische Handlung(en), die vom Betrachter nachvollzogen werden muss (müssen).

Beim Gemälde und der Skulptur übernahm zum einen der „konventionelle Gehalt“, die Ikonographie also, die Aufgabe, den Betrachter ohne Vorwissen zu leiten. Mangelnde Kenntnisse des Publikums zum Nachvollzug einer stilistischen Regionalisierung wurden zum anderen gerade bei diesen Kunstgattungen kompensiert durch den Umstand, dass ein Werk nie unkommentiert blieb. Ein Gemälde in einem Kirchenbau war stets kontextualisiert und eben auch erläutert durch das Geschehen in der Kirche, das Gebet, die Predigten, die Kulthandlungen. Die politische Dimension eines Bezugs zu Objekten anderer Gebiete (die eigentliche Regionalisierung also) war bei Gemälden und Skulpturen wohl weniger Leuten zugänglich als bei der Architektur.

Die Regionalisierungsthese kann nicht alles erklären, was mit der Bedeutung von Kunstwerken zu tun hat. Sie kann und will nicht auf die Ästhetik und die Stilanalyse und die Hermeneutik verzichten, sie will diese auch nicht ersetzen, aber sie soll D. Kimpels und R. Suckales Hoffnung erfüllen, „dass die Kunstwissenschaft eine Art der Stilanalyse und eine Hermeneutik entwickelt, mit denen die Formen in ihren historischen Zusammenhängen und entsprechend den sich verändernden Weisen und Vorlieben der Gestaltung und Wahrnehmung erkannt und interpretiert werden können.“³⁹

³⁸ D. GRUENINGER 2003.

³⁹ D. KIMPEL, R. SUCKALE 1977, S. 69.

Das Ende der Regionalisierung und ihr Neuanfang

Die oben vorgestellte Regionalisierung und das daraus abgeleitete Forschungsmodell beruhen in ihrer einfachsten Form auf der Diffusion einer Innovation in ein Gebiet, dem sie zuvor fremd gewesen war. Die Tatsache der Neuheit und der Verweis auf ihren Ursprung konstituieren die Bedeutung. Die Verteilung von Kunstwerken im Raum lässt also Rückschlüsse zu auf ihre Bedeutung. Die Verteilung weist zwei Aspekte auf, die unterschieden werden müssen und die beide die Erforschung beeinflussen: Die Diffusion der Werke oder der Innovationen zum einen, zum anderen die kunsthistorische Regionalisierung durch die Auftraggeber, Künstler und Betrachter. Die Beschreibung der Diffusion ist dabei für die Kunstgeschichte nur interessant unter dem Gesichtspunkt der Regionalisierung. Die Bedingungen von Neuerungen und ihrer Diffusion sind aber Gegenstände, der sich die Forschung in verstärktem Masse zuwenden muss, will sie das hier vorgestellte Konzept nutzbar machen. Dazu abschliessend einige Bemerkungen, die notwendig sein mögen, um das Modell erfolgreich aus dem Mittelalter hinaus zu tragen.

Verlust des Differenzierenden: Ein Merkmal kann seine Fähigkeit verlieren, einen Unterschied oder Eigenständigkeit anzuzeigen, wenn es eine zu grosse Diffusion erfahren hat: Wir sprachen von der Rezeption einer neuen, zum Beispiel einer architektonischen Form in der Absicht, die Bedeutung des Rezipierten auf das eigene Gebäude zu übertragen. Dies konnte sich auf den Bauherren des Vorbildes beziehen, aber auch viel häufiger auf die Funktionen, die das übernommene Element am anderen Bauwerk hatte oder zu haben schien. So konnte sich eine künstlerische Form verbreiten und zu einem Typus mit fester Aussage werden. Aus der differenzierten Aussage, aus dem genauen Bezug auf ein einzelnes Vorbild, wurde dann allmählich ein allgemeiner Verweis auf viele Objekte. Je häufiger dieser in einem Gebiet getätigt wird, desto mehr wird er zu einem Merkmal der eigenen Kunstregion und erschwert die regionalisierende Bezugnahme auf eine andere.

Pointiert lässt sich nun sagen: Künstlerische Innovation wird durch Verbreitung zum Typus und erstarrt als solcher. Erstarrt deswegen, weil der Typus keine spezifischen Aussagen mehr erlaubt, sondern nur mehr allgemeine.

Man muss, wie auch die Sozialgeographie, davon ausgehen, dass eine Innovation bei zu grosser Verbreitung nicht mehr als Differenzierungsmerkmal gelten kann. Ein anderes tritt zwangsläufig an seine Stelle, oder ein Element des ursprünglichen Merkmals wird zum neuen Unterscheidungskriterium. Dabei kann es sich auch um den Stil handeln, in dem das Bauwerk oder dessen Teil errichtet worden ist. Wenn eine Form zu weit verbreitet ist, nennen wir als Beispiel wiederum den Chorumgang mit Kapellenkranz, so kann mit der blossen Wahl der Form keine Regionalisierung mehr betrieben werden. Anderes wird wichtiger, zum Beispiel die einzelne Dekoration, die

ben werden. Anderes wird wichtiger, zum Beispiel die einzelne Dekoration, die Form einzelner Elemente des Chorumganges oder der Kapellen, oder aber dieser wird in einer bestimmten Ausprägung Bestandteil einer Sprache, auf die sich nun die Regionalisierung stützt. In der Baukunst könnte man die entstehende Gotik als eine solche Sprache betrachten, von welcher der Chorumgang ein Bestandteil ist, und die ausserhalb ihres Entstehungsgebietes zu politischen Zwecken rezipiert wurde. Hierbei richtete sich die Rezeption nicht mehr auf eine bestimmte künstlerische Form, eine einzelne Innovation. Vielmehr übernahm man den in Frankreich geprägten neuen Stil, der als „modern“ und gültig wahrgenommen wurde. Das Fremde oder Ausländische wurde also wertgeschätzt und als Fremdes importiert – auch dies wäre Thema einer Untersuchung nach Schema 2.

Nach der Übernahme selbst des Stiles veränderten sich die Modalitäten erneut. War die Gotik dann endgültig importiert und wurde sie auch als, beispielsweise, deutscher Stil wahrgenommen, verlor die Bedeutungsübermittlung durch kunsthistorische Regionalisierung weiter an Schärfe. Wichtiger wurde nun wieder die Innovation aber unter anderen Vorzeichen: Die Übernahme künstlerischer Neuerungen verweist dann letztlich nicht mehr auf geographische Begebenheiten, sondern auf soziale; der räumlichen Ausbreitung folgt die gesellschaftliche. Dies bedeutet aber wiederum, dass das sozialgeographische Konzept der Handlungen und der Selektionshandlungen seine Gültigkeit behält.

Die Stadt: Es entstanden Orte, an denen vergangene Innovationen gedrängt versammelt waren: die Städte. In ihnen waren denn nun die Voraussetzungen gegeben für neuartige künstlerische Innovation. Dazu gehören die höhere Bevölkerungsdichte, wirtschaftliche und politische Potenz und entsprechend eine grössere Anzahl an Künstlern. Einen Versuch einer kunst-soziologischen Untersuchung in diese Richtung unternahm Peter Burke.⁴⁰ Er wandte sich dem Milieu der „Eliten“ in den Städten der italienischen Renaissance zu. Sie erachtete er als Träger der kulturellen Innovationen, die in ihrer Gesamtheit dazu führten, dass wir diese Epoche als eine der bedeutendsten unserer Kulturgeschichte wahrnehmen.

Innovation ist von der Stadt nicht mehr zu trennen. Künstlerische Phantasie schuf eine Ausweitung der Ikonographie mittels neuer Zusammenstellung und führte somit zu einer neuen Kategorie des Schaffens, einer neuen Position des Künstlers.⁴¹ Wie aber veränderte die sich entwickelnde Stadt die Modalitäten von Innovation? Durch die Präsenz von „Advokaten“, ja überhaupt einer Klientel der Neuerungen, zeigte sie

⁴⁰ P. BURKE 1984 (das englische Original erschien bereits 1972). Bezeichnenderweise haben Geographen die urbane „Raumwirksamkeit“ von Kunst und die Wechselwirkungen mit der Stadtentwicklung untersucht: M. KESSLER-LEHMANN 1993. K. ENGERT 1997. Trotz des vielversprechenden Titels für die Kunstgeschichte und erst recht für die Mediävistik wenig brauchbares liefert der Band: B. LEPELLET, J. HOOCK 1987. Eine kunsthistorische Milieuuntersuchung wagte u.a.: J. WILSON 1998.

⁴¹ Vgl.: B. BRENK, *Originalität* 2002, S. 68.

noch weiterreichende Folgen. Kunst konnte zu einem Gewerbe werden, in dem bestimmte Moden vorherrschen. Innovation hiess nun nicht mehr, etwas anderes an neuen Bauten oder Kunstwerken überhaupt zu übernehmen, die irgendwo übers Land verstreut lagen. Sie war und ist nun direkt anderen Innovationen ausgesetzt und muss sich deren Vergleich unmittelbar stellen. Sie ist nicht mehr ohne diesen Vergleich denkbar. Moden entstehen innerhalb bestimmter sozialer Gruppen in der Stadt, hier äussern sich die sich differenzierenden Geschmäcker der Auftraggeber, die aus einem breiter gewordenen Angebot dasjenige auswählen, das ihrem sozialen Prestige am besten entspricht. Beim früheren Regionalisierungsprozess nahm der Betrachter die Neuerung wahr, oder vielmehr die Differenz zu dem, was er schon gekannt hatte. Dann konnte der Neuigkeit ein Prestige zukommen, das die Rezeption fürderhin leitete.

In der Stadt war ein direkter Vergleich möglich, der sich institutionalisierte, diachron und synchron, sozialgeographisch und historisch – kunstgeographisch und kunsthistorisch. Kein Wunder, entstand in der Stadt der italienischen Renaissance die Kunstgeschichte.

Durch die hier vorgestellte Methode soll dieser Wissenschaft die räumliche Komponente zurückgegeben werden, die ihr in ihren Anfängen eigen gewesen war. Die Geographie dient nun aber nicht mehr zum Lokalisieren der Künstler und ihrer Herkunft; sie hilft bei der Erforschung der Bedeutung von Kunstwerken – sie zeigt, weshalb und wie Kunst entstand.

Donat Grueninger
Wattstrasse 12
CH-4056 Basel
donat.grueninger@hamburg.de

Literatur

- BACCI, Michele, Artisti, corti, comuni, in: CASTELNUOVO, Enrico, SERGI, Giuseppe (Hg.), *Arte e storia nel Medioevo*, I, Turin 2002, S. 631-700.
- BADSTÜBNER, Ernst, Frühe Zisterzienserarchitektur und der Backstein als Baumaterial, in: SCHUMANN, Dirk (Hg.), *Architektur im weltlichen Kontext*, Berlin 2001.
- BARNETT, Homer G., *Innovation: The basis of cultural change*, New York, Toronto, London 1953.
- BAUER, Franz Alto, ZIMMERMANN, Norbert (Hg.), *Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter*, Mainz 2001 (= *Antike Welt* 32, 2001, Sonderband 1).
- BOEHM, Gottfried (Hg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994.
- BORKENSTEIN NEUHAUS, Manuela, *Civitas – Vorstellung und Wirklichkeit. Architektur und Urbanistik im mittelalterlichen Italien*, Oberhausen 2001.
- BRAUNFELS, Wolfgang, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, Berlin 1953.
- BRENK, Beat (Hg.), *Innovation in der Spätantike*, Wiesbaden 1996.
- BRENK, Beat, *Legitimation – Anspruch – Innovation. Zur Herrschaftskunst der Karolinger*, in: EHLERS, Joachim (Hg.), *Deutschland und der Westen Europas im Mittelalter*, Stuttgart 2002, S. 149-176.
- BRENK, Beat, *Originalità e innovazione nell'arte medievale*, in: CASTELNUOVO, Enrico, SERGI, Giuseppe (Hg.), *Arte e storia nel Medioevo*, I, Turin 2002, S. 3-69.
- BURKE, Peter, *Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung*, Berlin 1984.
- CAILLET, Jean-Pierre, *Le mythe du renouveau architectural roman*, in: *Cahiers de civilisation médiévale*, Xe – XIIe siècles, 43, 2000, S. 341-369.
- CASTELNUOVO, Enrico, *Per una storia sociale dell'arte I*, in: *Paragone*, 313, 1976, S. 17ff.
- CASTELNUOVO, Enrico, *Kunst der Städte, Kunst der Höfe zwischen dem 12. und 14. Jh.*, in: PREVITALI, Giovanni, ZERI, Frederico (Hg.), *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, München 1991, Bd. 2, S. 245-299.
- CASTELNUOVO, Enrico, GAMBONI, Dario, *Introduction*, in: *La Suisse dans le paysage artistique. Le problème méthodologique de la géographie artistique*, Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 41,2, 1984, S. 65-66.
- CASTELNUOVO, Enrico, GINZBURG, Carlo, *Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien*, in: *Actes de la recherche en sciences sociales*, 40, Paris 1981, S. 51-73.
- CASTELNUOVO, Enrico, GINZBURG, Carlo, *Zentrum und Peripherie*, in: PREVITALI, Giovanni, ZERI, Frederico (Hg.), *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, München 1991, Bd. 1, S. 21-91.

- COOPER, Robert L. (Hg.), *Language spread*, Bloomington 1982.
- DVORAK, Max, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München 1923.
- ENGERT, Klaus, *Kunst, Kultur und Kreativität in einer Metropole. Stadtgeographische und stadtwirtschaftliche Implikationen einer empirischen Untersuchung in Mailand*, Bremen 1997.
- EVANS, Joan, *Cluniac art of the romanesque period*, Cambridge 1950.
- FREIGANG, Christian, *Solemnus, notabilis et porporcionabilis – Les expertises de la construction de la cathédrale de Gérone. Réflexions sur le discours architectural au Moyen Age*, in: JOUBERT, Fabienne, SANDRON, Dany (Hg.), *Pierre, lumière, couleur*, Paris 1999, S. 385-394.
- GADAMER, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode*, Frankfurt/Main 1960.
- GAMBONI, Dario, *Kunstgeographie*, Disentis 1987 (= *Ars Helvetica. Die visuelle Kultur der Schweiz*, Bd. I).
- GIDDENS, Anthony, *Die Konstitution der Gesellschaft*, Frankfurt/Main ³1997 (engl. 1984).
- GOMBRICH, Ernst A., *Art and Illusion*, London 1962.
- GRUENINGER, Donat, „*Deambulatorium angelorum*“ oder irdischer Machtanspruch. Der Chorumgang mit Kapellenkranz – von der Entstehung, Diffusion und Bedeutung einer architektonischen Form, Diss. Basel 2003 (Veröffentlichung voraussichtlich Wiesbaden 2004).
- HÄGERSTRAND, Torsten, *Innovation diffusion as a spatial process*, Chicago 1967; orig.: *Innovationsförloppet ur korologisk synpunkt*, Lund 1953.
- HEERS, Jacques, *La ville au Moyen Âge en Occident. Paysages, pouvoirs et conflits*, Paris 1990.
- HEIDT HELLER, Renate, *Erwin Panowsky (1892-1968)*, in: DILLY, Heinrich (Hg.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, München 1990.
- HELIOT, Pierre, *Simple remarques sur les grandes voies de circulation et sur l'architecture européenne du XI siècle au XIII*, in: *Romanico padano, romanico europeo*, Parma 1982, S. 1-4.
- HUBERT, Jean, *Les routes du Moyen Age (1959)*, in: DERS., *Art et vie social de la fin du monde antique au Moyen Âge*, Genf 1977, S. 43-78.
- KEMP, Wolfgang, *Christliche Kunst: Ihre Anfänge. Ihre Strukturen*, München, Paris, London 1998.
- KESSLER-LEHMANN, Margrit, *Die Kunststadt Köln. Von der Raumwirksamkeit der Kunst in einer Stadt*, Köln 1993.
- KIMPEL, Dieter, SUCKALE, Robert, Rezension von: WARNKE, Martin, *Bau und Überbau*, in: *Kritische Berichte*, 5. Jg. Heft 4/5, 1977, S. 62-70.

- KRAUTHEIMER, Richard, Introduction to an „iconography of medieval architecture“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 5, 1942, S. 1-33.
- KUBACH, Hans Erich, VERBEEK, Albert, *Romanische Baukunst an Rhein und Maas, Band 4: Architekturgeschichte und Kunstlandschaft*, Berlin 1989.
- KUNST, Hans-Joachim, Freiheit und Zitat in der Kunst des 13. Jahrhunderts – Die Kathedrale von Reims, in: CLAUSBERG, Karl et al. (Hg.), *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Sozialgeschichte*, Giessen 1981, S. 87-102.
- LEPETIT, Bernard, HOOCK, Jochen (Hg.), *La ville et l'innovation en Europe 14e-19e siècles*, Paris 1987.
- LESER, Hartmut (Hg.), *Wörterbuch allgemeine Geographie*, München 1997.
- MAIER, Jörg et al., *Sozialgeographie*, Braunschweig, 1977.
- MEUSBURGER, Peter (Hg.), *Handlungszentrierte Sozialgeographie. Benno Werlens Entwurf in kritischer Diskussion*, Stuttgart 1999 (= *Erdkundliches Wissen*, Heft 130).
- MÖBIUS, Friedrich, Die Kathedraalfassade in der mittelalterlichen Stadt, in: *Kunst und Stadt. III. Jahrestagung des Jenaer Arbeitskreises für Ikonographie und Ikonologie*, Jena 1981, S. 275-301.
- MÖBIUS, Friedrich, Von der Kunstgeographie zur kunstwissenschaftlichen Territorienforschung. In: *Regionale, nationale und internationale Kunstprozesse*, Jena 1983, S. 21-42.
- MÖBIUS, Friedrich, Das Langhaus der Klosterkirche als Festtagspfarrkirche, in: MÖBIUS, Friedrich, SCIURE, Helga, *Symbolwerte mittelalterlicher Kunst*, Leipzig 1984, S. 26-89.
- MÖBIUS, Friedrich, Die Chorpartie der westeuropäischen Klosterkirche zwischen dem 8. und dem 11. Jh., in: MÖBIUS, Friedrich, SCHUBERT, Ernst (Hg.), *Architektur des Mittelalters*, Weimar 1984.
- NEES, Lawrence, The originality of early christian artists, in: CHAZELLE, Celia M. (Hg.), *Literacy, politics and artistic innovation in the early medieval west*, New York, London 1992, S. 77-109.
- PANOFSKY, Erwin, *Gothic architecture and Scholastizism*, London 1957.
- PODRO, Michael, The portrait – performance, role and subject (Rembrandt), in: FRANK, Manfred, HAVERKAMP, Anselm, *Poetik und Hermeneutik XIII: Individualität*, München 1988, S. 577-586.
- QUINTAVALLE, Arturo Carlo, Le strade: modello evolutivo e modello antropologico, in: *Romanico padano, romanico europeo*, Parma 1982, S. 9-26.
- RACINE, Jean-Bernard, RAFFESTIN, Claude, Contribution de l'analyse géographique à l'histoire de l'art: une approche des phénomènes de concentration et de diffusion, in: *La Suisse dans le paysage artistique. Le problème méthodologique de la géographie*

- artistique, Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 41,2, 1984, S. 67-75.
- ROGERS, Everett M., Diffusion of innovations, New York 1983.
- RUG, Wolfgang, Der „Bernhardinische Plan“ im Rahmen der Kirchenbaukunst der Zisterzienser im 12. Jahrhundert, Neustetten-Remmingsheim 1983.
- SCHREINER, Joachim, Die Mauer in den Köpfen – und in den Füßen? Wahrnehmungs- und Aktionsraummuster im vereinten Berlin, Berlin 1999.
- TYRELL, Hartmann, Religiöse Kommunikation. Auge, Ohr und Medienvielfalt, in: SCHREINER, Klaus (Hg.): Frömmigkeit im Mittelalter, München 2002, S. 41-93.
- VERGNOLLE, Eliane, Les débuts de l'art roman dans le royaume franc (ca. 980-ca. 1020), in: Cahiers de civilisation médiévale, Xe – XIIe siècles, 43, 2000S. 161-194.
- WARNKE, Martin, Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach dem Schriftquellen, Frankfurt/Main 1976.
- WARNKE, Martin, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985.
- WERLEN, Benno, Thesen zu einer handlungstheoretischen Neuorientierung sozialgeographischer Forschung, in: Geographica Helvetica, 41, 1986, S.67-76.
- WERLEN, Benno, Gesellschaft, Handlung und Raum. Grundlagen handlungstheoretischer Sozialgeographie, Stuttgart³1997 (1. Aufl. 1987).
- WERLEN, Benno, Zur Ontologie von Gesellschaft und Raum. Sozialgeographie alltäglicher Regionalisierungen, Band 1, Stuttgart 1995.
- WERLEN, Benno, Sozialgeographie alltäglicher Regionalisierungen. Bd. 2: Globalisierung, Region und Regionalisierung, Stuttgart 1997 (= Erdkundliches Wissen, Heft 119).
- WILSON, Jean C., Painting in Bruges at the close of the Middle Ages: studies in society and visual culture, University Park 1998.
- WINDHORST, Hans-Wilhelm, Geographische Innovations- und Diffusionsforschung, Darmstadt 1983.
- WOLFF, Janet, The social production of art, Basingstoke, London²1993.