

Einleitung: Sinn, Grenzen und Perspektiven einer strukturanalytischen Betrachtung

In seiner Rede zum 50. Todestag von Aby Warburg hat Martin Warnke dessen Konzept des "sozialen Gedächtnisses", das sich in der Kontinuierung von Formen und Motiven manifestiert, sozialpsychologisch und geschichtsphilosophisch im Lichte der Erfahrungen unserer Generation zu deuten versucht: Die Übernahme klassischer Motive solle "durch eine Aufarbeitung unabgeglichener Bedürfnisse der menschlichen Kreatur, durch 'Ausprechen sprachlos gewordener Leidenschaften' daran mitwirken, daß die Vernunft in Bewegung und handlungsfähig bleibe."¹ Warnkes Interesse an Warburgs "Aufklärungs- und Rationalitätsprogramm" richtet sich, durchaus in Übereinstimmung mit Warburgs "methodologischem" Selbstverständnis, auf die gegenständlichen und emotionalen Inhalte der Kunstwerke und deren gleichsam rituelle Wiederholung über Epochen hinweg. Die späteren Arbeiten der Warburg-Schule neigten dazu, ein universelles ikonologisches Muster der Epiphanien des Geistes zu entwerfen, wogegen Warnke den historischen Sinn der Warburgschen Intentionen wiedergewinnen will.

Die Berechtigung dieser Insistenz auf dem Historischen und der Frage nach dem epochalen sozialen Bedeutungswandel der tradierten Motive oder Topoi ist unbestritten; denn Kunstwerke sind natürlich immer und in erster Linie *Bedeutungsträger* – und dies gilt auch für scheinbar rein formale Kompositionen wie die des Stijl, des Suprematismus und der sog. "Konkreten", es gilt auch für das scheinbar bedeutungslose, rein dekorative Ornament.² Sieht man aber genauer hin, was das Medium der Übertragung von Motiven ist, was nun eigentlich deren Übertragbarkeit bewirkt, so stoßen wir (bei Warburg wie bei Warnke) auf Formulierungen, die auf die Wiederverwendung von Formprägungen verweisen: "Gebärdensprache", "Pathosformel", "soziale Funktion der ästhetischen Form" usw.

Wenn es richtig ist, daß die Besonderheit des Kunstwerks gegenüber allen anderen Dingen durch die Ordnung der ästhetischen Form begründet wird³, so muß das "soziale Gedächtnis" in der Geschichte der Kunst offenbar vermittelt sein durch ein Kontinuum von Organisationsformen, in denen der Stoff, das Thema eines Bildes oder einer Skulptur sich präsentiert. Zahlreiche

¹ Martin Warnke, *Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz*, in: Hofmann/Syamken/Warnke, *Das Menschenrecht des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt am Main 1980, S. 113 ff., hier S. 157.

² Siehe dazu das Kapitel *Die Repristination des Ornaments* in Band III dieses Werks.

³ Siehe dazu Band I dieses Werks.

Gegenüberstellungen auf den Tafeln von Warburgs *Mnemosyne-Atlas* können dafür als Beleg gelten.⁴

Hier kommt ein ganz anderer theoretischer Ansatz als der der Ikonologie ins Spiel, nämlich die Strukturtheorie, deren schon sehr frühe und ganz aus dem kunstgeschichtlichen Material entwickelte Fassung wir dem Archäologen Guido von Kaschnitz-Weinberg verdanken – lange bevor es Mode wurde, die Verfahren des linguistischen Strukturalismus auf alle Bereiche der Humanwissenschaften zu übertragen.⁵ Dabei war es ebenso für Kaschnitz klar, wie es für mich, den Schüler des historischen Materialismus, selbstverständlich ist, daß eine strukturanalytische Betrachtung die ikonologische und die sozialhistorische nicht ersetzt, so wenig wie durch jede dieser Methoden etwa die Künstlerbiographie, die Stilanalyse, die Formgeschichte usw. überflüssig gemacht werden; erst in der Verschmelzung der methodologisch verschieden objektivierten und artikulierten Aspekte gewinnen wir theoretisch die Totalität des in der Anschauung jeweils in allen seinen Momenten gegebenen Kunstwerks. Wir plädieren also für einen Methodenpluralismus, aus dessen sich gegenseitig aneinander reflektierenden Ergebnissen sich die Einheit und Ganzheit des Sinns von Kunstwerken hermeneutisch rekonstruieren läßt.

Mit Blick auf diesen Methodenpluralismus als Korrelat der unterscheidbaren und relativ selbständig gegeneinander darstellbaren Aspekte des Kunstwerks wird unter dem Titel *Strukturen der Darstellung* eine (und nur eine) Seite des Ästhetischen herausgehoben. Es geht sozusagen um die Syntax der künstlerischen Darstellung, nicht um die Semantik, nicht um den Stil, auch nicht um die Qualität. Ein Blick auf die Kunstgeschichte kann uns lehren, daß diese Syntax – mehr oder weniger elegant, mehr oder weniger prägnant ausgeführt – bei Werken sehr unterschiedlichen Ranges die gleiche ist, und Heinrich Wölfflin hat für seine Fragestellung durchaus zu recht eine "Kunstgeschichte ohne Namen" für angebracht gehalten.⁶ Andererseits verhält es sich mit der Sprache der Bilder nicht anders als mit der Wortsprache: Die Syntax spielt eine konstitutive Rolle für die Bedeutungssphäre, der Satz hat semantische Priorität vor dem Wort⁷ – so auch die Komposition vor dem Einzelelement. Die Formgestaltung entscheidet über die spezifische Auffassung des Bildgehalts – das läßt sich am Vergleich von stereotypen, perennierenden Motiven – z. B. Verkündigung, Abendmahl, Kreuzigung, Himmelfahrt in der christlichen Kunst – problemlos zeigen. Wir deuten ein Bild immer und essentiell auch durch Formanalyse.

⁴ Vgl. dazu Martin Warnke, *Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz*, a.a.O.

⁵ Guido von Kaschnitz-Weinberg, *Ausgewählte Schriften*, 3 Bände, Berlin 1965.

⁶ Heinrich Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Zürich 1940, S. 15 ff.

⁷ Vgl. dazu Hans Heinz Holz, *Zum Problem der Konstitution von Bedeutung*, in: *Actes des XI^{ème} Congrès International de Philosophie*, Bruxelles 1953, Band V, p. 180 ff. – Die Funktion der Syntax für die Semantik hat zuerst Edmund Husserl herausgearbeitet.

Nun führt uns die Formanalyse am einzelnen Werk gerade auf die Singularität der Darstellung – und es macht die Eigenart des Ästhetischen aus, daß das ganz und gar Einzigartige zugleich ein Allgemeines ist, das als Paradigma verstanden werden darf. Gegenüber einer mathematischen Logik (oder einer Logik mathematisierbarer Sachverhalte) manifestiert sich hier ein anderer *Typus* von generalisierbarer Erfahrung, eine Logik des Singulären, Unwiederholbaren (oder historischer Sachverhalte), die in ihrer Eigenart von Galvano della Volpe gerade mit Beziehung auf die Kunst kenntlich gemacht wurde.⁸ Schon Wölfflin hat darauf hingewiesen, daß seine Grundbegriffe der Form nur "Schemata" sind, die "in sehr verschiedener Weise angefüllt werden" können.⁹ Die konkrete Ausprägung der Schemata ist das Individuelle am Kunstwerk, ist die Leistung des Künstlers; und durch sie erst entsteht überhaupt ein Kunstwerk. Dennoch gilt: "Es ist nicht zu allen Zeiten alles möglich."¹⁰ Es gibt eine historische Gemeinsamkeit der Stilepochen, es gibt einen Geist der Landschaft, einen *genius loci*, es gibt einen Kontext von Schulen. In diese jeweils besondere Situation wird das künstlerische Individuum hineingestellt, aus ihr kann es nicht beliebig heraustreten, solche Determinanten sind vor der persönlichen Kreativität und Innovation schon gegeben und bilden deren Rahmenbedingungen. Es handelt sich um etwas, "das *unter* dem Individuellen liegt"¹¹. Insoweit hat uns Wölfflin schon gezeigt, daß es auch *historische Universalien* gibt, die das produktive wie das rezeptive Verhältnis zur Kunst präformieren. Sie zu erkennen, ist ein Moment der ästhetischen Bildung, wie das Erkennen der mechanischen Gesetze ein Moment der klassischen Technologie.

Wölfflins formanalytische Begriffe bleiben historisch-epochal; sie markieren die allgemeinen Besonderheiten eines Zeitalters. Doch drängt sich natürlich die Frage auf, ob es nicht vielleicht noch fundamentalere Regeln gibt, die die Möglichkeit der Darstellung von Gegenständen oder Zeichen überhaupt bedingen und die in den historischen Stilwandlungen als allgemeinste Formen von Bildhaftigkeit konstant bleiben. Solche Konstanten könnten Anschauungsformen sein, die der Modalität der menschlichen Sinnlichkeit entspringen, dann wären sie *anthropologische Universalien*. Oder sie könnten Seinsformen sein, die in der Natur der Materialität begründet sind; dann wären sie *ontologische Universalien*. Und schließlich könnten die Modi der Sinnlichkeit

⁸ Galvano della Volpe, *Kritik des Geschmacks*, deutsch Darmstadt und Neuwied 1978; ders., *Logica come scienza positiva*, Messina-Firenze 1956. Nicolao Merker, *Della Volpe come teorico del Marxismo*, in: *Dialettica e storia*, Messina 1971, p. 237 ff. (deutsch in: Della Volpe, *Rousseau und Marx*, Darmstadt und Neuwied 1975, S. 9 ff.), hat auf den topischen Charakter von della Volpes Logik-Konzept aufmerksam gemacht. Der Zusammenhang von Logik und Ästhetik Della Volpes liegt auf der Hand.

⁹ Heinrich Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte*, a.a.O., S. 11.

¹⁰ Ebd., S. 17.

¹¹ Ebd., S. 15.

den Modi der Materialität so entsprechen, daß die anthropologischen Universalien die ontologischen ausdrücken oder widerspiegeln. Das sind Fragen, die nur innerhalb philosophischer Theorie-Entwürfe zu entscheiden sind; ich will sie hier beiseite lassen, indessen bekennen, daß ich im Rahmen eines Systems, das die Einheit von Natur und Geist oder von Objekt und Subjekt konstruiert, die Korrespondenz von anthropologischen und ontologischen Universalien annehme.

Unabhängig von ihrer philosophischen Interpretation können jedoch die den Stilwandel überdauernden Formkonstanten beschrieben werden – und eben sie sind es, die von Kaschnitz-Weinberg, Bernhard Schweitzer und anderen im Unterschied zu den Stilformen als "Strukturen" bezeichnet werden. Henri Focillon hat eine Systemskizze von Basis-Strukturen über den vier Seinsaspekten Raum, Zeit, Materie und Geist entwickelt¹² – aber es leuchtet ein, daß er diese vier Aspekte aus der klassischen idealistischen Philosophie übernimmt, ohne sie selbst auf ihre Fundamentalität geprüft zu haben; zum mindesten liegt doch eine von ihm nicht bemerkte Schwierigkeit darin, daß Raum und Materie rein und ausschließlich durch die Sinne abgebildet werden, während Geist eine rein und ausschließlich nicht-sinnliche Wirklichkeit meint, und beide Wirklichkeiten in der Zeit existieren, die Zeit also eine Form sowohl der *res extensa* wie der *res cogitans* ist. Die Werke der bildenden Kunst (im Gegensatz zu solchen der Literatur) sind immer dinglich-materiell – und das heißt, sie haben sowohl selbst ein stoffliches Substrat wie sie auch materielle Gegenstände und Verhältnisse darstellen; sie sind außerdem an die makrophysikalische Größenordnung der Wahrnehmbarkeit gebunden. Darum ziehe ich es vor, das Grundraster von Strukturen bzw. Strukturmöglichkeiten aus den Modi der sichtbaren und tastbaren Materie abzuleiten und die vieldeutige Kategorie "Geist" zu vermeiden.

Ich folge damit Kaschnitz-Weinberg, der – wie ich meine, historisch korrekt – davon ausgegangen ist, daß Kunst aus der Bearbeitung von Materie im Dienste des Überlebens, der Bedürfnisbefriedigung und Lebensgestaltung (auch ihrer ideellen Deutung) natürlich hervorgegangen ist; daß die Strukturen also in der handwerklichen Herstellung von Artefakten – Waffen, Werkzeugen, Gefäßen usw. – ihren Ursprung haben und Modi des Weltverhältnisses des Menschen repräsentieren.¹³ Kaschnitz-Weinberg hat seine Systematik der Strukturen empirisch gewonnen, nämlich aus der Prähistorie und Archäologie der mediterranen Kulturen.¹⁴ Architektur, Gefäße, Geräte, plasti-

¹² Henri Focillon; *La vie des formes*, Paris 1937.

¹³ Für die Strukturtheorie der bildenden Künste bekommen prähistorische und archäologische Befunde eine genetische wie logische Prävalenz. Vgl. hierzu auch André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, Frankfurt am Main 1984.

¹⁴ Guido von Kaschnitz-Weinberg, *Die mittelmeeischen Grundlagen der antiken Kunst*, Frankfurt am Main 1944; ders., *Die eurasischen Grundlagen der antiken Kunst*, Frankfurt am Main 1961.

sche Bildwerke sind demzufolge das Ausgangsmaterial seiner Analysen; in weit geringerem Maße geht er auf die Probleme der bildlichen Darstellung ein. Zudem ist seine Strukturtypologie anthropologisch begründet. Ich halte das nicht für falsch, möchte aber einen Schritt über Kaschnitz-Weinberg hinausgehen. Ich meine nämlich, die Reflexionsformen, in denen der Mensch seine gegenständlichen Verhältnisse in den von ihm geschaffenen Werken ausdrückt, sind durch die Daseinsformen der Materie vorgegeben und haben also einen ontologischen Sinn. Das Kunstwerk enthüllt uns Seinsmöglichkeiten; und diese Möglichkeiten sind die unendlich mannigfaltigen Varianten eines elementaren Repertoires von Strukturen. Indem ich also die strukturtheoretischen Einsichten von Kaschnitz-Weinberg aufgreife und philosophisch zu vertiefen suche, kann ich seinem Prinzip einen größeren Generalisierungsgrad geben. Es lassen sich damit nun Kunstformen aller Zeiten bis zur Gegenwart in einen systematischen Zusammenhang bringen und die *kunsthistorischen* Aussagen in *ästhetische* transformieren. Es könnte ein Brückenschlag zwischen historisch-deskriptiver und aprioristisch-normativer Ästhetik vorbereitet werden; zum mindesten erscheint es möglich, so die Grundlagen für eine kunstkritische Urteilsbildung zu gewinnen. Allgemeine Ästhetik, Kunstgeschichte und Kunstkritik müssen als wechselseitig sich ergänzende Teildisziplinen der Kunstwissenschaft verstanden werden und aufeinander einwirken.

Fragen wir nach den ontologischen Universalien, die einer Strukturanalyse des Kunstwerks zugrunde liegen, so bietet sich als Grundschemata das aristotelische Modell der Kategorien des Naturseienden an, denn Werke der bildenden Kunst sind immer sichtbare dinglich-physische Gegenstände und stellen solche Gegenstände oder an ihnen haftende Formen und Farben dar.¹⁵ Der Plural "Seiende" besagt schon, daß wir es mit gegeneinander abgegrenzten Einzelnen zu tun haben, deren Gesamtheit die natürliche Welt oder Wirklichkeit bildet. Die einzelnen Seienden sind als solche im Prozeß der Unterscheidung zu bestimmen, und diese Bestimmung liegt in ihrer Grenze.¹⁶ Die Idee des Körpers, seine Körperform, manifestiert sich in seiner Grenze, in seiner Oberfläche, in seiner Kontur. Die Körpergrenze und ihre Beschaffenheit *ist* das Verhältnis des Seienden zum Raum und zu anderen Seienden – dem Umgebenden; innerhalb der Grenze eingeschlossen ist der Ort, an dem der Körper sich befindet.¹⁷ Der doppelte Aspekt des Raum-Begriffs, Raum als Ort, den

¹⁵ Es geht bei Aristoteles um τὰ φύσει ὄντα, die natürlichen Dinge, Seienden, 192 b 13. Zu ihrer Natürlichkeit gehört das materielle Substrat und die diesem Substrat zukommenden Formbestimmungen: ὑποκειμενον γὰρ τι καὶ ἐν ὑποκειμένῳ ἐστὶν ἡ φύσις αἰ.

¹⁶ Vgl. hierzu Julius Stenzel, *Zahl und Gestalt bei Platon und Aristoteles*, Darmstadt 1959. Die Priorität des einzelnen Seienden führt auf das Problem der Bestimmung des ἄτομον εἶδος, der Gestalt, die nur in der Absonderung von anderem erkannt wird und durch ihre Grenze (πέρας) bestimmt ist.

¹⁷ Vgl. Aristoteles, *Kategorienschrift* und *Metaphysik V*.