

Struktur

Der Terminus *St.* (lat. *structura* = Zusammenfügung, Bau) wird in der Antike zunächst auf das Mauerwerk bezogen (Vitruv), aber auch schon im übertragenen Sinne auf das harmonische Gefüge der Worte in einer Rede oder einem Gedicht (Cicero, Ovid) verwendet. Die christliche Theologie rekurriert, ausgehend von der Vorstellung eines göttlichen Weltbaumeisters, auf die architektonische Semantik des *St.*-Begriffs, etwa in der Beschreibung der Kirche als einer »lebendigen *St.*« des Tempels Gottes (Augustinus). Eine Verinnerlichung des *St.*-Begriffs leistet erst die neuzeitliche Philosophie, die damit der Relevanz des Begriffs für die Kunstwissenschaft vorarbeitet: Auch der menschliche Geist unterliegt *St.*-Prinzipien, die generell als verborgene, der alltäglichen Wahrnehmung entzogene, aber auch durch Analyse nur unvollständig erschließbare charakterisiert werden können. Dieser u. a. von Kant und Goethe entfaltete organische *St.*-Begriff geht Ende des 19. Jh. in die von W. Dilthey entwickelte geisteswissenschaftliche Methodik ein.

Dilthey grenzt die Geisteswissenschaften gegen die Naturwissenschaften ab, indem er ihre Aufgabe als Auslegung (Hermeneutik) definiert und diese in einem individuellen Akt des Erlebens verankert. Seine Schlüsselfunktion erhält der *St.*-Begriff, weil er gegenüber empirischen und atomistischen Wissenschaftsmodellen die Ganzheitlichkeit der zu untersuchenden historischen Phänomene postuliert. Gleichzeitig ermöglicht die dem Begriff inhärente Aussage der Relationalität eine transindividuelle Beschreibung der geschichtlichen Welt als dem objektivierten Geist. Dieser gründet in der »*St.* eines Wirkungszusammenhanges«, welcher sich in einem permanenten Produktionsprozess von Gütern und Werten entäußert, dessen Träger »Individuen, Gemeinschaften und Kultursysteme« sind (Dilthey 1997 [1910], 187). Entscheidend ist die konträr zu Hegels Dialektik verteidigte Geschlossenheit der historischen Gegenstände (188): »In dem *St.*-Zusammenhang ist weiter fundiert, dass jede geistige Einheit *in sich selbst zentriert ist.*« Allein diese Totalitätskonzeption begründet die Möglichkeit des Verstehens historischer Entitäten in der Fundierung durch das Erlebnis (170): »Jedes Vergangene ist, da seine Erin-

nerung Wiedererkennen einschließt, strukturell als Abbildung auf ein ehemaliges Erlebnis bezogen.« Diltheys Modell einer auf Erleben, Ausdruck und Verstehen basierenden Hermeneutik ist, vermittelt über ihre Rezeption in Gestaltpsychologie und Kulturanthropologie, für die kunsthistorische St.-Forschung von grundlegender Bedeutung (vgl. Dittmann 1967, 140; Bauer 1976, 90f.). Festzuhalten ist – in Hinsicht auf die aktuelle Infragestellung dieser normativen Idee –, dass der im Subjekt aufgehende St.-Zusammenhang des Erlebens und Verstehens historischer Gegenstände das eindeutige Verhältnis eines Inneren zu einem Äußeren voraussetzt.

Die folgende Darstellung konzentriert sich auf die strukturanalytische Tradition der Kunstgeschichte und gibt einen Ausblick auf die kunsthistorische Rezeption der vorwiegend in Literaturwissenschaft, Anthropologie und Psychoanalyse entfaltenen strukturalistischen und poststrukturalistischen Ansätze.

Kunsthistorische Strukturanalyse

Die Anfang der 1930er Jahre durch H. Sedlmayr initiierte theoretische Fundierung der Neuen Wiener Schule platziert den St.-Begriff als Korrektiv des Stilbegriffs. Ein essenzieller Sinn der Kunst wird aufgerufen, der in Riegls Konzept des ›Kunstwollens‹ zwar benannt (vgl. von Einem 1973, 7f.), in den stilgeschichtlichen Grundbegriffen jedoch nicht fassbar geworden sei. Gestaltpsychologische und kulturanthropologische Auslegungen des St.-Begriffs dienen als Grundlage einer bis in die sechziger Jahre im deutschsprachigen Bereich dominanten form- und wahrnehmungsorientierten Bedeutungsforschung, die sich durch die perzeptualistische Prämisse sowohl von Warburgs kulturwissenschaftlicher Quellenforschung als auch von Panofskys Modell der ikonographisch-ikonologischen Inhaltsforschung unterscheiden lässt. Gleichwohl sind die Grenzen zwischen formanalytischen und ikonologischen Ansätzen für die erste Hälfte des 20. Jh. kaum so scharf zu ziehen, wie es der spätere Kampf der Schulen erwarten lässt. Für die zwanziger, dreißiger und vierziger Jahre lässt sich im deutschsprachigen Raum vielmehr der gemeinsame Anspruch nachweisen, formalistische und positivistische Ansätze im Sinne einer Weltanschauungsdeutung (s. schon Nohl 1908) zu transformieren, so dass man von einem breit gelagerten Ansatz zu einer strukturalen Ikonologie sprechen kann. Die St.-Analyse überschneidet sich in diesem Sinne z. B. mit dem Versuch Panofskys, Cassirers Begriff der symbolischen Form für die Deutung der Perspektive nutzbar zu machen.

Mit der Kritik am universalgeschichtlichen Konzept der Wiener Schule geht eine neue Konjunktur der Ästhetik einher, welche sich in verschiedenen Entwürfen zu einer die positivistische Kunsthistoriographie korrigierenden ›Kunstwissenschaft‹ manifestiert und einen Methodenstreit zum Verhältnis von historischer und systematischer Kunstforschung hervorruft. In diesen Zusammenhang ist H. Sedlmayrs Entwurf *Zu einer strengen Kunstwissenschaft* (1931) zu stellen, die sich zugleich den Namen ›St.-Analyse‹ gibt (1930/31).

Sedlmayr unterscheidet zwei verschiedene Kunstwissenschaften. Die erste beschränke sich auf das Datieren, Lokalisieren und Zuschreiben von Kunstwerken, auf ihre Zuordnung zu einem Stil oder auf die Identifizierung ihrer motivischen Inhalte. Sie sei eine Kunstwissenschaft *vor* dem Verstehen. Ihr stellt Sedlmayr eine zweite Kunstwissenschaft gegenüber, die ihre Gebilde unmittelbar verstehe und zu diesem Verstehen nichts als die Gebilde selbst benötige. W. Pinder wird diese Fähigkeit zum sehenden Verstehen zugetraut. Doch nach Sedlmayrs Vorstellung ist keiner der beiden Herangehensweisen für sich genommen schon wissenschaftlich haltbar. Er fordert die Ausgestaltung der zweiten Kunstwissenschaft, deren Aussagen noch zu unpräzise und ›emotiv gefärbt‹ seien, sich überdies oftmals bei der Überprüfung an den Ergebnissen der ersten Kunstwissenschaft nicht bestätigt hätten. Sedlmayr stellt jedoch nicht den Grundsatz der Ersten Wiener Schule in Frage, dass die Anschauung als wichtigste Grundlage der Forschung zu gelten habe. Doch statt der älteren durch A. v. Hildebrand vermittelten psychophysischen Lehren zur Flächen- und Raumwahrnehmung, welche die antithetischen Stilformen des Haptischen und Optischen wissenschaftlich legitimiert hatten, wird nun die aktuelle Gestaltpsychologie als Orientierungshilfe aufgerufen, da sie *das Ganze* psychischer Geschehensabläufe betont (dazu Dittmann 1967, 142–216 und Schneider 1999). Die Idealität des Werks als eines in sich stimmig geordneten Ganzen, wie es die klassizistische Kunsttheorie einst zum Ziel ihres Regelwerks bestimmt hatte, wird so auf einem wissenschaftlichen Niveau wieder aktuell. Das einzelne Kunstwerk soll als solches und nicht nur als Träger von Stil und Weltanschauung ernst genommen werden. Es bildet als autonomes Kunstwerk einen ›Weltbegriff‹ aus: »Sobald das einzelne Kunstwerk als eine eigene, noch unbewältigte Aufgabe der Kunstwissenschaft angesehen wird, steht es in mächtiger Neuheit und Nähe vor uns. Früher bloß Medium der Erkenntnis, Spur eines anderen, das aus ihm erschlossen werden sollte, erscheint es jetzt als eine in sich ruhende *kleine Welt* eigener und besonderer Art« (Sedlmayr 1931, 20).

Sedlmayr geht von einem jeweiligen zentralen St.-Prinzip aus, in dem sich der geschichtete Sinn eines Kunstwerks darstelle. Voraussetzung für seine Erkenntnis sei die richtige Einstellung, nämlich eine von alltäglicher Wahrnehmung abgehobene anschauliche Erfahrung der gestalteten Form. Schon in seinem Essay *Gestaltetes Sehen* (1925) über Borrominis *San Carlo alle Quattro Fontane* führt Sedlmayr vor, wie »sehendes Begreifen« zur Erkenntnis des St.-Prinzips, dem Wechsel konkaver und konvexer Einheiten der Raumschale, führt (vgl. Kemp 2008). Jedoch erst in den fünfziger Jahren realisiert Sedlmayr die St.-Analyse im Sinne der projektierten werkmonographischen Form, etwa in seiner Analyse von P. Bruegels *Blindensturz*, die er selbst als Paradigma einer St.-Analyse charakterisiert. Die »richtige Einstellung«, aus der sich die Evidenz der Formerscheinung ergibt, wird hier durch ein Experiment hergestellt, das auf die Existenz einer präkognitiven archaisch-ursprünglichen Erfahrungsschicht auch im Wahrnehmungserleben des modernen Menschen referiert (Sedlmayr 1959, 321f.): »Bietet man eine Reproduktion des Bildes der Betrachtung nur sehr kurz, tachistoskopisch, dar, so sind Betrachter, die das Bild nicht kennen, nicht imstande, bestimmte Aussagen über Einzelheiten des Gesehenen zu machen. Sie sind nicht imstande, zu sagen, ob sie fünf oder sechs Figuren gesehen haben, oder was im Bilde im einzelnen dargestellt ist. Sie erkennen zum Beispiel nicht, dass im Bilde Blinde dargestellt sind, nicht, was vorgeht, nicht, wie die einzelnen Bildelemente geordnet sind. Und doch ist der ungegliederte, unartikulierte Gesamteindruck keineswegs unbestimmt. [...] In allen Beschreibungen kehrt der anschauliche Charakter des »Unheimlichen« wieder. [...] Bei manchen dieser Betrachter differenziert sich dieser Eindruck: »Ich sah etwas Unheimliches, Labiles, Fallendes.« Und bei den empfindlichsten der Betrachter differenziert er sich noch weiter: »Ich sah etwas Gespenstisches, Labiles, aber daneben – wo und wie vermag ich nicht zu sagen – auch etwas Ruhiges, Ruhendes.«

Dieses »physiognomische« Verstehen des Bildes folgt auf die kritische Gegenstandssicherung, die vor allem dem Erhaltungszustand, außerdem Fragen nach Skizzen, Kopien und Provenienzen gilt. Entsprechend der 1931 im Schema zur »strengen Kunstwissenschaft« aufgestellten Reihenfolge wird dieser positivistische Teil vom Interpretationsakt getrennt, der nicht vom Datenmaterial ausgeht, sondern von der beschriebenen augenblickhaften Gestaltwahrnehmung. Auf diese folgen das »formale« und das »noetische Verstehen«, dem Letzteren nunmehr allegorische Bedeutungen zugeführt werden. Sedlmayr

unterscheidet, kurioserweise nach dem Vorbild der mittelalterlichen Schriftauslegung, vier Sinnebenen. Der *Blindensturz* ist demnach 1. ein Genrebild aus dem niederländischen Alltag; 2. führt der tragikomische Charakter der Darstellung auf eine populäre Vorstellung: Der Blinde, der einen anderen Blinden führt, ist ein Exemplum der verkehrten Welt bzw. der *imprudencia*. 3. verweist die stabilisierende Positionierung des Kirchturms im Hintergrund darauf, dass der Sturz der Blinden eine Folge religiöser Ignoranz sei, dass die Blindheit und das Schwanken wie bei der Personifikation der Synagoge also für einen religiösen Irrglauben stehen. 4. unterstützt Sedlmayr unter Verweis auf den anschaulichen Charakter tragischer Unentrinnbarkeit eine bereits von Dvořák vorgelegte eschatologische Deutung. In der visuell spürbaren Analogie zum Totentanz wie zum Ikarussturz stelle sich das Bild als ein Exemplum des menschlichen Schicksals schlechthin dar. Das abschließende »integrale Verstehen« führt wieder zurück auf die Ebene der anschaulichen Charaktere, deren Kontrastierung und Komplexität anhand der Ausdeutung von Richtungs-, Stimmungs- und Farbwerten aufgewiesen wird. Den Tiefsinn des Bildes, das in seinem Rang Michelangelos *Jüngstem Gericht* vergleichbar sei, macht Sedlmayr (1959, 354) in der Verbindung der Blindheit des Menschen mit der Blindheit der Natur aus, denn »blind« sind auch die Geschöpfe der idyllischen Zone, der Hirte und die weidende Kuh. Sie sind gleichsam Personifizierungen der ontischen Blindheit der Natur. Auch die Natur rückwärts »schweigt«, aber es ist keine gefährliche, böse Stille wie die des Wassers vorne, sondern der stille Schlaf eines Dorfes.«

L. Dittmann (1967, 142) hat Sedlmayrs Kunstgeschichtstheorie als die »umfassendste der gesamten kunsthistorischen Wissenschaft« bezeichnet und tatsächlich ist nicht zu bestreiten, dass seine Form und stofflichen Gehalt durchdringende Einzelanalyse in ihrem komplexen Gehalt weder durch die Stilanalyse noch durch das ikonographisch-ikonologische Verfahren Panofskys, der auf ein Konzept des Kunstwerks verzichtet, erreicht wird. Gleichwohl ist mit Dittmann festzuhalten, dass die der experimentellen Psychologie entlehnte Leitidee einer rein beobachtenden, emotionsfreien Gestaltwahrnehmung, deren Erkenntnisse durch die kunsthistorische Form- und Inhaltsanalyse dann nur noch zu konkretisieren wären, »pure Illusion« ist (158; zur Kritik auch Bätschmann 1988, 76 und Schneider 1999, 280).

Die dem St.-Begriff eingeschriebene Totalitätsidee soll offenbar in der Applikation auf Bruegels Gemälde jeden Eindruck der (von M. Dvořák zuvor thematisierten) formalen Heterogenität und Kons-

triertheit eliminieren. Unter Verweis auf Goethe hält Sedlmayr (1959, 355) sogar fest, dass das Bild »von ewigem menschlichem Gehalt« und »dabei absichtslos wie ein Werk der Natur« sei. Damit postuliert die St.-Analyse implizit die Geltungskraft des in der zeitgenössischen Kunst aufgekündigten Anspruchs auf ideelle Einheit und hierarchisch gestuften Sinn des Werks. Diesen Anspruch verteidigt Sedlmayr auch im Feld der Architekturforschung durch das an der christlichen Architektur beobachtete allgemeine St.-Prinzip des Baldachins bzw. der »übergreifenden Form« (Sedlmayr 1933). Die Kathedrale ist Höhepunkt der europäischen Kunst als strukturelles Abbild des Himmels (Sedlmayr 1950), womit frühe theologische Verwendungen des St.-Begriffs wieder eingeholt werden. Einen Impuls zu dieser Deutung empfängt Sedlmayr durch H. Jantzens Begründung des gotischen Kirchenraums im St.-Prinzip der »diaphanen Wand« (Jantzen 1928). In dieser Verbindung scheint im Übrigen die Affinität der St.-Analyse zur kunsthistorischen Thematisierung des ästhetischen Raums auf, die Kaschnitz-Weinberg (s. u.) näher beschrieben hat.

Der strukturanalytischen Nobilitierung des Meisterwerks geht die Wahrnehmung der zerrissenen, dissonante Formenwelt der Moderne parallel. Sedlmayrs Aufsatz über die »Macchia« Bruegels, der sich mit der Darstellung der »Masse« in Bruegels frühen Werken beschäftigt, konstatiert in der manieristischen Zersetzung der Figur die »entfremdende Schau als Zentralphänomen« (Sedlmayr 1959 [1934], 289). Die *Dulle Griet* zeige nicht eine Wahnsinnige, sondern »die St. einer wahnsinnigen Welt«, die »in der allerjüngsten Kunst des Expressionismus und besonders des Surrealismus« wiederkehre (283). Den *Verlust der Mitte* (1948) hat Sedlmayr auf einen modernen Hang zum »Anorganischen« zurückgeführt und an bestimmte St.-Prinzipien geknüpft, wie z. B. die Idee des Kugelbaus (s. schon Sedlmayr 1939), das Fragment und das Chaos. Der Verlust des organischen St.-Ganzen in der Kunst ist für ihn gleichbedeutend mit dem Niedergang humaner Werte und Sittengenerationen.

Dass die St.-Analyse auf den symbolischen Gehalt abhebt und hierin über die Rieglsche Stilgeschichte hinausgeht, obschon sie in der »Theorie vom überindividuellen »Kunstwollen« [wurzelt]«, betont der Archäologe und einschlägige St.-Forscher G. v. Kaschnitz-Weinberg. Aufgabe sei es, unter der Oberfläche von Stiläußerungen »Strukturkonstanten« und »Strukturprobleme« aufzudecken, da nur so der symbolische Gehalt einer »Strukturtotalität« fassbar werde. Der St.-Begriff wird von ihm nicht auf das Einzelkunstwerk, sondern auf die Epoche bezogen.

So ist der »*tektonische Konflikt* [...]« eigentlicher Träger des symbolischen Sinngehalts der griechischen Kunst« (Kaschnitz-Weinberg 1965, 199f.). Beim klassischen Tempelbau z. B. werde das Verhältnis von Lasten und Tragen »im Schwellen der Säulen und des Echinus sowie in der Kannelur der Schäfte durch eine formale Fiktion bereichert«, die den statischen Vorgang als »Kampf einer die Materie der Schäfte und der Echinoi durchdringenden Kraft interpretiert, die dem Druck des starren Gebälks erfolgreich widerstrebt und zugleich das Maß ihrer Leistung im elastischen Ausweichen der Säulenmasse in den Raum dokumentiert [...]. Die im Widerspruch zu den ewigen Gesetzen (Schwerkraft) sich erhaltende und dokumentierende Freiheit der Persönlichkeit wird so zum symbolischen Sinngehalt der tektonischen Grundstruktur, die innerhalb ihres festgelegten Themas der Variation offensteht.«

Kaschnitz-Weinberg verweist auf die zentrale Komponente der »Raumstruktur« und differenziert zwischen den »Strukturen des künstlerischen Existenzraumes und des Beschauerraumes«, um deren zunehmende Verschränkung in der antiken Plastik zu erfassen (ebd., S. 203). Dieses Thema behandelt auch E. Michalsky (1932) in seiner kunsthistorischen Untersuchung der »ästhetischen Grenze«, ebenfalls mit dem Ziel einer Modifikation der stilgeschichtlichen Grundbegriffe. Die kunsthistorische Raumforschung, der H. Jantzen (1938) einen ersten Überblick gewidmet hat, steht in enger Beziehung zur St.-Analyse.

Produktiv im Hinblick auf heutige raum- und bildwissenschaftliche Fragen erscheint besonders das *Ceuvre O. Pächts*, der sich Sedlmayrs »strenger Kunstwissenschaft« zuordnet, jedoch dem historischen Denken Riegls stärker verbunden bleibt. In einem programmatischen Aufsatz zu den *Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei im 15. Jh.* (1933) zeigt er deren Bindung an zwei heteronome Ordnungsprinzipien: Die in der Zeichnung festgelegte Form gehört einmal dem potenziell über die Bildgrenzen hinausreichenden Raumzusammenhang an, zum andern bezieht sie sich, als Silhouettenwert, auf die Flächenordnung – eine in sich abgeschlossene, durch die Bildränder festgelegte Ganzheit. Aufmerksamkeit verdienen auch Th. Hetzers Schriften der 30er und 40er Jahre, die insofern strukturanalytisch zu nennen sind, als sie das Architektonische als Element der Bildgestaltung seit Giotto thematisieren (s. besonders die in dem Band *Bild als Bau* versammelten Texte).

Für die Rezeptionsgeschichte der St.-Analyse ist die bedeutende Studie zum Ornamentmotiv der *Rocaille* von H. Bauer anzuführen, mit der er 1955 bei H. Sedlmayr promoviert wurde. Desweiteren lässt

sich M. Imdahls Ikonik als eine strukturelle Modifikation der stilgeschichtlichen Grundbegriffe verstehen, nicht nur bezüglich der exemplarischen Untersuchung zur ›Zeitstruktur‹ von Poussins *Mannalese*, sondern auch ausdrücklich in einer Hinwendung zur modernen Kunst, die ohne Sedlmayrs »restaurative Abendlandideologie« (Schneider 1999, 274) auskommt. Impulse der Strukturforschung gehen schließlich in die zeitgenössischen Modelle zu einer kunstgeschichtlichen Hermeneutik ein, wie sie v. a. G. Boehm (1978) und O. Bätschmann (1984) vorgelegt haben, wobei nun auch die linguistische Tradition des Strukturalismus einbezogen wird (s. u.). Vertreter der ikonologischen Schule setzen hingegen M. Schapiros schon 1933 vorgetragene Kritik an Sedlmayrs Ausklammerung des gesellschaftlichen Kontextes durch die Ermächtigung des verstehenden und erfahrenden Subjekts der St.-Analyse fort (s. Hoffmann 1977).

Kunsthistorische Rezeption des Strukturalismus und Poststrukturalismus

Ebenfalls in der Nachfolge Diltheys und noch vor der Etablierung der kunsthistorischen St.-Analyse wird der Begriff der St. für die Sprachforschung relevant, die damit in analoger Weise die älteren historischen Theoriemodelle (Diachronie) durch die Voraussetzung eines Zusammenwirkens gleichzeitiger Einheiten (Synchronie) außer Kraft setzt. F. de Saussure begründet die moderne Linguistik, indem er Sprachen als strukturierte Systeme von Zeichen erklärt. Im *Cours de linguistique générale*, 1916 von seinen Schülern publiziert, widerspricht er der Auffassung, dass die Sprache ein System von Bezeichnungen für feststehende Bedeutungen sei und führt das Konzept des Sprachzeichens als einer »arbiträren« Einheit von Lautzeichen und Vorstellungsbild ein. Die Beziehung zwischen dem Signifikant und dem Signifikat ist demnach nicht als sprachlicher Zugriff auf eine außersprachliche Wesenheit zu verstehen, sondern als eine auf Konvention beruhende subjektive Verknüpfungsleistung. Bedeutung entsteht, wenn die Klänge der gesprochenen Sprache (*parole*) in Beziehung gesetzt werden zum System der Sprache (*langue*). Durch Ähnlichkeit und Differenz zu anderen Elementen des Systems Sprache wird es dem Adressaten einer Botschaft möglich, diese zu entschlüsseln.

Der Ansatz Saussures wird vom Prager Strukturalismus (u. a. Jakobson) und von der Kopenhagener Schule (Hjelmslev) aufgenommen. Gegenüber dem Russischen Formalismus, der den poetischen

Text als reines Lautgebilde würdigt, gelangt der Strukturalismus zur Erkenntnis seiner polyvalenten semantischen Dimension. Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit der neuen Sprachwissenschaft ist nicht zuletzt das ›Relativitätsprinzip‹ der kubistischen Malerei.

Seit den 50er Jahren gehen die strukturalistischen Verfahren in die allgemeine Zeichentheorie der Semiotik ein und werden von zahlreichen anderen Disziplinen rezipiert. C. Levy-Strauss (1958) macht durch seine Mythenanalyse den Strukturalismus für die Sozialwissenschaften fruchtbar. J. Lacan (1966) begründet, ausgehend von Levy-Strauss, eine Revision der Psychoanalyse, indem er das Unbewusste als sprachförmig strukturierte symbolische Funktion definiert. Eine frühe Aneignung semiotischer Ansätze von Seiten der Kunstgeschichte leistet M. Schapiro (1969), auf den sich wiederum M. Iversen (1986) in der Absicht bezieht, eine Semiotik der Kunst als Teil der *New Art History* zu etablieren, und zwar mit der ausdrücklichen Intention, der herkömmlichen Trennung zwischen Form- und Inhaltsanalyse zu entkommen. Ebenfalls mit programmatischer Geste führt N. Bryson (1983) den strukturalistischen Ansatz und mit ihm den sozialen Sinn in die (durch Gombrich repräsentierte) psychologische Bildtheorie ein. Für die amerikanische Kunstgeschichte sind R. Krauss' *Notes on the Index* (1976), eine Rezeption von Jakobsons Begriff des *shifter*, sowie die durch Levy-Strauss inspirierte Studie zur ›mythischen‹ Struktur des Rasters in der Moderne (1978) hervorzuheben. Der Strukturalismus ist hier Ausdruck einer methodischen Abkehr von C. Greenbergs Formalismus und der ihm eigenen evolutionären Geschichtsvorstellung, der Krauss die ›Verräumlichung‹ des Historischen entgegenstellt. Damit verbunden ist eine Vorliebe für diagrammatische Darstellungsweisen. Im deutschsprachigen Raum ist eine Rezeption Saussures zunächst im Kontext der Hermeneutik wirksam, beruft sich etwa Boehm (1978, 459) explizit auf Saussure, wenn er aus dem strukturalistischen Theorem, dass die sprachlichen Zeichen nicht aus sich selbst heraus, sondern nur durch ihr »Kontrastgefüge« Sinn herstellen, an Cézannes Werk die besondere sprachliche Kraft der »Nicht-Figur« ableitet. In sich höchst differente semiotische Ansätze sind von einzelnen Autoren in exemplarischen Werkanalysen entfaltet worden (u. a. Burnham 1978, F. Thürlemann 1990, R. Crone 1998, St. Bogen 2005). Den skeptizistischen Tenor gegenüber positivistischen Traditionen der Kunstgeschichte und das methodologische Spektrum einer kunsthistorischen Semiotik haben M. Bal und N. Bryson (1991) ausführlich dargestellt. Im Rahmen des aktuellen Projekts einer

allgemeinen Bildwissenschaft leitet E. Bisanz (2002, 47) die Bedeutung semiotischer Ansätze zur Erschließung abstrakter Malerei aus dem historischen »Übergang von einer referenziellen zu einer strukturalen Kunst« ab. Da die St. nicht mehr Instrument, sondern Thema der Darstellung sei, sei das Bild als »ein epistemologisches Objekt« bestimmbar geworden.

Früher als in der kunsthistorischen Forschung wird der Strukturalismus in der französischen Filmtheorie und -wissenschaft umgesetzt, zum einen im Rekurs auf Saussure (Metz 1964), zum andern in Orientierung an Lacan (Oudart 1969). Als übergreifendes Problem der Anwendung strukturaler Linguistik im Feld der ästhetischen Wissenschaften erweist sich die Notwendigkeit, das Material in kleinste Einheiten zu gliedern, aus deren Organisation, analog zu den sprachlichen Einheiten (Phoneme), Sinn hervorgeht. Während die ältere kunsthistorische St.-Analyse mit relativ einfachen antithetischen Elementen argumentiert, die sich aus den Dimensionen des ästhetischen Raums ergeben, bedingt der Textbegriff der Semiotik eine stärkere Zergliederung, die sich zudem nicht mehr notwendig auf ein Werk- oder Epochen-ganzes bezieht, sondern auch dem Medium insgesamt gelten kann. Ch. Metz (1966/67) etwa versucht eine kinematographische Grammatik zu beschreiben, die sich auf die Differenzierung von acht Syntagmen, d. h. Typen der Bild- oder Einstellungsverknüpfung, gründet. Oudarts Suture-Theorie beschreibt mithilfe von Lacans strukturaler Subjektkonzeption ein generelles Verfahren des Spielfilms, exemplarisch durch das Alternieren von Schuss und Gegenschuss den Zuschauer in die symbolische Ordnung der filmischen Signifikantenkette »einzunähen«.

Auf dieser Ebene schlägt die zentrifugale Dynamik der strukturalen Linguistik bereits tendenziell in den Poststrukturalismus um, der auf einen hermeneutischen Auftrag Verzicht leistet und an die Stelle der Auslegung die Pluralität der Lektüren setzt. R. Barthes Konzept einer »strukturalistischen Tätigkeit« (1964) bezeichnet exemplarisch die Wende. Es soll über das Niveau der reflektierenden Sprache hinaus eine Praxis begründet werden, die Künstler und Wissenschaftler unter dem Zeichen des *strukturalen Menschen* vereint. Barthes weist den von marxistischer Seite ausgehenden Vorwurf des Ahistorischen und Irrationalen zurück, indem er eine kritische Absicht formuliert: »Das Ziel jeder strukturalistischen Tätigkeit, sei sie nun reflexiv oder poetisch, besteht darin, ein »Objekt« derart zu rekonstituieren, dass in dieser Rekonstitution zutage tritt, nach welchen Regeln es funktioniert (welches seine »Funktionen« sind). Die St. ist in Wahrheit also nur ein *Simulacrum* des Objekts, aber ein gezieltes, »interessiertes« Simula-

crum, da das imitierte Objekt etwas zum Vorschein bringt, das im natürlichen Objekt unsichtbar oder, wenn man lieber will, unverständlich blieb.«

Diese Bestimmung einer *strukturalistischen Tätigkeit* lässt sich auch auf Lacans linguistische Revision der Psychoanalyse beziehen, die in der Rede des Analysanden die Sprache des Begehrens freizusetzen und nicht in das umzäunte Gehege des »Ich« zurückführen will. Die *strukturalistische Tätigkeit* ist auch nicht weit entfernt von Derridas methodenkritischer Methode der *Dekonstruktion*, die nicht auf eine manifeste Aussage, sondern immer auch auf die von dieser Differenzbestimmung ausgeschlossene zielt. Kunsthistorische Autorinnen und Autoren beziehen das Konzept einer strukturalistischen Tätigkeit zum einen auf die Arbeit des Künstlers (z. B. Scheer/Thomas-Netik 1995); zum andern auf den Versuch, die historische Trennung zwischen Wissenschaft und ästhetischer Praxis durch das eigene »offene« prozessuale Schreiben aufzuheben (z. B. Krauss 1991). Die von Derrida ausgehende Universalisierung des Textbegriffs im Poststrukturalismus führt in den *cultural studies/visual studies* (z. B. Bal 1991) dazu, dass der einst auf ein St.-Ganzes bezogene hermeneutische Akt des Verstehens durch eine potenziell unabschließbare Erfassung analoger intertextueller St.-Muster ersetzt wird, die im Sinne eines »interpretative behaviour« auch keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen der Ebene der Repräsentation und der des sozialen Faktums einräumt. In den (besonders im Anschluss an Foucault verwendeten) Termini »Diskurs« und »Dispositiv« werden Aspekte des St.-Begriffs weiter aufgerufen, jede Fixierung auf Ganzheiten jedoch vermieden. Lacans Ansatz, der auf der Schwelle zwischen Strukturalismus und Poststrukturalismus anzusiedeln ist, eröffnet dagegen insofern Perspektiven der Interpretation als er St. und Subjekt als interdependente Größen zusammenführt und damit die Kernproblematik der Kunstmoderne fokussiert: die mit dem Bewusstsein für die gesellschaftliche Konstruiertheit künstlerischer Strukturen einhergehende Auseinandersetzung mit der Kategorie des Autors bzw. des Kunstbetrachters als exemplarischen Dimensionen der neuzeitlichen Subjektkonzeption. Lacans strukturaler Psychoanalyse und die mit ihr verbundenen Überlegungen zu Blick und Bild werden daher in Kunst- und Bildwissenschaft aktuell stark rezipiert. Von zentralem Interesse ist in diesem Zusammenhang die von Sedlmayr abgewertete amorphe Qualität des »Flecks« bzw. der schon von Boehm thematisierten »Nicht-Form« in ihrer subjekt- wie bildkritischen Dimension (Krauss/Bois 1997; Lüthy 2005).

→ Gestalt; Hermeneutik; Poststrukturalismus; Psychoanalyse; Semiotik

Literatur

- W. DILTHEY, Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften, Frankfurt a.M. 1997 [zuerst 1910]. – H. NOHL, Weltanschauungen der Malerei, Leipzig 1908. – E. DE SAUSSURE, Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft, Berlin 1967 [zuerst 1915]. – H. SEDLMAYR, Gestaltetes Sehen. In: *Belvedere* 8 (1925), 65–73. – E. PANOFSKY, Die Perspektive als »symbolische Form«. In: *Vorträge der Bibliothek Warburg (1924/25)*, Leipzig/Berlin 1927, 258–330. – H. JANTZEN, Über den gotischen Kirchenraum, Freiburg i.Br. 1928. – H. SEDLMAYR, Zu einer strengen Kunstwissenschaft. In: *Kunstwissenschaftliche Forschungen* 1 (1931), 7–32. – H. SEDLMAYR, Zum Begriff der »Strukturanalyse« (noch einmal Coudenhove-Ehrharts Fontana-Monographie). In: *Kritische Berichte* 4 (1931/32), 146–160. – E. MICHALSKY, Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte, Berlin 1932. – H. SEDLMAYR, Das erste mittelalterliche Architektursystem. In: *Jahrbuch Kunstwissenschaftliche Forschungen* 2 (1933), 25–62. – O. PÄCHT, Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jh. In: *Jahrbuch Kunstwissenschaftliche Forschungen* 2 (1933), 75–100 [zit. nach ders., *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*. Ausgewählte Schriften, hg. v. J. OBERHAIDACHER u. a., München 1986, 17–58]. – H. SEDLMAYR, Die »Macchia« Bruegels, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien N. F.* 8 (1934), 137–159 [zit. nach ders., *Epochen und Werke I*, Wien/München 1959, 274–318]. – M. SCHAPIRO, The New Viennese School. In: *Art Bulletin* 18 (1936), 258–266. – H. JANTZEN, Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff, München 1938. – CH. W. MORRIS, Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik der Zeichentheorie, München 1972 [zuerst 1938]. – H. SEDLMAYR, Die Kugel als Gebäude, oder: Das Bodenlose. In: *Das Werk des Künstlers. Kunstgeschichtliche Zweimonatsschrift* 1 (1939), 278–310. – H. SEDLMAYR, Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jh. als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg 1948. – Th. HETZER, Bild als Bau. Elemente der Bildgestaltung von Giotto bis Tiepolo (Schriften 4, hg. v. G. BERTHOLD), Stuttgart 1996. – H. SEDLMAYR, Die Entstehung der Kathedrale, Zürich 1950. – H. SEDLMAYR, Pieter Bruegel – Der Sturz der Blinden. Paradigma einer Strukturanalyse. In: *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München* 2 (1957) [zit. nach ders., *Epochen und Werke I*, Wien/München 1959, 319–357]. – C. LEVY-STRAUSS, *Strukturelle Anthropologie*, Frankfurt a.M. 1991, 2 Bde. [zuerst 1958]. – R. BARTHES, Die strukturalistische Tätigkeit. In: *Kursbuch* 5 (Mai 1966), 190–196 [zuerst 1964]. – G. KASCHNITZ VON WEINBERG, *Kleine Schriften zur Struktur*, Berlin 1965. – J. LACAN, Das Drängen des Buchstabens im Unbewussten oder die Vernunft seit Freud. In: *DERS.*, *Schriften II*. Ausgewählt und hg. v. N. HAAS, Berlin 1991, 15–55 [zuerst 1966]. – H. BAUER, *Rocaille*. Zu Herkunft und Wesen eines Ornament-Motivs, Berlin 1962. – CH. METZ, Das Kino, »Langue« oder »Langage?« [1964], in: *DERS.*, *Semiologie des Films*, München 1972, 51–129. – L. DITTMANN, Stil – Symbol – Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte, München 1967. – J.-P. OUDART, La Suture. In: *Cahiers du Cinéma* 211 (April 1969), 36–39 und 212 (Mai 1969), 50–55. – M. SCHAPIRO, On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Sign. In: *Semiotica* 1 (1969), 223–242. – H. VON EINEM, Der Strukturbegriff in der Kunstwissenschaft. In: *DERS.* u. a. (Hg.), *Der Strukturbegriff in den Geisteswissenschaften*, Mainz/Wiesbaden 1973, 3–16. – J. BURNHAM, Kunst und Strukturalismus. Die neue Methode der Kunst-Interpretation, Köln 1973. – H. BAUER, *Kunsthistorik*. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte, München 1976. – R. KRAUSS, Notes on the Index: Seventies Art in America (1976), in: A. MICHELOSON u. a. (Hg.), *October*. The first decade, Cambridge/London, 1988, 2–15. – K. HOFFMANN, »Geschichte des Sehens« heute, in: *Attempo* 59/60 (1977), 76–80. – G. BOEHM, Zu einer Hermeneutik des Bildes. In: H.-G. GADAMER/G. BOEHM (Hg.): *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt a.M. 1978, 444–471. – R. KRAUSS, Raster, in: *DIES.*, Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne, Dresden 2000, 51–66 [zuerst 1978]. – M. IVERSEN, Style as structure: Alois Riegl's historiography. In: *Art History* 2 (1979), 62–72. – D. BOGNER, Bemerkungen zum Verhältnis der Wiener Strukturforchung zu Kunsttheorien der zwanziger Jahre. In: *Erste österreichische Kunsthistorikertagung*. Tagungsbericht, Graz 1981, 63–68. – S. MICHALSKI, Strukturanalyse, Gestaltismus und die Kublersche Theorie. Einige Bemerkungen zu ihrer Geschichte und Abgrenzung. In: *Atti del XXIV Congresso C. I. H. A.*, Bd. 10, Bologna 1982, 69–77. – N. BRYSON, Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks, München 2001 [zuerst 1983]. – K. CLAUSBERG, Wiener Schule – Russischer Formalismus – Prager Strukturalismus: Ein komparatistisches Kapitel Kunstwissenschaft. In: *Idea* 2 (1983), 151–180. – O. BÄTSCHEMANN, Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern, Darmstadt 1984. – M. IMDAHL, Caritas und Gnade. Zur ikonischen Zeitstruktur in Poussins Mannalose. In: F. NIES/K. STIERLE (Hg.), *Französische Klassik – Theorie, Literatur, Malerei*, München 1985. – M. IVERSEN, Saussure versus Peirce. Models for a Semiotics of Visual Arts. In: A. L. REES/F. BORZELLO (Hg.), *The New Art History*, London 1986, 82–94. – M. M. ROSS, Künstlerische Struktur und Strukturontologie. Guido Kaschnitz-Weinberg und sein Beitrag zu einer strukturorientierten Kunstwissenschaft, München 1990. – F. THÜRLEMANN, Vom Bild zum Raum: Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft, Köln 1990. – N. SCHNEIDER, Hans Sedlmayr 1896–1984. In: H. DILLY (Hg.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin 1990 [zit. 2. Aufl. 1998, 267–286]. – M. BAL, Reading »Rembrandt«. Beyond the Word-Image Opposition, New York 1991. – M. BAL/N. BRYSON, *Semiotics and Art History*. In: *Art Bulletin* 73 (1991), 174–208. – R. KRAUSS, *The Optical Unconscious*, Cambridge/London 1993. – Th. SCHEER/A. THOMAS-NETIK, *Piet Mondrian. Komposition mit Rot, Gelb und Blau*, Frankfurt a.M. 1996. – Y.-A. BOIS/R. KRAUSS, *Formless. A User's Guide*, New York 1997. – R. CRONE, Paul Klee und die Natur des Zeichens. In: P. GRAF SCHAESBERG (Hg.), *Paul Klee und Edward Ruscha. Projekt der Moderne. Sprache und Bild*, Regensburg 1998, 25–72. – M. KROSS/H.-D. GONDEK, *St. In: J. RITTER/K. GRÜNDER (Hg.)*, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, Darmstadt 1998, 303–323. – St. BOGEN, *Wolkenbild und Doppelpfeil. Bildtheoretische und kunsthistorische Überlegungen zu einem Gemälde Mantegnas*. In: K. SACHS-HOMBACH u. a. (Hg.), *Bildgrammatik*, Magdeburg 1999, 187–206. – E. BISANZ, *Malerei als écriture. Semiotische Zugänge zur Abstraktion*, Wiesbaden 2002. – M. LÜTHY, *Relationale Ästhetik. Über den »Fleck« bei Cézanne und Lacan*. In: C. BLÜMLE/A. VON DER HEIDEN (Hg.), *Blickzählung und Augentäuschung. Zu Jaques Lacans Bildtheorie*, Zürich/Berlin 2005, 265–288. – W. KEMP, *Strukturalismus*. In: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 12 (2008), 1–10.