

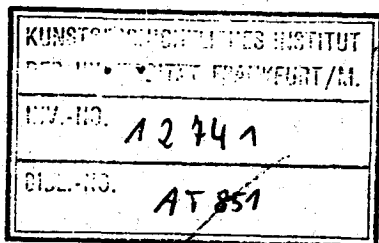
George Kubler
Die Form der Zeit

Anmerkungen
zur Geschichte der Dinge

Übersetzt von
Bettina Blumenberg
Mit einer Einleitung von
Gottfried Boehm

Suhrkamp Verlag

Titel der Originalausgabe:
The Shape of Time. Remarks on the History of Things
© 1962 by George Kubler
Erschienen in der Yale University Press,
New Haven und London



CH
61040
K95
77

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek
Kubler, George:
Die Form der Zeit : Anm. zur Geschichte d. Dinge /
George Kubler. Übers. von Bettina Blumenberg.
Mit e. Einl. von Gottfried Boehm.
- 1. Aufl. - Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1982.
Einheitssacht.: The shape of time <dt.>
ISBN 3-518-57605-4

Erste Auflage 1982
© dieser Ausgabe Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1982
Alle Rechte vorbehalten
Druck: Georg Wagner, Nördlingen
Printed in Germany

Inhalt

Gottfried Boehm Kunst versus Geschichte: ein unerledigtes Problem Zur Einleitung in George Kublers »Die Form der Zeit«	7
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---

Die Form der Zeit

Vorwort	29
1. Die Geschichte der Dinge	32
2. Die Klassifizierung der Dinge	69
3. Die Verbreitung der Dinge	108
4. Arten der Zeitlichen Dauer	138
Epilog	192
Anmerkungen	203
Buchveröffentlichungen von George Kubler	213
Register	214
Ausführliches Inhaltsverzeichnis	222

Gottfried Boehm
Kunst versus Geschichte:
ein unerledigtes Problem

Zur Einleitung in George Kublers »Die Form der Zeit«

I

Die deutsche Veröffentlichung von *The Shape of Time*, zwanzig Jahre nach der amerikanischen Erstausgabe (1962),¹ kann als Beitrag zu einer – hierzulande – fast vergessenen Diskussion betrachtet werden. Sie befaßt sich mit der *Begründung* der Historiographie *der Kunst* als einer Form von Geschichtsschreibung, die, in »allgemeine Geschichte« zwar mannigfaltig eingebettet, doch über *eigene* wissenschaftliche Fundamente verfügt. Kublers Buch markierte bei seinem Erscheinen auch in den Vereinigten Staaten eine neue Richtung im wissenschaftlichen Diskurs, den im übrigen ganz andere Tendenzen prägten. Die Kunstgeschichte hatte sich – von Ausnahmen abgesehen –² durch einen Rückzug auf Probleme der Quellen, der Datierung und Katalogisierung, der Biographie, Ikonographie und Stilgeschichte ein Residuum geschaffen, das eher handwerklich als methodisch gesichert war. Theoretische Modelle anderer Art oder die Fragen anders orientierter Forscher blieben beiseite. Diese Strategie, Grundlagenprobleme zu vermeiden und gleichzeitig einen Inbegriff sogenannter »historischer Objektivität« zu garantieren, fand im Werk des späten Erwin Panofsky auch eine Art methodischen Reflex.³ Das wissenschaftliche Ideal der Ikonologie: die Werke der Kunst aus korrespondierenden Texten der Kulturgeschichte verständlich zu machen, eröffnet nicht nur ein immenses Arbeitsfeld, sondern schien auch methodisch breit unterbaut und damit alles Erforderliche zu bieten.⁴ Für die amerikanische Situation, in die hinein Kublers Buch wirkte – aber nicht nur für sie –, war

weniger entscheidend, daß ein einziges methodisches Verfahren das Feld dominierte, als das Schwinden der Einsicht, daß es sich überhaupt um eine *methodische* Option handelte, mithin um eine begrenzte wissenschaftliche Optik, die Korrektive außerhalb ihrer benötigt.

Die latente Verwechslung der Kunstgeschichte letztlich mit einer ›Methode‹, oder doch: mit *einer* Art, sie zu betreiben, blockierte die Diskussion deshalb, weil das Bedürfnis nach anderen Gesichtspunkten mehr und mehr abhanden kam. Beiträge dieser Art wurden zunehmend als außerhalb der Zunft stehend wahrgenommen. Solche Verstrickung machte Kublers Buch deutlich, und es nannte die Barrieren, die es überwinden wollte: Stilgeschichte, Biographie, Ikonographie (vgl. 35 f.). Die mangelnde Reflexion dieser Begriffe und Konzepte behinderte nicht so sehr die wissenschaftliche Arbeit, sondern machte deutlich, daß die *Grundaufgabe* der Kunstgeschichte, nämlich die Darstellung der besonderen *Geschichte der Kunst*, offengeblieben war.

Kublers Buch war in den Vereinigten Staaten ein großer Erfolg beschieden, innerhalb und außerhalb der Fachgrenzen,⁵ vor allem aber auch im interdisziplinären Bereich und unter kunstinteressierten Lesern, auch Künstlern. Kublers These einer Logik der Formentwicklung mußte Malern, z. B. der sogenannten Abstraktion, unmittelbar einleuchten, wie Ad Reinhardt, für den Focillon und Kubler gleichermaßen wichtig waren.⁶ Zudem hatte *Die Form der Zeit* ein Autor geschrieben, dessen wichtigste Forschungsgebiete im Bereich der vorkolonialen und kolonialen Kultur Mittelamerikas lagen, welche der Tradition des europäischen Humanismus, dem historischen Nervenstrang der Ikonologie, zum Teil fernstehen. Andere wissenschaftliche Konzepte boten sich an.⁷ Dennoch wäre es falsch, diese Schrift auf Applikationsbereiche einzuengen. Ihr Titel ist allgemein formuliert, die Argumentation hält diese Ansprüche aufrecht. Vielleicht haben wir es überhaupt mit der ersten methodischen Schrift der Kunstgeschichte zu tun, welche sich an interkulturellen

Phänomenen bemißt, über den Umkreis des *Eurozentrismus* hinausgreift. Kublers Blick umfaßt die Ausgrabungen und Funde der frühen Hochkulturen, wichtige Stationen der europäischen Kunst, ihre kolonialgeschichtlichen Verschiebungen, aber auch die Verwandlungen, welche die Moderne mit sich brachte. Eine erste greifbare Konsequenz dieser sowohl zeitlich wie kulturgeographisch erweiterten Perspektive besteht in der Umformulierung des Kunstbegriffes, wie er sich schon im Untertitel der Schrift anzeigt, die ›Anmerkungen zur *Geschichte der Dinge*‹ liefern will. *Dinge* sind alle menschlichen Hervorbringungen, *Arte-fakte*, im umfassenden wie wörtlichen Sinne. Denn für eine frühe Zeit und eine lange Entwicklung, auch der europäischen Kunst, war die Unterscheidung zwischen ›Kunst‹ und ›Kunsthandwerk‹ kaum stichhaltig gewesen. Im 20. Jahrhundert wiederum kann jedes beliebige Ding unter Vorzeichen der Ästhetisierung treten: »... die *Geschichte der Dinge* soll dazu dienen, Ideen und Gegenstände unter dem Oberbegriff der visuellen Form wieder zu vereinigen: der Terminus beinhaltet sowohl Artefakte als auch Kunstwerke, einmalige Werke und Repliken, Werkzeuge und Ausdrucksmittel, kurz gesagt, alle Arten von Material, die von Menschenhand bearbeitet worden sind, geleitet von verbindenden Ideen, die sich im Laufe einer zeitlichen Sequenz entwickelt haben. Aus allen diesen Dingen läßt sich die Form einer Zeit ablesen.« (S. 42)

Es bedeutet keinerlei Abbruch an der Originalität von Kublers Schrift, wenn wir sie in der Tradition sehen, aus der sie stammt, und die damit wiederbelebt und weiterentwickelt wurde, gegen den ganz anders gerichteten Hauptstrom der Kunstgeschichte nach dem 2. Weltkrieg. Kubler, von Ausbildung her Kunsthistoriker,⁸ absolvierte sein Studium z. T. in Europa, u. a. bei dem französischen Forscher Henri Focillon.⁹ Dessen frühe Konzeption einer Formgeschichte der Künste, vor allem bekannt geworden durch die Schrift *Das Leben der Formen* (1934, engl. 1942, dt. 1954), im Zusammenhang der älteren formanalytischen Richtung innerhalb

der Kunstgeschichte zu sehen, zu der u. a. auch Wölfflin, Fry oder Longhi gerechnet werden, wird als Anknüpfungspunkt von Kubler selbst mehrfach deutlich gemacht.¹⁰ Die Widersprüche einer vulgären Form-Inhalt-Unterscheidung sind von der älteren Formanalyse wie von den produktiven Konsequenzen, die Kubler daraus zog, in gleicher Weise fernzuhalten. Der Rekurs auf Form bedeutet nicht Begrenzung des Interesses auf diesen Aspekt der Kunst, wie umgekehrt eine entgegengesetzte symbolische Bedeutungs- oder Inhaltsforschung den Aspekt der Form ausspart. Der Rekurs auf Form hält vielmehr die *epochale Einsicht* fest, daß alles, was Kunst an Bedeutungen von sich aus zu artikulieren vermag, an die Beschaffenheit ihrer Form zurückgebunden bleibt. Daß die Beschaffenheit der Form den Schlüssel für die gesamte Kunstanalyse darstellt, liegt schlicht in dem Faktum begründet, daß alle, auch ›inhaltlich‹ zu qualifizierende ›Botschaften‹, sich mittels ihrer überhaupt manifestieren. Der Vorwurf des Formalismus ist schon deshalb unsinnig, weil ohne Formstruktur das jeweilige Werk und seine Aussage gar nicht bestünden. Die höchste methodische Präzision gegenüber dem Primärphänomen der Form ist nicht formalistisch, sondern adäquat, da sich von ihm Sinn und Bedeutung jeweils herleiten lassen.

Epochal darf diese durch Kubler erneuerte und produktiv variierte Einsicht deshalb heißen, weil sie in verschiedenen Schüben, Schulen und Gestalten das Kunstdenken seit dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert bestimmte. Der Prager und Moskauer Formalismus ebenso wie die dritte Etappe dieser Strömung, der Pariser Strukturalismus, haben sie zur Grundlage. Damit sei nicht unterstellt, Kubler hätte über Focillon hinaus russische Theoretiker wie Eichenbaum oder Tynjanow gekannt oder verarbeitet, sondern nur auf die sachliche Verwandtschaft im Argument verwiesen,¹¹ das vermutlich aus der Sprachforschung stammt und einen seiner Autoren in Ferdinand de Saussure hatte.¹² Kubler formuliert diese Einsicht selbst in seinem Vorwort: »Die Formen der

Kommunikation sind leicht zu trennen von jeder Inhaltsvermittlung. In der Linguistik sind diese Formen Sprechlaute (Phoneme) und grammatikalische Einheiten (Morpheme) . . . so lassen sich bestimmte phonetische Verschiebungen in der Geschichte verwandter Sprachen nur durch die Hypothese der regelmäßigen Veränderung erklären . . . « Ähnliche Gesetzmäßigkeiten bestimmen wahrscheinlich die formale Infrastruktur jeder Kunst.« Kubler sind solche Prämissen mindestens aus der Kulturanthropologie (etwa A. L. Kroebers)¹³ oder der Erforschung der Sprachen der frühen Hochkulturen vertraut gewesen. Von daher ergibt sich jene Gegenposition zur Ikonographie, die Kubler nachhaltig betont. Für sie repräsentiert die künstlerische Form lediglich Anzeichen einer außerhalb ihrer liegenden Botschaft. Nicht zufällig steht am Beginn seiner Abhandlung (im Vorwort) eine Abgrenzung von Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen*, nach der die Kunst eine symbolische Sprache darstellt, die es erlaubt, sie als integralen Bestandteil der Geschichte einzugliedern. Kunstgeschichte wird zur Bedeutungsforschung, zu der sie Panofsky, auf Cassirer fußend, dann auch ausgebildet hat. Demgegenüber hält Kubler die bahnbrechende Einsicht der formanalytischen Linguistik fest: »Strukturen können unabhängig von Bedeutungen wahrgenommen werden«, und: Formen (z. B. Phoneme) und ihre Variationen haben ihre eigene Geschichte.

II

Diese theoretische Basis eröffnet einen neuen Blick auf das Verhältnis der Form zu ›ihrer‹ Zeit und zu allen zeitlichen Verlauffiguren, in die künstlerische Gefüge einbezogen sind. Zentrale Kategorien bestimmen sich dann neu, z. B. diejenigen des Stils. Zunächst gilt es aber, die Widersprüche in der Aufgabe zu erfassen, die *Geschichte der Kunst* zu schreiben.

Ist diese Geschichte der Kunst seit Vasari und Winckelmann, erst recht seit der Verselbständigung der Kunstgeschichte als Wissenschaft im späten 19. Jahrhundert, nicht immer wieder geschrieben worden? Was macht die Disziplin der *Kunstgeschichte* denn anderes? Dennoch zielt die Frage auf alles andere als ein künstlich erzeugtes Problem. Sie weist darauf hin, daß scheinbar Selbstverständliches, wie z. B. die Individualität des Werkes, historisch nicht herzuleiten ist. Je höher der Rang, um so mehr hebt es sich von historischen Kausalitäten ab, belegt die Diskontinuität historischer Abläufe. Kunstwerke brechen, gerade wenn sie gelungen sind, die Brücken nach außen ab. Alle Fäden, auch die »historischen«, erscheinen in ihr eigenes Zentrum zurückgeknüpft. Das Werk repräsentiert komplexe Sinnbezüge, die in dem Maße ihrer Vollendung individuell, d. h. historisch diskontinuierlich sind. Kunstwerken eignet, so gesehen, »Spitzencharakter«,¹⁴ eine insulare Selbständigkeit, die sich aus den Mustern historischer Prozesse gerade nicht verständlich machen läßt. Kunstgeschichte wäre die Perlenkette vollendeter Werk-Monaden oder eine Art prästabilisierte Summe unverbundener Monaden.

Es ist kaum strittig, daß gerade Untersuchungen, die das einzelne Kunstwerk ernst nehmen, häufig in die Isolierung führen: aus der Geschichte heraus in die Analyse einer unendlich komplexen, aber aktuellen Wirkung. »Große« Kunst, die in je neuer Aktualität historischen Abstand überbrückt und das »Alte« zur »Gegenwart« werden läßt, arbeitet ihrer Relativierung durch Zeit entgegen. Die Kunstgeschichte unterböte ihre Aufgabe, beschränkte sie sich darauf, zu historisieren. In gleichem Maße muß sie bestrebt sein, den Sinngehalt des Werkes zu klären und zu vergegenwärtigen, zielt sie auf Aktualisierung. Gewiß bleibt darin stets eine Dimension historischer Zeit gegenwärtig, aber eher in der Gestalt der Wirkungsgeschichte als in der Aufforderung, das Werk mit seinen historischen Substraten zu verrechnen.

Die Gegenposition zur aktualisierenden Interpretation

dominiert im kunsthistorischen Diskurs, z. B. in historischen Ableitungen aus »Quellen« (Künstlerbiographien, Bildprogrammen, sozialgeschichtlichen »Umständen« etc.). Das Kunstwerk verbildlicht Geschichte; es illustriert, dokumentiert oder variiert diese. Es zeigt seine völlige *Zeitabhängigkeit*: für seine künstlerische Perfektion, die Unvergleichlichkeit seines Sinnes, existieren so noch nicht einmal Kategorien. Das Werk fügt sich in seinen historischen Kontext, sein Kunstcharakter jedoch tritt nicht hervor. Der Widerspruch spitzt sich zu: entweder zielt die kunsthistorische Analyse auf den Kunstcharakter des Werkes, dann schwindet ihr der historische Kontext, oder sie beschreibt es als Element historischer Bedingungen, dann unterbleibt die Bestimmung der künstlerischen Struktur.¹⁵ Die Aufgabe, Kunst und Geschichte zu vermitteln, d. h. *Kunst-Geschichte* zu schreiben, endet in einem Paradox: entweder Kunst, dann aber keine Geschichte – oder Geschichte, dann aber keine *Kunstgeschichte*.

Zwar erscheint in der täglichen Forschungspraxis diese Aporie wohl selten so rein, wie sie jetzt beschrieben wurde, gleichwohl kennzeichnet sie *ein*, vielleicht *das* wissenschaftliche Basisproblem der Kunstgeschichte. Gängig – und legitim – sind Kompromisse ad hoc. Schließlich vermag auch die quellenbezogene Herführung meist noch etwas von der anschaulichen Logik zu zeigen, wie die Strukturanalyse ihrerseits imstande ist, eine historische Beleuchtung ihres Umfeldes zu erzeugen. Gleichwohl verdanken sich diese Effekte keiner Lösung der Aporie, verharren in zwieschlächtigen Prämissen. Eine Tradition haben aber auch Lösungsversuche dieses Widerspruchs. Einer der bekanntesten besteht im Konzept der *Stilgeschichte*,¹⁶ wobei mancherlei Ausprägungen zu unterscheiden sind. Eine Untersuchung des Stils läßt sich auf die formale Komplexität des Werkes ein und kennzeichnet sie im Hinblick auf ein typisches Profil des Ausschnitts. Es zeigt die Gemeinsamkeiten einer Zeit (»Zeitstil«), deren Abfolge von der Romanik über die Gotik und

Renaissance bis zur Stilnomenklatur des 20. Jahrhunderts reicht (Kubismus etc.). Aber auch Personen (»Personalstil«) oder geographische Begriffe (»Regionalstil«) vermögen die historische Familienähnlichkeit zu erläutern.

Auf diese Weise scheint ein Brückenschlag möglich, der das Innere der Werke (ihre Struktur) mit dem Äußeren der Zeit verbindet. Dieses methodische Instrument war der Kunstgeschichte unabdingbar: sie hat es nach der Seite einer globalen Historiographie ausgebildet und nach der mehr technischen eines Zuschreibungs- bzw. Datierungsverfahrens, eine Spannweite gewissermaßen zwischen Hegel und Morelli.¹⁷

Eine wissenschaftsgeschichtliche Untersuchung der großen, zeitenübergreifenden »Kunstgeschichten« von Winkelmann, Hotho, Schnaase bis R. Hamann und E. H. Gombrich u. a. würde sicherlich die Inanspruchnahme stilgeschichtlicher »Bindemittel« nachweisen können. Aber Kubler macht auf die damit verbundenen Schwierigkeiten aufmerksam, wenn er darauf hinweist, daß der Stilbegriff gleichzeitig als *Oberbegriff* für eine Gruppe von Gegenständen verwendet wird wie auch als ihr charakteristisches *Merkmal*. »In diesem ersten Sinne ist Stil zeitlich nicht eingegrenzt: der Oberbegriff kann an weit auseinanderliegenden Orten und Zeiten auftauchen und zu solchen Bildungen wie »Gotischer Manierist« und »Hellenistisches Barock« führen. Im zweiten Sinne ist Stil zwar zeitlich festgelegt, nicht aber inhaltlich. Da ein Künstlerleben häufig mehrere »Stile« umfaßt, sind Individuum und »Stil« zwei Größen, die sich keinesfalls einander zuordnen lassen.

Der »Stil Louis XVI.« umfaßt die Jahre vor 1789, jedoch leistet der Begriff es nicht, die Vielfalt und die Veränderungen der Kunst während der Regierungszeit dieses Monarchen zu berücksichtigen.«

Kublers Hinweis auf die Inkonsistenz des Stilbegriffs läßt sich erweitern. Auch die Stilgeschichte ist von jener Krise des historischen Bewußtseins erfaßt, der sich jede Historiogra-

phie stellen mußte. Diese Krise meldet sich in einem krebstartigen Wuchern des Historischen: wie schlechthin alles in der menschlichen Kultur historisch »gesehen« werden kann, so läßt sich auch schlechthin alles auf seinen Stil hin befragen. Spätestens durch den verwässerten Gebrauch des Wortes »design«, der den alten Stilbegriff vulgarisiert, hat von den Pyramiden Ägyptens bis zum trivialen Konsumartikel alles seinen »Stil«. »Geschichte« und »Stil« erklären jeweils alles und nichts. Sie wurden zu Begriffen, die ihre spezifische Schärfe verloren haben. Sie bedürften eines Anhaltspunktes nicht-historischer normativer Art, den sie ehemals auch besaßen.¹⁸ Nur so erhielten sie jene umgrenzte Aussagefähigkeit zurück, die es ermöglichte, die *Geschichte der Dinge* zu erzählen.

Auch in anderer Hinsicht ist die Stilgeschichte keine befriedigende Lösung des Problems mehr, wie *Kunst-Geschichte* geschrieben werden kann. Dem Stilbegriff verknüpft sich eine biomorphe Metaphorik, die nicht nur entsprechende, am Lebewesen abgelesene Finalitäten ins Spiel bringt, die vielmehr insgesamt den geschichtlichen Prozeß mit einem organischen Wachstumsprozeß identifiziert. »Aufgrund der Metapher des Lebenszyklus müßte sich ein Stil wie eine Pflanze verhalten.« (S. 41) Das Ungenügen an diesem Zeitschema haben stilgeschichtliche Ordnungsversuche längst selbst unter Beweis gestellt. Es sind aber nicht nur Unterschiede in der Entwicklung, die organische und historische Zeit trennen. Der Ereignischarakter exemplarischer Werke löst sie aus ihrer zeitlichen Abhängigkeit, läßt Gleichzeitiges ungleichzeitig erscheinen. Die Vorstellung organischer Finalität wird dabei hinfällig. Verschiedene zeitliche Beschleunigungs- oder Retardierungsgrade zwingen zu einer grundsätzlichen Trennung von naturwüchsigen Chronologien und historischen Modellen, welche der Entwicklung der Kunst dienen möchten. Die Historie der Kunst wird sich als in die Chronologie einer historischen Zeit – deren Parameter die Naturzeit ist – zwar mannigfaltig eingebettet erweisen,

mit ihr aber nicht einfach identisch zu setzen sein. Gerade die Unterscheidung verschiedener »historischer Zeiten« vom Raster der Chronologie dient dem Erkenntnisnutzen einer *Geschichte der Kunst*.

III

Hat sich die fundamentalistisch anmutende Frage: wie kann *Kunst-Geschichte* überhaupt geschrieben werden? soweit wenigstens in ihrem Recht erhellt, so harrt sie doch immer noch der Antwort – speziell derjenigen, die ihr unser Autor zu geben versuchte. Kubler geht davon aus, daß die Aufgabe des Historikers in der *Darstellung von Zeit* besteht, aber: »Zeit als solche ist – wie Bewußtsein – nicht erkennbar.« (S. 47)

Darstellung von Zeit bedeutet nicht Darstellung von diesem und jenem *in* der Zeit, wenn auch das, was geschieht – in Dauer und Wandel –, Zeit überhaupt erst sichtbar macht, ihr Form gibt. Kubler entwirft ein strukturelles Verständnis der Zeit und des historischen Prozesses nicht vom Zeitinhalt her, sondern vom »Wesen der Aktualität«. An der *Gegenwart von Zeit* wird deutlich, daß es – in seiner Sicht – letztlich ein *leeres Intervall* ist, das einerseits das Zukünftige vom Vergangenen trennt. Dieser leere Augenblick ist andererseits aber auch alles, was wir je unmittelbar erfahren können. Insofern gliedert das leere Intervall die Zeit, schafft Relationen, macht sie meßbar und verleiht ihr eine historische Dimension. Bezogen auf Gegenwart, erfahren wir die Signale von einem »Dort« und »Damals«, unterschieden von unserem fließenden »Hier« und »Jetzt«. Die Aktualität gibt der Zeit überhaupt erst Tiefe und Verlauf, und sie tut dies immer wieder neu: die Zeit ist, so gesehen, ein struktureller Prozeß, der sich durch die Leere des immer neuen Intervalls (zwischen Vergangenheit und Zukunft) gliedert. Diese elementare Überlegung struktureller Forschung verbindet Kubler

mit einem kommunikationstheoretischen Argument, nämlich der Unterscheidung zwischen Signal und der vom *Signal*, über einen räumlichen und zeitlichen Abstand hin, erzielten *Signalwirkung*. Die Kette der Geschichte sieht er aus einer solchen kommunikationstheoretischen Sequenz oder Reihe¹⁹ gebaut. Das Signal erzeugt eine Erschütterung oder Wirkung, kurz, ein Ereignis, das seinerseits wieder zum Signal wird, welches wiederum als Ereignis sich auswirkt etc. Wichtig ist festzuhalten, daß historische Signale nicht nur abstrakte Nachrichten sind, sondern in dem Maße, wie sie ankommen – d. h. *sich auswirken* –, zu Ereignissen werden, die ihrerseits wieder Signalcharakter besitzen. Die Signale *bezeugen* nicht nur Ereignisse, sondern sie *sind* Teile der Geschichte.

Die Doppeldeutigkeit des Signals erläutert Kubler auch mit dem nachrichtentechnischen Begriff des Relais, welches ankommende Signale verstärkt oder schwächt, d. h. verändert weitergibt. Da Signale immer schon übermittelt wurden, wenn sie gehört werden und Wirkung haben, behält der Versuch einer Rekonstruktion dessen, »wie es gewesen ist«, stets etwas Unvollständiges, wenn nicht Vergebliches: der Deformationsfaktor des Relais ist aus der Botschaft oder dem Ereignis nicht zu ermitteln.

Soweit bewegt sich Kubler in allgemeinen historischen Modellvorstellungen, die er danach kunstgeschichtlich anwendbar macht (vgl. »Die Klassifizierung der Dinge«, S. 69 f.). Kunstwerke ordnen sich der historischen Signal- bzw. Ereigniskette durch zwei Eigentümlichkeiten zu. Einmal ist ein bedeutendes Kunstwerk stets die schwer erarbeitete Lösung eines *Problems*, das nicht ihm allein eigentümlich sein muß, sondern welches auch andere Werke mit ihm teilen können. Und zweitens: Werkgruppen oder Werkfolgen ergeben sich daraus, daß ihre Glieder als Lösungsversuche des gleichen Problems verstanden werden können, sie sind »Lösungsketten«. *Andere* Probleme bilden andere solcher Lösungsketten aus (vgl. S. 71, »Formale Sequenzen«). Kubler

nennt das Problem, welches einer Sequenz von Artefakten gemeinsam ist, auch deren »geistige Form« (S. 71), bzw. er sieht in den Lösungen, welche die Glieder einer Sequenz miteinander verketten, dasjenige, was der Formkategorie Bestimmungsreichtum verleiht. »Die Klassifizierung in Sequenzen erlaubt es uns, die Kluft zwischen Biographie und Stilgeschichte durch eine Konzeption zu überbrücken, die weniger vielgestaltig ist als die biologischen oder dialektischen Theorien über die Dynamik der Stile und in höherem Maße deskriptiv als Biographien.« (S. 74)

Überlegungen, wonach jedes Artefakt als Lösung eines Problems gesehen werden kann, gestatten es, Merkmale des Werkes an seinem Problemhorizont zu messen. Merkmalvarianten bei Dingen gleicher Problemklasse deuten auf veränderte Lösungen oder Wiederholungsregeln. Das zugrundeliegende Problem gibt der geschichtlichen Vielfalt der Phänomene diejenige Konstanz, die erforderlich ist, um die Veränderungen der *Geschichte* wahrzunehmen.

Soweit ausgeführt, zeigt Kublers historisches Modell die Struktur einer *Problemgeschichte*, deren historische Tiefe, deren Beschleunigungen und Retardierungen, deren Stillstehen, aber auch Ende, durch die Sequenz der Lösungsvorschläge gebildet werden, die jedes Ding (der gleichen Klasse) mitrepräsentiert. Die Probleme und die darauf bezogenen Sequenzen ihrer Lösungen bilden Bestandteile einer Art Theorie der historischen Zeiten, die durch »Arten zeitlicher Dauer« (Abschnitt 4) qualifiziert wird. Das Instrument der Problemgeschichte erlaubt Kubler, den historischen Relativismus der Stilgeschichte aufzulösen. Freilich bedarf die Herleitung der Problem»kerne« und ihrer zeitlichen Folgen einer näheren Begründung. Kubler führt dazu sogenannte *Primärobjekte* ein, die sich jeder Zerlegung oder Herleitung widersetzen. Mit ihnen bricht sich eine historische »Innovation« Bahn, die deswegen primär genannt werden darf, weil sie aus *sekundären* Ursachen nicht begründet werden kann. Das Eigentümliche der Primärobjekte,²⁰ deren diagnostische

Schwierigkeiten auf der Hand liegen, besteht nicht so sehr in ihrer historischen Insularität, sondern in ihrer Kraft, Mutationen, Veränderungen der Form im historischen Prozeß herbeizuführen, Veränderungen, die ohne sie nicht möglich wären. Primärobjekte ziehen eine Geschichte nach sich, die aus anderem besteht als der Summe ritueller Wiederholungen des gleichen Vorbildes (was selbstverständlich auch einen Modus der *Geschichte der Dinge* beschreibt). Dennoch meint Kubler nicht, daß mit Primärobjekten die Geschichte im wirklichen Sinne beginnt. Sie sind vielmehr ausgezeichnete Wende-, Sammel- oder Einstiegspunkte in die Geschichte, der sie zugehören, erkennbar daran, daß sie Vorgänger und Nachfolger haben, ihnen auch neue Primärobjekte folgen können. Kubler gebraucht für die historischen Prozesse einmal die Metapher eines Eisenbahnnetzes (S. 37), bei dem es günstigere oder weniger günstige »Einstiegsmöglichkeiten« gibt, Punkte, an denen sich Problemknoten schürzen, und wiederum andere, wo alles getan ist (oder getan erscheint), d. h. einer Lösung nicht mehr bedarf. Von der jeweiligen Position in einer Problemreihe her stellt Kubler eine Vielzahl von Überlegungen an, die geeignet sind, die Verlaufsform historischer Zeiten zu qualifizieren, etwa wenn er die »Formermüdung« (Göller) als eine Weise historischer Existenz der Kunst erläutert, sich mit der »Anatomie der Routine«, »blockierten Klassen« oder dem Verhältnis von künstlerischer Begabung zu Problemsequenz befaßt. Dieses strukturelle Modell des historischen Ablaufs von Dingklassen erlaubt einige Gesetzmäßigkeiten über historische Abläufe festzuhalten, eine Art »Gesetz der Reihe« aufzustellen (S. 97),²¹ wonach jede Innovation das historische Spektrum einer Reihe verkürzt. Oder es erlaubt, das systematische Alter eines Artefakts (bezogen auf die Entwicklung seiner Problemklasse) von der bloßen Chronologie zu unterscheiden (vgl. Ein mexikanisches Paradigma, S. 101).

Es kann jetzt nicht darum gehen, die ganzen historischen Spezifikationen, die Kubler in den Abschnitten 2, 3, 4 und im

Schlußteil unternimmt, zu summieren oder auch nur zu charakterisieren. Kublers Versuch stellt die Kunstgeschichte auf die Basis einer Problemgeschichte. Sein Ansatz garantiert, daß die Kunstgeschichte jedenfalls von Kunst reden kann (der Geschichte der Dinge), daß sie ihre Phänomene ernst nimmt und ihnen eine *eigene* Historie, nicht identisch mit der allgemeinen Geschichte, überhaupt zutrauen darf. Der Entwicklungsgedanke, der seiner Geschichtsschreibung zugrunde liegt, orientiert sich weder an organischer Finalität noch am Fortschritt, sondern an der zeitlichen Relation, die sich zwischen Problem und Sequenz auftut. Künstlerische Probleme haben sicherlich nicht nur eine Lösung, mit deren Entdeckung sie erledigt wären. Sie können so verschieden gelöst wie gestellt werden, dennoch zeigt die Geschichte, daß sie sich zu erschöpfen vermögen. Einzelne künstlerische Problemstellungen, etwa die der Vasenmalerei, sind kaum mehr ergiebig, sie scheinen zu ›ruhen‹. Andere Klassen kommen nach langen Ruhepausen wieder zu neuer Aktivität. Prinzipiell ist das historische Ende einer Sequenz in Rechnung zu stellen. Kubler reflektiert über die Summe der durch Kunst gestellten Probleme nicht nochmals auf einer Meta-Ebene; sie stellen keinen Fixsternhimmel von Ideen dar, wohl aber würde er einräumen, daß sich in ihren Entwicklungsreihen der geistige Gehalt der Zeit darlegt, jenes Unsichtbare sich deutet, das Zeit wie Bewußtsein als solche sind (vgl. S. 47). Kublers historisches Modell läßt sich mit *einer* Form der Temporalisation, etwa der des Fortschritts, nicht identifizieren. Sein Vorzug besteht vielmehr darin, die verschiedenen Weisen und Grade der Temporalisation zu erfassen, Kontinuität und Diskontinuität in gleichem Maße (vgl. S. 46). Die Bewegungsform der historischen Zeit bemißt sich an der zeitlichen und sachlichen Differenz zwischen der künstlerischen Problemstellung und Sequenzen seiner Lösung.

Kublers Theorie kommt der Idee einer Kunstgeschichte zumindest nahe, die sich anders versteht, denn als historische

Hilfswissenschaft oder Kulturgeschichte, die der Dimension des Historischen vielmehr eine neue Deutung gibt. Es bleiben Fragen, die – zu ihrer weiteren Entwicklung – abschließend gestellt werden sollen. Sie betreffen einmal das Konzept der Problemgeschichte. Sicherlich erlaubt es Schwierigkeiten zu vermeiden, welche die Stilgeschichte scheitern lassen. Allerdings um den Preis, die Kunstentwicklung als Variation einer endlichen Gruppe von Problemen zu begreifen. Ob damit dem *Ereignis*charakter der Geschichte, dem Einschlag von Zufall und Notwendigkeit, auch im gelungenen Werk, schon Genüge getan wurde, darf gefragt werden. Ebenso: ob die ›Lektüre‹ jeweiliger Dinge im Hinblick auf einen Problemraster ihre individuelle Komplexität voll auszuschöpfen erlaubt (vgl. S. 75). Es ist weniger die Frage: wie läßt sich das konkrete Werk klassifikatorisch behandeln?, als die andere: ist das Schema von Problem und Lösungskette differenziert genug, um in den individuellen Kern eines Werkes zu erreichen, seinen ›primären Status‹? Dürfen wir hoffen, daß die Sequenzen Primärobjekte in höherem Grade konkretisieren, als es der allgemeine Sachgehalt nahelegt, der in der Problemstellung des Werkes enthalten ist? Zeigt sich in der Lösungskette ein Reflex dessen, was das eminente Werk so unersetzlich und unvergleichbar machte?

Schließlich besteht ein Bedarf, den Zusammenhang aller künstlerischen Probleme seinerseits in den Blick zu nehmen und zu reflektieren. Ist unsere Kultur von der Konstellation unableitbarer Probleme geprägt, die wie Sterne, von denen Kubler spricht (vgl. S. 54), die historischen Zeiten und Räume durchstrahlen? Sind nicht gerade auch Probleme: *res factae*, d. h. in das Frage- und Antwortspiel einbezogen, das der menschliche Geist darstellt?²²

An dieser Stelle scheint sich zu rächen, daß Kubler die Aufgabe der Interpretation von Kunst auf die Analyse von ›Signalen und ihren Transformationen‹ (S. 57) beschränkte (vgl. Anm. 23). Ist die kulturelle Erkenntnisleistung desjenigen, der unter welchen Bedingungen auch immer (kultischen,

ästhetischen oder wissenschaftlichen) mit Kunst umgeht, mit den Relationen von Problem- und Lösungsketten abzubilden? Das Problemkonzept verlangt die Distanzierung des ›Betrachters‹, seine Ausblendung aus der Betroffenheit, die das Signal erzeugt, aber welche Erfahrungen der *Sache* gehen dabei verloren?²³ Die Delegation der Wirkungen von Kunst an Psychologie und Ästhetik.

Kubler scheidet sehr früh (S. 45, Anm. 5), in Gestalt einer Anspielung auf den platonischen Dialog *Ion*, den Betrachter (Historiker, Leser) als Vermittler der Kultur aus. Im Zerrbild des antiken Rhapsoden (*Ion*) zeigt er die Gefahr unkontrollierten, bestenfalls intuitiven Redens an. Kubler stellt sich unter die Forderung, das historische Bewußtsein aus der Vermittlungsleistung der Geschichte zu entlassen: »... Historiker sind keine Mittelglieder einer Kette.« (S. 45) Er beschreibt den Standpunkt des Historikers *außerhalb der Geschichte* (sicherlich mit eine Bedingung dafür, daß er sie als Problemgeschichte entwickeln kann). Aber besteht die Alternative wirklich darin, als Historiker sich entweder geschichtsfern zu halten (gerade wenn man die Deformation der historischen Signale durch die Übermittlung, letztlich auch durch die historische Darstellung einräumt?) bzw. in der Geschichte mitzuagieren, dann aber keine Wissenschaft der Geschichte mehr schreiben zu können?

Zu diesem Aspekt fand zwischen dem ersten Erscheinen des Buches und seiner deutschen Edition eine Debatte statt, die u. a. im Spektrum von Hermeneutik und Theorie der Geschichte beleuchtete, worin die Schwierigkeiten der Problemgeschichte bestehen und wie die Position des Historikers im Geschehen verstanden werden kann.²⁴ Vielleicht läßt sich im Lichte dieser Diskussion jene, die nicht geführt wurde, fruchtbar nachholen: jener Teil der Debatte, der es mit Kublers eigentlichem Problem zu tun hat: wie läßt sich die *Geschichte der Kunst* schreiben?

Anmerkungen

- 1 Übersetzungen ins Französische (eingeleitet v. A. B. Nakov, Paris 1973), ins Italienische (eingeleitet von Giovanni Previtali, Torino 1976) und ins Spanische (eingeleitet von Antonio Bonet Correa, Madrid 1975) liegen vor.
- 2 Vgl. die vorsichtigen Invektiven gegen die Ikonologie: Creighton Gilbert: »On Subject and Non-Subject Italian Renaissance Pictures«, in: *Art Bulletin*, Vol. 34 (1952), S. 202; James S. Ackerman: »On American Scholarship in the Arts«, in: *College Art Journal*, Vol. XVII, 1958, S. 357-362.
- 3 Vgl. z. B. E. Panofsky, *Studies in Iconology*, erstmals 1939, Einleitung, dt.: *Studien zur Ikonologie*, Köln 1980.
- 4 Vgl. Kubler, S. 198: »In der Ikonologie hat das Wort Vorrang vor dem Bild. Ein Bild, das nicht durch einen Text erläutert wird, ist den Ikonologen schwerer zugänglich als ein Text ohne Bild. Die heutige Ikonologie ähnelt einem Verzeichnis von literarischen Themen, das nach Bildtiteln geordnet ist...«
- 5 Vgl. die Rezensionen von J. Bialostocki, in: *The Art Bulletin*, 1965, Vol. XLVII, S. 135-139; Priscilla Colt, in: *Art Journal*, 1963, Vol. XXIII, S. 78/79; André Chastel, in: *Le Monde*, Mai 1973; Joyce Brodsky: »Continuity and Discontinuity in Style: A Problem in Art Historical Methodology«, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 39, 1980, S. 27-36; u. a. Hierzu Kublers Stellungnahmen in: *The Shape of Time reconsidered*, Vortrag im University Museum Philadelphia am 30. 4. 81.
- 6 Vgl. Ad Reinhardt: *Art as Art: the selected writings*, ed. Barbara Rose, New York 1975, passim; aber auch Robert Smithon: »Quasi-Infinities and the Waning of Space«, in: *Arts magazine*, 1966, Nr. 1, S. 28-31, und die Anmerkungen Kublers zur Rezeption seines Buches unter Künstlern (u. a. R. Morris), *The Shape of Time reconsidered*, a. a. O.
- 7 Vgl. die ausgewählte Bibliographie der Schriften George Kublers, unten S. 213.
- 8 George Alexander Kubler, 1912 in Los Angeles geboren, hielt sich 1920-24 in Frankreich und der Schweiz auf, besuchte 1931 die Universität Berlin, 1932/33 die Universität München, während er den Hauptteil seines Studiums am Yale College

- (1929-34) absolvierte, B. A. 1934, M. A. 1936, Ph. D. 1940; von 1947-64 Professor für Kunstgeschichte in Yale.
- 9 Über die Beziehungen Kublers zu Focillon vgl. E. Castelnuovo in der Einleitung zur italienischen Ausgabe von H. Focillon, *Scultura e pittura romanica in Francia, seguito da 'Vita delle forme'*, Torino 1972.
 - 10 Die eigentliche strukturelle Kunstinterpretation, wie sie etwa F. Matz und G. von Kaschnitz-Weinberg für die Archäologie entwickelten, sieht er offenbar mit Skepsis. Vgl. S. 64 f.
 - 11 Vgl. Boris Eichenbaum, z. B.: »Die Theorie der formalen Methode«, in: *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*, Frankfurt/M. 1965; oder J. Tynjanov: »Über die literarische Evolution«, in: J. Striedter (Ed.), *Russischer Formalismus*, München 1971, S. 433 ff.
 - 12 Ferdinand de Saussure: *Cours de la linguistique générale*.
 - 13 Vgl. die Bemerkungen Kublers in Anm. 1, S. 203 f.
 - 14 Vgl. Oskar Becker, »Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers«, in: *Dasein und Dawesen*, Gesammelte philosophische Aufsätze, Pfullingen (Neske) 1963, S. 12 ff.
 - 15 Vgl. hierzu auch Hans Belting: »Vasari und die Folgen. Die Geschichte der Kunst als Prozeß?«, in: *Historische Prozesse* (Eds. K.-G. Faber und Chr. Meier), Beiträge zur Historik, Band II, München 1978, S. 98 ff.
 - 16 Kubler, der in dieser Abhandlung das Konzept der Stilgeschichte zu überwinden versucht, hat später durch das Mittel einer Begriffsklärung eine Verwendbarkeit der Kategorie Stil immerhin wieder ins Auge gefaßt. Vgl. »Towards a Reductive Theory of Visual Style«, in: *The Concept of Style*, Philadelphia 1979, S. 119 ff. Davor: »Style and the Representation of Historical Time«, in: *Annals of the New York Academy of Sciences*, Vol. 138, 1967, S. 849 ff. Für die ältere Diskussion des Stilbegriffs sind wichtig gewesen: Meyer Schapiro: »Style«, in: *Anthropology Today*, ed. A. L. Kroeber, Chicago 1953, S. 287-312, und James S. Ackerman: »A Theory of Style«, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20 (1962), S. 227-237. Neuerdings ist zur Diskussion des Stilbegriffs auch in Deutschland wieder einiges vorgetragen worden: J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: »Stilpluralismus statt Einheitszwang – Zur Kritik der Stilepo-

- chen – Kunstgeschichte«, in: *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus* (ed. W. Hager/N. Knopp), München 1977, S. 9-19, ebd. u. a. auch Friedhelm W. Fischer: »Gedanken zur Theoriebildung über Stil und Stilpluralismus«, S. 33-48.
- 17 Vgl. zu Morelli, E. Wind: *Kunst und Anarchie*, Frankfurt/M. 1979, Abschnitt III (S. 38 ff.).
 - 18 Vgl. Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, S. 467, den Nachweis über den Verlust des normativen Sinnes von Stil unter dem Vorzeichen des historischen Bewußtseins.
 - 19 Vgl. Kubler, *Zum Unterschied von Sequenz und Reihe*, a. a. O., S. 46.
 - 20 Beispiele, die Kubler für Primärobjekte gibt, sind u. a. der Parthenon-Tempel in Athen oder die im Original verlorene Athena Parthenon des Phidias, deren primärer Charakter aus der Replikenmenge erschlossen werden kann. Insgesamt zielt Kublers Theorie sicherlich stärker auf die Probleme der anonymen Werke früher Hochkulturen als auf die Fülle »eminenten« Werke der europäischen Neuzeit, bei denen der Rückschluß von der Kette auf das Primärobjekt meist nicht dazu dient, dieses überhaupt erst greifbar werden zu lassen. Eher haben wir es hier mit einer Kette von Primärobjekten zu tun. Muß nicht jedes »wirkliche« Kunstwerk im Sinne der ästhetischen Kultur Europas den Anspruch stellen, »Primärobjekt« zu sein?
 - 21 Vgl. S. 97: »Jede Abfolge läßt sich nach folgenden Voraussetzungen festlegen:
 - 1) Im Verlauf einer irreversiblen, endlichen Reihe verringert jede Besetzung einer Position die Anzahl der verbleibenden Positionen.
 - 2) Jede Position innerhalb einer Reihe erfordert nur eine begrenzte Anzahl von Handlungsmöglichkeiten etc. . . .«
 - 22 Vgl. Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, S. 357 f. »Einen Standort außerhalb der Geschichte, von dem aus sich die Identität eines Problems im Wandel seiner geschichtlichen Lösungsversuche denken ließe, gibt es in Wahrheit nicht . . . Das Problem, das wir wiedererkennen, ist in Wahrheit nicht einfach dasselbe, wenn es in einem echten fragenden Vollzug verstanden sein soll. Nur aufgrund unserer historischen Kurzsichtigkeit können wir es für dasselbe halten.

Der überstandpunktliche Standpunkt, von dem aus seine wahre Identität gedacht würde, ist eine reine Illusion.

... Der Begriff des Problems formuliert offenbar eine Abstraktion, nämlich die Ablösung des Frageinhalts von der ihn allererst aufschließenden Frage . . . Die Kritik am Problembe-
griff, die mit den Mitteln einer Logik der Frage und Antwort
geführt wird, muß die Illusion zerstören, als gäbe es die Pro-
bleme wie die Sterne am Himmel.*

- 23 Die Delegation der Wirkungen an Psychologie und Ästhetik (vgl. Kubler, S. 57) opfert eine Menge von der spezifischen Bedeutungsvermittlung, die Kunst leistet. Hermeneutik und Rezeptionsästhetik haben diese Fragen nachdrücklich beleuchtet (vgl. Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*, a. a. O.; Hans-Robert Jauss: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M. 1970, und den von Reiner Warning herausgegebenen Sammelband *Rezeptionsästhetik*, München 1975 u. a.).
- 24 Vgl. H. M. Baumgartner / J. Rüsen (Hrsg.): *Seminar: Geschichte und Theorie*, Frankfurt/Main 1976; Koselleck, R. / Stempel, W. D. (Hrsg.): *Geschichte – Ereignis und Erzählung / Poetik und Hermeneutik V*, München 1973, und die drei Bände der *Beiträge zur Historik* (dtv), München 1977-79. Ferner: Gadamer/Boehm: *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt/M. 1978, und die in den erwähnten Bänden enthaltenen Bibliographien.

Die Form der Zeit

Für Martin Heinemann

Vorwort

Symbol, Form und Dauer

Cassirers einseitige Definition der Kunst als einer symbolischen Sprache hat die Kunstforschung unseres Jahrhunderts beherrscht. So wurde eine neue Kulturgeschichte ins Leben gerufen, die das Kunstwerk als einen symbolischen Ausdruck zur Grundlage hat. Auf diese Weise wurde die Kunst mit der übrigen Geschichte in Verbindung gebracht.

Doch der Preis dafür war hoch, denn während die Bedeutungsforschung unsere ganze Aufmerksamkeit auf sich zog, wurde die andere Möglichkeit, Kunst als ein System formaler Beziehungen zu definieren, vernachlässigt. Diese zweite Definition gilt mehr als Bedeutungen. In demselben Sinne gilt Sprechen mehr als Schreiben, denn Sprechen geht dem Schreiben voraus, und Schreiben ist nur eine besondere Weise des Sprechens.

Die andere Definition der Kunst als Form ist aus der Mode gekommen, obwohl jeder denkende Mensch als richtig anerkennen muß, daß keine Bedeutung ohne Form vermittelt werden kann. Jede Bedeutung verlangt einen Träger, ein Vehikel, einen Anhalt. Dieses sind die Bedeutungsträger, ohne die keine Bedeutung von einer Person zur anderen oder überhaupt von einem Teil der Natur zu einem anderen übermittelt werden kann.

Die Formen der Kommunikation sind leicht zu trennen von jeder Inhaltsvermittlung. In der Linguistik sind diese Formen Sprechlaute (Phoneme) und grammatikalische Einheiten (Morpheme). In der Musik sind es Noten und Intervalle; in der Architektur und Bildhauerei sind es Körper und Räume; in der Malerei sind es Farben und Flächen.

Strukturen können unabhängig von Bedeutungen wahrgenommen werden. Wir wissen besonders aus der Linguistik,

daß Strukturelemente im Laufe der Zeit mehr oder weniger regelmäßigen evolutionären Veränderungen unterworfen sind, ohne dabei die Bedeutung zu betreffen. So lassen sich bestimmte phonetische Verschiebungen in der Geschichte verwandter Sprachen nur durch die Hypothese der regelmäßigen Veränderung erklären. Ein Phonem a, das in einem frühen Stadium einer Sprache vorkommt, wird in einem späteren Stadium zum Phonem b, unabhängig von seiner Bedeutung und nur nach den Regelbedingungen, die die phonetische Struktur der Sprache bestimmen. Die Regelmäßigkeit dieser Veränderungen ist so groß, daß die phonemischen Veränderungen sogar dazu verwendet werden können, Zeitabstände zwischen aufgezeichneten, jedoch undatierten Sprachbeispielen zu messen.

Ähnliche Gesetzmäßigkeiten bestimmen wahrscheinlich die formale Infrastruktur jeder Kunst. Wenn jedoch Symbole gehäuft vorkommen, so stellen wir Interferenzen fest, die die regelmäßige evolutionäre Veränderung des formalen Systems unterbrechen können. Eine Interferenz von visuellen Bildern liegt in fast jeder Kunst vor. Sogar die Architektur, von der man allgemein annimmt, daß sie frei von figuralen Intentionen sei, wird durch die Bilder der bewunderten Gebäude der Vergangenheit, der fernsten wie der jüngsten, von einer Ausdrucksweise zur nächsten geführt.

Das Ziel der folgenden Seiten ist es, die Aufmerksamkeit auf einige morphologische Probleme der zeitlichen Dauer von Serien und Sequenzen zu lenken. Diese Probleme entstehen unabhängig von Bedeutung und Bild. Es sind Probleme, die seit mehr als vierzig Jahren nicht mehr bearbeitet worden sind, seit die Forscher sich vom »reinen Formalismus« abgewandt und der historischen Rekonstruktion symbolischer Komplexe zugewandt haben.

Das wesentliche Gerüst dieser Gedanken wurde im November und Dezember 1959 in Gaylord Farm/Wallingford niedergeschrieben. Ich danke meiner Familie, meinen Freunden und meinen Kollegen an der Yale University für ihre

rücksichtsvolle Aufmerksamkeit für die Ansprüche eines ungeduldig Geduldigen. Den größten Teil des Textes schrieb ich Anfang 1960 in Neapel; im November desselben Jahres erhielt die Yale University Press das fertige Manuskript. Für die kritische Durchsicht und wertvolle Verbesserungsvorschläge bin ich meinen Kollegen in Yale zu Dank verpflichtet, den Professoren Charles Seymour Jr., George H. Hamilton, Sumner McK. Crosby, G. E. Hutchinson, Margaret Collier, George Hersey und Prof. James Ackerman von Harvard.

G. K.

New Haven
15. Mai 1961