

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

KUNSTWISSENSCHAFTLICHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT FRANKFURT/M.	
INV.-NO.	12741
BIBL.-NO.	AT 851

CH
 61040
 695
 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 aufbaut. 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

I. Die Geschichte der Dinge

Nehmen wir einmal an, die Idee der Kunst könnte dahin erweitert werden, daß sie alle von Menschen geschaffenen Dinge umfaßt, einschließlich aller Werkzeuge und alles Geschriebenen, das zu den nutzlosen, den schönen und poetischen Dingen der Welt hinzukäme. Unter diesem Blickwinkel würde das Universum der von Menschen geschaffenen Dinge ganz einfach mit der Geschichte der Kunst identisch sein. Es bestünde dann das dringende Bedürfnis, bessere Möglichkeiten auszubilden, um das von Menschen Geschaffene zu beurteilen. Dies werden wir eher erreichen, wenn wir von der Kunst ausgehen und nicht vom Nutzen, denn wenn wir zunächst nach dem Nutzen fragen, werden wir über alle nutzlosen Dinge hinwegsehen. Wenn wir aber als Ausgangspunkt die Frage nehmen, wie begehrenswert die Dinge sind, dann werden doch die nützlichen Gegenstände hauptsächlich als die Dinge angesehen, die wir mehr oder weniger hoch schätzen.

Tatsächlich sind doch die einzigen Zeichen der Geschichte, die in unserer Vorstellung erhalten bleiben, die begehrenswerten Dinge, die Menschen geschaffen haben. Es ist eigentlich überflüssig, darauf hinzuweisen, daß die von Menschen geschaffenen Dinge begehrenswert sind, denn der Mensch überwindet die ihm angeborene Trägheit nur durch die Begierde. Nichts wird geschaffen, wenn es nicht begehrenswert ist.

Solche Dinge kennzeichnen den Lauf der Zeit mit weit größerer Genauigkeit, als wir bisher wissen, und sie erfüllen Zeitabschnitte mit Formen von begrenzter Variationsbreite. Wie bei Krustazeen hängt auch unser Überleben von einem äußeren Skelett ab, von dem Gerippe der historischen Städte und Häuser. Sie sind mit Dingen angefüllt, die zu bestimm- baren Abschnitten der Vergangenheit gehören. Unsere Me-

thoden, diese sichtbare Vergangenheit zu beschreiben, sind immer noch äußerst unzureichend. Die systematische Erforschung der Dinge ist weniger als fünfhundert Jahre alt; sie beginnt mit der Beschreibung von Werken der bildenden Kunst in den Künstlerbiographien der italienischen Renaissance. Diese Methode wurde erst nach 1750 auf die Beschreibung aller Arten von Dingen ausgedehnt. Heute befassen sich Archäologie und Ethnologie mit der materiellen Kultur im allgemeinen. Die Kunstgeschichte beschäftigt sich mit den nutzlosesten und zugleich ausdrucksstärksten Hervorbringungen menschlichen Schaffens. Der Bestand an Dingen scheint wesentlich kleiner zu sein, als die Menschen zunächst angenommen hatten.

Steinwerkzeuge sind die ältesten von Menschen geschaffenen Dinge, die noch erhalten sind. Von ihnen verläuft eine kontinuierliche Entwicklung hin zu den Dingen des heutigen Lebens. Diese Entwicklung hat sich vielfach verzweigt, hat häufig in Sackgassen geendet. Zwar verschwanden bestimmte Sequenzen dann vollständig, wenn Künstlerfamilien oder Schulen ausstarben, wenn Kulturen zusammenbrachen; der Fluß der Dinge kam jedoch niemals zum Stillstand. Alles, was heute hergestellt wird, ist entweder eine Replik oder eine Variante von etwas, das schon früher geschaffen worden ist. So geht es ohne Unterbrechung rückwärts bis zu den Anfängen menschlichen Lebens. Dieser kontinuierliche Zeitzusammenhang kann nur kleinere Einschnitte enthalten.

Der Historiker als Erzähler hat den Vorteil, selbst entscheiden zu können, welche Länge historische Abläufe haben sollten. Niemand wird von ihm verlangen, seine Einteilung zu rechtfertigen, denn die Geschichte erlaubt es, an beliebigen Stellen Einschnitte zu machen; eine gute Erzählung kann immer dort beginnen, wo der Erzähler es will.

Für andere, die über die Erzählung hinausgehende Absichten verfolgen, stellt sich die Frage, Schnittpunkte in der Geschichte zu finden, an denen die Abschnitte unterschiedliche Typen von Geschehen aufweisen.¹ Viele waren der

Meinung, daß eine Bestandsaufnahme zu einem umfassenden Verständnis führen würde. Archäologen und Anthropologen klassifizieren die Dinge nach ihrer Verwendbarkeit, nachdem sie zuvor materielle und geistige Kultur oder auch Dinge und Ideen voneinander getrennt haben. Die Kunsthistoriker, die nützliche und ästhetische Gegenstände voneinander trennen, klassifizieren die ästhetischen nach Typen, Schulen und Stilen.

Schulen und Stile sind die Ergebnisse der langwierigen Bestandsaufnahme der Kunsthistoriker des neunzehnten Jahrhunderts. Diese Bestandsaufnahme kann jedoch nicht endlos so weitergehen; theoretisch sind diese unangreifbaren und unwiderlegbaren Listen und Tabellen einmal zu Ende geführt.

Es läßt sich beobachten, daß bestimmte Wörter an Bedeutung verlieren, wenn sie durch eine zu allgemeine Verwendung mißbraucht werden, als litten sie an Krebs oder Inflation. Stil ist eines dieser Wörter. Seine unzähligen Bedeutungsschattierungen umfassen anscheinend alle Erfahrungsbereiche. Auf der einen Seite gibt es eine Definition von Henri Focillon, die Stil als *ligne des hauteurs* bestimmt, vorgestellt als die Gebirgskette des Himalaya, aufgereiht aus den bedeutendsten Monumenten aller Zeiten, gedacht als Prüfstein und Norm allen künstlerischen Wertes. Das andere Extrem ist das kommerzielle Dickicht der Werbung, wo Benzinmarken und Toilettenpapier ›Stil‹ haben; oder auch jener Bereich, wo jährlich wechselnde Kleidermoden als ›Stile‹ ausgegeben werden. Dazwischen liegt das vertraute Terrain der ›historischen‹ Stile: Kulturen, Nationen, Dynastien, Herrschaftsgebiete, Regionen, Perioden, Handwerk, Menschen und Dinge: alles hat Stil. Die unsystematische Benennung nach binomischen Prinzipien (Mittlerer Minoischer Stil; style François I.) schafft die Illusion einer klassifizierenden Ordnung.

Diese ganze Anordnung ist jedoch instabil: der Schlüsselbegriff hat selbst in unserem begrenzten binomischen Kon-

text unterschiedliche Bedeutungen. Er fungiert gleichzeitig als Oberbegriff für eine Gruppe von Gegenständen wie auch als charakteristisches Merkmal eines Herrschers oder eines Künstlers. 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 Jahrzehnte vor 1789, jedoch leistet der Begriff es nicht, die Vielfalt und die Veränderungen der Kunst während der Regierungszeit dieses Monarchen zu berücksichtigen.

Die umfangreiche Kunstliteratur ist verwoben in das labyrinthische Geflecht dieses Begriffes ›Stil‹: seine Ambiguität und Inkonsistenz sind ein Spiegel ästhetischer Aktivität überhaupt. Stil beschreibt eher bestimmte Figurationen im Raum als irgendeine Existenzform in der Zeit.²

Ausgelöst durch die symbolische Interpretation von Erfahrung hat sich im zwanzigsten Jahrhundert eine andere Forschungsrichtung ausgebildet. Sie befaßt sich mit dem Studium ikonographischer Typen als symbolischen Ausdruck historischer Veränderung. Diese Richtung wird nach einem wiederbelebten Terminus des siebzehnten Jahrhunderts unter ›Ikonologie‹ rubriziert. Erst in letzter Zeit haben Wissenschaftshistoriker Ideen und Dinge in einen Zusammenhang gebracht, indem sie die Bedingungen von Entdeckungen eingehend untersucht haben. Methodisch gehen sie so vor, daß sie die heuristischen Momente der Wissenschaftsgeschichte rekonstruieren, um so ein Geschehen im Augenblick seines Entstehens zu beschreiben.

Der Augenblick der Entdeckung und deren allmähliche Umwandlung in ein traditionelles Verhalten sind sowohl von der Wissenschaftsgeschichte als auch von der ikonologischen

Forschung als Gegenstand ihres Forschungsprogramms entdeckt worden. Diese Ansätze markieren jedoch nur die Anfänge und die wichtigsten Artikulationen geschichtlicher Substanz. Eine Fülle anderer möglicher Themen drängt nach Aufmerksamkeit, und zwar in dem Augenblick, da wir den Gedanken zulassen, daß diese Substanz eine Struktur besitzt, deren Elemente nicht allein Erfindungen des Erzählers sind.

Obwohl unbelebte Dinge unser greifbarstes Zeugnis dafür bleiben, daß die menschliche Vergangenheit wirklich existiert hat, stammen doch die gebräuchlichen Metaphern, mit denen diese sichtbare Vergangenheit gewöhnlich beschrieben wird, hauptsächlich aus der Biologie. Wir sprechen ohne Zögern von der ›Geburt der Kunst‹, vom ›Leben eines Stils‹ und dem ›Tod einer Schule‹, von ›Blütezeit‹, ›Reife‹ und ›Verwelken‹, wenn wir von Qualitäten eines Künstlers reden. Die vorhandenen Zeugnisse werden üblicherweise nach biographischen Gesichtspunkten geordnet, wie wenn die einzelne biographische Einheit die einzig richtige Einheit als Forschungsgegenstand wäre. Die so zusammengestellten Biographien werden dann regional gruppiert (z. B. ›Umbrische Schule‹) oder nach Stil und Ort (›Römisches Barock‹) und in unbestimmter Weise abgestempelt nach biologischen Klassifizierungen wie Typologie, Morphologie und Verbreitung.

Die Grenzen der Biographie

Künstlerleben sind ein Genre in der Kunstliteratur geworden, seit Filippo Villani in den Jahren 1381-82 begann, Anekdoten zu sammeln. Künstlerbiographien werden in unserem Jahrhundert mit Dokumenten und Texten zu gewaltigem Umfang ausgedehnt. Das kann als ein notwendiges Stadium angesehen werden zur Vorbereitung des umfassenden Katalogs von Personen und Werken. Autoren, die die

Geschichte der Kunst in Biographien schreiben, gehen von der Annahme aus, daß es das höchste Ziel des Historikers sein müßte, die evolutionäre Entwicklung der Künstlerpersönlichkeit zu rekonstruieren, die Authentizität zugeschriebener Werke zu sichern und deren Bedeutung zu diskutieren. Bruno Zevi beispielsweise würdigt Künstlerbiographien als ein unentbehrliches Mittel zur Ausbildung junger Künstler.³ Die Geschichte eines künstlerischen Problems und die Geschichte der Lösung eines solchen Problems durch einen einzelnen Künstler finden so ihre praktische Rechtfertigung. Das hat jedoch zur Folge, daß der Wert der Kunstgeschichte auf Belange von ausschließlich pädagogischem Nutzen reduziert wird. Langfristig können Biographien und Kataloge nur Stationen auf dem Wege sein, die es uns erleichtern, den kontinuierlichen Fortgang künstlerischer Traditionen zu überblicken. Diese Traditionen können nicht angemessen in biographischen Segmentierungen abgehandelt werden. Die Biographie ist eine vorläufige Möglichkeit, die künstlerische Substanz zu prüfen. Aber sie behandelt nicht allein die Frage nach dem historischen Verlauf des Künstlerlebens, die zugleich auch immer die Frage danach ist, in welcher Beziehung es zu Vorausgegangenem steht und wie zu dem, was nach ihm kommen wird.

Der individuelle Einstieg. Das Leben eines Künstlers ist zurecht ein Gegenstand der Forschung in jeder biographischen Reihe. Wollte man es jedoch zum Hauptforschungsgegenstand der Kunstgeschichte erheben, so entspräche das dem Versuch, das Eisenbahnnetz eines Landes aufgrund der Erfahrungen eines einzelnen Reisenden, der nur einige Strecken befahren hat, zu untersuchen. Um Eisenbahnnetze genau zu beschreiben, müssen wir Personen und Zustände unbeachtet lassen, denn die Schienenwege selbst sind die Elemente der Kontinuität, nicht aber die Reisenden oder die Angestellten der Bahn.

Die Analogie der Eisenbahnstrecke liefert brauchbare For-

mulierungen für die Auseinandersetzung mit dem Künstler. Jedes Menschen Lebenswerk ist zugleich ein Werk innerhalb einer Reihe, die sich über ihn hinaus erstreckt, in einer oder in beiden Richtungen, je nach der Position, die er auf dieser Strecke einnimmt. Neben den üblichen Koordinaten, die die Position des einzelnen bestimmen – sein Temperament, seine Ausbildung –, ist außerdem der Augenblick seines *Einstiegs* von Bedeutung, denn dieses ist der Augenblick – in der Früh-, Mittel- oder Spätphase –, in dem die Tradition mit seinen biologischen Fähigkeiten zusammentrifft. Natürlich kann und wird ein Mensch immer wieder Traditionen umgehen, besonders in der modernen Welt, um einen besseren Einstieg zu finden. Ohne einen guten Einstieg läuft er Gefahr, seine Zeit als Nachahmer zu vergeuden, ungeachtet seines Temperaments und seiner Ausbildung. Unter diesem Gesichtspunkt können wir das ›Universalgenie‹ der Renaissance ganz einfach als eine begabte Persönlichkeit betrachten, die in einem günstigen Augenblick der großen Erneuerung der westlichen Zivilisation viele neue Wegstrecken der Entwicklung beschritten hat; diese Persönlichkeit konnte in mehreren Systemen ihre Wege zurücklegen, ohne dem Zwang der strengen Beweisführungen und ausführlichen Erklärungen unterworfen zu sein, wie sie in späteren Zeiten verlangt wurden.

Ein ›guter‹ oder ›schlechter‹ Einstieg hängt von mehr ab als nur von der Position innerhalb einer Sequenz. Er ist ebenso bedingt durch die Verbindung von Temperament und spezifischer Position. Jede Position ist gekoppelt an die Handlungsweise einer bestimmten Temperamentslage. Wenn ein spezifisches Temperament und eine günstige Position ineinandergreifen, so kann das begünstigte Individuum aus dieser Situation eine Fülle von nicht vorhersehbaren ungeahnten Möglichkeiten beziehen. Dieser Erfolg mag anderen Menschen versagt bleiben, genauso gut aber derselben Person zu einem anderen Zeitpunkt. So können wir uns jede Geburt eines Menschen vorstellen als das Ingangsetzen von zwei

Rädern des Schicksals: das eine lenkt sein Temperament, das andere bestimmt seinen Einstieg in eine Sequenz.

Talent und Genie. Aus dieser Sicht erweisen sich die großen Unterschiede zwischen einzelnen Künstlern nicht so sehr als talentbedingt; sie beruhen vielmehr auf Einstieg und Position in der Sequenz. Talent ist eine Disposition: ein talentierter Schüler beginnt früher; er bewältigt die Traditionen schneller; seine Einfälle fließen leichter als die seiner weniger talentierten Mitschüler. Jedoch gibt es unentdeckte Talente im Überfluß, sowohl bei Menschen, deren Ausbildung nicht ihre Befähigungen zutage gefördert hat, als auch bei denen, deren Fähigkeiten trotz ihres Talent es nicht in Anspruch genommen worden sind. Natürliche Begabungen sind sicherlich viel zahlreicher, als uns die aktualisierten Neigungen oder die Berufswahl vermuten lassen. Die Qualität, die talentierte Menschen gemeinsam haben, ist eher eine Frage der Eigenart als der Quantität, denn die unterschiedlichen graduellen Abstufungen von Talent sind weniger bedeutsam als das Vorhandensein von Talent überhaupt.

Es ist sinnlos, darüber zu streiten, ob Leonardo talentierter war als Raffael. Sie waren beide talentiert. Bernardino Luini und Giulio Romano waren ebenfalls talentiert. Aber die Nachfolger hatten Pech. Sie kamen zu spät, als das Fest schon vorüber war, es war jedoch nicht ihre Schuld. Die Mechanismen des Ruhms sind nun einmal so, daß das Talent ihrer Vorgänger gepriesen und ihr eigenes herabgewürdigt wurde; vorausgesetzt, daß Talent nur eine relativ häufig vorkommende Disposition ist, die sich auf visuelle Ordnungen bezieht, ohne besonders große Möglichkeiten der Differenzierung anzubieten. Zeit und Umstände bewirken größere Differenzen als der Grad des Talents.

Natürlich müssen viele zusätzliche Bedingungen das Talent unterstützen: physische Kraft, anhaltende Gesundheit und Konzentrationsfähigkeit sind nur einige Gaben des Schicksals, mit denen der Künstler besonders gut ausgestattet

ist. Jedoch erfuhr unsere Konzeption des künstlerischen Genie-Begriffs im Verlauf der romantischen Agonie des neunzehnten Jahrhunderts so unglaubliche Veränderungen, daß wir noch heute unbedacht ›Genie‹ mit anlagebedingter Disposition gleichsetzen; wir bezeichnen es als einen angeborenen Charakterunterschied zwischen Menschen, statt es als eine besonders günstige Koppelung von Disposition und Umweltbedingung anzusehen, die eine außerordentlich wirkungsvolle Einheit bildet. Es gibt keinen eindeutigen Beweis dafür, daß ›Genie‹ erblich ist. Sein Auftreten bei einer bestimmten Erziehung, unter Umweltbedingungen, die das Erlernen besonderer Fertigkeiten begünstigen, wie beispielsweise bei Kindern, die von Musikerfamilien adoptiert und erzogen worden sind, kennzeichnet ›Genie‹ eher als ein Phänomen der Erlernbarkeit als der Genetik.

Finales Denken hat keinen Platz in der Biologie, Geschichte jedoch ist ohne das sinnlos. In der Diktion des Historikers existieren immer noch etliche Spuren aus einer Zeit, als man biologisches Denken auf historische Ereignisse übertrug; jedoch wurden die Begriffe Typologie (womit die Lehre von den Arten und Varianten gemeint ist) und Morphologie (Lehre von den Formen) falsch verstanden. Weil diese biologischen Beschreibungsweisen nicht angemessen sein können zur Erklärung finaler Konzeptionen, mußte der Historiker durch den Umgang mit solchen biologischen Methoden das Hauptziel der Geschichtswissenschaft verfehlen, das darin besteht, um es allgemein zu formulieren, das spezielle Problem zu erkennen und darzulegen, für das es eine gegenständliche oder aktionelle Lösung geben muß. Das Problem kann ein rationales oder ein künstlerisches sein: wir können jedoch immer davon ausgehen, daß jedes von Menschen geschaffene Ding als sinnvolle Lösungsmöglichkeit eines Problems entstanden ist.

Biologische und physikalische Metaphern. So nützlich es für pädagogische Zwecke sein mag, so irreführend erweist es sich

unter historischen Gesichtspunkten, die biologische Metapher für Stil als eine Abfolge von Lebensabschnitten zu verwenden, denn sie unterstellt dem Fluß der Ereignisse die Form und das Verhalten eines Organismus. Aufgrund der Metapher des Lebenszyklus müßte sich ein Stil wie eine Pflanze verhalten. Ihre ersten Blätter sind klein und nur unvollkommen ausgebildet; die Blätter des mittleren Lebensabschnittes sind vollständig ausgeformt; die letzten Blätter, die die Pflanze hervorbringt, sind wieder klein, aber komplex geformt. Sie werden alle von einem unveränderlichen Organisationsprinzip getragen, das allen Artgenossen derselben Spezies gemeinsam ist, einschließlich der Modifikationen, die in veränderter Umgebung auftreten. Spricht man in einer biologischen Metapher von Kunst und Geschichte, so wäre der künstlerische Stil die Spezies, die historischen Stile wären ihre taxonomischen Varianten. Dennoch ist diese Metapher eine mögliche Annäherung, um die ständige Wiederkehr bestimmter Ereignisse zu erkennen und eine vorläufige Erklärung für sie zu finden, statt jedes Ereignis immer wieder als ein noch nie dagewesenes zu behandeln, als ein unwiederholbares *Unicum*.

Das biologische Modell hat sich als nicht sehr geeignet erwiesen für eine Geschichte der Dinge. Möglicherweise hätte ein der Physik entlehntes System von Metaphern der Situation der Kunst besser entsprochen als die biologischen Metaphern: vor allem, wenn wir in der Kunst von der Übertragung bestimmter Energien sprechen; von Impulsen, Generatoren und Relaisstationen; von Gewinn und Verlust beim Transport; von elektrischen Widerständen und Transformatoren. Kurz, die Sprache der Elektrodynamik wäre besser geeignet gewesen als die Sprache der Botanik; und Michael Faraday wäre ein besserer Mentor zur Erforschung der materiellen Kultur gewesen als Linné.

Es ist mehr als ein Euphemismus, daß wir den Begriff ›Geschichte der Dinge‹ gewählt haben, um den besonders häßlichen der ›materiellen Kultur‹ zu ersetzen. Dieser Ter-

minus wird von Anthropologen verwendet, um Ideen – also »geistige Kultur« – von Artefakten zu unterscheiden. Aber die »Geschichte der Dinge« soll dazu dienen, Ideen und Gegenstände unter dem Oberbegriff der visuellen Form wieder zu vereinen: 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 all diesen Dingen läßt sich die Form einer Zeit ablesen. Es entsteht das sichtbare Portrait einer kollektiven Identität, sei es eines Stammes, einer Klasse oder einer Nation. Dieses Selbstbildnis, das sich in den Dingen widerspiegelt, ist eine Anleitung und ein Bezugspunkt der Gruppe für die Zukunft. Wahrscheinlich wird das Portrait zur Überlieferung für die Nachwelt.

Obwohl Kunst- und Wissenschaftsgeschichte ihren Ursprung in der Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts haben, ist es doch eine überkommene Gewohnheit, Kunst und Wissenschaft voneinander zu trennen. Diese Trennung geht zurück auf die alte Unterscheidung zwischen freien und angewandten Künsten und hatte äußerst bedauerliche Folgen. Eine sehr wesentliche ist, daß wir sehr lange gezögert haben, die Prozesse, die Kunst und Wissenschaft gemeinsam sind, unter derselben historischen Perspektivierung in den Blick zu nehmen.

Wissenschaftler und Künstler. Es wird heute immer wieder festgestellt, daß zwei Maler unterschiedlicher Schulen nichts voneinander lernen können, daß sie nicht einmal in der Lage sind, eine sinnvolle Unterhaltung über ihr Werk miteinander zu führen. Dasselbe wird auch von Chemikern und Biologen mit unterschiedlichen Spezialgebieten gesagt. Wenn schon Angehörige desselben Berufszweiges in so hohem Maße Verständigungsschwierigkeiten haben, wie soll man sich dann die Kommunikation zwischen einem Maler und einem

Physiker vorstellen? Es wird wahrscheinlich selten vorkommen. Der Wert einer Annäherung von Kunstgeschichte und Wissenschaftsgeschichte liegt darin, gemeinsame Innovationsmomente herauszufinden, gemeinsame Veränderungen und Veralterungen, denen die materiellen Werke der Künstler und der Wissenschaftler im Laufe der Zeit unterworfen sind. Die auffälligsten Beispiele aus der Geschichte der Energieversorgung, Dampf, Elektrizität und Verbrennungsmotoren, verweisen auf Rhythmen von Produktivität und Ruhephasen, mit denen Kunsthistoriker ebenfalls vertraut sind. Wissenschaft und Kunst befassen sich beide mit Bedürfnissen, die einerseits mit dem Geist, andererseits mit den Händen durch die Herstellung von Dingen befriedigt werden. Werkzeuge und Instrumente, Symbole und Ausdrucksformen, sie alle entspringen Bedürfnissen, sie alle werden durch Formgebung zu Gegenständen.

Die frühe experimentelle Wissenschaft unterhielt eine enge Verbindung zu den Ateliers und Werkstätten der Renaissance, obwohl Künstler damals einen gleichberechtigten Status mit Fürsten und Prälaten anstrebten, für deren Geschmack sie bestimmend und prägend waren. Heute wird es wieder deutlich, daß der Künstler ein Kunsthandwerker ist, daß er zu einer bestimmten Gruppe von Menschen gehört, deren Bezeichnung *homo faber* darauf verweist, daß sie an der ständigen Erneuerung von Form in Materie arbeiten. Es ist ebenso offensichtlich, daß Wissenschaftler und Künstler einander ähnlicher sind als Kunsthandwerker, denn die sind wie jeder andere auch. Für unsere Absicht, die Art von Veränderungen in der Welt der Dinge herauszufinden, sind die Differenzen zwischen Wissenschaft und Kunst jedoch nicht reduzierbar, in demselben Maße nicht, wie die Differenzen zwischen Verstand und Gefühl, zwischen Notwendigkeit und Freiheit. Obwohl ein gemeinsamer Nenner Nutzen und Schönheit verbindet, sind doch beide grundsätzlich verschieden: kein Werkzeug kann ausschließlich zum Kunstwerk erklärt werden und kein Kunstwerk ausschließ-

lich zum Werkzeug. Ein Werkzeug ist seinem Wesen nach immer einfach, so hoch entwickelt sein Mechanismus auch sein mag. Ein Kunstwerk jedoch in seiner Komplexität von Ebenen und sich kreuzenden Intentionen ist immer seinem Wesen nach kompliziert, wie einfach es auch in seiner Wirkung erscheinen mag.

Ein neueres Phänomen in Europa und Amerika, das sich etwa seit 1950 beobachten läßt, ist die annähernde Erschöpfung neuer Entdeckungen von großer Bedeutung auf dem Gebiet der Kunstgeschichte. Seit Winckelmann war bisher jede Generation in der Lage, sich ihre Reservate in der Kunstgeschichte abzustecken. Heute gibt es solche in sich geschlossenen Forschungsgebiete nicht mehr. Zuerst war es die klassische Kunst, die auf Kosten anderer Ausdrucksformen die ganze Aufmerksamkeit und Bewunderung auf sich zog. Die Generation der Romantik verlieh der Gotik die gebührende Anerkennung. Architekten und Gestalter des fin de siècle hoben die Kunst der römischen Kaiserzeit wieder ins Bewußtsein. Andere verfielen in Dumpfheit und brachten die pflanzlichen Elaborate des *art nouveau* hervor, während gleichzeitig die Rebellen unter ihnen sich dem Primitivismus und der archaischen Kunst zuwandten. Einer Art Gesetz der Abwechslung folgend, nach dem die Generationen sich jeweils einem Stil von feinerem oder groberem Zuschnitt zuwenden, wiederbelebte die folgende Generation dann Barock und Rokoko – die Generation, die durch den ersten Weltkrieg dezimiert wurde. Während der Jahre um 1930 war erneutes Interesse für den Manierismus des sechzehnten Jahrhunderts weit verbreitet. Dieses war nicht nur eine Koinzidenz mit den großen sozialen Unruhen der Zeit, es war auch ein Hinweis für die historische Resonanz, für eine gewisse Übereinstimmung zwischen den Menschen der Reformationszeit und denen der wirtschaftlichen Depression und Demagogie.⁴

Danach gab es nichts mehr zu entdecken, es sei denn zeitgenössische Kunst. Die letzten Ecken und Winkel der

Kunstgeschichte sind nun ausgekehrt, katalogisiert von den Ministerien für Erziehung und Tourismus.

Aus der Perspektive einer sich abzeichnenden Vollendung läßt sich absehen, daß die Annalen der Disziplin Kunstgeschichte, so kurz sie auch sind, Wiederholungen enthalten. Auf der einen Seite fühlen sich die Fachleute von der Fülle des archivierten Materials erdrückt. Andererseits besitzen wir Werke von rhapsodischer Ausdruckskraft wie jene, die von Plato im Dialog des Sokrates mit Ion »seziert« werden. Als Ion, dieser eitle Rhapsodist, mit seiner Verachtung gegen alle Dichter außer Homer prahlt, sagt Sokrates: »... dein Zuhörer ist das letzte Glied jener Kette, die durch Magnetkraft zusammengehalten wird. Ihr Rhapsoden und Schauspieler seid die Mittelglieder, deren erstes ist der Dichter.«⁵

Wie die Fülle der Geschichte niemals aufgearbeitet werden kann, so ist die Schönheit der Kunst eigentlich nicht mitteilbar. Der Rhapsodist kann einige Hinweise und Fingerzeige geben für das Verständnis des Kunstwerks, wenn er selbst es tatsächlich verstehend erfahren hat. Er kann nur hoffen, daß diese Hinweise dem Zuhörer helfen werden, seine eigenen Empfindungen und Gedankengänge nachzuvollziehen. Er kann jedoch den Menschen nichts mitteilen, die nicht die Bereitschaft haben, denselben Weg wie er zu beschreiten. Genausowenig wird er in der Lage sein, sich irgendeinen Bereich als attraktiv zu erschließen, der außerhalb seiner unmittelbaren Erfahrung liegt. Aber Historiker sind keine Mittelglieder einer Kette. Ihre Aufgaben liegen in einem anderen Bereich.

Die Aufgaben des Historikers

Vornehmste Aufgabe und Leistung des Historikers ist die Erforschung der vielfältigen Formen von Zeit. Ungeachtet seiner speziellen Forschungsrichtung ist des Historikers Ziel

die Darstellung von Zeit. Er sieht es als seine Verpflichtung an, die Form der Zeit zu erkennen und genau zu beschreiben. Er überträgt, vereinfacht, komponiert und koloriert ein Faksimile wie ein Maler, der auf der Suche nach einer identischen Darstellung seines Themas einen strukturierten Fundus von Eigenschaften finden muß, durch den sich eine Erkenntnis vermittelt, während er eine neue Sichtweise dieses Themas zur Anschauung bringt. Er unterscheidet sich von einem Altertumswissenschaftler oder einem Forscher aus Neugier ebenso, wie ein Komponist neuer Musik sich von einem Virtuosen unterscheidet. Der Historiker entwickelt inhaltliche Zusammenhänge aus Daten der Vergangenheit, während der Altertumsforscher Dunkelzeiten der Vergangenheit in uns schon vertrauten Formen rekonstruiert, wiederbelebt oder ordnet. Sofern der Historiker nicht Annalenschreiber oder Chronist ist, erstellt er systematische Modelle der Vergangenheit, die den Menschen selbst, die zu der Zeit gelebt haben, nicht erkennbar sein konnten, die aber auch seinen Zeitgenossen unbekannt waren, bevor er sie entdeckte.

Um die Formen der Zeit zu beschreiben, benötigen wir Kriterien, die nicht in erster Linie Analogiebildungen aus der Biologie sind. Biologische Zeit besteht aus ununterbrochenen Zeitabständen von voraussagbarer Länge: jeder Organismus verfügt von seiner Geburt bis zum Tod über eine »erwartbare« Lebensspanne. Historische Zeit hingegen ist intermittierend und variabel. Jedes Ereignis ist eher intermittierend als kontinuierlich und die Intervalle zwischen den Ereignissen sind nach Dauer und Inhalt unendlich variabel. Anfang und Ende eines Ereignisses sind nicht bestimmbar. Bündelungen von Ereignissen geben hin und wieder ausreichende Anhaltspunkte, um mit einiger Objektivität Anfang und Ende festzulegen. Ereignisse und die Intervalle dazwischen sind die Strukturelemente zur systematischen Erfassung der historischen Zeit. Die biologische Zeit enthält die ununterbrochenen Ereignisse, die wir Leben nennen; sie

enthält außerdem soziale Organisationsformen der Arten und Gruppen von Arten. Jedoch bleiben in der Biologie die zeitlichen Intervalle zwischen den Ereignissen unbeachtet, während uns bei der historischen Zeit gerade das Gewebe der Ereignisse, das die Intervalle überlagert, interessiert.

Zeit als solche ist – wie Bewußtsein – nicht erkennbar. Wir kennen Zeit nur indirekt durch das, was in ihr geschieht: durch die Beobachtung von Dauer und Wandel; durch die Abfolge von Ereignissen und die dazwischenliegenden Phasen der Unveränderlichkeit; und indem wir unterschiedlich lange Zeitabstände zwischen den Veränderungen wahrnehmen. Schriftliche Zeugnisse geben uns Anhaltspunkte aus der jüngeren Vergangenheit, jedoch nur aus einigen Teilen der Welt. In erster Linie beruht unsere Kenntnis vergangener Zeiten auf der sichtbaren Evidenz physikalischer und biologischer Dauer. Technologische Entwicklungsreihen aller Art und Sequenzen von Kunstwerken aller Schattierungen werden zu einer ziemlich genauen Zeitskala herangezogen, die sich mit den schriftlichen Dokumenten überschneidet.

Da uns heute genaue zeitliche Festlegungen durch das Zählen der Jahresringe von Bäumen und durch Erdhuren möglich sind, ist es rückblickend um so erstaunlicher festzustellen, wie genau doch die früheren Schätzungen des Alters waren, die auf Entwicklungsreihen und entsprechenden seriellen Vergleichen beruhten. Die Methode der »kulturellen Zeitmessung« war allen physikalischen Methoden voraus. Sie ist beinahe ebenso exakt und es ist eine gründlicher erforschende Methode des Messens als die neuen absoluten Zeitbestimmungen, die häufig zusätzlich der Bestätigung durch die kulturgeschichtliche Forschung bedürfen, besonders wenn die Zeugnisse aus unterschiedlichen Bereichen stammen.

Die kulturhistorische Zeitmessung beruht jedoch hauptsächlich auf zerstörten Gegenstandsfragmenten, die von Abfallplätzen und Friedhöfen stammen, von verlassenen Städten und verschütteten Dörfern. Nur die Kunstwerke

materieller Natur sind erhalten geblieben: über Musik und Tanz, Sprache und Ritual, über all die Künste, die sich in der Zeit ausdrücken, ist praktisch nichts bekannt außerhalb des Mittelmeerraumes, wo wir dank des Fortlebens von Traditionen bei vereinzelt abgelegenen Gruppen noch Zeugnisse finden. Deshalb ist unsere Arbeit auf Beweismaterial über die Existenz fast aller älteren Völker angewiesen, das gegenständlich und räumlich greifbar ist, nicht aber zeitlich und klanglich.

Um unsere Kenntnisse über die menschliche Vergangenheit zu erweitern, sind wir auf die sichtbaren Produkte menschlicher Tätigkeit angewiesen. Nehmen wir eine Verbindungslinie zwischen absoluter Kunst und absoluter Nützlichkeit an: diese Extreme existieren nur in unserer Vorstellung; menschliche Produkte vereinigen immer beides in sich: Nützlichkeit und Kunst, jedoch in unterschiedlicher Relation. Kein Gegenstand ist ohne diese beiden Komponenten vorstellbar. Archäologische Forschungen extrahieren gewöhnlich nach dem Gesichtspunkt der Nützlichkeit, um so Informationen über die Zivilisation zu erhalten. Kunsthistorische Forschungen hingegen betonen qualitative Gesichtspunkte, um so zu den wesentlichen Inhalten der generischen Lebensbereiche vorzudringen.

Die Einteilung der Künste. Im siebzehnten Jahrhundert entstand die akademische Trennung zwischen den schönen Künsten und dem Kunstgewerbe, die erst vor einem Jahrhundert aus der Mode kam. Seit etwa 1880 ist der Begriff der ›schönen Kunst‹ ein bürgerliches Etikett. Nach 1900 wurden Volkskunst, provinzielle Stile und rustikales Handwerk so hoch eingeschätzt, daß man sie gleichrangig mit höfischen Stilen und Schulrichtungen der Metropolen beurteilte. Diese Tendenz ist dem politischen Denken des zwanzigsten Jahrhunderts zu verdanken, das von demokratischen Maßstäben bestimmt ist. Um 1920 setzte eine andere Angriffsstrategie die ›schöne Kunst‹ außer Gefecht: die Exponenten des in-

dustriellen Design, die die Forderung nach einem umfassend guten Design predigten und sich einem zweigeteilten Bewertungsmaßstab für Kunstwerke und Gebrauchsgegenstände widersetzen. So wurde allmählich die Idee der ästhetischen Einheit aller Artefakte verwirklicht, statt einige wenige auf Kosten aller anderen überzubewerten.

Dieser egalisierende Grundsatz verwischt nun allerdings viele substantielle Unterschiede in der Kunst. Architektur und Verpackung werden in den modernen Schulen für Design immer häufiger unter dem Sammelbegriff ›Umhüllungen‹ vereinigt; unter Bildhauerei fällt nun das Design aller Arten von Körpern und Behältnissen; die Malerei umfaßt alle Arten von flachen Formen und Flächen, zu denen auch Gewebe und Drucke gehören. Innerhalb eines solchen geometrischen Systems kann die gesamte sichtbare Kunst klassifiziert werden als Hüllen, Körper, Flächen, ungeachtet ihrer Verwendungszwecke; außerdem ignoriert diese Klassifizierung völlig die traditionelle Unterscheidung von ›schönen‹ und ›niedereren‹ Künsten, von ›Gebrauchskunst‹ und ›nutzloser‹ Kunst.

Für unsere Zwecke sollten unbedingt zwei wichtige Unterscheidungen hinzugefügt werden. An erster Stelle steht der große Unterschied, der die traditionelle handwerkliche Ausbildung von der Arbeit des künstlerischen Schaffens trennt. Die erste erfordert nur wiederholbare Handlungen, die andere lebt von der Unabhängigkeit von jeder Routine. Bei der handwerklichen Ausbildung lernen Gruppen von Schülern, identische Handlungen auszuführen; das künstlerische Schaffen dagegen erfordert die einsamen Anstrengungen einer einzelnen Person. Diese Unterscheidung ist es wert, festgehalten zu werden, denn Künstler unterschiedlicher Arbeitsweisen können nicht miteinander über technische Fragen sprechen, sondern nur über Probleme des Design. Ein Weber lernt nichts über Webstühle und Garne, indem er sich mit Töpferscheiben und Brennöfen beschäftigt; seine handwerkliche Ausbildung muß sich auf die Werkzeuge seines

Handwerks beschränken. Nur wenn er seine eigenen Werkzeuge technisch beherrscht, können ihn Eigenarten und formgeberische Effekte anderer Handwerkszweige zu neuen Lösungen auf seinem eigenen Gebiet anregen.

Die andere oben erwähnte Unterscheidung betrifft die utilitaristische und ästhetische Natur aller Bereiche der künstlerischen Tätigkeit. In der Architektur und den verwandten Handwerkszweigen ist die Baustruktur identisch auf dem Gebiet der traditionellen Technik, die ihrem Wesen entsprechend utilitaristisch und rational ist, jedoch immer dann auf ein Ende der Entwicklung zusteuert, wenn die Einfälle allzu kühn werden. Bildhauer ebenso wie Maler verfügen bei jeder ihrer Arbeitsweisen über einen Fundus von Techniken und Arbeitspraktiken, um die formalen und inhaltlichen Gefüge zu transportieren. Hinzu kommt, daß Bildhauerei und Malerei bestimmte Botschaften deutlicher vermitteln als die Architektur. Diese Kommunikation oder die ikonographischen Aufgaben bedingen die utilitaristische und rationale Grundstruktur jeder ästhetischen Produktion. Insofern gehören Struktur, Technik und Ikonographie zum nicht-künstlerischen Unterbau der »schönen« Künste.

Der entscheidende Punkt ist, daß Kunstwerke keine Werkzeuge sind, obwohl viele Werkzeuge Eigenschaften der guten Formgebung mit Kunstwerken gemeinsam haben. Wir sprechen nur dann von einem Kunstwerk, wenn es nicht überwiegend instrumentellen Nutzen hat und wenn es nicht vorrangig technisch und rational begründet ist. Wenn die technische Organisation oder die rationale Ordnung eines Gegenstandes für unsere Aufmerksamkeit beherrschend ist, so handelt es sich um einen Gebrauchsgegenstand. In diesem Punkt hat Lodoli die doktrinären Funktionalisten unseres Jahrhunderts vorweggenommen, denn er erklärte schon im achtzehnten Jahrhundert, daß nur das Notwendige schön sei.⁶ Kant hat jedoch dasselbe Problem richtiger formuliert, indem er sagte, daß das Notwendige nicht als schön beurteilt werden könne, sondern nur als richtig oder konsistent.⁷ Kurz

gesagt, ein Kunstwerk ist ebenso unbrauchbar, wie ein Werkzeug brauchbar ist. Kunstwerke sind so einzigartig und unersetzbar, wie Werkzeuge weitverbreitet und abnutzbar sind.

Das Wesen der Aktualität

»Le passé ne sert qu'à connaître l'actualité. Mais l'actualité m'échappe. Qu'est-ce que c'est donc que l'actualité?« Über viele Jahre hinweg beschäftigte meinen Lehrer Henri Focillon diese Frage – die letzte und wichtigste Frage seines Lebens –, besonders in dieser düsteren Zeit zwischen 1940 und 1943, als er dann in New Haven starb. Diese Frage hat mich seitdem immer begleitet, und ich bin auch jetzt des Rätsels Lösung noch nicht näher gekommen, obwohl es Grund zu der Vermutung gibt, daß die Antwort eine Negation ist.

Aktualität ist, wenn der Leuchtturm dunkel ist zwischen den Lichtblitzen: es ist der Augenblick der Stille zwischen dem Ticken einer Uhr: es ist das leere Intervall, das auf ewig durch die Zeit schlüpft: es ist der Bruch zwischen Vergangenheit und Zukunft: die Nahtstelle des umgebenden Magnetfeldes an den Polen, so unendlich klein und doch existent. Es ist die zwischen dem Zeitlauf liegende Pause, wenn nichts geschieht. Es ist die Leere zwischen den Ereignissen.

Dennoch ist der Augenblick der Aktualität alles, was wir je unmittelbar erfahren können. Die übrige Zeit macht sich nur in Signalen bemerkbar, die uns in diesem Augenblick auf unzähligen Ebenen übermittelt werden und von ganz unerwarteten Sendern. Diese Signale werden wie kinetische Energie im Ruhezustand gehalten bis zu dem Augenblick, da sie bemerkt werden. In dem Augenblick steigt die Masse ein Stück des Weges hinab zum Zentrum des Gravitationssystems. Man könnte fragen, warum diese alten Signale nicht

aktuelle sind. Es liegt in der Natur des Signals, daß seine Botschaft kein Hier und Jetzt ist, sondern ein Dort und Damals. Wenn es sich um ein Signal handelt, dann handelt es sich auch um eine vergangene, abgeschlossene Handlung, die nicht und nie vom ›Jetzt‹ des gegenwärtigen Seins erfaßt ist. Die Wahrnehmung eines Signals geschieht ›jetzt‹, aber seine Impulse und seine Übermittlung geschahen ›damals‹. Der gegenwärtige Augenblick ist die Projektionsebene für die Signale allen Seins. Das gilt für alle Ereignisse. Keine andere Ebene der zeitlichen Dauer verbindet uns so umfassend und im selben Augenblick mit dem Entstehen.

Unsere Signale aus der Vergangenheit sind nur sehr schwach, unsere Mittel und Möglichkeiten, ihre Bedeutung zu erschließen, sind noch sehr unvollkommen. Am schwächsten und unklarsten sind jene Signale, die aus den Anfangs- und Endphasen von Ereignissequenzen stammen, denn wir haben noch sehr unsichere Vorstellungen von einer kohärenten Einteilung der Zeit. Die Anfänge sind viel verschwommener als die Endpunkte, die sich zumindest durch den katastrophalen Verlauf eines äußeren Ereignisses festlegen lassen. Die Segmentierung der Geschichte ist immer noch ein arbiträrer und konventioneller Vorgang, der von einer nicht nachprüfbaren Konzeption der Einteilung in historische Einheiten und deren zeitliche Dauer bestimmt wird. Jetzt wie schon in der Vergangenheit lebt die Mehrzahl der Menschen die meiste Zeit nach überkommenen Vorstellungen und auf einem Gerüst von Traditionen, obwohl das Gebäude in jedem Augenblick verworfen wird; ein neues wird errichtet, das das alte ersetzen soll. Von Zeit zu Zeit bringt das jedoch das gesamte Gefüge ins Wanken, nämlich dann, wenn neue Formen und Figurationen sich etablieren. Solche Veränderungsprozesse sind geheimnisvolle und unerforschte Gebiete, in denen Reisende bald die Orientierung verlieren und im Dunkel umherirren. Es gibt tatsächlich nur wenige Anhaltspunkte, die uns leiten: das könnten die Notizen und Skizzen von Architekten und Künstlern sein, die sie im

Augenblick des Einfalls aufgezeichnet haben; oder die Manuskripte der ersten Entwürfe von Dichtern, durchsetzt von Streichungen und Korrekturen. Dieses sind die verschwommenen Umrisse des im Dunkel liegenden Kontinents des ›Jetzt‹, wo die Zukunft von der Vergangenheit geprägt wird.

Anderen Lebewesen, die mehr nach dem Instinkt leben als die Menschen, muß der Augenblick der Aktualität bei weitem nicht so kurz vorkommen. Der Instinkt funktioniert automatisch und bietet weniger Entscheidungsmöglichkeiten als die Intelligenz; Kreisläufe öffnen und schließen sich nicht nach selektiven Kriterien. In solchen zeitlichen Abläufen sind Wahlmöglichkeiten so selten gegeben, daß die Verbindungslinie von der Vergangenheit zur Zukunft eher eine gerade Linie beschreibt im Vergleich zu dem unendlich sich gabelnden System der menschlichen Erfahrung. Ob Wiederkäufer oder Insekt, die Tiere erleben Zeit wahrscheinlich eher als ausgedehnte Gegenwart, die solange währt wie ihr individuelles Leben. Für uns dagegen enthält ein einzelnes Leben unendlich viele gegenwärtige Augenblicke, die alle unzählige und nicht festgelegte Wahlmöglichkeiten des Wollens und des Handelns beinhalten.

Warum sollte Aktualität sich für immer unserem Zugriff entziehen? Das Universum hat eine begrenzte Geschwindigkeit, die nicht nur die Streuung seiner Ereignisse limitiert, sondern auch die Schnelligkeit unserer Wahrnehmung. Der Moment der Aktualität schlüpft zu schnell durch das grobmaschige Netz unserer trägen Sinne. Die Galaxien, deren Licht wir heute sehen, können schon vor Jahrtausenden aufgehört haben zu existieren. Nach demselben Schema kann ein Mensch ein Ereignis erst dann abschätzen, wenn es geschehen ist, wenn es Geschichte geworden ist, zu Staub und Asche, nachdem der kosmische Sturm darüber hinweggegangen ist, den wir Gegenwart nennen, und der unaufhörlich durch die Schöpfung tobt.

Und meine eigene Gegenwart: tausend Dinge des tägli-

chen Lebens müssen unbeachtet bleiben, während ich diesen Text schreibe. Der Augenblick erlaubt nur jeweils eine Handlung, während alle anderen Möglichkeiten unrealisiert bleiben. Aktualität ist das Auge des Sturms: es ist ein Diamant, durch dessen unendlich feine Perforation die Ausprägungen gegenwärtiger Möglichkeiten in vergangene Ereignisse hineingezogen werden. Die Leere der Aktualität läßt sich an den Möglichkeiten ermessen, die in jedem Augenblick unrealisiert bleiben: nur wenn diese Möglichkeiten gering bleiben, kann die Aktualität als ausgefüllt erscheinen.

Über Künste und Sterne. Die Vergangenheit zu kennen ist ebenso aufregend wie die Sterne zu kennen. Astronomen sehen nur altes Licht. Anderes Licht gibt es für sie nicht. Dieses Licht erloschener oder weit entfernter Sterne ist vor langer Zeit ausgesendet worden und erreicht uns erst jetzt. Viele historische Ereignisse geschehen, den Himmelskörpern vergleichbar, auch lange bevor sie in Erscheinung treten, wie zum Beispiel Geheimverträge; wie Aide-mémoires oder bedeutende Kunstwerke, die für die Herrschenden angefertigt wurden. Die physikalische Substanz dieser Dokumente erreicht qualifizierte Beobachter oft erst nach Jahrhunderten oder Jahrtausenden. Insofern haben Astronomen und Historiker eines gemeinsam: sie befassen sich beide mit Erscheinungen, die sie in der Gegenwart wahrnehmen, die aber in der Vergangenheit geschehen sind.

Die Analogie zwischen Sternen und Kunstwerken kann für das Folgende von Nutzen sein. Wie fragmentarisch sein Zustand auch immer sein mag, jedes Kunstwerk ist ein Stück eingefangenen Geschehens oder eine Emanation der Vergangenheit. Es ist das Dokument einer abgeschlossenen Aktivität; aber dieses Dokument verdankt seine Sichtbarkeit einem Licht, das seinen Ursprung, vergleichbar dem Himmelskörper, im Augenblick der Aktivität hat. Wenn ein bedeutendes Kunstwerk durch Zerstörung oder Entfernung aus seiner ursprünglichen Umgebung verschwindet, können wir immer

noch seine Auswirkungen auf andere Gegenstände seines Einflusses feststellen. Insofern ähneln Kunstwerke Gravitationsfeldern, die sich zusammenballen: in der Kunst bilden sich »Schulen«. Und wenn wir als zulässig hinnehmen, daß Kunstwerke in einer zeitlichen Reihe als miteinander verbundene Ausdrucksträger zusammengestellt werden, dann wird eine solche Sequenz einer Umlaufbahn ähneln: in ihrer Regelmäßigkeit, in der inneren Notwendigkeit ihrer »Bewegungen«.

Wie der Astronom, so befaßt sich auch der Historiker mit der Darstellung von Zeit. Die Skalen jedoch sind unterschiedlich: die geschichtliche Zeit ist sehr kurz, aber sowohl der Historiker wie der Astronom transponieren, reduzieren, komponieren und kolorieren ein Faksimile, das die Form der Zeit darstellt. Historische Zeit wird wahrscheinlich auf der Verhältnisskala möglicher Größenordnungen von Zeit eine Stelle nahe dem Zentrum besetzen, ebenso wie der Mensch als physikalische Größe inmitten der Sonne und der Atome das relative Zentrum des Sonnensystems besetzt, sowohl nach seiner Masse in Gramm als nach seiner Ausmessung in Zentimetern.⁸

Astronomen und Historiker vereinigen die Signale aus alten Zeiten zu überzeugenden Theorien über Entfernung und Komposition. Die vom Astronomen berechnete Position entspricht der Datierung des Historikers; die Geschwindigkeit des einen ist die Sequenz des anderen; Umlaufbahnen entsprechen zeitlichen Erstreckungen; astronomische Perturbationen entsprechen der historischen Kausalität. Astronom und Historiker befassen sich mit Ereignissen der Vergangenheit, die sie heute erreichen. Jedoch gehen die Parallelen an einem Punkt auseinander: die zukünftigen Ereignisse des Astronomen sind physikalisch und rekurrent, die des Historikers sind menschlich und nicht vorhersagbar. Dennoch sind die vorgenannten Analogien sinnvoll, denn sie veranlassen uns, noch einmal das Wesen historischer Evidenz zu betrachten, so daß wir eine gesicherte Grundlage haben

für die Erörterung der unterschiedlichen Klassifizierungsmöglichkeiten von Zeugnissen der Geschichte.

Signale. Man kann vergangene Ereignisse als kategoriale Erschütterungen unterschiedlicher Größenordnung ansehen, deren Erscheinen durch ihnen innewohnende Signale angezeigt wird, analog zu jenen kinetischen Energien, die eine Masse am Fallen hindern. Diese Energien durchlaufen mehrere Transformationen zwischen dem ursprünglichen Ereignis und der Gegenwart. Die gegenwärtige Interpretation eines vergangenen Ereignisses ist selbstverständlich nur die Fortsetzung des ursprünglichen Impulses auf einer anderen Ebene. Unser besonderes Interesse richtet sich auf die Kategorie der substantiellen Ereignisse: das sind die Ereignisse, deren Signale nach einem Muster weitergeleitet werden, dessen Struktur noch heute erkennbar ist. Innerhalb dieser Kategorie interessieren wir uns weniger für die natürlichen Signale aus der Physik und Biologie, als vielmehr für die künstlich erzeugten Signale der Geschichte; innerhalb dieser artefaktischen Signale wiederum befassen wir uns weniger mit Dokumenten und Instrumenten als vielmehr mit den nutzlosesten aller Artefakte – den Kunstwerken.

Alle substantiellen Signale können als Übermittlung oder initiale Erschütterung angesehen werden. Zum Beispiel übermittelt ein Kunstwerk eine bestimmte Verhaltensweise durch einen Künstler, und es dient gleichzeitig wie ein Relais als Ausgangspunkt für Impulse, die häufig bei ihrer weiteren Übermittlung unerwartbare Größenordnungen erreichen können. Unsere kommunikative Verbindung zur Vergangenheit beruht ursprünglich auf Signalen, die zu Erschütterungen werden und ihrerseits wieder Signale aussenden. So entsteht eine ununterbrochen alternierende Sequenz von Ereignis, Signal, neugeschaffenem Ereignis, erneuertem Signal etc. Bedeutende Ereignisse haben diesen Kreislauf millionenfach durchlaufen in jedem Augenblick ihrer Geschichte, so zum Beispiel, wenn das Leben Jesus' in un-

zähligen täglichen Gebeten der Christen erneut gegenwärtig wird. Um bis zu uns zu gelangen, muß das ursprüngliche Ereignis den Zyklus zumindest einmal durchlaufen haben: das ursprüngliche Ereignis, sein Signal und unsere darauf folgende Betroffenheit. Das historische Ereignis erfordert demnach als Minimalbedingung nur ein Ereignis in Verbindung mit seinen Signalen und einen Menschen, der in der Lage ist, diese Signale aufzunehmen und weiterzugeben.

Das wichtigste Ergebnis der historischen Forschung ist die Rekonstruktion des ursprünglichen Ereignisses aufgrund der Signale. Es ist die Aufgabe des Forschers, alle Zeugnisse zu verifizieren und zu überprüfen. Er ist in erster Linie mit den Signalen in ihrer Funktion als Zeugnis beschäftigt und nicht mit den Erschütterungen, die sie auslösen. Diese unterschiedlichen Erschütterungen sind das eigentliche Forschungsgebiet der Psychologie und der Ästhetik. Wir interessieren uns hier hauptsächlich für die Signale und ihre Transformationen, denn auf diesem Gebiet entstehen die traditionellen Probleme, die die Geschichte der Dinge durchziehen. So ist beispielsweise ein Kunstwerk nicht nur das sichtbare Resultat eines Ereignisses, sondern es ist sein eigenes Signal, das direkt andere Schaffende dazu anregt, diese Lösungsmöglichkeit auch zu versuchen oder zu verbessern. In der bildenden Kunst wird die vollständige historische Reihe durch solche tangiblen Dinge vermittelt, im Gegensatz zur geschriebenen Geschichte, die unwiederbringliche Ereignisse außerhalb jeder physikalischen Gesicherheit beinhaltet und deren Signale nur indirekt durch Texte übermittelt werden.

Relais. Historische Kenntnis beruht auf Übermittlungen, bei denen Sender, Signal und Empfänger jeweils variable Elemente sind, die die Stabilität der Botschaft bewirken. Da der Empfänger eines Signals im weiteren Verlauf der historischen Übermittlung dessen Sender wird (wie der Entdecker eines Dokuments gewöhnlich auch dessen Herausgeber wird),

können wir Empfänger und Sender beide unter dem Oberbegriff 'Relais' oder Schaltstation fassen. Jedes Relais ist die Ursache für eine bestimmte Deformation des ursprünglichen Signals. Bestimmte Einzelheiten scheinen nicht signifikant und werden im Relais herausgefiltert; andere haben eine Bedeutung durch ihre Verbindung zu Ereignissen, die in dem Augenblick geschehen, da sie das Relais durchlaufen, und so werden sie überbewertet. Das eine Relais wird aus Gründen des Temperaments eher die traditionellen Aspekte eines Signals besonders hervorheben; das andere wird seine Neuartigkeit stärker betonen. Sogar der Historiker unterwirft sein historisches Zeugnis solchen Filterungen, obwohl seine Anstrengung sich auf die Wiedergewinnung des ursprünglichen Signals richtet.

Jedes Relais deformiert absichtlich oder unabsichtlich das Signal, je nach seiner eigenen historischen Position. Das Relais übermittelt ein zusammengesetztes Signal, das nur zu einem Teil aus der Botschaft besteht, wie sie empfangen worden ist, und zum anderen Teil aus Impulsen, die das Relais selbst beigesteuert hat. Historische Rekonstruktion kann weder je umfassend sein noch vollständig richtig; der Grund sind die aufeinanderfolgenden Relaisstationen, die die Botschaft deformieren. Die Bedingungen der Übermittlung sind dennoch nicht so unzureichend, daß historische Kenntnisse unmöglich wären. Aktuelle Ereignisse rufen immer starke Gefühle hervor, die die Initialbotschaft gewöhnlich mitteilt. Eine Reihe von Relaisstationen wird das graduelle Verschwinden des Animus, der durch das Ereignis angeregt war, zur Folge haben. Der verhaßteste Despot ist der lebende Despot: der antike Despot ist nur ein Fall für die Geschichte. Außerdem können viele gegenständliche Funde oder Arbeitsmittel für die Tätigkeit des Historikers, wie chronologische Tabellen von Ereignissen, nicht leicht deformiert werden. Ein anderes Beispiel ist die Beständigkeit bestimmter religiöser Ausdrucksformen, die sich über lange Perioden und unter dem großen Druck deformierender Kräfte hinweg

erhält; ebenfalls charakteristisch ist die zeitgemäße Veränderung oder Verjüngung der Mythen: wenn eine Version bis zur Unverständlichkeit veraltet, so tritt eine neue Version, in zeitgemäßer Terminologie verfaßt, an ihre Stelle, behält jedoch die ursprünglichen erklärenden Absichten.⁹

Die wesentliche Bedingung für historische Kenntnis ist, daß das Ereignis innerhalb eines überschaubaren Gebietes liegen und daß irgendein Signal seine frühere Existenz belegen sollte. Frühere Zeiten enthalten lange Perioden ohne irgendwelche Signale, die wir jetzt empfangen könnten. Selbst die Ereignisse der jetzt gerade vergangenen Stunden sind spärlich dokumentiert, wenn wir das Verhältnis der Ereignisse zu ihrer Dokumentation betrachten. Das Gewebe von überlieferten Zeitabschnitten löst sich mehr und mehr auf, je weiter wir vor 3000 v. Chr. zurückgehen. Obwohl sie endlich ist, übersteigt doch die Gesamtzahl historischer Signale bei weitem die Fähigkeit eines einzelnen Menschen oder einer Gruppe, sie alle in ihrer Bedeutungsvielfalt zu interpretieren. Daher ist es das Hauptziel des Historikers, die Vielfalt und die Redundanz seiner Signale zu verdichten, indem er unterschiedliche Schemata der Klassifizierung verwendet. Das erspart uns, die Sequenz in all ihren Konfusionen noch einmal erleben zu müssen.

Natürlich ist die Geschichtsschreibung von größtem praktischem Nutzen. Je nach Ausrichtung verlangt das vom Historiker einen entsprechenden Blickwinkel, der für den bestimmten Zweck sinnvoll ist. Beispielsweise müssen Richter und Rechtsanwälte an einem Gerichtshof eine wesentlich größere Anstrengung auf sich nehmen, um die Abfolge der Ereignisse, die zu einem Mord geführt haben, zu rekonstruieren, als die Ereignisse selbst für ihr Geschehen in Anspruch genommen haben. Wenn ich andererseits über Columbus' erste Reise nach Amerika sprechen will, so muß ich nicht erst alle Signale sammeln wie Dokumente, archäologische Belegstücke, Erduhrmessungen etc., um das Datum 1492 beweisen zu können: ich kann mich auf verlässliche sekundäre Signale

beziehen, die aus Quellen erster Hand stammen. Zwischen diesen Extremen gibt es noch die Möglichkeit, daß ein Archäologe, der mit seinen Mitarbeitern eine verschüttete Fußbodenfläche freilegt, ungefähr ebensoviel Energie zur Entschlüsselung des Signals aufwenden muß, wie die Erbauer damals zur Errichtung dieses Fußbodens benötigt haben.

Insofern kann ein primäres Signal – gemeint ist ein Zeugnis, das dem Ereignis selbst sehr nahe kommt – einen großen Energieaufwand für seine Entschlüsselung und Interpretation erfordern. Ist das Signal jedoch erst einmal gesichert, so kann es mit einem Bruchteil des Aufwandes seiner Erstentdeckung wiederverwendet werden. Daher ist es die grundlegende Bestimmung der Geschichte, primäre Signale aus der Vergangenheit zu erhalten und zu entschlüsseln; sie beziehen sich gewöhnlich auf einfache Sachverhalte wie Datum, Ort und Handelnde.

Die historische Forschung beschäftigt sich zum größten Teil mit der Erarbeitung glaubwürdiger Botschaften, die auf der einfachen Grundlage primärer Signale beruhen. Komplexere Botschaften sind in sehr unterschiedlichem Grade glaubwürdig. Einige sind nur Phantasien, die in den Köpfen der Interpreten existieren; andere grobe Annäherungen an die historische Wahrheit wie etwa jene rationalen Erklärungen der Mythen, die man als euhemeristisch bezeichnet.¹⁰

Wieder andere komplexe Botschaften wurden wahrscheinlich von speziellen primären Signalen ausgelöst, die wir nur sehr unvollkommen verstehen. Sie stammen aus sehr ausgedehnten Perioden und von größeren geographischen Einheiten und Populationen; es sind komplexe, nur verschwommen wahrgenommene Signale, die nur sehr wenig mit Geschichtsschreibung zu tun haben. Nur bestimmte neue statistische Methoden kommen ihrer Entschlüsselung nahe, wie die bemerkenswerten lexikographischen Entdeckungen, die man in der chronologischen Sprachforschung gemacht hat, in der Erforschung der Veränderungsgrade von Sprachen (vgl. Kapitel Linguistische Veränderungen).

Selbständige und adhärente Signale

Die bisherigen Formulierungen beziehen sich hauptsächlich auf eine Klasse von historischen Signalen, die man von eindeutigeren Botschaften ganz anderer Art unterscheiden muß, die wir bisher noch nicht zur Sprache gebracht haben. Diese anderen Signale, schriftliche eingeschlossen, werden zu den selbständigen Signalen gerechnet, und sie unterscheiden sich grundsätzlich von denen, die eher abhängig als selbständig sind. Das selbständige Signal kann man als die stumme existentielle Ankündigung eines Dinges umschreiben. Beispielsweise signalisiert der Hammer auf der Werkbank, daß sein Griff zum Anfassen da ist und daß der Kopf des Hammers eine Verlängerung der Faust des Benutzers ist und dafür geschaffen, den Nagel in ein Holzbrett zu schlagen, in dem er fest und dauerhaft sitzen soll. Das abhängige Signal, das dem Hammer eingepreßt ist, besagt nur, daß die Form unter einem geschützten Markenzeichen patentiert ist und unter einer bestimmten Geschäftsadresse hergestellt wurde.

Ein schönes Gemälde sendet ebenfalls ein selbständiges Signal aus. Seine Farben und deren Verteilung auf der Fläche der gerahmten Leinwand signalisieren, daß der Betrachter, unter der Bedingung bestimmter optischer Konzessionen, in den Genuß gleichzeitiger Erfahrungen kommen wird: eine reale Oberfläche mit der Illusion einer räumlichen Tiefe, die mit Körperformen besetzt ist. Dieses reziproke Verhältnis von realer Oberfläche und Tiefenillusion ist offensichtlich unerschöpflich. Es gehört zum Wesen des selbständigen Signals, daß selbst nach Tausenden von Jahren in der Malerei die Möglichkeiten noch nicht ausgeschöpft sind, die diese scheinbar so einfache Art der Wahrnehmung bereithält. Dennoch ist dieses selbständige Signal das am wenigsten beachtete und am meisten übersehene in dem dichten Netz der Signale, die von einem Bild ausgehen.

Bei der Beschäftigung mit Malerei, Architektur, Bild-

hauerei und allen verwandten Künsten drängen die adhären-ten Signale bei den meisten Menschen in den Vordergrund, zuungunsten der selbständigen Signale. Ein Beispiel: auf einem Gemälde stellen die dunklen Figuren im Vordergrund Menschen und Tiere dar; ein Lichtstrahl ist so gemalt, als entströme er dem Körper eines Kindes, das in einem verfallenen Stall liegt; die narrative Verbindung zwischen diesen Formelementen muß die Weihnachtsgeschichte nach dem Lukasevangelium sein; ein gemaltes Stück Papier in einer Ecke des Gemäldes trägt den Namen des Malers und das Entstehungsjahr des Werkes. Dies alles sind adhären- te Signale, die zusammen eine komplexe und schwierige Bot- schaft ergeben, jedoch in einem symbolischen Sinne und nicht in einer existentiellen Dimension. Adhären- te Signale sind selbstverständlich von größter Bedeutung für unsere Forschung, aber ihre Beziehungen zueinander und zu den selbständigen Signalen stellen nur einen Teil, und wirklich nur einen Teil, des Vorhabens oder Schemas oder Problems dar, mit dem der Maler konfrontiert ist und für welches das Bild eine Lösungsmöglichkeit im Sinne einer aktuellen Er- fahrung ist.

Der existentielle Wert eines Kunstwerkes als einer Äu- ßerung über das Sein läßt sich nicht ausschließlich von den adhären-ten Signalen ableiten und auch nicht allein von den selbständigen. Die selbständigen Signale für sich genommen beweisen nur die Existenz; adhären- te Signale als einzelne beweisen nur das Vorhandensein von Bedeutungen. Aber eine Existenz ohne Bedeutung muß schrecklich sein in dem- selben Maße, in dem eine Bedeutung ohne Existenz trivial sein muß.

Jüngste Richtungen der bildenden Kunst betonen aus- schließlich die selbständigen Signale, wie der abstrakte Expressionismus. Umgekehrt hat die jüngste Kunstwissen- schaft ausschließlich die adhären-ten Signale betont, wie in der Ikonographie. Das Ergebnis ist ein wechselseitiges Mißver- ständnis zwischen Kunsthistorikern und Künstlern: der

unvorbereitete Historiker betrachtet progressive zeitgenössi- sche Malerei als ein erschreckendes und sinnloses Abenteuer; der Maler betrachtet den größten Teil der kunsthistorischen Forschung als ein leeres Ritual. Solche gegensätzlichen Standpunkte sind so alt wie Kunst und Geschichte. Sie tauchen in jeder Generation wieder auf: der Künstler, der vom Wissenschaftler eine historische Bestätigung für sein Werk verlangt, bevor es noch vollendet ist, und der Wissen- schaftler, der seine Position als Beobachter und Historiker mißbraucht für die eines Kritikers, indem er sich zu Fragen von gegenwärtiger Bedeutung äußert, obwohl sein Erkennt- nisvermögen und seine Ausrüstung für diese Aufgabe we- niger geeignet sind als für die Erforschung von Gesamtzu- sammenhängen und Konfigurationen der Vergangenheit, die nicht mehr den Bedingungen aktiver Veränderung unterwor- fen sind. Sicherlich besitzen einige Historiker die Sensibilität und die Scharfsichtigkeit, die die besten Kritiker auszeich- nen, aber ihre Zahl ist klein, und sie beweisen diese Qualitäten eben als Kritiker und nicht als Historiker.

Der wertvollste Kritiker eines zeitgenössischen Werkes ist ein anderer Künstler, der in derselben Richtung arbeitet. Jedoch können die Mißverständnisse kaum übertroffen wer- den, die zwischen zwei Künstlern entstehen, die auf un- terschiedlichen Gebieten tätig sind. Erst sehr viel später kann ein Beobachter die Differenzen zwischen diesen beiden Ma- lern lösen; erst wenn ihre Vorhaben ausgeführt sind und als vollendete Werke für einen Vergleich zur Verfügung ste- hen.

Werkzeuge und Instrumente erkennt man an dem opera- tionalen Charakter ihrer selbständigen Signale. Es ist ge- wöhnlich ein einzelnes und kein vielfältiges Signal, das besagt, daß eine spezifische Handlung in der angegebenen Weise ausgeführt werden muß. Kunstwerke unterscheiden sich von Werkzeugen und Instrumenten durch ihre dicht gebündelten adhären-ten Bedeutungen. Kunstwerke beinhal- ten nicht spezifisch eine unmittelbare Handlung oder einen

Anwendungsbereich. Sie sind wie Torwege, durch die die Besucher in die Sphäre des Malers oder in die Zeit des Dichters eintreten können, um zu erfahren, eine wie reiche Domäne der Künstler geschaffen hat. Aber der Besucher muß darauf vorbereitet sein: wenn er mit leerem Kopf oder mangelndem Einfühlungsvermögen kommt, wird er nichts sehen. Adhärenzte Bedeutung ist insofern im weitesten Sinne ein Problem der aus den Konventionen bezogenen Gemeinschaftserfahrung. Es ist das Privileg des Künstlers, diese – mit gewissen Einschränkungen – in einen neuen Zusammenhang zu stellen und zu bereichern.

Ikonographische Forschung. Ikonographie ist die Erforschung der Formen, die adhärenzte Bedeutungen auf drei Ebenen, der natürlichen, der konventionellen und der intrinsischen, annehmen. Die natürliche Bedeutung bezieht sich auf primäre Identifikationen von Menschen und Dingen. Konventionelle Bedeutungen liegen dann vor, wenn Handlungen oder Allegorien dargestellt sind, die sich mit Bezug auf literarische Quellen erklären lassen. Intrinsische Bedeutungen konstituieren einen Forschungsbereich, der Ikonologie heißt, und sie beziehen sich auf die Erklärung kultureller Symbole.¹¹ Ikonologie ist eine Variante der Kulturgeschichte, in der das Studium der Kunstwerke dazu bestimmt ist, aus ihnen Schlüsse über die Kultur zu ziehen. Aufgrund ihrer Abhängigkeit von langlebigen literarischen Traditionen war die Ikonologie bisher beschränkt auf das Studium der graeco-romanischen Tradition und seiner Auswirkungen. Thematische Kontinuität ist ihr wichtigster Forschungsgegenstand: Brüche und Rupturen der Tradition liegen außerhalb des Blickfeldes der Ikonologen, wie auch alle Äußerungsformen von Zivilisationen, die nicht über ausreichende literarische Dokumentationen verfügen.

Strukturanalyse. Einige klassische Archäologen haben sich in der letzten Zeit mit ähnlichen Fragestellungen über Bedeu-

tungsprobleme befaßt, vor allem hinsichtlich der Beziehung zwischen Dichtung und bildender Kunst. Guido von Kaschnitz-Weinberg und Friedrich Matz¹² sind die Hauptvertreter dieser Gruppe, die sich mit Bedeutungsforschung aufgrund von *Strukturanalysen* beschäftigt. Diese Methode gilt dem Versuch, die Prämissen herauszufinden, denen Literatur und Kunst derselben Generation und desselben Ortes unterworfen sind, wie zum Beispiel im Falle der homerischen Dichtungen und der gleichzeitigen geometrischen Vasenmalerei des achten Jahrhunderts v. Chr. Die Strukturforschung geht davon aus, daß Dichter und Künstler eines Ortes und einer Zeit gemeinsame Träger eines zentralen ›Sensibilitätsmusters‹ sind, aus dem ihre unterschiedlichen Produkte als radiale Ausdrucksweisen hervorgehen. Diese Position stimmt überein mit der des Ikonologen, für den Literatur und Kunst nahezu austauschbar zu sein scheinen. Die Archäologen sind jedoch erstaunter über die Diskontinuität zwischen Malerei und Dichtung als die Ikonologen: für sie ist es nach wie vor schwierig, das homerische Epos mit Dipylonvasen zu vergleichen. Dieses Erstaunen teilen mit ihnen Wissenschaftler der modernen Kunst, für die Literatur und Malerei in Inhalt und Technik als scharf unterschieden gelten. Wissenschaftlichkeit und Pornographie sind literaturwürdig geworden und koexistieren friedlich in der Gegenwartsliteratur. In der Malerei jedoch wird beides gemieden, wo das Hauptanliegen unseres Jahrhunderts die Suche nach ungegenständlichen Ausdrucksformen war.

Die Schwierigkeit kann dadurch behoben werden, daß das Postulat eines zentralen ›Sensibilitätsmusters‹, das für Dichter und Maler desselben Ortes und derselben Zeit gelten sollte, modifiziert wird. Es ist nicht notwendig, den Gedanken eines zentralen Musters überhaupt zu verwerfen, denn die Suche nach einer wissenschaftlichen Ausdrucksweise war beispielsweise Dichtern und Malern im Europa des siebzehnten Jahrhunderts gemeinsam. Es ist ausreichend, die Konzeption der beherrschenden ›Gestalt‹ mit der Konzeption der

formalen Sequenz, die auf den Seiten (vgl. Kap. Formale Sequenzen) erläutert wird, zu temperieren. Formale Sequenzen setzen unabhängige Ausdruckssysteme voraus, die nur zufällig konvergieren können. Ihre Konvergenz und Beständigkeit entsprechen einem gemeinsamen Zweck, der allein das Kräftefeld definiert. Aus dieser Sicht ähnelt der Querschnitt eines Augenblicks, der an einem vorgegebenen Ort über die ganze Oberfläche des Moments gelegt wurde, einem Mosaik von Stücken in verschiedenen Entwicklungsphasen und von unterschiedlichem Alter mehr als einem Muster, dessen Bedeutung sich auf alle Stücke gleichermaßen bezieht.

Die Taxonomie der Bedeutung. Adhärente Bedeutungen variieren grundsätzlich und den Einheiten entsprechend, denen sie angehören. Die Botschaften, die mit Meißener Porzellan übermittelt werden können, unterscheiden sich von denen großer Bronzeskulpturen. Architektonische Botschaften sind denen der Malerei ganz unähnlich. Die Diskussion über Ikonographie und Ikonologie wirft unmittelbar taxonomische Fragen auf, analog denen aus der Biologie: das Problem der klassifizierenden Unterscheidung von Fell, Federn, Haaren und Schuppen. Es sind alles Integumente, jedoch unterscheiden sie sich untereinander in ihrer Funktion, ihrer Struktur und ihrer Zusammensetzung. Durch einfache Übertragung werden Bedeutungen Transformationen unterworfen, die mißverstanden werden als inhaltliche Veränderungen.

Eine andere Schwierigkeit, die aus der Behandlung der Ikonographie als einer homogenen und uniformen Einheit erwächst, ist die Existenz umfangreicher historischer Gruppierungen innerhalb des Geflechts adhärenter Bedeutungen. Diese stehen mehr zum mentalen Verhalten verschiedener Perioden in Beziehung als zu deren Inkorporation in Architektur, Skulptur oder Malerei. Unsere historischen Beurteilungsmöglichkeiten sind noch zu ungenau, um diese

mentalen Veränderungen von einer Generation zur nächsten dokumentieren zu können, aber die Umrisse weitreichender und grober Veränderungen sind deutlich sichtbar wie die Unterschiede im ikonographischen System der westlichen Zivilisation vor und nach 1400.

Im Mittelalter und in der Antike fand jede Erfahrung ihre sichtbare Form innerhalb eines einzigen Metaphernsystems. In der Antike war die Darstellung des gegenwärtigen Geschehens eingebunden in die *gesta deorum*. Die Griechen zogen es vor, die Ereignisse der Zeit als mythologische Metaphern zu erörtern, wie die der Taten des Herkules; oder in einem Beziehungsgeflecht epischer Situationen der homerischen Dichtungen. Die römischen Kaiser übernahmen biographische Archetypen nach dem Vorbild der Gottheiten, deren Namen, Eigenschaften und Kulte sie für sich in Anspruch nahmen. Im Mittelalter erfüllten die Heiligenleben dieselbe Funktion. So fand die regionale Geschichte von Reims oder Amiens ihren sichtbaren Ausdruck in den Statuen von Lokalheiligen, die in den Türleibungen der Kathedralen standen. Etliche Varianten der großen Erzählungen aus der Heiligen Schrift überliefern weitere Einzelheiten der lokalen Geschichte und des Lebensgefühls. Die Vorliebe dafür, alle Erfahrung durch wenige Hauptthemen auf eine Schablone zu reduzieren, erinnert an einen Trichter. Er kanalisiert Erfahrung in einen mächtigeren Fluß; die Themen und Muster sind zwar gering in der Anzahl, aber ihre Bedeutungsintensität erhöht sich gleichzeitig.

Um das Jahr 1400 erlaubte oder, besser gesagt, begleitete eine Reihe von technischen Entdeckungen zur piktoralen Wiedergabe des optisch erfahrbaren Raumes das Auftreten einer ganz neuen Weise, Erfahrungen darzustellen. Diese neue Sichtweise entsprach mehr einem Füllhorn als einem Trichter, aus dem sich eine unermeßliche Vielfalt von Typen und Themen ergoß, die viel direkter zur täglichen Wahrnehmung in Beziehung stand als die bis dahin üblichen Weisen der Darstellung. Die klassische Tradition und ihr Wiederauf-

leben bildeten aber nur einen Lauf im Strom der neuen Formen, die alle Erfahrungsbereiche umfaßten. Es ist der Flut vergleichbar, die seit dem fünfzehnten Jahrhundert beständig weiter steigt.

Das Weiterleben der Antike hat wahrscheinlich darum die Aufmerksamkeit der Historiker so sehr beansprucht, weil die klassische Tradition verdrängt worden war; weil sie kein lebendes Gewässer mehr ist; weil wir jetzt außerhalb stehen und nicht mehr drinnen.¹³ Wir werden nicht mehr von ihr geprägt und getragen wie von der Strömung des Meeres: sie ist für uns nur aus der Entfernung sichtbar und aus der Perspektive, nicht mehr als ein großer Teil der Topographie der Geschichte zu sein. Unter denselben Vorzeichen können wir jedoch nicht klar die Umrisse der großen Strömungen unserer eigenen Zeit in den Blick nehmen: wir sind zu sehr involviert in die Ströme des gegenwärtigen Geschehens, als daß wir ihren Fluß und ihre Stärke abschätzen könnten. Wir sind konfrontiert mit Innen- und Außenseiten der Geschichte (vgl. Kap. Das Gesetz der Reihe). Jedoch nur die Außenseiten der abgeschlossenen Vergangenheit sind der historischen Kenntnis zugänglich.

2. Die Klassifizierung der Dinge

Nur wenige Kunsthistoriker haben sich darum bemüht, gültige Möglichkeiten der Generalisierung auf dem gewaltigen Gebiet der Kunsterfahrung zu finden. Aber diese wenigen haben versucht, Prinzipien aufzustellen für die Architektur, die Skulptur und die Malerei, und zwar auf der mittelbaren Grundlage der Objekte einerseits und unserer Erfahrung mit ihnen andererseits, indem sie die Organisationstypen, die wir in allen Kunstwerken erkennen können, kategorisierten.

Diese Strategie erfordert, die Einheit des historischen Geschehens zu erweitern. F. Wickhoff und A. Riegl bewegten sich zu Beginn dieses Jahrhunderts in diese Richtung, indem sie das moralisierende Urteil der ›Degeneriertheit‹, das über die spätrömische Kunst gefällt worden war, durch die Hypothese ersetzten, daß ein System oder eine Organisationsform abgelöst worden ist durch ein neues und andersartiges System von gleichem Wert. In Riegls Worten heißt das, ein ›Kunstwollen‹ macht einem anderen den Weg frei.¹ Eine solche Aufteilung der Geschichte entlang struktureller Linien, die markiert sind durch die Grenzziehungen zwischen Typen formaler Organisation, hat bei fast allen Kunstforschern und Archäologen des zwanzigsten Jahrhunderts eine zurückhaltende Zustimmung gefunden.

Alle diese Vorschläge unterscheiden sich von der Vorstellung der notwendigen Sequenz, die zuerst von dem Schweizer Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin formuliert worden ist, dessen Werk neben die *Theorie der reinen Sichtbarkeit* von Benedetto Croce gestellt wird.² Wölfflin vergleicht die italienische Kunst des fünfzehnten und siebzehnten Jahrhunderts miteinander. Er benennt fünf polare Oppositionen der formalen Realisation (linear – malerisch; Fläche – Tiefe; geschlossen – offen; Vielheit – Einheit; absolute – relative

Klarheit), um so einige grundlegende Unterschiede der Morphologie in beiden Epochen zu charakterisieren. Andere Autoren dehnten diese Konzeption bald auf die graeco-romanische und die mittelalterliche Kunst aus und unterteilten jede Periode dreifach in archaische, klassische und barocke Phasen. Um 1930 wurde eine vierte Phase, Manierismus genannt (das sechzehnte Jahrhundert), zwischen Klassik und Barock ergänzt. Gelegentlich haben Autoren sogar Rokoko und Neoklassizismus in den Rang solcher Phasen des Lebenszyklus erhoben. Wölfflins Kategorien hatten großen Einfluß auf die historische Forschung der Musik und der Literatur, ohne jedoch jemals von den Kunsthistorikern selbst unwidersprochen akzeptiert worden zu sein.

Einerseits beurteilten die archivbesessenen Spezialisten natürlich das Auffinden neuer Dokumente als nützlicher als die Ansichten über Stil, die aus Wölfflins *Grundbegriffen* weiterentwickelt wurden. Auf der anderen Seite wurde er von rigorosen Historikern verurteilt, weil er die individuellen Qualitäten von Dingen und Künstlern vernachlässigte, indem er versuchte, aus allgemeinen Beobachtungen Schlüsse für ihre Klassifizierung zu ziehen. Die kühnste und zugleich poetischste Behauptung einer biologischen Konzeption der Kunstgeschichte war Henri Focillons *Vie des Formes* (1934). Die biologische Metapher war natürlich nur eines von vielen pädagogischen Mitteln, deren dieser hervorragende Lehrer sich bediente, und er nutzte alle Möglichkeiten, verkrustete Vorstellungen seiner Hörer aufzubrechen. Schlecht informierte Kritiker haben seine außerordentliche geistige Erfindungsgabe mißverstanden als rhetorische Spielerei, während die ernster zu nehmenden auch ihn als Formalisten abtaten.

Die Formen der Zeit zu erfassen ist das Ziel, das wir uns gesetzt haben. Die Zeit der Geschichte ist zu vage und zu kurz, um eine regelmäßig strukturierte zeitliche Dauer darzustellen, wie sie die Physiker für die natürliche Zeit

annehmen; sie gleicht eher einem Meer, das von unzähligen Formen einer begrenzten Anzahl von Arten bewohnt wird. Wir benötigen ein Netzwerk aus anderen Maschen, das sich grundsätzlich von allen bisher üblichen unterscheidet. Die Vorstellungen von Stil haben nicht mehr Maschen als die von Packpapier oder Konservendosen. Die Biographie zerschneidet und zerstückelt eine erstarrte historische Substanz. Konventionelle Geschichten der Architektur, der Bildhauerei, der Malerei und ihnen verwandter Handwerke gehen an den unwesentlichen wie auch an den wichtigen Details der künstlerischen Tätigkeit vorbei. Die Monographie über ein einzelnes Kunstwerk läßt sich mit einem behauenen Stein vergleichen, der in eine gemauerte Wand eingesetzt werden soll, nur daß diese Mauer ohne Zweck und ohne Plan gebaut worden ist.

Formale Sequenzen

Jedes bedeutende Kunstwerk kann als ein historisches Ereignis angesehen werden und als die schwer erarbeitete Lösung eines Problems. Dabei ist es irrelevant, ob dieses Ereignis originell oder konventionell, zufällig oder gewollt, unbeholfen oder geschickt war. Entscheidend ist, daß jede Lösung auf die Existenz eines Problems verweist, für das es bereits andere Lösungen gegeben hat, und daß es andere Lösungen zu diesem selben Problem geben wird, die auf ähnliche Weise gefunden werden, um die jetzigen abzulösen. In dem Maße, in dem sich die Lösungen häufen, ändert sich das Problem. Aus der Lösungskette läßt sich jedoch das Problem erschließen.

Lösungsketten. Man kann das Problem, das sich aus einer Sequenz von Artefakten erschließen läßt, als deren geistige Form bezeichnen und die Lösungskette als deren Daseinskategorie. Diese Einheit, die sich aus dem Problem und seinen

Lösungen zusammensetzt, konstituiert eine Formkategorie. Historisch betrachtet, werden nur solche Lösungen zu einer Sequenz verkettet, die durch die Bande der Tradition und wechselnder Einflüsse miteinander verbunden sind.

In den folgenden Abschnitten dieses Buches werden die vielfältigen Möglichkeiten erörtert, in denen Lösungsketten Zeit umfassen. Sie enthüllen einen begrenzten, jedoch unerforschten Bereich geistiger Formen. Die meisten von ihnen sind immer noch offen für eine Weiterentwicklung durch neue Lösungen. Einige sind abgeschlossene, vollständige Reihen, die der Vergangenheit angehören.

In der Mathematik ist eine Reihe als die angegebene Summe einer Menge von Gliedern definiert, eine Sequenz dagegen als eine geordnete Menge von Größen wie die positiven ganzen Zahlen.³ Daher impliziert eine Reihe eine in sich geschlossene Gruppierung, eine Sequenz hingegen stellt sich als eine offene, expandierende Kategorie dar. Es ist für die weitere Erörterung sinnvoll, diese mathematische Unterscheidung beizubehalten.

Im allgemeinen überschreitet es die Fähigkeiten eines einzelnen Menschen, das Möglichkeitspotential einer formalen Sequenz auszuschöpfen. Ein Mensch, der zufällig in eine günstige Zeit hineingeboren wird, kann mehr dazu beitragen, als es das übliche Maß einer einzelnen Lebensspanne zuläßt, aber er kann es im Laufe seines Lebens nicht schaffen, die kollektive Aktivität einer ganzen künstlerischen Tradition nachzuahmen.

Die mathematische Analogie zu unserer Untersuchung ist die Topologie, die Geometrie von Verhältnissen, die nur aus Flächen und Richtungen bestehen, nicht aber aus Größenordnungen und Dimensionen. Die biologische Analogie ist die Bestimmung der Arten, wo sich Form in einer großen Anzahl von Individuen manifestiert, die genetischen Veränderungen unterworfen ist.

Wo liegen die Grenzen einer formalen Sequenz? Da Geschichte ein unabgeschlossener Prozeß ist, verschieben sich

die Grenzen historischer Abschnitte ständig, und sie werden sich weiter verschieben, solange Menschen Geschichte machen. T. S. Eliot mag wohl als erster diesen Zusammenhang bemerkt haben, als er sagte, daß jedes bedeutende Kunstwerk uns zwingt, alle früheren Werke neu zu beurteilen.⁴ Das Auftreten Rodins hat also die überlieferte Identität Michelangelos verändert, indem es unser Verständnis für die Skulptur erweitert hat und uns so eine neue objektive Sicht seines Werkes gestattete.⁵

Im Zusammenhang dieser Untersuchung sind die Grenzen einer Sequenz festgelegt durch die Lösungskette, die frühe und späte Stadien der Beschäftigung mit einem Problem beschreibt. Eine Sequenz, die heute viele Phasen hat, verfügte früher über weniger. Weitere können in der Zukunft hinzukommen. Die Sequenz kann nur dann fortgesetzt werden, wenn dem Problem durch neue Bedürfnisse ein größerer Spielraum eröffnet wird. In demselben Maße, in dem das Problem expandiert, werden auch die Sequenz und ihre früheren Abschnitte in die Länge gezogen.

Offene und geschlossene Sequenzen. Wenn Probleme keine Aufmerksamkeit mehr auf sich lenken und keiner neuen Lösungen für wert befunden werden, so kommt die Sequenz der Lösungen während einer Periode der Inaktivität zum Stillstand. Doch jedes Problem der Vergangenheit kann unter neuen Bedingungen reaktiviert werden. Die Rindenmalerei der australischen Ureinwohner ist eine offene Sequenz des zwanzigsten Jahrhunderts, weil ihre Möglichkeiten von heute lebenden Künstlern noch ständig erweitert werden; griechische Vasenmalerei dagegen ist eine stillstehende Sequenz (vgl. Kap. Blockierte Klassen), weil der moderne Maler sich zur Erneuerung seiner Kunst eher an »primitiven« Quellen orientiert als an den Bildern der hellenistischen Welt. Die transparenten Tiere und Menschen der australischen Malerei und die rhythmischen Figuren der Skulpturen afrikanischer Stämme entsprechen mehr den gegenwärtigen

Theorien über Realität als die opaken und unmißverständlichen Körperformen der griechischen Kunst.

Die Methode, die diesen Überlegungen zugrunde liegt, ist analytisch und gliedernd, nicht synthetisch. Sie verwirft jeden Gedanken an ein regelmäßiges zyklisches Geschehen nach dem Muster der »notwendigen« stilistischen Reihe, die auf der biologischen Metapher der archaischen, klassischen und barocken Phasen beruht. Die Klassifizierung in Sequenzen setzt einen inneren Zusammenhang der Ereignisse voraus und erweist dabei gleichzeitig das Sporadische, Unvorhersehbare und Unregelmäßige ihres Eintretens. Es gibt in der Geschichte viele Kreisläufe, die sich niemals schließen. Selbst wenn alle Bedingungen für ein Ereignis vorhanden sind, garantieren sie nicht das Eintreten dieses Ereignisses in einem Bereich, wo der Mensch eine Handlung bedenken kann, ohne sie auszuführen.

Es wird in der Kunstgeschichte immer wieder versucht, durch eine einfache biographische Erzählung eine historische Gesamtsituation darzustellen am Beispiel der individuellen Entwicklung eines einzelnen. Solche Biographien bilden einen notwendigen Teil der Rekonstruktion, die formale Sequenz jedoch bezeichnet Ketten von verbundenen Ereignissen aufgrund einer Analyse, die von uns das Gegenteil verlangt: den einzelnen zu verstehen aus dem Zusammenhang seiner Situation.

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. Ihre Gefahren und ihre Grenzen werden sehr schnell offenbar. Auf lange Sicht gesehen kann die Konzeption der Sequenz als ein Gerüst dienen, von dem man sich später wieder trennen kann, nachdem es einen Zugang verschafft hat zu ursprünglich unsichtbaren Abschnitten des historischen Gebäudes.

Es mag diejenigen irritieren, die die Individualität eines Dinges hochschätzen, daß gerade diese Individualität durch Klassifizierung und Generalisierung vermindert wird. Wir sind in Schwierigkeiten befangen: einzelne Dinge sind äußerst komplizierte Ganzheiten, so kompliziert, daß wir nur vorgeben können, sie zu verstehen, indem wir sie verallgemeinern (vgl. Kap. Die Formen der Zeit). Ein Ausweg aus dieser Schwierigkeit ist die vorbehaltlose Anerkennung der Komplexität dieser einzelnen Dinge. Wenn man diese Schwierigkeit einmal eingestanden hat, wird man möglicherweise Aspekte finden, die sich zu Vergleichen heranziehen lassen. Keines der heute bekannten Merkmale ist das einheitliche, keines ist das grundlegende: jedes Merkmal eines Dinges ist sowohl eine Bündelung von untergeordneten Merkmalen als auch der untergeordnete Teil einer anderen Bündelung.

Nehmen wir als Beispiel die gotische Kathedralarchitektur in Frankreich: Generationen von Architekten arbeiteten daran, die regelmäßige Anordnung der gewölbten Langschiffjoche mit dem großen Gewicht der Fassadentürme in Übereinstimmung zu bringen. Diese mußten teilweise von Stützpfeilern im Langschiff getragen werden, die im Idealfall nicht dicker sein sollten als andere Pfeiler. Schließlich wurde eine Lösung gefunden und immer weiter perfektioniert, die darin bestand, die tragenden Wände unterhalb der Turmperipherie zu verstärken, das System von Strebepfeilern zu erweitern und die extreme Schlankheit der Langschiffsäulen aufzugeben.⁶

Die Westfassade der Kathedrale von Mantes zeigt als eine der ersten diese auf einem Kompromiß beruhende verbesserte Lösung. Der Architekt wollte einen gleichmäßigen Rhythmus von gleichstarken Säulen unter gleichmäßig verteiltem Licht erzielen. Er legte formale Bedingungen zugrunde, die er mit Hilfe technischer Lösungen verwirklichen konnte. Das Volumen des Innenraumes bleibt als Einheit erhalten, obwohl die Ausmaße der Fassade gewaltig sind.

Beide Bedingungen sind in Einklang gebracht worden, so unvereinbar sie auf den ersten Blick geschienen haben mögen. Diese Lösung der gotischen Kathedralarchitektur impliziert eine Bündelung von subordinierten Bedingungen wie Säulen, Strebepfeiler und Fenster, deren weitere Veränderungen von der Lösung des Fassadenproblems bestimmt wurden. Die Lösung der Fassadenkonstruktion war ihrerseits einem anderen System von Veränderungen untergeordnet, nämlich der Anlage der Türme.

»Kathedralen« stellen keine eigene formale Klasse dar, sondern sind eine ekklesiastische Kategorie und eine administrative Konzeption im kanonischen Recht. Zwischen 1140 und 1350 sind in Nordeuropa nur wenige – etwa eine Handvoll – Bauwerke errichtet worden, deren Formgebung so eng mit ihrer Bestimmung verknüpft ist. Sie gehören zu einer Formensequenz, die außerdem einige Abteien und Pfarrkirchen umfaßt. Die formale Sequenz heißt nicht »Kathedralen«. Sie heißt »segmentierte Strukturen mit Rippengewölben« und schließt Kathedralen mit Tonnengewölben aus.

Die genaueste Definition der formalen Sequenz, die wir bis jetzt geben können, lautet, daß sie ein historisches Maschenwerk von graduell veränderten Wiederholungen desselben Merkmals ist. Insofern kann man von der Sequenz sagen, sie habe ein Gerüst. Im Querschnitt zeigt es, wenn man so sagen darf, ein Maschenwerk, ein Geflecht oder eine Bündelung von subordinierten Merkmalen; im Längsschnitt zeigt sich eine faserartige Struktur der zeitlichen Absätze, die alle unverkennbar ähnlich sind, sich jedoch in ihrer Maschenweite vom Anfang bis zum Ende verändern.

Es tauchen sofort zwei Fragen auf. Erstens: gibt es unendlich viele Sequenzen? Nein, denn jede Sequenz hat ihre Entsprechung in einem bewußten Problem, das für seine erfolgreiche Lösung der ernsthaften Aufmerksamkeit vieler Menschen bedarf. Es kann keine Lösungsketten geben ohne ein dazugehöriges Problem. Es kann kein Problem geben ohne das entsprechende Bewußtsein. Die Umriss des

menschlichen Handlungsspielraumes sind kongruent mit denen der Totalität aller formalen Sequenzen. Jede Kategorie von Formen besteht aus einer real zu lösenden Schwierigkeit und deren real erfolgten Lösungen. Im Laufe der Zeit mögen die meisten dieser Lösungen zerstört worden sein, jedoch ist das nur scheinbar ein Hindernis, denn die Bestimmung einer Sequenz kann, wenn nötig, aufgrund nur einer einzigen noch bestehenden Lösung oder eines Beispiels gefunden werden. Solche Bestimmungen sind selbstverständlich provisorisch und unvollständig. Doch bezeugt jeder Gegenstand die Existenz eines Bedürfnisses, für das er die Lösung darstellt, selbst wenn dieser Gegenstand nur eine späte Kopie ist in einer Reihe immer größer werdender Nachbildungen, die weit entfernt sind von der Klarheit und Schärfe des Originals.

Die zweite Fragestellung ist: wollen wir alle von Menschen gemachten Gegenstände berücksichtigen oder nur eine Auswahl? Wo ist die unterste Grenze? Wir befassen uns hauptsächlich mit Kunstwerken und weniger mit Werkzeugen. Wir interessieren uns mehr für lange Zeiträume als für kurze, die nur wenig über unseren Gegenstand aussagen. Werkzeuge und Instrumente gibt es im allgemeinen über besonders lange Zeiträume hinweg. Gelegentlich erstrecken sie sich über eine solche Länge, daß sich nur schwer große Veränderungen feststellen lassen. Nehmen wir als Beispiel die Kochgefäße, an denen der Durchzug von Zivilisationen nur geringe Spuren hinterlassen hat. Ausgrabungen aus historischen Abfallhaufen zeigen kaum Veränderungen. Eine geltende Regel besagt, daß die einfacheren Werkzeuge sehr lange Zeiträume dokumentieren, die komplizierteren sind Belege für kurze Episoden, in denen es spezielle Bedürfnisse und entsprechende Erfindungen gab.

Moden. Eine Möglichkeit der Abgrenzung liegt vielleicht im Bereich der Mode. Kleidermoden gehören zu den kürzesten Phasen zeitlicher Dauer. Eine Mode gehorcht speziellen

Bedürfnissen, die sich nicht auf längere evolutionäre Veränderungen einlassen. Eine Mode ist die Projektion eines bestimmten Bildes der äußeren Erscheinung. Während ihres kurzen Lebens ist sie resistent gegen jede Veränderung, ist vergänglich und verausgabt sich schnell, sie kann nur kopiert, nicht aber grundlegend verändert werden. Moden bewegen sich am Rande der Glaubwürdigkeit, da sie ständig Vorausgegangenes mißachten und die Grenzen des Lächerlichen streifen. Sie gehören nicht zu einer verbundenen Kette von Lösungen, jedoch bilden sie, jede Mode für sich genommen, Klassen mit jeweils nur einem Vertreter. Eine Mode ist eine zeitliche Dauer, in der keine substantiellen Veränderungen stattfinden: eine Erscheinung, ein Aufflackern, das mit dem Ablauf der Saison wieder vergessen ist. Sie entspricht einer Klasse, aber sie unterscheidet sich von einer Sequenz, da sie keine abschätzbare zeitliche Dimension hat.

Primäre Objekte und Repliken

Wenn Werkzeuge auf der einen Seite und Moden auf der anderen unsere provisorischen Grenzen markieren, so müssen wir nun weitere Unterteilungen innerhalb dieses Bereichs festsetzen. Es gibt ebenso primäre Objekte und Repliken, wie es die Sichtweisen des Betrachters und des Künstlers auf die Situierung des Kunstwerks in der Zeit gibt.

Primäre Objekte und Nachbildungen denotieren wichtige Erfindungen und das gesamte System von Repliken, Reproduktionen, Kopien, Reduktionen, Übertragungen und Ableitungen, die alle im Kielwasser eines bedeutenden Kunstwerks schwimmen. Die Replikenflut ähnelt gewissen Eigenarten der Umgangssprache: wenn eine Redewendung auf der Bühne oder im Film gebraucht worden ist und anschließend millionenfach wiederverwendet wird, geht sie in den Sprachgebrauch einer Generation ein und wird schließlich zu einem veralteten Klischee.

Es erscheint sinnvoll, zunächst das Wesen des primären Objektes zu untersuchen, von dem sich die Menge der Repliken herleitet. Primäre Objekte ähneln den Primzahlen aus der Mathematik, denn auch für sie ist keine schlüssige Regel bekannt, nach der sich ihr Auftreten bestimmen ließe, obwohl eines Tages eine solche Regel gefunden werden kann. Beide Phänomene entziehen sich bis jetzt jeder Regelmäßigkeit. Primzahlen haben als Divisor nur sich selbst und eins; primäre Objekte widersetzen sich ebenfalls der Zerlegung, da sie ursprüngliche Ganzheiten sind. Ihre Eigenschaft des Primären erklärt sich nicht durch ihre Vorgänger, und ihre historische Einordnung ist rätselhaft.

Die Annalen der Kunst wie die der Heldentaten überliefern direkt nur sehr wenige der vielen großen Augenblicke, die sich ereignet haben. Wenn wir eine Klassifizierung dieser großen Momente vornehmen wollen, so sind wir gewöhnlich erloschenen Sternen konfrontiert. Selbst ihr Licht erreicht uns nicht mehr. Wir wissen nur indirekt etwas über ihre Existenz, durch ihre Perturbationen und durch die großen Mengen Schutt derivativer Stoffe, die sie auf ihren Bahnen zurückgelassen haben. Wir werden die Namen der Maler von Bonampak niemals erfahren, noch die von Ajanta: die Wandmalereien von Bonampak und Ajanta sind wahrscheinlich, wie auch die etruskischen Grabmäler, nur ein matter Abglanz einer verlorenen Kunst, die vor allem die Stadtpaläste der damals lebenden Fürsten schmückte. In diesem Sinne gleicht die Kunstgeschichte einer zerbrochenen Kette, die mit Draht und Faden vielfach repariert ist, um die manchmal sogar mit Juwelen besetzten Glieder zusammenzuhalten, die als physikalische Zeugnisse einer unsichtbaren, jedoch ursprünglich aus primären Objekten bestehenden Sequenz übriggeblieben sind.

Mutanten. Obwohl in dieser Abhandlung biologische Metaphern vermieden werden sollen, sind sie gelegentlich doch gerechtfertigt zur Verdeutlichung einer schwierigen Unter-

scheidung in bezug auf primäre Objekte. Ein primäres Objekt unterscheidet sich von einem gewöhnlichen Objekt in dem Maße, wie der Träger eines mutierten Gens sich von dem Standardvertreter derselben Spezies unterscheidet. Das mutierte Gen mag unberechenbar klein sein, die Verhaltensunterschiede, die es hervorruft, können jedoch sehr groß sein.

Zusätzlich erfordert die Vorstellung eines primären Objekts die grundsätzliche Einstellung unserer Vorstellungskraft auf die Ganzheit und Unversehrtheit eines Kunstwerkes. Das mutationsbedingte Bruchstück hat Konsequenzen für die »Nachkommenschaft« des Dinges. Jedoch muß als Aktionsfeld für den ganzen Gegenstand ein völlig unterschiedliches angenommen werden. Diese Unterscheidungen bewegen sich auf derselben Ebene wie die zwischen einem Akt der Erzeugung und einem moralischen Akt. Das primäre Objekt als Mutantenträger bringt die Möglichkeit für Veränderungen mit sich, während ein ganz allgemein schönes oder abstoßendes Objekt lediglich rituelle Nachbildungen oder Umgehung hervorruft.

Unser Interesse konzentriert sich daher auf die sehr kleinen Bruchstücke von Dingen und nicht auf das ganze Mosaik von Eigenschaften, aus denen sich ein Gegenstand zusammensetzt. Der mutierende Teil, oder das primäre Merkmal, ist dynamisch, indem es Veränderungen hervorruft, während die Wirkung des ganzen Gegenstandes nur eine exemplarische ist, indem eher Gefühle der Zustimmung oder der Ablehnung hervorgerufen werden als das aktive Bemühen um neue Möglichkeiten.

Diagnostische Schwierigkeiten. Strenggenommen existiert eine Formenklasse nur als Vorstellung. Sie manifestiert sich nur unvollständig in primären Objekten oder Dingen von großer schöpferischer Kraft im Range des Parthenon, der Portalstatuen von Reims oder der Fresken Raffaels im Vatikan. Ihre physikalische Präsenz wird immer wieder durch

die Ereignisse der Zeit undeutlich, aber ihr primärer Status ist unbestreitbar. Er ist durch den direkten Vergleich mit anderen Dingen von geringerer Qualität garantiert und durch die vielfältigen Zeugnisse von Künstlern aus vielen Generationen. Der Parthenon ist nach archaischen Vorbildern, die bis in die perikleische Zeit hineinreichen, erbaut worden. Die Portalstatuen von Reims schließen das Werk mehrerer Generationen ein, und alle, einschließlich der Fresken Raffaels, waren zerstörenden und wertmindernden Einflüssen ausgesetzt. Das heißt in der Sprache des Biologen, es handelt sich um drei Phänotypen, deren originäre Genotypen wir deduzieren müssen.

Diese drei Beispiele sind jedoch von extremer Besonderheit und illustrieren das Phänomen des *Einstiegs* auf einem Höhepunkt. Solche Einstiege gelingen in Augenblicken, wenn die Verbindungen und Vertauschungen eines Spiels alle zur Verfügung des Künstlers stehen; in dem Augenblick, wenn das Spiel lange genug gespielt worden ist, um alle weiteren Möglichkeiten absehen zu können; in dem Augenblick, bevor er von der Erschöpfung der Spielmöglichkeiten in die Enge getrieben wird und dann eine der äußersten Grenzpositionen in dem Spiel einnehmen muß.

Jede Phase des Spiels, ob früh oder spät, enthält primäre Objekte, die ihrem Einstieg entsprechend unterschiedlich beschaffen sind. Aber die Anzahl der erhaltenen primären Objekte ist erstaunlich gering: sie sind heute zusammengetragen in den Museen der Welt und in einigen Privatsammlungen; dazu gehören zu einem großen Teil berühmte Gebäude. Wahrscheinlich stellen Bauwerke den größten Teil unserer primären Objekte dar, da sie immobil und häufig unzerstörbar sind. Es ist ebenso wahrscheinlich, daß ein Großteil der primären Objekte aus vergänglichen Substanzen wie Stoff oder Papier bestanden hat und ein anderer großer Teil aus kostbaren Metallen, der bei Bedarf eingeschmolzen worden ist.

Ein klassisches Beispiel dafür ist die gewaltige Statue der

Athena Parthenos, die Phidias in Gold und Elfenbein für den Parthenon geschaffen hatte, die uns nur durch minderwertige Repliken für Pilger und Touristen bekannt ist. Ein anderes Beispiel: viele großartige Werke aus dem vierten Jahrhundert unter Constantin dem Großen sind uns nur bekannt durch die knappen und tristen Beschreibungen des »Pilgers von Bordeaux«, der im Jahre 333 durch Südeuropa und Nordafrika reiste.⁷ Diese einzigartige Reisechronik gehört zu der Fülle von Repliken der frühchristlichen Welt. Der glückliche Umstand, daß sie uns erhalten geblieben ist, rechtfertigt die hingebungsvolle Mühe vieler Forschergenerationen, den Text herauszugeben und mit Anmerkungen zu versehen. Ein weiteres Beispiel für den Unterschied zwischen Primärobjekten und Replikenmenge ist das alltägliche Kreuzworträtsel. Der handschriftliche Entwurf des Rätselmachers ist ein primäres Objekt (das niemand aufbewahrt); alle Lösungen derjenigen, die in der U-Bahn oder an ihrem Schreibtisch die »Zeit damit totschiessen«, ergeben die Replikenmenge.

Da eine formale Sequenz nur von Dingen hergeleitet werden kann, hängt unser Wissen über sie von primären Objekten und deren Repliken ab. Aber die Anzahl primärer Objekte ist leider sehr gering, und da die meisten unserer Zeugnisse aus Kopien und anderen Derivaten bestehen, nehmen diese minderwertigen Ausdrucksformen, die oft sehr weit entfernt sind von den intendierten Gehalten des Originals, viel Zeit der Historiker in Anspruch.

Es erhebt sich sofort eine wichtige Frage. Wenn in einer gegebenen Sequenz ein primäres Objekt die verbundene Reihe einleitet, warum können dann die folgenden primären Objekte der Reihe nicht als Repliken angesehen werden? Diese Frage ist besonders wichtig, wenn man bedenkt, daß primäre Objekte, deren Entstehung aus primären Merkmalen gesichert ist, sehr selten sind. Für viele Orte und Zeitabschnitte ist es unmöglich, sie zwischen den Ansammlungen von Repliken herauszufinden. Die Frage weist in viele Richtungen: sind wir überhaupt jemals unbezweifelbar im

Besitz eines initialen Primärobjektes? Läßt sich ein solcher Gegenstand isolieren? Haben Primärobjekte eine reale Existenz? Oder weisen wir nur einigen herausragenden Exemplaren ihrer Klasse zusätzliche symbolische Qualitäten zu, die einen imaginären Vorrang haben? Diese Fragen ersparen uns Konkretisierungen, die hier fehl am Platze wären, jedoch sollen sie nicht die Hauptthese erschüttern. Von Menschen gemachte Gegenstände aller Art entsprechen den menschlichen Intentionen innerhalb einer historischen Sequenz. Primärobjekte entsprechen primären Merkmalen oder mutierenden Intentionen, während Repliken die primären Objekte einfach vervielfältigen. Obwohl er vom Typus her ganz traditionell ist, kann der Parthenon doch als primär angesehen werden: aufgrund vieler Verfeinerungen, die anderen Tempeln aus derselben Reihe fehlen. Die Kopien der Athena Parthenos-Statue im Nationalmuseum zu Athen hängen, oder der Strangford-Schild im Britischen Museum, vergrößern und reduzieren lediglich das Original, ohne eine gewinnbringende Dimension hinzuzufügen.

Es gibt Arten von Repliken, in denen das primäre Objekt so vollkommen reproduziert ist, daß selbst die empfindlichsten Methoden der Geschichtsforschung sie nicht unterscheiden können. Unter anderen Bedingungen der Reihenbildung weicht jede Replik geringfügig von allen vorhergehenden ab. Diese zunehmenden Veränderungen können ohne beabsichtigte Formgebung entstehen, um nur der monotonen Wiederholung zu entgehen. Mit der Zeit wird ein Künstler ihr Driften bemerken und wieder eine Ordnung herstellen, indem er dem Quantum der Repliken ein neues Schema unterlegt, das sich in einem Primärobjekt manifestiert. Dieses Primärobjekt unterscheidet sich nicht kategorial von dem vorhergehenden, jedoch historisch in der Weise, daß sie unterschiedliche Zeitpunkte innerhalb der formalen Sequenz, der sie beide angehören, einnehmen. Keines dieser Modelle von historischem Geschehen erleichtert die Entdeckung primärer Objekte: wir können nur behaupten, daß ihre

Anzahl ebenso groß gewesen sein muß wie die kritischen Augenblicke der Veränderung innerhalb aller Klassen von Sequenzen. Sie können auch nur als zufällige Notizen oder Skizzen existiert haben. Ihr erstes vollständiges Auftreten mag in vieler Hinsicht ununterscheidbar sein von den unmittelbar erfolgten Repliken. Die Vitrinen jedes archäologischen Museums sind so angeordnet, daß sie die Konzeption der zeitlichen Abfolge von Artefakten sichtbar machen. Eine Gruppe von Repliken, die nach Typen geordnet ist, grenzt an eine andere auf einem anderen Regal. Beide Gruppen sind einander ähnlich und doch unterschiedlich. Sie sind mit gutem Grund unterschiedlichen Perioden zugeschrieben. Sie entsprechen entweder verschiedenen Zeitpunkten innerhalb derselben Sequenz, oder sie sind eine ihrer regionalen Varianten.

Wir werden auf diese Fragen ausführlicher im nächsten Kapitel zurückkommen. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, noch einmal das schwer faßbare Wesen des Primärobjektes zur Sprache zu bringen. Signaturen und Daten, die von den Autoren selbst unter ihre Werke gesetzt worden sind, bestätigen uns keineswegs, daß es sich um Primärobjekte handelt. Außerdem sind sehr viele Kunstwerke anonym; sie werden in größeren Gruppen geordnet. In den meisten Fällen sind die Primärobjekte in der Menge der Repliken untergegangen, wo sie nur unter großen Schwierigkeiten entdeckt werden können. Das Problem ist der allerdings noch schwierigeren Entdeckung der ersten bestimmbar Exemplare einer biologischen Spezies vergleichbar. Tatsächlich verdanken wir unser Wissen über die Sequenzen zum größten Teil den Repliken.

Unsere Unterscheidung zwischen primären Objekten und Repliken erklärt auch einen wesentlichen Unterschied zwischen europäischer und nicht-europäischer Kunst. Bei europäischen Objekten kommen wir häufig viel näher an den Brennpunkt der Erfindung heran als bei außereuropäischen, die wir sehr oft nur aufgrund der Repliken von gleichförmiger

oder minderwertiger Qualität kennen. Nur bei den Chinesen, Japanern und Europäern gibt es eine lange Tradition des Sammelns und der Kennerschaft. Nirgendwo sonst auf der Welt wurde die kontinuierliche Ansammlung von Dingen durch die Bemühungen der Sammler und Kritiker systematisch geordnet, so daß die primären Objekte fast vollständig aus dem Blickfeld verschwunden sind.

Eine formale Sequenz kann niemals wirklich abgeschlossen werden, indem sich ihre Möglichkeiten in einer verbundenen Lösungsreihe erschöpfen. Die erneute Validität alter Probleme ist unter veränderten Bedingungen immer möglich und tritt auch manchmal ein, wie die Erneuerung der Glasmaltechnik zeigt, die unter der Bezeichnung *gemmeau*-Glas nach dem letzten Krieg erneut in Frankreich erfunden worden ist.⁸ Bei dieser Technik wird das Glas gebrochen, um durch die Bruchlinien das Licht zu modulieren, statt wie früher farbige Glasstücke in Bleistege einzusetzen. Dieser Vorgang illustriert, wie eine komplexe ältere Tradition zum Ausgangspunkt genommen werden kann, wenn technische Neuerungen ihre Wiederaufnahme erfordern. Es können zwischendurch lange Zeitabschnitte vorkommen, in denen die formale Sequenz dennoch ohne jede Aktivität zu sein scheint, nur weil die technischen Bedingungen für ihre Wiederbelebung noch nicht gegeben sind. Solche inaktiven Klassen dürfen im Hinblick auf ihre mögliche Fortsetzung dennoch als gleichrangig angesehen werden, das heißt, im Laufe der Zeit wird die Klasse durch irgendeine Innovation fortgesetzt und erweitert werden. Nach diesem Kriterium sind alle Formklassen immer noch offene Sequenzen. Es beruhte nur auf einer künstlichen Übereinkunft, wenn wir eine Klasse als eine historisch abgeschlossene Reihe bezeichneten.

Serielle Kritik. Künstler, Sammler und Historiker nehmen gleichermaßen erfreut zur Kenntnis, daß ein altes und bedeutendes Kunstwerk nicht einmalig ist, sondern daß sein

Typus in vielfältigen Exemplaren über längere oder kürzere Zeiträume verteilt vorkommt, in hoher und niederer Qualität und in Versionen, die man als Vorläufer und Derivate, als Transformationen und Varianten, als Originale und Kopien bezeichnen kann. Wir beziehen eine große Befriedigung aus dem Umstand, hierin eine formale Sequenz zu erkennen, aus dem intuitiven Gefühl der Ausdehnung und des Fortbestehens angesichts einer Form in der Zeit.

Je mehr verbundene Lösungen zusammenkommen, desto deutlicher treten die Konturen eines von etlichen Menschen formulierten Bedürfnisses hervor; das Bedürfnis eines auf Formen gerichteten Suchens, dessen Ziel die Ausweitung des Bereichs der ästhetischen Äußerung ist. Dieser Bereich umfaßt die affektive Ebene des Seins, und seine tatsächlichen Grenzen sind kaum, wenn überhaupt, von Objekten, Bildern oder Bauwerken, jedes für sich betrachtet, abgesteckt. Durch die Kontinuität des vereinten Bemühens wird das einzelne Werk erbaulicher und verständlicher, als es in der Vereinzelung sein könnte. Rebecca West erkannte dieses Gesetz des Urteils aufgrund von Reihen. In ihrer Arbeit *The Strange Necessity* erklärt sie, daß die entscheidende Rechtfertigung für die gängige Literatur darin liege, den Kritikern Anregungen zu geben.⁹

Die serielle Beurteilung läuft jedoch der Hauptströmung moderner Literaturkritik entgegen, die sich seit etwa 1920 gegen »intentional fallacy«¹⁰ wehrt, also gegen die Einbeziehung eines Umfeldes oder Hintergrundes in die Beurteilung des Werkes, statt sich auf den Gehalt zu beschränken, der dem Kunstwerk selbst innewohnt. Die Vertreter des »New Criticism« sind der Auffassung, daß die Intention des Dichters sein Werk nicht verändert und daß jede Kritik sich nur auf die Dichtung selbst beziehen darf, ungeachtet seiner historischen und biographischen Bedingungen.

Ein literarisches Werk besteht ausschließlich aus verbalen Äußerungen: die Prinzipien der Literaturkritik lassen sich nicht einfach auf die bildende Kunst übertragen, in der nur

gelegentlich verbale Symbole vorkommen. Damit taucht ein elementares Problem auf, das in der Literatur bereits vertraut ist und das Experten im allgemeinen schon gelöst haben, bevor die Dichtung oder das Theaterstück einen Rezipienten erreichen. Dies ist die Aufgabe der »Textherausgabe«, die darin besteht, unterschiedliche Versionen zu vergleichen und zu kompilieren, bei abweichenden Lesarten die klarste und konsistenteste herauszufinden. Das Studium der Geschichte der Dinge befindet sich augenblicklich auf dem Stand der »Textherausgabe«, in der Phase der Entdeckung von »Schriften« wichtigster Inhalte.

Unverkennbare Erosionen verschleifen die Konturen jedes Kunstwerks. Das betrifft seine physische Existenz, die nach und nach durch Schmutz und Abnutzung unkenntlich wird, als auch die Ausarbeitung der künstlerischen Konzeption, deren Komplexität und Abstufung immer mehr verlorengelht. Oftmals hat der Künstler keinerlei Aufzeichnungen gemacht, so daß wir nur vermuten können, welche Stufen in der Formgebung einmal bestanden haben. Wenn überhaupt Diagramme, Skizzen und Zeichnungen existieren, so sind es doch nur wenige, denn die Künstler waren früher großzügiger im Wegwerfen als heute und wollten nicht ihren alltäglichen Kleinkram für den Kunstmarkt horten. Bei griechischen und römischen Skulpturen hat diese Form von Erosion praktisch alle Spuren des individuellen künstlerischen Arbeitsprozesses ausgelöscht: wir verfügen im allgemeinen nur über Repliken und dürftige Kopien, die uns eine grobe Vorstellung von der ursprünglichen Konzeption des Originals geben, das für immer aus unserem Gesichtskreis verschwunden ist. »Textedition« ist unter diesen Bedingungen eine mühselige Notwendigkeit der Forschung, und die Herausgeber, die das bewerkstelligen, verdienen mehr Anerkennung, als man ihnen zukommen läßt. Ohne diese Arbeiten hätten wir keine zeitliche Sequenz, kein Maß für die Abweichungen zwischen mehreren Versionen und keine Vorstellung von Größe und Wirkung des verlorenen Originals.

Einige Themen sind trivial, andere sind ausschließlich faktisch; irgendwo zwischen Trivialität und Faktizität liegt die formale Sequenz, nach deren Eingrenzung wir suchen. Ein Beispiel für Trivialität ist die Geschichte der Knöpfe. Sie ist darum trivial, weil es in dieser Geschichte nur wenige Ereignisse gibt, sondern nur Varianten der Form, Größe und Verzierung; es gab keine anhaltenden Schwierigkeiten, die hätten gelöst werden müssen. Ein Beispiel für übermäßige Faktizität ist ein Textbuch über die gesamte Geschichte der Weltkunst, das alle wichtigen Ereignisse von der paläolithischen Malerei bis zur Gegenwart umfassen müßte. Es kann nur einige Namen und Daten anführen und allgemeine Grundsätze zum Verständnis von Kunstwerken in ihrer historischen Situierung. Es handelt sich um ein Nachschlagewerk, das sich nicht mit speziellen Problemen befassen kann.

Eine andere Art historischer Abhandlung beschreibt konvergierende Ereignisse und nicht verbundene: ein Beispiel hierfür ist die übliche Beschäftigung mit paläolithischer Höhlenmalerei in Verbindung mit der Felsenmalerei südafrikanischer Buschmänner aus der jüngsten Vergangenheit, die wahrscheinlich erst nach 1700 entstanden ist. Es gibt keine nachweisbare Verbindung zwischen diesen beiden Gruppen, so sehr sie sich auch ähnlich sein mögen. Sie sind sechzehntausend Jahre voneinander entfernt, und es besteht keine historische Verbindung. Tatsächlich läßt sich für die paläolithische Höhlenmalerei bis zu ihrer Entdeckung im neunzehnten Jahrhundert keine Verbindung zu irgend etwas anderem herstellen. Ihre eigene Geschichte ist immer noch ungeklärt, da sie keine Gliederung in Perioden und Gruppierungen erkennen läßt. Dennoch können paläolithische und Buschmann-Malerei als Elemente einer formalen Sequenz angesehen werden, die auch zeitgenössische Kunst einschließt: gemeint sind die Bemühungen einzelner Künstler, die prähistorische ›Tradition‹ zu assimilieren und zu transformieren, die erst spät im neunzehnten Jahrhundert in das moderne Bewußtsein eingedrungen ist.

Technische Neuerungen. Bei unserem Versuch, die Zusammensetzung formaler Sequenzen zu verstehen, wird ein kurzer Blick auf Fragen handwerklicher Techniken von Nutzen sein. Der Begriff der Kunst ist selbst eng mit technischer Fertigkeit verbunden. Die Einfälle und Kunstgriffe für beabsichtigte Illusionen sind der Arbeitsantrieb des Künstlers, der sich vorgenommen hat, unsere veralteten und nicht sehr interessanten Vorstellungen von Zeit und Raum durch seine eigenen zu ersetzen.

Für den Handwerker kann eine technische Neuerung oftmals zum Ausgangspunkt für eine neue Sequenz werden, in der alle traditionellen Elemente revidiert werden. Diese Innovation läßt sie in einem anderen Licht erscheinen, das den Blick auf neue Möglichkeiten lenkt. Ein Beispiel hierfür ist die schwarzfigurige Vasenmalerei, die im ausgehenden sechsten Jahrhundert v. Chr. durch eine rotfigurige Technik ersetzt wurde.¹¹ Dieses führte zu einer Umkehrung des Verhältnisses von Figur und Grund, um die Figur hervorzuheben und den Grund, der bisher ein dekorativer Rahmen war, in eine atmosphärische Distanz zu setzen.

In der Töpferei sind ganz sicher Änderungen der Brenntechnik dadurch zustande gekommen, daß Maler ihr besonderes Bedürfnis nach Erneuerungen der handwerklichen Möglichkeiten artikulierten, es ist aber wahrscheinlich, daß diese ›neue‹ Technik bereits zur Verfügung stand, lange bevor ein Künstler sie sich für seine Zwecke angeeignet hat. Auf diese allgemeine Problematik – Erfindungen in ihrem Verhältnis zu Veränderungen – werden wir später zurückkommen; in diesem Zusammenhang soll jetzt gezeigt werden, wie eine Sequenz in eine andere übergeht, wenn ein Glied als Bestandteil der ursprünglichen Sequenz sich bedeutend verändert. Wir haben hierfür ein technisches Beispiel aus der Geschichte der Vasenmalerei ausgewählt; man könnte viele andere geschichtliche Fälle aufführen, die Innovationen in der Themenwahl von Malern betreffen, in deren Ausdrucksmitteln oder in der Behandlung der Per-

spektive. Entscheidend ist, daß die formale Sequenz einer Konzeption der potentiellen Reihe von Veränderungen entspricht.

Umgekehrt sei angemerkt, daß viele technische Innovationen nicht sofort eine Entwicklung auslösen. Die Aeolipile des Heron aus dem ersten Jahrhundert n. Chr.¹² blieben siebzehn Jahrhunderte lang eine Kuriosität ohne jede Konsequenz, bis die notwendigen ökonomischen, soziologischen und mechanischen Voraussetzungen für die Entwicklung von Dampfmaschinen gegeben waren. Dieses Beispiel verweist auf abgebrochene, verzögerte oder verkümmerte Sequenzen, deren Auftreten man auch in der Kunst feststellen kann. Henri Focillon pflegte von den »Fehlschlägen, die im Schatten eines jeden Erfolges lauern« zu sprechen, wenn er Absonderlichkeiten – wie etwa achtteilige Gewölbe – beschrieb, die sich in den konsequenten Entwicklungsverlauf der vierteiligen Rippengewölbekonstruktionen im Frankreich des zwölften Jahrhunderts eingeschlichen hatten.¹³ Auch sie sind ein Beispiel für eine verkümmerte Sequenz. Die Aussichten solcher retardierten Klassen, wieder aufzutau-chen und eine Stelle im Dasein zu besetzen, sind nicht vorhersehbar, obwohl schon manchmal mißglückte technische Neuerungen wieder zutage gefördert worden sind und eine Weiterentwicklung erfahren haben, nachdem sie lange Zeit in Vergessenheit geraten waren. Dies gilt besonders für die Naturwissenschaften.

Die verbundene Lösungsreihe, aus der sich eine Sequenz zusammensetzt, ist nicht notwendig auf ein einzelnes Handwerk beschränkt. Im Gegenteil, ihr Auftreten ist viel wahrscheinlicher, wenn verschiedene Handwerkszweige gleichzeitig ins Spiel kommen. So haben die griechischen Vasenmaler wahrscheinlich viele Anregungen von den Werken der Wandmaler übernommen, die ihrerseits (zumindest trifft das für die etruskische Grabmalerei im griechischen Stil zu) bestimmte Schemata von der Vasenmalerei entlehnt haben, wie die im Profil dargestellten Prozessionsfiguren.

Insofern kann die formale Sequenz in verschiedenen Handwerken gleichzeitig ihre Realisierung finden. Als Beispiel soll die Kompositionsweise der *chiaroscuro*-Malerei im siebzehnten Jahrhundert dienen. Ihre harten Kontraste von Licht und Schatten ermöglichten eine neuartige Illusion von Tiefe und Bewegung. Diese neue Weise der Oberflächenorganisation verbreitete sich schnell in der gesamten bildenden Kunst. Keine Gegend Europas entging der Vorherrschaft dieser Gestaltungsweise: wie eine ansteckende Krankheit verbreitete sie sich von Stadt zu Hof oder von Hof zu Stadt, wie in Holland, wo es nur Städte gab, und von dort schließlich in jeden Winkel der Sozialstruktur; ausgenommen blieben nur die abgelegensten Gemeinden oder solche, die für die Renovierung ihrer Kirchen, Häuser und Bilder zu arm waren.

Die unsichtbare Kette. Es gibt eine alte Bildtradition, die den von der Muse inspirierten Dichter darstellt.¹⁴ Seine Haltung mit erhobener Feder verrät seine gesteigerte Präsenz, während er die Botschaft aus einem anderen Bereich des Daseins entgegennimmt. Sein Körper ist aufgerichtet und gestreckt; die Falten seines Gewandes wehen im Hauch des Geistes. Die bekanntesten Versionen dieses Sujets zeigen die Evangelisten bei der Ausgießung des Heiligen Geistes; andere porträtierten Kirchenväter oder Bibelgelehrte. Die Pose der göttlichen Inspiration erscheint manchmal auch in Gestalt eines Malers, der mit der Darstellung eines sakralen Motivs beschäftigt ist: St. Lukas, der die Jungfrau Maria malt, wie in dem Altarbild von Roger van der Weyden,¹⁵ ist als ein flämischer Bürger dargestellt, der von dem Licht dieses Ereignisses bestrahlt wird und gleichsam schwebt mit dem erhobenen Zeichenstift, wie die Evangelisten auf karolingischen Buchillustrationen.

Wie die Evangelisten, wie St. Lukas, kann der Künstler nicht frei handeln, indem er nur seinem eigenen Willen gehorcht. Seine Situation ist strikt gebunden an eine Kette

von vorherigen Ereignissen. Diese Kette ist für ihn unsichtbar und beschränkt seine Bewegungsfreiheit. Er nimmt sie jedoch nicht als Kette wahr, sondern als »vis a tergo«, als die Macht der Ereignisse, die hinter ihm liegen. Diese früheren Ereignisse schaffen Bedingungen, durch die er vor die Entscheidung gestellt ist, entweder auf dem Weg der Tradition weiterzugehen oder aber sich gegen die Tradition aufzulehnen. In beiden Fällen ist seine Entscheidung nicht frei: sie ist von früheren Ereignissen diktiert, deren übermächtigen Einfluß er nur verschwommen und indirekt wahrnimmt, und von den anlagebedingten Eigenarten seines Temperaments.

Frühere Ereignisse sind signifikanter als das Temperament: es gibt in der Kunstgeschichte reichlich Beispiele für schlecht plazierte Temperamente. Es gab immer wieder Romantiker, die »irrtümlich« zu einer Zeit geboren wurden, da gerade das klassische Maß Geltung hatte, oder innovatorische Geister, die zu Zeiten strengster Reglementierungen leben mußten. Frühere Ereignisse üben einen selektiven Einfluß auf das Spektrum von Temperamenten aus. Jede Epoche hat nach ihren Bedürfnissen spezielle Temperamente ausgeprägt, im Denken und im Handeln. Die früheren Ereignisse determinieren auch den Handlungsspielraum des Künstlers, dessen Werke die formale Sequenz konstituieren, wie wir bereits dargelegt haben. Es sind eben die Ereignisse, aus denen sich die Geschichte jenes Suchens zusammensetzt, das jeden einzelnen am stärksten betrifft. Seinen eigenen Standort in diesem Bestreben oder Suchen kann das Individuum nicht verändern, sondern nur als gegeben hinnehmen. Wie sehr der Künstler von seiner Arbeit besessen sein kann, geht aus vielen Künstlerbiographien hervor: er wird in seinem Schaffen von Kräften angetrieben, über die andere Menschen in solcher Intensität nicht verfügen. Der Künstler ist besessen von seiner Vision des Möglichen, und er ist ebenso besessen von der Dringlichkeit ihrer Verwirklichung. Dazu gehört der Habitus des Einsamen oder Einzelgängers

in äußerster Anstrengung, wie er traditionell in der Gestalt des Dichters mit der Muse dargestellt wird.

Frühere Ereignisse und zukünftige Möglichkeiten innerhalb der Sequenz: das sind die Dimensionen, die die Position jedes Kunstwerks bestimmen. In den Aufzeichnungen des Villard de Honnecourt, des Architekten aus dem dreizehnten Jahrhundert, findet sich die Skizze eines der Türme der Kathedrale von Laon und darunter hat er notiert: »Nirgendwo habe ich je einen Turm wie diesen gesehen.« Der reisende Meisterarchitekt wollte damit nicht nur das Werk eines Vorgängers preisen; er betrachtete es auch als eine Herausforderung, als wollte er sagen, »diese gute Lösung ist gefunden, aber ich werde es noch besser machen«.¹⁶

Menschen, die sich damit beschäftigen, solche Möglichkeiten herauszufinden, scheinen von ihnen wirkungsvoll besessen zu sein. Vasari berichtet von dieser Besessenheit, mit der Paolo Uccello an der perspektivischen Konstruktion gemalter Flächen arbeitete.¹⁷ Im Werk Cézannes gibt es viele Beweise für seine lange und besessene Beschäftigung mit der Ideallandschaft in den Darstellungen der römisch-kampanischen Malerei und in der Kunst Poussins, dessen Gemälde Cézanne im Louvre studierte.¹⁸ Jeder bedeutende Künstler verrät eine solche Besessenheit: ihre Spuren lassen sich aus den Werken von Männern herauslesen, deren historische Identität sonst völlig verschwunden ist, wie die der Maya-Architekten und der Bildhauer von Palenque oder Uxmal.

Wahrscheinlich immunisiert sich der Künstler gegen andere Interessen, die in keiner Beziehung zu seiner Besessenheit stehen. Insofern leistet er nur selten bedeutende Beiträge zu mehr als einer formalen Sequenz, es sei denn unter Ausnahmeverhältnissen. Solche Bedingungen sind gegeben am Ende einer Reihe von Formen, die zueinander in Beziehung stehen. Die Person, der die Beendigung der Sequenz zufiel, muß anschließend ihre Arbeit in eine andere Formenklasse verlegen. Beispiele für diese Art von Verlagerung verbergen sich gewöhnlich in biographischen Schriften als

die unterschiedlichen Perioden im Werk eines Künstlers, die ihre Entsprechung in den wechselnden Einflußbereichen haben, denen er in seinem Leben ausgesetzt war. Aber der Wechsel von Schaffensperioden bezieht sich auch auf Sequenzen in unterschiedlichen Entwicklungsstadien, aus denen der einzelne die für ihn notwendige und praktikable Wahl trifft, durch die er die Vergangenheit herausfordern kann aufgrund einer bemerkenswerten Verbesserung.

Einsame und gesellige Künstler. In diesem Spiel um eine gute Plazierung – und dieses Spiel setzt sich in jeder Generation fort – gibt es weitere Elemente der Variation, die sich aus dem Zusammenspiel von Temperament und Begabung ergeben. Guercino beabsichtigte mit seinem Wechsel von der barocken zur klassischen Form in den Jahren 1621-23, seine Kunden zufriedenzustellen. Dies ist viel eher ein Beweis für die Wechselbeziehung zwischen dem Maler und seiner Umwelt, als daß es sich auf eine größere Veränderung der formalen Substruktur bezöge. Diese These belegt Denis Mahon in seinen *Studies in Seicento Art and Theory* (London 1947).

Manche Sequenzen erfordern das Zusammenwirken vieler unterschiedlicher Arten von Sensibilität. Das gleichzeitige Auftreten zweier großer Rivalen, die sich beide gleichzeitig in entgegengesetzten Richtungen mit der Lösung desselben Problems beschäftigen, definiert im allgemeinen solche Situationen: Poussin und Rubens, Bernini und Borromini haben in diesem Sinne die Grenzen des weiten Feldes der Malerei und Architektur des siebzehnten Jahrhunderts abgesteckt. Gegenwärtig haben solche ursprünglichen Erfahrungen erneut Gültigkeit erhalten. Sie werden ebenfalls von Gegensatzpaaren getragen wie Eliot und Joyce oder Klee und Picasso. Diese Paare und Gruppen tauchen jedoch nur zu Zeiten der weitest gespannten Forschungsinteressen auf und nicht auf den schmalen und einengenden Pfaden eines beschränkten Interesses, auf denen wir Uccello und Cézanne

antreffen, jedoch nicht so sehr als Rivalen, sondern vielmehr als isolierte Gestalten, die wie Goldsucher mit ihren Obsessionen allein sind.

Jede bedeutende Kunstrichtung erfordert eine andere Temperamentslage. Malerei und Dichtung ziehen mehr als alle anderen Künste den Einzelgänger an. In Architektur und Musik versammeln sich eher gesellige Menschen, denen das Arbeiten in der Gemeinschaft ein existentielles Bedürfnis ist, das in der Arbeitsteilung und bei gemeinsamen Problemlösungen sehr gut befriedigt wird. Ein herausragender Neuerer wie Caravaggio bleibt auch unter Künstlern allein, das bedingt sein Wirken. Sein Bruch mit der Tradition mag sehr vielen bekannt sein oder auch nicht, er ist sich selbst der Notwendigkeit seiner Isolation bewußt, die dieser mit sich bringt. Das Werk seiner Schüler und Mitarbeiter, die in seiner nächsten Umgebung arbeiten, geht aus seinem eigenen hervor, es hat jedoch nicht seine hohe Qualität. Zeitgenossen, die ihn laienhaft bewundern, die selbst nicht künstlerisch tätig sind, kennen ihn wohl eher als Person und nicht durch sein Werk.

Gewöhnlich läßt sich der Umfang und die Tragweite eines solchen Lebenswerkes erst lange nach dem Tod des Künstlers richtig einschätzen, wenn es sich in Beziehung setzen läßt zu vorangegangenen und nachfolgenden künstlerischen Ereignissen. Dann ist jedoch der Schock der Innovation bereits überwunden. Wir können uns zwar sagen, daß diese Bilder oder Bauwerke einst einen Bruch mit der Tradition darstellten; jetzt aber sind sie in die Tradition eingegangen und scheinbar ganz einfach durch zeitlichen Abstand.

Wahrscheinlich gehören alle bedeutenden Künstler zu dieser Gruppe von Menschen, die aufgrund ihrer Leistung einsam sind. Nur gelegentlich kann der Künstler als Rebell auftreten wie im sechzehnten und im neunzehnten Jahrhundert. Im allgemeinen aber ist er ein Höfling gewesen, ein Mitglied der fürstlichen Hausgemeinschaft, ein Unterhalter, dessen Werk genauso bewertet worden ist wie das eines jeden

Unterhalters und dessen Aufgabe darin bestand, das Publikum zu unterhalten und nicht etwa in Unruhe zu versetzen.

Heute ist der Künstler weder Rebell noch Unterhalter. Rebell zu sein erforderte zu große Anstrengungen, die den Künstler weiter von seinem Werk wegführten, als er sich zu entfernen bereit ist. Die Unterhalter bilden mittlerweile einen eigenen Berufszweig innerhalb der vielfältigen Sparten der öffentlichen Unterhaltung, von dem der bildende Künstler inzwischen fast vollständig ausgeschlossen ist. Nur der Stückeschreiber erfüllt immer noch beide Funktionen, die des Künstlers und die des Unterhalters. Der bildende Künstler ist heute einsamer als je zuvor und insofern gleicht er dem Dädalus, diesem seltsamen Kunstwerker, der wunderbare und erschreckende Überraschungen für seine nächste Umgebung herstellte.

Die Position in einer Reihe, Alter und Veränderung

In mathematischem Zusammenhang werden Reihe und Sequenz als geschlossene und offene Klassifizierungen von Ereignissen unterschieden (vgl. Kap. Formale Sequenzen). In den vorangegangenen Kapiteln gingen wir von der Annahme aus, daß die meisten Klassen Sequenzen mit offenem Ende sind. Im folgenden jedoch wollen wir davon ausgehen, daß man die meisten Klassen wie eine geschlossene Reihe behandeln kann. Der Unterschied zwischen diesen beiden Standpunkten hängt von der Position des Betrachters ab, ob er innerhalb oder außerhalb des betreffenden Ereignisses stehen möchte. Von innen betrachtet erscheinen die meisten Klassen als offene Sequenzen; von außen sehen sie aus wie geschlossene Reihen. Um diese beiden Positionen miteinander in Einklang zu bringen, kann man sagen, daß die Konzeption der formalen Sequenz, wie sie im vorhergehenden Abschnitt dargestellt ist, es uns ermöglicht, die Vorstel-

lungen von Dingen, angefangen bei den ersten Realisationen bis hin zu der Fülle von Repliken, als Ereignisse innerhalb einer finiten verbundenen Reihe anzuordnen.

Das Gesetz der Reihe. 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.
- 3) Die Entscheidung für eine Handlung legt die entsprechende Position fest.
- 4) Die Einnahme einer Position definiert und reduziert den Umfang der Möglichkeiten für die nachfolgende Position.

Anders ausgedrückt: jede neue Form schränkt die nachfolgenden Innovationsmöglichkeiten innerhalb derselben Reihe ein. Jede dieser Formen ist ihrerseits eine von endlich vielen Möglichkeiten, die in einem bestimmten Zeitraum offenstehen. Infolgedessen reduziert jede Innovation die zeitliche Dauer ihrer Klasse. Die Grenzen einer Klasse werden vom Auftauchen eines Problems bestimmt, das verbundene Lösungen erfordert. Klassen können klein oder groß sein: wir beschäftigen uns hier jedoch nur mit ihren internalen Beziehungen und nicht mit ihren Ausmaßen und Größenordnungen.

Die Formulierung einer weiteren Voraussetzung erlaubt uns, die Art der zeitlichen Dauer zu bestimmen. Jede Reihe, die sich in ihrer eigenen Formenklasse gebildet hat, verfügt über eine ihr eigene Dauer für jede Position, die von dem erforderlichen Aufwand abhängig ist. Kleine Probleme erfordern geringen Aufwand; die großen verlangen größere Anstrengungen und brauchen daher mehr Zeit. Jeder Versuch, diesen Kreislauf zu durchbrechen, führt zu Fehlschlägen. Das Gesetz der Reihe erfordert es, daß jede Position für die ihr entsprechende Zeit besetzt wird, bevor die nächste

Position eingenommen werden kann. In rein technischen Bereichen ist dies ganz selbstverständlich: die Dampfmaschine wurde vor der Lokomotive erfunden, jedoch erforderte es viel mehr Aufwand, die Lokomotive in allen Einzelheiten auszuführen. Jedes Einzelteil beanspruchte seine Zeit innerhalb der Ökonomie der zeitlichen Sequenz, im Gegensatz zu einer Dampfmaschine. Bei Kunstwerken ist das Gesetz der geringsten Dauer sogar noch viel strikter. Es wird festgesetzt von kollektiven Verhaltensweisen der Zustimmung oder Ablehnung, die wir später erörtern werden. Diese Gesetzmäßigkeit kann nicht durch zufällige Entdeckungen durchbrochen werden wie im technischen Bereich. Beispielsweise ist die Entdeckung von Leuchtfarben keine Hilfe für einen Maler, der sich darum bemüht, den natürlichen Lichteinfall auf der Leinwand wiederzugeben: er muß sein unkonventionelles Ziel dennoch mit konventionellen Mitteln und Materialien erreichen.

Unser Anliegen ist es, die Rekurrenz von Bedürfnissen in verschiedenen Stadien ihrer Befriedigung zu erkennen und die Beharrlichkeit eines Problems über die vielfältigen Bemühungen um seine Lösung hinaus. Jedes Bedürfnis evoziert ein Problem. Der Zusammenhang jedes Bedürfnisses mit nachfolgenden Lösungsmöglichkeiten führt zu der Konzeption der Sequenz. Diese Konzeption ist sehr viel enger gefaßt und dennoch viel labiler als die einer biologischen Metapher, denn sie befaßt sich ausschließlich mit menschlichen Bedürfnissen und deren Befriedigung, und zwar in einem Eins-zu-eins-Verhältnis von Bedürfnis und Ding, ohne jede vermittelnde Mitwirkung einer anderen irrelevanten Entität wie der des ›Lebenszyklus‹. Eine besondere Schwierigkeit entsteht bei der Spezifizierung der ›Bedürfnisse‹, jedoch haben wir diese Frage vorsichtshalber dadurch umgangen, daß wir die Diskussion auf die Wechselwirkungen beschränkt haben und von den Größenordnungen absehen.

Systematisches Alter. Wir müssen uns nun mit dem Wesen der zeitlichen Dauer befassen. Von Sequenzen oder Reihen zu sprechen, das heißt von spezifischen Bedürfnissen und deren sukzessiven Stadien der Befriedigung, bedeutet, auf viele Möglichkeiten von Dauer zu verweisen. Man kann jedoch nicht über Dauer reden, ohne Anfang, Mitte und Ende oder die frühen und späten Phasen im Auge zu haben. Hinsichtlich der Dauer sind wir zu dem Schluß gekommen, daß eine späte Phase nicht einer frühen vorausgehen kann. Daher können wir von dem ›systematischen Alter‹ jedes Abschnitts einer formalen Reihe sprechen, das sich auf die Position im Zeitraum bezieht.

Leicht zu erkennende, optisch wahrnehmbare Eigenschaften kennzeichnen das systematische Alter jedes Abschnitts, wenn wir die Art von Reihe einmal identifiziert haben. Es kann nicht das Anliegen dieses Buches sein, die Techniken und Möglichkeiten der chronologischen Unterscheidung abzuhandeln, wenn auch bestimmte grundsätzliche Bemerkungen unerläßlich sind. Frühe (promorphe) Lösungen sind, technisch gesehen, einfach, von der erforderlichen Energie her unaufwendig und klar in der Aussage. Späte (neomorphe) Lösungen sind aufwendig, schwierig, kompliziert, undurchschaubar und beweglich. Frühe Lösungen sind vollständig in bezug auf das Problem, das sie lösen. Späte Lösungen sind nur partielle, indem sie sich eher auf die Details von Funktionen oder Aussagen beziehen als auf die Totalität dieses Problems. Unsere Begriffe promorph und neomorph finden sich in den besten Fachlexika. Durch ihre Verwendung kann man die wahllose Kontamination solcher Begriffe wie ›primitiv‹, ›dekadent‹, ›archaisch‹ oder ›barock‹ vermeiden. Aber diese Bezeichnungen sind abhängig von der Definition der zugehörigen Formenklasse, andernfalls würden die sichtbaren Eigenschaften später Lösungen innerhalb einer Formenklasse den frühen Lösungen einer anderen Klasse täuschend ähnlich sehen. Die Bezeichnungen spät und früh verhalten sich notwendig relativ zu einem festgelegten Ausgangspunkt.

Sie werden unvermeidlich als Parameter dienen, bis ein absolutes Maß für die optisch wahrnehmbare Position in der Zeit entwickelt sein wird.

Beginnen wir einstweilen mit der Vorstellung von Gleichzeitigkeit. Das gleichzeitige Auftreten alter und neuer Reihen geschieht in jedem historischen Augenblick bis auf den ersten. In diesem völlig imaginären Augenblick, und nur in diesem, hatten alle menschlichen Handlungen dasselbe systematische Alter. Schon im zweiten Augenblick der geschichtlichen Zeit waren zwei Verhaltensweisen möglich. Von da an sind die meisten Handlungen ritualisierte Wiederholungen, und nur ganz wenige sind ohne Vorläufer.

Dinge, die man mit erstarrten Handlungen vergleichen könnte, lassen mehrere Arten von Gleichzeitigkeit erkennen. Ein westgotisches Reliefschnitzwerk aus Spanien und eine Stele der Maya sind innerhalb desselben Jahres im sechsten Jahrhundert n. Chr. hergestellt worden, und sie haben keinerlei Beziehung zueinander, außer daß sie gleichzeitig sind. Das westgotische Werk gehört zu einer neuen Reihe, die Maya-Stele zu einer sehr alten. Ein anderes Extrem der Bezugsetzung: Renoir und Picasso lebten beide um das Jahr 1908 in Paris; jeder kannte das Werk des anderen; die Bilder Renoirs gehörten damals zu einer alten Klasse, Picassos frühe kubistische Bilder zu einer neuen. Diese Bilder sind gleichzeitig und stehen zueinander in einer Beziehung; sie haben aber ein unterschiedliches systematisches Alter und sehen so unterschiedlich aus wie die beziehungslosen Maya- und westgotischen Skulpturen. Die Ähnlichkeiten zwischen der späthellenistischen Architektur von Baalbek und den römischen Barockkirchen haben schon vor langer Zeit die Aufmerksamkeit der Historiker auf sich gezogen, ebenso wie die Ähnlichkeit der verschiedenen Arten archaischer Kunst und die unterschiedlichen Arten ihrer Wiederkehr in der Antike. Man kann also sagen, daß das systematische Alter die Dinge ebenso scharf voneinander abgrenzt wie andere historische oder geographische Unterscheidungen.

Die Tatsache, daß es ein solches systematisches Alter überhaupt gibt und welche Wichtigkeit es für den gesamten Bereich der Manufaktur in einer Zivilisation hat, ist lange verschleiert oder nicht erkannt worden. Die Versuchung, soziale Prozesse aufgrund von Tonscherben und zerbrochenen Steinen zu interpretieren, war genauso unwiderstehlich. Und nun stehen wir Zyklen politischer Revolutionen gegenüber, die auf Zeugnissen basieren, die tatsächlich besser und wesentlicher andere Dinge belegen könnten. Tonscherben und zerbrochene Steine sind Klassen menschlicher Tätigkeit, die das politische Leben aus weiter Entfernung widerspiegeln. Das Spiegelbild ist nicht genauer als die vergleichsweise Vorstellung, daß man aus der provençalischen Dichtung die dynastischen Konflikte des mittelalterlichen Frankreich tatsächlich erschließen könnte.

Jedes Gedicht in einer Anthologie, die in irgendeiner Weise aufeinander bezogene Dichtungen vereinigt, hat sein eigenes systematisches Alter, ebenso wie jede Schale in einer Abteilung des Museums und wie jeder behauene Stein. Politik und Zivilisation können wahrscheinlich auch nach ihrem systematischen Alter eingestuft werden. Es gibt sicher für das Phänomen der gesamten menschlichen Zivilisation ein systematisches Alter, das unabhängig ist von dem absoluten Alter. Die menschliche Zivilisation ist weit jünger als die Menschheit überhaupt, und sie dauert an in einer offenen Sequenz, die die vollständige Geschichte der Dinge in sich einschließt.

Ein mexikanisches Paradigma. Ein eindrucksvolles Beispiel für diese Fragestellungen stammt aus der spanischen Kolonisation der mexikanischen Indianerstämme im sechzehnten Jahrhundert. Die frühen Kirchen wurden in den folgenden zwei Generationen nach der Eroberung zumeist von indianischen Arbeitern unter der Aufsicht von europäischen Bettelmönchen gebaut.¹⁹ Sie können in zwei Gruppen eingeteilt werden, eine frühe und eine späte, während der Ära

der Mendikantenherrschaft in Mexiko, die bis 1570 dauerte. Die frühen Kirchen haben Rippengewölbe; manche ähneln einem Bautypus, der in Europa seit dem zwölften Jahrhundert nicht mehr gebaut worden ist; der Dekor ähnelt spätmittelalterlichen Vorläufern. Die späte Gruppe der Kirchen weist ein großes technisches Raffinement auf in der Konstruktion von Domikalgewölben, wie sie damals in Spanien gebaut worden sind, und trägt einen Dekor aus klassischen Elementen. Die Datierung des Anfangs und die anfänglichen Bedingungen stehen eindeutig fest, wie auch die Datierung des Endes: als die Weltgeistlichkeit endgültig die Mönche aus den indianischen Städten verdrängte.

Die Notwendigkeit war allen europäischen Kolonisten klar: die geistige Eroberung der mexikanischen Indianer machte schöne, große Kirchen und Klosterschulen erforderlich. Aus dieser Notwendigkeit ergab sich das anhaltende Problem, Indianer in europäischer Arbeitsweise auszubilden und sie bei ihrer Arbeit zu überwachen. Die Reihe umfaßte Mendikantenkirchen und die dazugehörigen untergeordneten Klassen. Vom Standpunkt der Indianer mußte es so aussehen, als begänne alles am Punkte Null; die Arbeiter im Steinbruch mußten lernen, Metallwerkzeuge zu gebrauchen; die Maurer mußten die Techniken des Gewölbe- und Bogenbaus erlernen; die Bildhauer mußten in christlicher Ikonographie unterwiesen werden; die Maler mußten ebenso die Prinzipien der zentralperspektivischen Konstruktion, die in Europa praktiziert wurde, erlernen wie die Ausführung von Formen in abgestuften Farbwerten, um Erscheinungsweise in Licht und Schatten wiedergeben zu können. Jedes Gefühl der Indianer für ihre eigenen Bedürfnisse und Probleme, die noch aus der Zeit vor der Eroberung stammten, wurde verdrängt oder ausgelöscht. Gleichzeitig belegen alle Zeugnisse aus dieser Zeit die angestrengten Bemühungen der indianischen Arbeiter, die überlegenen Techniken, die Darstellungsweisen und Mittel ihrer europäischen Lehrer zu erlernen.

Die Transformation der mexikanischen Architektur durch christliche Einflüsse enthält mindestens drei wichtige Bedingungen der Veränderung. Zwei davon manifestieren sich im indianischen Leben: zum einen mußten sie innerhalb kürzester Zeit ihre Gewohnheiten und Traditionen aufgeben, zum anderen sich allmählich die neuen europäischen Produktionsweisen aneignen. Aufgabe und Aneignung vollzogen sich in unterschiedlicher Geschwindigkeit. Die dritte Veränderungsbedingung betrifft die europäischen Kolonisten selbst. Die Eroberer gehörten einer Generation an, die bereits aus Spanien an den Eklektizismus gewöhnt war: die zeitgenössische Architektur war vorwiegend spätmittelalterlich, die Innovationen der italienischen Renaissance waren kaum bis Spanien vorgedrungen. Die beherrschende Mode der Jahre 1500-1520 war die frühe Form jener strengen und kraftvollen Ornamentik, die später Platereske genannt wurde; die spanischen Zeitgenossen nannten diesen Stil jedoch »a lo romano«. Um 1550 begann eine neue Architektur, die auf der Kunst Vignolas basierte, die platereske Ornamentik zu ersetzen. Im Escorial fand sie ihren bedeutendsten Ausdruck. Gleichzeitig mit dem Escorial und ganz in seiner Nähe, in Segovia, wurde der Bau der Kathedrale mit spätmittelalterlichen Rippengewölben fortgesetzt, der erst 1525 begonnen worden war. An beiden Bauwerken waren Baumeister und Handwerker beteiligt, die abwechselnd in gotischer und vignolanischer Bauweise arbeiteten.

Unter dieser Voraussetzung erscheint die Situation der mexikanischen Architektur des sechzehnten Jahrhunderts äußerst kompliziert; aus einer anderen Perspektive gesehen, hat keine historische Krise, an der so viele Millionen Menschen beteiligt waren, je ihre Struktur klarer und einfacher offenbart. In der Zeit um 1520 trennte eine große kulturelle Distanz die Verhaltensweisen der Eingeborenen und die der Spanier. Diese Distanz ist etwa der vergleichbar, die das alte Königreich Ägypten oder das sumerische Mesopotamien von Europa zur Zeit Karls V. trennt. Solche verwirrenden Kon-

frontationen von völlig unterschiedlichen Stadien der kulturellen Entwicklung, nach kontinentalen Maßstäben gemessen, charakterisieren jede koloniale Phase der jüngeren europäischen Geschichte. Die Ergebnisse sind zwar sehr unterschiedlich, doch der Mechanismus der Veränderung wiederholt sich immer wieder aufs neue.

Die Eroberung Mexikos hat den Stellenwert eines Paradigmas für die Gesetzmäßigkeit des historischen Wandels. Sie erweist mit ungewöhnlicher Klarheit alle wesentlichen Eigenschaften dieses grundlegenden Mechanismus. Das traditionelle Verhalten eines einzelnen oder einer Gruppe wird herausgefordert und bekämpft. Die Unterlegenen erlernen von den Siegern ein neues Verhalten, das sich während des Lernprozesses jedoch verändert. Nach diesem Muster vollzieht sich jede existentielle Krise. Der häufigste Fall ist wohl unsere Verwendung von Wörtern in der Umgangssprache. Es geschieht immer wieder, daß neue Verhaltensweisen, die in Wörtern von fraglicher Herkunft und Bedeutung symbolisiert sind, in unsere Lebenswelt eindringen, und wir müssen entscheiden, ob wir den Ausdruck und die Verhaltensweise, für die er das Symbol ist, annehmen oder zurückweisen wollen. In einer anderen Größenordnung wiederholt sich diese Krise jedes Jahr in der Damenmode. Sie vollzieht sich in jeder Generation, sobald eine Avantgarde mit Erfolg neue und bisher unerprobte Lösungen zu aktuellen Problemen anbietet; sie wiederholt sich in jeder alltäglichen Konfrontation von veralteten und fortschrittlichen Lösungen desselben Problems. Die Begriffe ›veraltet‹ und ›fortschrittlich‹ sind deskriptiv verwendet und beinhalten keine qualitative Wertung. Sie bezeichnen nur die antithetischen Phasen jedes Augenblicks der Veränderung, indem sie ihre Verankerung in der Zeit als rückwärts- oder vorwärtsgewandt beschreiben.

Linguistische Veränderung. Die jüngsten Entdeckungen der Sprachforschung²⁰ haben einen bedeutenden Einfluß auf unsere Beurteilung der Veränderungen in der Geschichte der

Dinge. Verwandte Sprachen, die nicht in engem Kontakt stehen, wie Portugiesisch und Französisch oder Huastec und Maya, haben sich allmählich verändert und voneinander entfernt, seit die Völker getrennt sind. Veränderungen der Grundbedeutung von Wörtern lassen sich mit einfachen statistischen Methoden feststellen. Das überraschende Ergebnis ist, daß linguistische Veränderungen in regelmäßigen Abständen auftreten und daß der Umfang der linguistischen Veränderung unmittelbar als Maßstab für die Beurteilung der Trennungsdauer der Völker verwendet werden kann. Hunderte von archäologischen und sprachwissenschaftlichen Nachweisen belegen die These von der Regelmäßigkeit der linguistischen Veränderung.

Historiker sprechen gewöhnlich von kultureller Veränderung als einem unregelmäßigen und unvorhersehbaren Zusammenwirken von Ereignissen. Da Sprache ein integraler Bestandteil der Kultur ist, sollte sie die Unregelmäßigkeit und Unvorhersehbarkeit mit der Geschichte gemeinsam haben. Wie können wir unter dieser Voraussetzung von der unerwarteten Regelmäßigkeit linguistischer Veränderung sprechen und in welcher Weise beeinflußt sie unsere Konzeption der historischen Veränderung?

Die Vorstellung des Historikers von der Veränderung steht in einer wesentlichen Beziehung zur Vorstellung des Linguisten von der ›Divergenz‹, die an der fortschreitenden Trennung oder Auseinanderentwicklung verwandter Sprachen exemplifiziert wird. Diese ›Divergenz‹, die durch kumulative Veränderungen in der klanglichen Artikulation hervorgerufen wird, kann wiederum in Beziehung gesetzt werden zu den Interferenzen, die jede Art von auditiver Kommunikation stören. Der Fernmeldetechniker nennt solche Interferenzen ›Rauschen‹. ›Divergenz‹, ›Rauschen‹ und Veränderung stehen miteinander in Beziehung durch das Auftreten von Interferenzen, die eine vollständige Wiederholung eines früheren Bedingungs Zusammenhangs verhindern.

Ein historischer Wandel tritt ein, wenn die erwartete Erneuerung von Bedingungen und Sachverhalten nicht von einem Augenblick zum anderen vollzogen wird, sondern eine Veränderung eintritt. Das Muster der Erneuerung ist erkennbar, aber es ist gestört; es ist verändert. In der Geschichte liegen die Interferenzen, die die getreue Wiederholung solcher Muster verhindern, zumeist außerhalb der menschlichen Kontrolle. In der Sprache jedoch müssen die Interferenzen bestimmten Regeln folgen, weil sonst die Kommunikation mißlingen muß. Das ›Rauschen‹ ist eine unregelmäßige und unerwartete Veränderung. Die Verwendbarkeit von Sprache erfordert, daß ein solcher Störfaktor auf ein Minimum reduziert wird. Das kann dadurch erreicht werden, daß Unregelmäßigkeit in ein gleichmäßiges Pulsieren transformiert wird, das die Kommunikation wie ein Summen mit festgelegter Tonhöhe und Lautstärke begleitet. Der Grad der Veränderung in der Sprache ist regelmäßig, weil jede Kommunikation unmöglich wird, wenn das Instrument selbst sich unberechenbar verändert. Aus dem ›Rauschen‹ der Geschichte wird in der Sprache das unauffällige Summen der ständigen Veränderung.

Diese jüngste Entwicklung in der historischen Sprachtheorie erfordert, daß wir den Stellenwert des Kunstwerks als historisches Zeugnis neu überdenken. Die meisten historischen Ereignisse sind unberechenbaren Interferenzen unterworfen, die dafür verantwortlich sind, daß Geschichte nicht in den Bereich der Wissenschaften gehört, die in die Zukunft verweisen. Linguistische Strukturen lassen jedoch nur solche Interferenzen zu, die durch ihre Regelmäßigkeit nicht die Kommunikation beeinträchtigen. Die Geschichte der Dinge dagegen läßt mehr Interferenzen zu als die Sprache, aber weniger als die Geschichte der Institutionen, weil Dinge Funktionen erfüllen müssen und Botschaften übermitteln. Sie können nicht von dieser Finalität losgelöst werden, ohne ihre Identität zu verlieren.

Die Geschichte der Kunst ist ein Bestandteil der Ge-

schichte der Dinge. Mehr noch als Werkzeuge ähneln Kunstwerke einem System symbolischer Kommunikation, das frei sein muß von übermäßigem ›Rauschen‹. Dies bezieht sich auf die vielen Kopien, auf denen diese Art der Kommunikation beruht, da ein gewisses Maß an getreuer Wiedergabe gewährleistet sein muß. Aufgrund ihrer Mittelstellung zwischen allgemeiner Geschichte und Linguistik wird die Kunstgeschichte vielleicht einmal erweisen, daß sie die bisher unerwartete Möglichkeit einer zukunftsweisenden Wissenschaft in sich trägt, die zwar weniger produktiv ist als die Linguistik, aber mehr zu leisten imstande ist, als je in der Allgemeingeschichte möglich sein wird.

gleichzeitig nebeneinander bestehen. Wenn wir mit Menschen, die vierhundert Jahrhunderte vor uns gelebt haben, Informationen austauschen könnten, so wird das Ergebnis dieser Spekulation wahrscheinlich nur darin bestehen, daß wir unser Wissen über das Leben im Paläolithikum bereichern. Unsere eigenen Fähigkeiten im Jagen und Erlegen von Großwild würden sich als wertlos erweisen, ebenso würden die Steinzeitmenschen keine Verwendung für die Gegenstände unseres täglichen Lebens haben, sofern sie nicht in Beziehung stehen zu ihren eigenen Gewohnheiten und Bedürfnissen. Wenn wir andererseits jemals in die mißliche Lage kämen, wirklich mit der Zukunft konfrontiert zu werden, wie es den Indianern im sechzehnten Jahrhundert in Amerika widerfahren ist, dann müßten wir unsere sämtlichen selbsterworbenen Positionen aufgeben und all jene der Eroberer übernehmen.

Das heißt mit anderen Worten, daß unsere Fähigkeit, in kurzer Zeit und in jedem Augenblick neues Wissen aufzunehmen, sehr eng begrenzt ist durch den gerade gegenwärtigen Stand des Wissens. Die beiden Arten des Wissens stehen offenbar in einem festgesetzten Verhältnis zueinander. Je mehr wir bereits wissen, desto mehr neues Wissen können wir aufnehmen. Die Erfindungen liegen in jenem Halbschatten zwischen Gegenwart und Zukunft, in dem sich die verschwommenen Formen möglicher Ereignisse abzeichnen. Diese beengenden Grenzen schränken die menschliche Originalität ständig ein, so daß keine Erfindung über das Potential ihrer Epoche hinausreichen kann. Eine Erfindung kann den Anschein erwecken, als seien mit ihr die Grenzen des Möglichen erreicht. Sobald sie aber die Grenzen dieses Halbschattens überschreitet, ist sie nicht mehr als ein eigenartiges Spielzeug oder sie verschwindet in das Reich des Phantastischen.

Die künstlerische Erfindung. Die Entdeckungen und Erfindungen der vergangenen drei Jahrhunderte überragen in ihrer

Zahl jene der gesamten vorherigen Geschichte der Menschheit. Ihre Geschwindigkeit und Anzahl nehmen ständig weiter zu, als wenn sie sich asymptotisch einem Grenzwert näherten, der wohl dem menschlichen Vorstellungsvermögen vom Kosmos inhärent ist. In welcher Weise unterscheidet sich die künstlerische Erfindung von einer zweckgebundenen? Sie unterscheiden sich in dem Maße, wie das menschliche Empfindungsvermögen sich vom übrigen Universum unterscheidet. Künstlerische Erfindungen verändern die Sensibilität der Menschheit. Sie entstehen alle aus dem menschlichen Wahrnehmungs- und Vorstellungsvermögen und beziehen sich auch wieder darauf zurück, im Gegensatz zu den zweckbezogenen Erfindungen, die eng mit der physikalischen und biologischen Umgebung gekoppelt sind. Diese brauchbaren Erfindungen verändern die Menschheit nur indirekt, indem sie die Umwelt verändern. Ästhetische Neuerungen erweitern das menschliche Bewußtsein direkt, indem sie neue Wege weisen, das Universum erfahrbar zu machen und nicht, indem sie neue objektive Interpretationen anbieten.

Die Psychologie befaßt sich mehr damit, menschliche Fähigkeiten als isolierte Forschungsgegenstände zu betrachten, anstatt sie als einzigartige, historisch wandelbare Instrumente der Erkenntnismöglichkeit zu begreifen. Ästhetische Erfindungen sind auf das Bewußtsein einer einzelnen Person konzentriert: sie beinhalten keine therapeutischen oder erklärenden Absichten; sie erweitern nur den Bereich menschlicher Erkenntnisse, indem sie dem »emotionalen Diskurs« weitere Räume eröffnen.

Die spätmittelalterliche Entdeckung einer Bildsprache, die die Wiedergabe jeder Räumlichkeit in der Zweidimensionalität ermöglicht, ist eine ästhetische Erfindung – in Nordeuropa (Pol de Limbourg) und Italien –, die sich grundlegend unterscheidet von der technischen Erfindung der Ölmalerei. Im zwanzigsten Jahrhundert gibt es eine vergleichbare Bemühung, die noch nicht abgeschlossen ist und deren Ziel es

ist, eine Sprache des künstlerischen Ausdrucks zu entwickeln, die frei von gegenständlicher Bildlichkeit (abstrakter Expressionismus) und festgelegten Intervallen (atonale Musik) sein wird.

Daraus folgt nicht, daß ästhetische Erfindungen weniger wichtig sind als die zweckbezogenen, weil sie nur einen unendlich kleinen Teil des Universums berühren, das von den Gebrauchserfindungen verändert wird. Die Empfindsamkeit des Menschen ist sein einziger Zugang zum Universum. Wenn die Kapazität dieses Weges oder Kanals vergrößert werden kann, wird dementsprechend die Kenntnis des Universums sich ausweiten. Dieser Kanal kann natürlich durch viele sinnvolle Erfindungen vergrößert werden; letztlich jedoch kann jede rationale Struktur durch ein feindseliges Gefühl zerstört werden. Die Emotionen funktionieren wie ein großes Ventil, das den Strom zwischen uns und dem Universum reguliert. Sie können zwar künstlich von der Chemie und der Psychiatrie beeinflusst werden, aber keine dieser Wissenschaften ist in der Lage, das Instrumentarium ästhetischer Erfahrung zu erweitern. Diese Art der Erweiterung wird immer der künstlerischen Erfindung vorbehalten bleiben.

In verkürzter Formulierung heißt das: die künstlerische Erfindung ist eine von vielen Möglichkeiten, Geisteshaltungen zu verändern. Die zweckgerichtete Erfindung hingegen markiert die Grenzen eines Wissenshorizontes, der die Voraussetzung für die Entwicklung eines Gebrauchsgegenstandes bildet.

Wir haben die Begriffe Kunst und Ästhetik wie Synonyme verwendet; der Grund liegt darin, daß eine eindeutige Trennung, wie sie zwischen reiner und angewandter Wissenschaft möglich ist, im Bereich der Ästhetik mißlingen muß. Die signifikanten Errungenschaften werden zumeist dem Bereich Kunst zugeschrieben und nicht der Ästhetik. Die Trennung zwischen kontemplativer, geistiger und praktischer Arbeit, die eine Bedingung für wissenschaftliche Tätigkeit ist, hat nur

wenig Bedeutung in bezug auf Kunst. Manche Künstler lernen aus der Ästhetik bestimmte Theorien der Grenzziehung; die Ästhetiker jedoch lernen wenig aus der Kunst, da sie sich mehr mit philosophischen Fragen befassen als mit künstlerischen.

Tatsächlich steht das Werk vieler Künstler philosophischen Überlegungen näher als die meisten ästhetischen Schriften, die immer und immer wieder denselben Boden beackern, manchmal nach systematischen und manchmal nach historischen Gesichtspunkten, jedoch sehr selten mit Originalität. Es hat den Anschein, als habe die Ästhetik seit Croce und Bergson aufgehört, ein lebender Zweig der philosophischen Forschung zu sein. Im Gegensatz dazu ähneln die bedeutendsten künstlerischen Erfindungen eher modernen mathematischen Systemen bezüglich der Freiheit, mit der ihre Schöpfer von konventionalisierten Übereinkünften abweichen, um sie durch neue Konventionen zu ersetzen. Auf diesem Gebiet hat es niemals eine Trennung zwischen Theorie und Praxis oder zwischen Erfinder und Verbraucher gegeben, und die wird es auch niemals geben können. Beide Pole müssen sich in einer einzigen Person vereinigen, so daß am Anfang einer solchen Entwicklung der Maler oder Musiker alle Funktionen allein und auf sich gestellt ausführen muß, die sonst auf mehrere Personen verteilt sind, die alle auf der Suche nach neuen Erkenntnissen sind.

Kehren wir nun zurück zu der Stelle, die die Erfindung in der Geschichte der Dinge innehat, so sind wir noch einmal mit dem Paradoxon konfrontiert, das schon zu einem früheren Zeitpunkt in dieser Abhandlung aufgetaucht ist. Es ist das Paradoxon der Verallgemeinerung bezüglich einmaliger Ereignisse. Da niemals zwei Dinge oder Ereignisse dieselbe Stelle im Koordinatensystem von Raum und Zeit einnehmen können, unterscheidet sich jede Handlung von der vorhergehenden und der folgenden. Zwei Dinge oder Handlungen können nicht als identisch angenommen werden. Jede Handlung ist eine Erfindung. Jedoch negiert die gesamte Organi-

sationsform des Denkens und Sprechens diese einfache Feststellung der Nicht-Identität. Wir können das Universum nur dadurch erfassen, daß wir es in der Vorstellung vereinfachen, indem wir Identitäten in Klassen, Typen und Kategorien bilden und den unaufhörlichen Fortgang nicht-identischer Ereignisse in ein finites System von Ähnlichkeiten einordnen. Es liegt in der Natur allen Daseins, daß kein Ereignis sich je wiederholt, aber es liegt in der Natur des Denkens, daß wir die Ereignisse nur aufgrund von Identitäten verstehen können, die wir zwischen ihnen annehmen.

Konvention und Erfindung. Dieses Paradoxon findet in jedermanns alltäglichem Verhalten ständig seinen Ausdruck. Da jede Handlung etwas von einer Erfindung an sich hat, indem sie von einer vorhergehenden Handlung in ihrer Klasse abweicht, ist Erfindung jedem Menschen zu jeder Zeit möglich. Das hat jedoch zur Folge, daß Erfindung in zwei Hinsichten mißverstanden wird: entweder als eine gefährliche Abweichung von der Routine oder als ein unbedachter Fehltritt ins Ungewisse. Für die meisten Menschen bedeutet innovatorisches Verhalten einen Verstoß gegen die Schicklichkeit, den die erschreckende Aura der Verletzung geheiligter Gewohnheiten umgibt. Die Menschen sind so sorgfältig eingeübt im Umgang mit Konventionen, daß es ihnen nahezu unmöglich ist, sich in das Unbekannte fallenzulassen, selbst wenn es zufällig ist.

Dieser Einstellung entsprechend ist in vielen Gesellschaften dem schöpferischen Verhalten jede Anerkennung verweigert worden. Statt dessen wurden vorzugsweise ritualisierte Wiederholungen ausgezeichnet, nicht aber innovatorische Veränderungen gestattet. Andererseits ist keine Gesellschaftsform vorstellbar, die jedem einzelnen Menschen die Freiheit zugestehen kann, seine Handlungsweisen uneingeschränkt zu variieren. Jede Gesellschaft funktioniert wie ein Gyroskop zur Einhaltung des Kurses, das allen Abweichungen durch ziellosen Kraftaufwand privater Interessen entgegen-

genwirken muß. Gäbe es weder Gesellschaft noch Instinkte, geriete die ganze Existenz ins Wanken, als wäre das Gravitationsgesetz außer Kraft gesetzt; es entstünde eine Welt ohne Reibungspunkte mit der Vergangenheit, ohne die Anziehungskraft der Vorbilder und ohne die eingetretenen Wege der Tradition. Jede Handlung wäre dann eine freie Erfindung.

Insofern gestattet die Situation des Menschen Erfindungen nur unter der Bedingung eines schwierigen Kraftaufwandes. Besonders in Industriegesellschaften, die von der beständigen Erneuerung durch Neuheiten abhängig sind, ist der eigentliche Vorgang der Erfindung den meisten Menschen unangenehm. Die Seltenheit der Erfindung im modernen Leben hat ihre Entsprechung in der Angst vor Veränderungen. Die Breite der Bildung manifestiert sich heutzutage nicht in einem wachen Interesse für neue Handlungen und Gedanken, sondern in Stereotypen, die aus der politischen Propaganda oder der kommerziellen Werbung bezogen werden.

In den Wissenschaften wie in der Kunst ist schöpferisches Verhalten, das von den meisten Menschen abgelehnt wird, immer mehr zu einem Privileg von wenigen geworden, die am abbröckelnden Rand der Konventionen leben. Nur ausnahmsweise kann es einer dieser Personen gelingen, einen Einstieg zu finden, der es ihr erlaubt, sehr viel weiter zu gehen als üblich. In jeder Generation erreichen nur wenige eine neue Position, die eine Überprüfung und allmähliche Revision älterer Einstellungen erforderlich macht. Die großen Mathematiker und Künstler, denen es gelungen ist, sich am weitesten von den überkommenen Vorstellungen zu entfernen, führen diese Prozedur an. Die Reihe anderer Erfinder erweist sich als wesentlich kürzer und hat einen anderen Stellenwert. Die meisten ihrer Erfindungen sind, wie eine Umgruppierung von Möbeln, durch erneute Konfrontationen entstanden und nicht durch neu aufgeworfene Fragestellungen, die auf den Mittelpunkt des Seins zielen.

Diese Alternativen markieren die Umriss einer Typologie des schöpferischen Verhaltens. Die allgemeinere Kategorisierung der Erfindungen umfaßt alle Entdeckungen, die durch Überschneidungen und Konfrontationen zwischen ursprünglich beziehungslosen Wissensgebieten zustande kommen. Eine solche Überschneidung kann ein Prinzip zutage fördern aufgrund von herkömmlichen Verfahrensweisen. Ebenso kann eine Konfrontation mehrerer bisher beziehungsloser Positionen eine neue Interpretation bewirken, die diese Positionen als einzelne und in ihrem Zusammenhang klärt. Ob das Ergebnis einer Überschneidung nun die Ausweitung eines Prinzips oder die Entstehung neuer klärender Prinzipien ist – ihnen ist eines gemeinsam: sie entstehen alle aus der Konfrontation von Elementen, die dem Beobachter bereits vorgegeben sind.

Eine viel seltenere Kategorie der »radikalen« Erfindungen läßt diese vorgegebenen und fertigen Positionen unbeachtet. Der Forscher erstellt sich ein eigenes System von Postulaten, die die alleinige Grundlage bilden für seine Erforschung des Universums. Es handelt sich um die Konfrontation eines neuen, bisher nicht erprobten Koordinatensystems und einer Totalität von Erfahrungen; die Konfrontation von ungeprüften Richtlinien und den Feststellungen der Sinne; die Konfrontation von Unbekanntem und Vertrautem, von Vermutetem und Vorgegebenem. Dieses ist die Methode der radikalen Erfindung, die sich von der anderen Methode der Entdeckung durch Überschneidungen in dem Maße unterscheidet, wie die Formulierung eines neuen mathematischen Problems von dessen Anwendungsbereich abweicht.

Wenn die Unterscheidung zwischen zweckbezogenen Erfindungen und künstlerischen ihre Entsprechung hat in der Unterscheidung zwischen einer Veränderung der Umgebung und einer Veränderung unserer Wahrnehmung, dann müssen wir über die künstlerische Erfindung in der Terminologie der Wahrnehmung sprechen. Eine Besonderheit der bedeutenden künstlerischen Erfindungen beruht darauf, daß sie sich

offensichtlich besonders weit von allem Vorhergenannten entfernt haben. Zweckbezogene Erfindungen weisen, wenn man sie in der historischen Sequenz betrachtet, nicht so große Zwischenräume oder Diskontinuitäten auf. Jedes Stadium folgt auf das vorhergehende in einer eng verbundenen Reihenfolge. Künstlerische Erfindungen dagegen scheinen auf so unterschiedlichen Ebenen miteinander verbunden zu sein, daß man die Übergänge und Berührungspunkte nur sehr schwer feststellen kann und ihr Vorhandensein überhaupt in Frage gestellt werden muß.

Eine wichtige Komponente in den historischen Sequenzen künstlerischer Erfindungen ist der plötzliche Wechsel von Inhalt und Ausdruck, der in Intervallen auftritt, und zwar immer dann, wenn eine Formensprache als Ganze plötzlich nicht mehr verwendet wird und statt dessen durch eine neue Sprache ersetzt wird, die aus ganz anderen Komponenten und einer bisher nicht vertrauten Grammatik besteht. Ein Beleg dafür ist die plötzliche Transformation der abendländischen Kunst und Architektur um 1910. Die gesellschaftliche Struktur wies keine Brüche auf, und das Netz der Gebrauchserfindungen wurde Schritt für Schritt dichter in eng verbundener Reihenfolge. Nur das System der künstlerischen Erfindung verwandelte sich plötzlich, als wenn vielen Menschen schlagartig bewußt geworden wäre, daß das übernommene Formenrepertoire nicht mehr dem gegenwärtigen Verständnis von Existenz entsprach. Die neuen äußerlichen Ausdrucksformen, mit denen wir heute in der figurativen und strukturellen Kunst umfassend vertraut sind, sind Entsprechungen für neue Interpretationsweisen der Psyche, für neue Verhaltensweisen der Gesellschaft und eine veränderte Einstellung zur Natur.

Alle diese separaten Erneuerungen des Denkens sind langsam entstanden, in der Kunst jedoch sind die Transformationen gleichsam augenblicklich eingetreten; ganz unvermittelt trat eine sehr komplexe Konfiguration in Erscheinung, die wir heute als moderne Kunst bezeichnen und die nur wenige

eindeutige Beziehungen zu vorangehenden Ausdruckssystemen aufweist. Die kumulative Transformation des gesamten Daseins durch zweckgebundene Erfindungen vollzog sich in einem allmählichen Prozeß. Aber diese Transformation auch über die Wahrnehmung zu erkennen durch eine entsprechende künstlerische Ausdrucksweise, war diskontinuierlich, abrupt und schockierend.

Das Wesen der künstlerischen Erfindung ist der Art von Erfindung verwandter, die auf neu formulierten Postulaten beruht, als jener, die durch Konfrontationen zustande kommt. Diese Art der Erfindung charakterisiert die angewandten Wissenschaften. An diesem Punkt berühren wir wieder die grundlegenden Unterscheidungen zwischen primären Objekten und Repliken. Ein primäres Objekt steht im Zusammenhang mit der radikalen Erfindung, während die Repliken von ihren Archetypen nur aufgrund geringfügiger Veränderungen, kleiner Entdeckungen, abweichen, die auf reinen Konfrontationen von schon Bestehendem beruhen. Insofern wird wahrscheinlich die radikale Erfindung am Anfang einer Reihe auftreten; sie hat mehr Ähnlichkeit mit einer künstlerischen Schöpfung als mit einem wissenschaftlichen Beweis. In dem Maße, wie eine Reihe »altert«, verringert sich die Anzahl der primären Objekte.

Wir können uns den gegenwärtigen Augenblick als einen fließenden Übergang von einem Vorher zum Nachher vorstellen. Anders ist es, wenn radikale Erfindungen und primäre Objekte sich bemerkbar machen, den unendlich kleinen Mengen neuer Materie vergleichbar, die von der Physik von Zeit zu Zeit unter gewaltigem Energieaufwand erzeugt werden. Ihr Eintreten in das bestehende Gefüge der Wirklichkeit erzwingt eine Überprüfung aller menschlichen Entscheidungen, zwar nicht augenblicklich, sondern allmählich, bis der neue Partikel des Wissens sich mit jeder individuellen Existenz verwoben hat.

Replikationen

Dieses Jahrhundert, das sich der Veränderung um ihrer selbst willen hingibt, hat auch eine Hierarchie der Nachbildungen entdeckt, von denen die Welt angefüllt ist. Ich möchte nur die überwältigende Reproduktion erwähnen, die in der Energie mit ihren etwa dreißig Partikeln vorliegt, oder in der Materie, die aus ungefähr hundert Elementen besteht, oder in der genetischen Fortpflanzung des Lebens, die seit ihren Anfängen etwa zwei Millionen beschriebene Arten von Lebewesen umfaßt.

Die Replikationen, von denen die Geschichte erfüllt ist, verlängern das Fortbestehen vergangener Augenblicke bis in die Gegenwart, so daß deren Sinn und Struktur überall erkennbar bleiben, wohin wir auch schauen. Dieses Fortbestehen ist jedoch unvollendet. Jede von Menschen erzeugte Replik weicht von ihrem Vorbild durch minutiöse, unbeabsichtigte Unterschiede ab, deren allmählich sich anhäufende Wirkung eine langsame Entfernung vom Archetypus zur Folge hat.

Der Begriff »Replikation« ist ein altmodisches, schon lange nicht mehr gebräuchliches Wort. Wir verwenden es hier nicht nur aus dem Grunde wieder, um das negative Urteil zu beseitigen, das der Vorstellung des »Kopierens« anhängt, sondern auch, um jenes wesentliche Merkmal jeder Wiederholung von Ereignissen miteinzubeziehen, das auf trivialer Variation beruht. Diese Definition wohnt dem Begriff inne. Da beständige Wiederholung in keiner Form ohne Divergenzen möglich ist, die durch geringe, unerwünschte und unbeabsichtigte Variationen entstehen, ist diese langsame historische Bewegung nun der Hauptgegenstand unseres Interesses.

Permanenz und Wandel. Stellen wir uns eine zeitliche Dauer ohne regelmäßige Struktur vor. Wir würden nichts in ihr erkennen, da sich nichts in ihr wiederholt. Es handelte sich

Schließen wir Vitruv und Plinius mit ein, dann ist die historische Kunstwissenschaft, die nach systematischen Grundsätzen vorgeht, etwa zweitausend Jahre alt. Diese Menge angehäuften Wissens überschreitet nun bei weitem die Fähigkeit eines einzelnen Menschen, sie bis in jede Einzelheit zu überschauen. Es ist nicht sehr wahrscheinlich, daß noch viele bedeutende Künstler unentdeckt geblieben sind. Natürlich wird jede Generation aufs neue jenen Abschnitten der Vergangenheit einen neuen Wert beimessen, die einen Bezug zu gegenwärtigen Problemen haben. Dieser Prozeß wird weniger überragend neue Figuren zutage fördern innerhalb der vertrauten Kategorien, sondern bis dahin unvertraute Typen künstlerischer Leistung enthüllen, die alle eine ganz neue Liste von bisher unbekannt Namen aufweisen. Die Entdeckung eines bisher unbekannt Malers vom Range Rembrandts oder Goyas ist sehr viel unwahrscheinlicher als die Möglichkeit, daß wir ganz plötzlich der herausragenden Leistung mancher Handwerker gewahr werden, deren Werk erst spät als Kunst anerkannt worden ist. Zum Beispiel hat erst kürzlich das Aufkommen des *action painting* in der westlichen Welt die Neubewertung einer vergleichbaren Tradition in der chinesischen Malerei, die aus dem neunten Jahrhundert stammt, bewirkt. Bis vor wenigen Jahren noch war der Westen dieser Tradition gegenüber unempfänglich.

Die finite Erfindung

Radikale Neuerungen in der Kunst werden wohl in Zukunft nicht mehr in der Häufigkeit auftreten, wie wir es aus der Erfahrung der vergangenen Jahrhunderte erwarten könnten.

Möglicherweise ist es richtig, daß die Potentialität der Formen und Bedeutungen in der menschlichen Gesellschaft schon zu irgendeiner Zeit und an irgendeinem Ort in größerer oder geringerer Vollständigkeit umrissen worden ist. Wir und unsere Nachkommen können darüber entscheiden, diese alten und noch unvollständigen Formen wiederaufzunehmen und fortzusetzen, wann immer wir sie benötigen.

Unsere Wahrnehmung der Dinge ist offensichtlich ein Kreislauf, der nicht in der Lage ist, eine größere Vielfalt neuer Sinneseindrücke gleichzeitig zuzulassen. Die menschliche Wahrnehmung eignet sich am besten für langsame Veränderungen routinierter Verhaltensweisen. Innovation muß daher immer dort haltmachen, wo die Wahrnehmung Grenzen setzt. Sie läßt nur einen engen Weg, auf dem sehr viel weniger passieren kann, als die Bedeutung der Botschaften oder die Bedürfnisse der Rezipienten eigentlich erforderten. Wie können wir die Wegverhältnisse zu diesen Grenzen verbessern?

Die puristische Reduktion des Wissens. Eine altbekannte Antwort lautet, den Umfang der eingehenden Botschaften zu verringern, indem man den Umfang dessen, worauf man verzichten kann, vergrößert. Diese Möglichkeit hat die Generation zwischen den beiden Kriegen von 1920 bis 1940 in Amerika und in Europa zu erreichen versucht: dieser Weg erforderte die Zurückweisung der Geschichte. Man hoffte, den Zustrom des zu verarbeitenden Materials zu verringern, indem man sich auf die einfachen und reinen Formen der Erfahrung beschränkte.

Puristen zeichnen sich dadurch aus, daß sie die Geschichte ablehnen und zurückkehren zu den vorgestellten primären Formen der Materie, des Fühlens und Denkens. Menschen ihres Schlages hat es immer wieder in der Geschichte gegeben. Die Zisterzienser-Architekten des Hochmittelalters gehören ebenso dazu wie Handwerker des siebzehnten Jahrhunderts in Neuengland und die Pioniere des Funktionalis-

mus in unserem Jahrhundert. Zu diesen zählt ein Mann wie Walter Gropius, der die Bürde seiner puristischen Vorgänger wieder auf sich nahm. Künstler wie er waren darum bemüht, für alles, womit sie in Berührung kamen, neue nüchterne Formen zu finden, die durch nichts in vergangenen Traditionen verhaftet zu sein schienen. Diese Aufgabe bleibt für immer unlösbar. Ihre Verwirklichung wird in jeder Gesellschaft durch das Wesen der zeitlichen Dauer unter der Bedingung der Wirksamkeit des Gesetzes der Reihe verhindert. Indem der Purist die Geschichte ablehnt, negiert er gleichzeitig die Fülle der Gegenstandswelt. Indem er den Zustrom zu den Grenzen der Wahrnehmung verringert, negiert er die Realität der zeitlichen Dauer.

Die Erweiterung der Grenzen. Eine andere Strategie hat sich als natürlicher erwiesen. Sie erfordert die Öffnung des Grenzüberganges, so daß mehr Botschaften hindurchgelangen können. Der Einlaß ist begrenzt durch unsere Möglichkeiten der Wahrnehmung. Diese können jedoch erweitert werden, wie die Kunstgeschichte es uns gezeigt hat, indem wir nacheinander immer neue Arten des Empfindens ausprägen, die Künstler für uns entwickeln. Eine noch andere Strategie wäre, eingehende Botschaften so zu kodifizieren, daß Redundanzen ausgeschlossen werden, so daß das Volumen der sinnvollen und nützlichen Informationen sich vergrößert. Wenn wir Dinge nach Stilen und Klassen gruppieren, reduzieren wir dadurch gleichzeitig die Redundanz, doch geht es auf Kosten der Ausdruckskraft.

In dieser Hinsicht ist die Kunstgeschichte einem riesigen Bergwerksunternehmen mit unzähligen Schachanlagen vergleichbar, von denen die meisten schon vor langer Zeit stillgelegt worden sind. Jeder Künstler arbeitet im Dunkeln und wird nur von den Tunnels und Schächten früherer Werke geleitet, während er einer Ader folgt in der Hoffnung, auf eine Goldgrube zu stoßen. Gleichzeitig aber muß er fürchten, daß die Ader schon morgen ausgeschöpft sein

kann. Seine Umgebung ist überhäuft mit den Halden der ausgeräumten Minen: andere Goldsucher durchforsten sie von neuem, um Spuren seltener Elemente zu sichern, die früher einmal weggeworfen worden sind, heute aber höher als Gold bewertet werden. Hier und da werden neue Stollen angelegt, aber das Terrain ist so unterschiedlich beschaffen, daß die alten Kenntnisse nur von geringem Nutzen sind für die Aufarbeitung dieser völlig neuen Erdbeschaffenheit, die sich auch als ganz wertlos erweisen kann.

Im Sinne dieses Bildes sind viele Forscher vorgegangen und haben Biographien verfaßt, als ob die Lebensgeschichten der bedeutenden Künstler nicht nur unentbehrlich, sondern auch dem Zweck angemessen und ausreichend wären. Mit biographischen Summierungen läßt sich jedoch weder eine genaue Beschreibung der Hauptader erstellen, noch sind sie geeignet, Ursprung und weiteren Verlauf dieser gewaltigen Bodenschätze zu erkennen. Künstlerbiographien geben uns nur darüber Auskunft, wie und warum die Ader gerade auf diese besondere Weise ausgebeutet worden ist, nicht aber, woraus diese Ader besteht und wie sie an dieser Stelle entstanden ist.

Alle grundlegenden technischen, formalen und expressiven Gestaltungsmöglichkeiten sind wohl zu irgendeiner Zeit schon einmal abgesteckt worden, so daß es möglich sein müßte, ein vollständiges Diagramm aller natürlichen Quellen der Kunst herzustellen wie das Modell der Farbtabelle, das alle nur möglichen Farben aufzeigt. Einige Abschnitte dieses Diagramms sind vollständiger bekannt als andere, und einige Stellen darin bleiben skizzenhaft oder lassen sich nur deduktiv erschließen. Zwei Beispiele: René Huyghes *Dialogue avec le visible* (1955) ist ein Versuch, die theoretischen Grenzen der Malerei abzustecken, und Paul Frankls *System der Kunstwissenschaft* (1938) versucht, die Grenzen der Kunst überhaupt zu definieren.

Die finite Welt. Wenn sich diese Hypothese verifizieren ließe, würde sie unsere Konzeption der Kunstgeschichte tiefgreifend verändern. Wir müßten erkennen, daß wir uns nicht in einem expandierenden Universum von Formen befinden, wie die zeitgenössischen Künstler fest, aber voreilig annehmen, sondern daß wir eine finite Welt mit begrenzten Möglichkeiten bewohnen, die immer noch weitgehend unerforscht ist und Abenteuern und Entdeckung weiterhin offensteht. Sie ist den Polarwüsten vergleichbar, lange bevor Menschen dort Fuß gefaßt haben.

Sollte sich herausstellen, daß das Verhältnis von erforschten und unerforschten Gebieten menschlicher Betätigung in hohem Maße zugunsten der Erforschten geht, dann würde sich das Verhältnis von Zukunft und Vergangenheit ganz grundlegend verändern. Wir könnten die Vergangenheit dann nicht mehr als einen mikroskopisch kleinen Anhang einer Zukunft von astronomischer Größe ansehen, sondern müßten statt dessen eine Zukunft in den Blick nehmen, die nur begrenzten Raum für Veränderungen bietet. Die Möglichkeiten und Arten der Veränderung wären schon in der Vergangenheit vorgeprägt. Der Geschichte der Dinge würde dann eine Bedeutung zukommen, die heute dem Entwicklungsprozeß zweckbestimmter, erfolgversprechender Erfindungen zugewiesen wird.

Die Gleichwertigkeit von Form und Ausdruck

Wenn wir Dinge nach Spuren vergangener Formen untersuchen, so zieht jede Einzelheit unser Interesse auf sich. Diese Feststellung, die eigentlich selbstverständlich ist, wenn man einmal erkannt hat, daß es nur die Dinge sind, die uns eine Kenntnis von der Vergangenheit ermöglichen, wird bei den Anforderungen spezialisierter Forschung weitgehend unbeachtet gelassen. Die archäologische Forschung und die Wissenschaftsgeschichte betrachten die Dinge nur als techni-

sche Produkte. Die Kunstgeschichte hingegen ist auf die Erörterung der Bedeutung von Dingen reduziert worden und mißt den technischen und formalen Organisationsweisen wenig Aufmerksamkeit zu. Die Aufgabe der heutigen Generation ist es, eine Geschichte der Dinge zu begründen, die sowohl der Bedeutung als auch der Existenzform, sowohl dem Entwurf als auch der Erfüllung im Dasein, sowohl dem Schema als auch dem Ding gerecht wird. Diese Aufgabe stellt uns vor das bekannte und existentielle Dilemma zwischen Sein und Bedeutung. Nach und nach entdecken wir in allen Bereichen, daß die Bedeutung eines Dinges nicht wichtiger ist als sein Sein; wir stellen fest, daß Ausdruck und Form gleichwertige Herausforderungen für den Historiker sind und daß die Vernachlässigung der Bedeutung oder des Seins, der Essenz oder der Existenz, immer das Verständnis von beidem behindert.

Wenn wir die Methoden betrachten, die zur Erforschung von Bedeutungen und zur Erforschung von Formen angewandt werden, so sind ihre zunehmende Genauigkeit und ihre Wirkungsbreite bemerkenswert. Aber das große Verzeichnis von Personen und Werken nähert sich einem Stadium der Vollständigkeit, das sich durch immer weniger werdende Neuaufnahmen ankündigt. Die Techniken der genauen Datierung und Zuschreibung, also der Methoden des Messens von Ausmaß und Authentizität der Corpora von Kunstwerken, verändern sich wenig von einer Generation zur anderen. Nur die historische Bedeutungsforschung (Ikonologie) und die wissenschaftlichen Ansätze der Morphologie sind neu in unserem Jahrhundert.

Ikonologische Verkürzungen. Gebildete und scharfsinnige Ikonologen, die alle Windungen eines humanistischen Themas über mehrere tausend Jahre verfolgen und durchforschen, haben überall große Zustimmung mit der Entdeckung ausgelöst, daß jede Periode dieses Thema mit ihren charakteristischen Bereicherungen, Reduktionen und Transforma-

tionen versehen hat. Die Anhäufung solcher Forschungen hat Ähnlichkeit mit den Kapiteln eines Buches, die alle von verschiedenen Autoren verfaßt sind, wobei jedes ein Element aus der humanistischen Tradition behandelt; alle zusammen befassen sich mit dem Weiterleben der Antike. Kontinuität ist ein Wertmaßstab für die Bedeutungsforscher, nicht die Bruchstellen.

In der Ikonologie hat das Wort Vorrang vor dem Bild. Ein Bild, das nicht durch einen Text erläutert wird, ist dem Ikonologen schwerer zugänglich als ein Text ohne Bild. Die heutige Ikonologie ähnelt einem Verzeichnis von literarischen Themen, die nach Bildtiteln geordnet sind. Es ist noch nicht allgemein bekannt, daß die ikonologische Analyse darauf beruht, ausgewählte Texte mit visuellen Hilfsmitteln zu erforschen und zu erläutern. Diese Methode ist dann besonders erfolgreich, wenn es gelingt, verwaiste Bilder wieder mit den Texten zu vereinigen, zu denen sie ursprünglich direkte oder auch indirekte Illustrationen waren. In Kulturen, in denen es keine Literatur gibt wie bei den Stämmen der Mochica oder der Nazca im alten Amerika, gibt es keine schriftlichen Hilfsmittel, mit denen wir unsere Kenntnisse über ihre Bilder erweitern könnten. Wir sind gezwungen, konventionelle Bedeutungen zu ignorieren. Es existiert keine gleichzeitige verbale Ebene, auf die das Bild bezogen oder übertragen werden könnte.

Wenn der Ikonologe jedoch über Texte verfügt, so streift er die Vielschichtigkeit von den Dingen ab, bis nur noch jene Schemata übrigbleiben, die der Textapparat zuläßt. Häufige Wiederholung und Variation ist ein Maßstab für die Bedeutung eines Themas, besonders dann, wenn es die Barrieren des Mittelalters überwunden hat. Diese Themen und ihre Illustrationen laufen in einigen wenigen verbalen Formen zusammen, die von der Beschaffenheit der Texte abhängig sind. Ihre Substanz vermindert sich entsprechend immer weiter, bis nur noch die Bedeutungen der vorher so reichhaltigen Dinge übrigbleiben.

Auf der anderen Seite ist die morphologische Forschung, die sich mit Arten der formalen Organisation und deren Erfassung beschäftigt, inzwischen aus der Mode gekommen und wird von den Erforschern der Texte und ihrer Bedeutungen als reiner Formalismus abgetan. Und doch werden Ikonologen und Morphologen durch dieselben schematischen Deformationen beschränkt. Während der Ikonograph die Dinge auf ihre Bedeutungsskelette reduziert, läßt der Morphologe sie unter abstrakten Begriffen und Konzepten verschwinden, die mit zunehmender Verwendung bedeutungsloser werden.

Die Unzulänglichkeiten des Stilbegriffs. Um ein Beispiel aus vielen herauszugreifen: der Ausdruck »Barockstil«, der aus dem Studium der römischen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts hervorgegangen ist, wird jetzt allgemein gebräuchlich für die gesamte Kunst, Literatur und Musik Europas zwischen 1600 und 1800. Der Begriff selbst sagt nichts aus über Form oder Epoche. Er hieß ursprünglich *baroco* und war ein im dreizehnten Jahrhundert gebräuchlicher mnemotechnischer Begriff, mit dem der vierte Modus des zweiten Syllogismus bezeichnet wurde. Diesen Begriff hat Petrus Hispanus, der spätere Papst Johannes XXI., für die Studenten der Logik geprägt.¹ Wenn wir von Barockkunst sprechen, so erfassen wir damit weder die divergierenden Kunstrichtungen noch die rivalisierenden Systeme formaler Ordnung, die es im siebzehnten Jahrhundert gegeben hat. Wir lassen uns nur zögernd darauf ein, die Alternativen zur Barockkunst, die es in jeder Gegend gegeben hat, zur Kenntnis zu nehmen oder uns mit den vielen Abstufungen zu befassen, die zwischen den großstädtischen und den provinziellen Ausdrucksformen innerhalb derselben Formenklasse existieren. Auch bedenken wir kaum die Möglichkeit der Koexistenz mehrerer Stile zur gleichen Zeit am selben Ort. Die Barockarchitektur Roms und ihre über ganz Europa und Amerika verbreiteten Ableger sind eine Architektur der

geschwungenen Flächen, die einem System gewellter Membranen nahekommt. Diese Wellen kennzeichnen den wechselnden Druck von inneren und äußeren Formen. In anderen Teilen Europas jedoch, besonders in Spanien, Frankreich und den nordischen Ländern, sind andere Kompositionsweisen vorherrschend. Man kann sie als flächig oder nicht-wellig bezeichnen, da sie nur aus Betonungen und Spannungen bestehen, die zu Höhepunkten tendieren. Die Architekten des siebzehnten Jahrhunderts schlossen sich also entweder der Tradition einer flächigen Bauweise an oder der einer geschwungenen. Um so verwirrender ist es, beide »Barock« zu nennen.

Es hat sich gezeigt, daß Bezeichnungen für Stile erst dann in den allgemeinen Sprachgebrauch aufgenommen wurden, nachdem sie bereits durch Mißbrauch und Unverständnis der Inflation anheimgefallen waren. Otto Schubert hat schon 1908 den italienischen Begriff auf spanische Formen angewendet in seinem Werk *Geschichte des Barock in Spanien*. Hierin aber erzwingen die »historischen Stile« mehr Glaubwürdigkeit, als die Dinge selbst zulassen. »Spanisches Barock« ist eine so zwingende Formel, die mehr suggeriert, als die leicht nachprüfbare Wirklichkeit halten kann: italienische und spanische Architektur von 1600 bis 1700 haben nur sehr wenige Künstlerpersönlichkeiten und Stilmerkmale gemeinsam. Ein eingehendes Studium der spanischen Kunst wird solche Verallgemeinerungen unmöglich machen. Ein Beispiel: es erweist sich als schwierig, eine enge Verbindung zwischen den Architekturen von Valencia und Santiago di Compostela irgendwann zwischen 1600 und 1800 festzustellen, denn die beiden Städte standen in keiner Beziehung zueinander. Valencia unterhielt Verbindungen zu Neapel, Liguria und dem Rhönetal, Galizien aber zu Portugal und den Niederlanden.

Die pluralistische Gegenwart. Alles verändert sich mit der Zeit und dem Ort und daher können wir nirgendwo eine

invariable Qualität festmachen, wie sie mit der Idee des Stils nahegelegt ist. Das ist selbst dann nicht möglich, wenn man die Dinge aus ihrer Umgebung herauslöst. Wenn wir aber die zeitliche Dauer und die Einbindung in eine bestimmte Umgebung im Blick behalten, so erfahren wir das historische Leben als wandelbare Beziehungen, vorübergehende Augenblicke und wechselnde Schauplätze. Alle Bereiche der Vorstellung und alle Kontinuitäten entschwinden aus dem Blickfeld, sobald wir nach ihnen suchen.

Stil ist wie ein Regenbogen. Er ist ein Phänomen der Wahrnehmung, das von der Koinzidenz bestimmter physikalischer Bedingungen abhängig ist. Wir können ihn nur kurze Zeit sehen, wenn wir zwischen Sonne und Regen stehen, er verschwindet aber aus unserer Wahrnehmung, wenn wir dorthin gehen, wo wir ihn eben noch zu sehen glaubten. Wann immer wir glauben, ihn greifen zu können, wie in dem Werk eines einzelnen Malers, löst er sich auf in entferntere Perspektiven, die sich im Werk seiner Nachfolger oder seiner Vorgänger finden. Stil vervielfacht sich sogar im Werk eines einzelnen Malers, so daß jedes seiner Bilder eine Überfülle von latenten und fossilen Stoffen in sich birgt, die sich uns erschließt, wenn wir sein Jugend- und sein Alterswerk betrachten, das Werk seiner Lehrer und das seiner Schüler. Was ist nun maßgebend: das isolierte Kunstwerk in seiner umfassenden physikalischen Präsenz oder eine Reihe von Kunstwerken in ihrer Gesamtheit, die die Bestimmung des einzelnen Werkes und seiner Position ermöglicht? Stil bedeutet, statische Gruppen von Dingen in Betracht zu ziehen. Er entzieht sich jedem Zugriff, sobald diese Dinge oder Entitäten wieder dem Fluß der Zeit unterworfen werden.

Weder das Abfassen von Biographien noch die Vorstellungen, die dem Stilbegriff zugrunde liegen, und auch nicht die Inhaltsanalysen können den Zielen gerecht werden, die mit dem historischen Studium der Dinge angestrebt werden. Unser wichtigstes Anliegen war es, andere Möglichkeiten zu

zeigen und neue Methoden zu erarbeiten, durch die sich wichtige Ereignisse in einen Zusammenhang bringen lassen. Anstelle des Stilbegriffs und seiner Implikationen, die sich zu sehr auf Assoziationen stützen, war es das Anliegen dieses Buches, den Gedanken einer zusammenhängenden Abfolge von primären Werken und ihrer Repliken zu entwickeln, die sich über die Zeit verteilen und immer erkennbar sind als frühe oder späte Versionen desselben Handlungstypus.

Anmerkungen

Die Geschichte der Dinge

1 Ich verdanke meine erste Konfrontation mit den hier dargestellten Problemen dem Werk und der Persönlichkeit A. L. Kroebers in seinen letzten Lebensjahren. Unsere Korrespondenz begann im Jahr 1938, kurz nachdem ich seine bemerkenswerte, zusammen mit A. H. Gayton verfaßte Untersuchung über die Nazca-Töpferei aus dem südlichen Küstengebiet Perus gelesen hatte. »The Uhle Pottery Collections from Nasca«, in: *University of California Publications in American Archeology and Ethnology*, 24 (1927), ist eine statistische Analyse, die von der Annahme ausgeht, daß undatierte Gegenstände, die derselben Formenklasse angehören, in eine richtige chronologische Ordnung gebracht werden können aufgrund der Korrelationen in der Formgebung. Dabei wird postuliert, daß in einer Formenklasse einfache formale Lösungen durch komplexe ersetzt werden. Vgl. hierzu auch A. L. Kroeber: »Toward Definition of the Nazca Style«, ebd. 43 (1956), und meine Rezension in: *American Antiquity*, 22 (1957), S. 319-320. A. L. Kroebers späteres Werk mit dem Titel *Configurations of Culture Growth*, Berkeley 1944, untersucht allgemeinere historische Strukturen, vor allem ausbruchartige Ballungen von herausragenden Leistungen, wie sie in der Geschichte aller Zivilisationen vorkommen. Diese Themen blieben Kroebers wichtigster Forschungsgegenstand in seinen gesammelten Vorlesungen: *Style and Civilizations*, Ithaca 1956.

In einer interessanten Besprechung verglich der Biologe G. E. Hutchinson Kroebers *Configurations* mit den freien oder internen Oszillationen in Tierpopulationen, indem er auf Kroebers Werk mathematische Begriffe anwandte, wie sie in der Populationsforschung gebraucht werden. Die Rezension, aus der ich zitiere, ist abgedruckt in: *The Itinerant Ivory Tower*, New Haven 1953, S. 74-77. »Ein bedeutender Mensch, der in einer Zeit geboren wird, da dN/dt ein Maximum erreicht hat (wobei N den Grad der Sättigung der Verhaltensmuster an-

zeigt), kann viel erreichen. Seine Vorgänger haben für die initiale technische Inspiration gesorgt; es bleibt immer noch viel zu tun. Wäre er später in die Tradition hineingeboren worden, wäre er, trotz derselben angeborenen Fähigkeiten, weniger bedeutend, denn dann gäbe es weniger zu tun für ihn. Zu einem früheren Zeitpunkt wäre seine Arbeit noch schwieriger gewesen; er wäre vielleicht von einer kleinen Anzahl hochgebildeter Kritiker außerordentlich geschätzt worden, aber er würde niemals dieselbe Popularität erreicht haben, als wenn er zu einem Zeitpunkt arbeitete, da das Anwachsen der Tradition ein Maximum erreicht hat. Das Steigen und Fallen, das wir in der Retrospektive feststellen, läßt sich also als eine Bewegung bestimmen, die in einer abgeleiteten Kurve auf ein Maximum zugeht und wieder von ihm weg. Die Integralkurve, die die Gesamtsumme des produzierten Materials angibt, scheint nur geringfügig von individuellen Leistungen abzuhängen, da sie additiv ist und sich daher nur schwer abschätzen läßt. Wir denken an das Jahr 1616 weniger als ein Datum, an dem der größte Teil des Elisabethanischen Dramas schon geschrieben war, als vielmehr an Shakespeares Todesjahr.«

- 2 Meyer Schapiro: »Style«, in: *Anthropology Today*, Chicago 1953; S. 287-312.

Dieses ist ein Überblick über die wichtigsten gegenwärtigen Stiltheorien. Der Autor kommt entmutigt zu dem Schluß, daß »eine Theorie des Stils, die psychologischen und historischen Problemen gerecht wird, noch entwickelt werden muß«.

- 3 Zevi, der eine führende Stellung unter den jüngeren Architekturhistorikern Italiens einnimmt, bemerkt in seinem umfangreichen Artikel »Architecture« (veröffentlicht in der amerikanischen Ausgabe der italienischen *Encyclopedia of World Art*, 1, New York 1959, Sp. 683-84), daß die erst seit kurzem bestehende Verbindung von Kunstgeschichte und Atelier- oder Zeichenraumarbeit, die heute in der europäischen Kunsterziehung verwirklicht wird, nicht beginnen konnte, bevor nicht die Kunsthistoriker sich von veralteten Fehlkonzeptionen über die Kunst selbst freigemacht hatten und bis die Historiker endlich bereit waren, »den kreativen Bemühungen der zeitgenössischen Künstler kritische Unterstützung zu gewähren«. Er sieht das Problem des Aufbaus einer Kunsterziehung nach historischen

Prinzipien als »einen der heftigsten Kulturkämpfe der fünfziger Jahre« in Europa und Amerika. Dieser Kampf ist in Amerika noch lange nicht ausgefochten. Seine Fortsetzung erscheint heute so unsinnig, wie er schon in der Vergangenheit überflüssig war.

- 4 Julius von Schlosser: »Stilgeschichte« und »Sprachgeschichte« der bildenden Kunst, in: *Sitzungsberichte der bayrischen Akademie der Wissenschaften*, 31.

Er wendet sich heftig gegen den modernen Manierismus, der von »Kopisten, Nachahmern, Industriellen... von unserem heutigen Dekadentum« propagiert werde.

- 5 Ion, übers. ins Engl. von Jowett: *Dialogues of Plato*, New York 1892, Bd. 1.

- 6 Emil Kaufmann: *Architecture in the age of Reason*, Cambridge, Mass., 1955; S. 95-100.

- 7 Paul Menzer: »Kants Ästhetik in ihrer Entwicklung«, in: *Abhandlungen der deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, Kl. für Gesellschaftswissenschaften, Jahrgang 1950 (1952).

- 8 Harlow Shapley: *Of Stars and Men*, New York 1958; S. 48.

- 9 H. Hubert und M. Mauss: »La Représentation du temps dans la religion«, in: *Mélanges d'histoire des religions*, Paris, Alcan, 1929²; S. 189-229.

Über mythopoetische Transformationen historischer Persönlichkeiten vgl. V. Burch: *Myth and Constantine the Great*, Oxford 1927.

- 10 Anne Hersman: *Studies in Greek Allegorical Interpretation*, Chicago 1906.

- 11 Erwin Panofsky: *Studies in Iconology*, New York 1938.

- 12 Friedrich Matz: *Geschichte der griechischen Kunst*, Frankfurt 1950, 2 Bde.

Die Einleitung ist eine Darstellung der Strukturformforschung, für die eine englische Entsprechung heißen könnte: »Studies in form-field relations«.

- 13 Erwin Panofsky: *Renaissance and Renascences*, Stockholm 1960. Ein ausführlicher Kommentar über das Ende der Neuzeit in unserem Jahrhundert.

Die Klassifizierung der Dinge

- 1 Alois Riegl: *Die Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1901-23, 2 Bde.
- 2 Der Begriff entstand nach B. Croce: »La teoria dell' arte come pura visibilità«, in: *Nuovi saggi di estetica*, Bari 1926, S. 233-58 in Gesprächen zwischen Hans von Marees, Conrad Fiedler und Adolf Hildebrand in München, die wahrscheinlich um 1875 stattgefunden haben. Wölfflins berühmtestes Werk ist *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München 1915.
- 3 *Mathematics Dictionary*, ed. Glenn James and R. C. James, Princeton 1959, S. 349-50.

Prof. Oystein Ore, dem ich dieses Kapitel vorgelegt habe, nachdem er mir von seinem Werk über Graphentheorien berichtet hatte, das vor der Vollendung steht, schrieb den folgenden Beitrag: »Bei dem Versuch, eine systematische Darstellung eines so komplexen Gegenstandes zu geben, ist man geneigt, sich bei den Mathematikern nach Mustern umzusehen, die sich als Deskriptionsprinzip eignen, wie es die Naturwissenschaftler tun. Dazu bieten sich die mathematischen Konzeptionen für Reihen und Sequenzen an; jedoch nach genauerer Überlegung erweisen sie sich als zu speziell für das hier vorliegende Problem. Das weniger bekannte Gebiet der Netze und gerichteten Kurven scheint erheblich besser geeignet zu sein.

Wir beschäftigen uns mit der Vielfalt der Ebenen, auf denen menschliche Kreativität stattfindet. In seiner Entwicklung bewegt sich der Mensch von einer Ebene zur nächsten. Es gibt viele verschiedene Richtungen, unter denen eine Auswahl getroffen werden kann. Einige repräsentieren tatsächliche Ereignisse, während andere nur mögliche Schritte unter vielen vollziehbaren darstellen. In dieser Weise kann jede Ebene aufgrund verschiedener möglicher Schritte erreicht worden sein, die alle zu demselben Ergebnis führen.

Diese Lösung läßt sich verallgemeinernd in einer mathematischen Konzeption gerichteter Kurven oder eines Liniennetzes darstellen. Ein solcher Graph besteht aus mehreren Punkten, Senkrechten und Abschnitten. Einige von ihnen sind durch eine Linie miteinander verbunden, durch eine Kreuzung oder eine Stufe. Auf jeder Ebene gibt es eine Anzahl von alternativen

Richtungen, denen gefolgt werden kann, und ebenso eine Anzahl von eintreffenden Richtungen, deren Resultat diese Ebene sein kann. Die tatsächliche Entwicklung entspricht einem (gerichteten) Pfad innerhalb des Graphen, und dieser ist nur einer unter mehreren möglichen.

Es erhebt sich die Frage, ob die Graphen, von denen wir an dieser Stelle sprechen, einem besonderen Typ entsprechen müssen unter den vielen möglichen Graphen, die sich konstruieren lassen. Offensichtlich gibt es eine entscheidende Auflage, daß die Graphen nämlich azyklisch sein müssen, d. h., daß es keinen zyklisch verlaufenden Pfad geben kann, der wieder auf seine Ausgangsebene zurückführt. Dieses entspricht im wesentlichen den Beobachtungen über den menschlichen Fortschritt, der niemals zu vorherbestehenden Bedingungen zurückkehrt.«

- 4 T. S. Eliot: »Tradition and the Individual Talent«, in: *Selected Essays 1917-32*, New York 1932, S. 5 und auch: *Points of View*, London 1941, S. 25-26.
- 5 André Malraux hat den »Eliot-Effekt« in mehreren Passagen der *Voix de Silence*, dt. *Stimmen der Stille*, München 1960, verwendet. *The Voices of Silence*, New York 1954, S. 67, 317, 617. Dort sind bedeutende Künstler dargestellt, die die Traditionen, in denen sie stehen, durch ihre eigenen neuartigen Beiträge rückwirkend verändern.
- 6 Hans Kunze: *Das Fassadenproblem der französischen Früh- und Hochgotik*, Leipzig 1912. Diss. Straßburg.
- 7 O. Cuntz: *Itineraria romana*, Leipzig 1929, Bd. 1.
- 8 W. Pach: »The Gemmeaux of Jean Crotti: A Pioneer Art Form«, in: *Magazine of Art*, 40, 1947, S. 68-69. Die Neuheit besteht in der Schichtung von verschiedenfarbigem Glas ohne Bleifassung. Die Glasschichtung wird dann gebrochen, um ein abgestuftes Glitzern zu erreichen.
- 9 R. West: *The Strange Necessity*, New York 1928, bes.: »The long Chain of Criticism«.
- 10 W. K. Wimsatt Jr. and M. C. Beardsley: »The Intentional Fallacy«, in: *The Sewanee Review*, 54, 1946, S. 468-88.
- 11 G. M. A. Richter: *Attic Red-Figured Vases*, New Haven 1946, S. 46-50.
- 12 A. G. Drachmann: *Ktesibios, Philon and Heron. A Study in Ancient Pneumatics*, Copenhagen 1948.

- 13 H. Focillon: *Art d'Occident*, Paris 1938, S. 188. Saint-Quiriace à Provins: »une de ces expériences sans lendemain.«
- 14 A. M. Friend Jr.: »The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts«, in: *Art Studies*, 5, 1927, S. 115-50; 7, 1929, S. 3-29.
- 15 D. Klein: *St. Lukas als Maler der Maria*, Berlin 1933.
- 16 H. R. Hahnloser: *Villard de Honnecourt*, Wien 1935, pl. 19 und S. 49-50. »J'ai este en m(ult) de tieres, si co(m) v(os) pores trover en cest liv(r)e; en aucun liu, onq(ue)s tel tor ne vi co(m) est cell de Loo(n).«
- 17 G. Vasari: *Lives*, übers. ins Englische von G. de Vere, London 1910-12, 2, 131-40: »perspective... kept him ever poor and depressed up to his death.« (1475)
Deutsch: *Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler*, hrsg. v. E. Jaeschke, Bd. 2, Straßburg 1904, S. 50-62. »... und beschäftigte sich mit der Perspektive, wodurch er arm und verdüstert bis zu seinem Tode blieb.« (1475)
- 18 Gertrude Berthold: *Cézanne und die alten Meister*, Stuttgart 1958.
- 19 Robert Ricard: *La »Conquête spirituelle« du Mexique*, Paris 1933.
G. Kubler: *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*, New Haven 1948.
- 20 D. H. Hymes: »Lexicostatistics So Far«, in: *Current Anthropology*, 1, 1960, S. 3-44, und »More on Lexicostatistics«, ebd., S. 338-45.

Die Verbreitung der Dinge

- 1 P. Rivet und H. Arsandaux: *La métallurgie en Amérique précolombienne*, Paris 1946.
- 2 Ich wurde zum ersten Mal auf A. Göller aufmerksam, als ich dem Begriff der »Formermüdung« nachging. Sein kurzer Aufsatz: »Was ist die Ursache der immerwährenden Stilveränderung in der Architektur?«, in: *Zur Ästhetik der Architektur*, wurde ein Jahr später erweitert zu: *Entstehung der architekto-*

nischen Stilformen, Stuttgart 1888. Benedetto Croce erwähnte Göller nur, um seine empirischen und formalistischen Tendenzen zurückzuweisen (*Età barocca*, Bari 1929, S. 35). Jedoch Wasmuths *Lexikon der Baukunst*, Bd. 2, 1930, S. 653, vermerkte Göllers starken Einfluß auf das Denken in der Architektur seiner Zeit.

Arten der zeitlichen Dauer

- 1 Duhem: »Le temps selon les philosophes hellènes«, in: *Revue de philosophie*, 1911.
- 2 J. H. J. van der Pot: *De periodisering der geschiedenis, Een overzicht der theorieën*, Den Haag 1951.
- 3 M. S. Soria: *The Paintings of Zurbarán*, New York 1953, vgl. Abbildgn. 78, 144, 145.
- 4 K. Lehmann-Hartleben: »The Imagines of the Elder Philostratus«, in: *Art Bulletin*, 23, 1941, S. 16-44.
A. Baumstark: »Frühchristliche-Palästinische Bildkompositionen in abendländischer Spiegelung«, in: *Byzantinische Zeitschrift*, 20, 1911, S. 177.
- 5 N. Pevsner: *An Outline of European Architecture*, Baltimore 1960, 6. Aufl. S. 47-48 über quadratische Treppen mit offenen Treppenspindeln in Spanien.
- 6 H. Focillon: *L'An mil*, Paris 1952.
- 7 Jane Richardson and A. L. Kroeber: »Three Centuries of Women's Dress Fashions. A Quantitative Analysis«, in: *Anthropological Records*, 5, 1940, 2 (Univ. of California), »Das Wie der unvorhersehbaren Schwankungen des Bekleidungsstils wird nicht von soziopolitischen Bedingungen diktiert. Die Ursache dafür liegt vielmehr in der Eigenart der Moden selbst – in der Struktur der Mode...« Später kehrte A. L. Kroeber zum Thema der Immanenz zurück in: *Style and Civilizations*, Ithaca 1957. Über das voneinander unabhängige Auftreten von Ähnlichkeiten in entsprechenden Phasen verschiedener Kulturen schrieb er (S. 143), daß das Phänomen (z. B. der japanische »Impressionismus« in der Malerei von Sesshu 1419-1506 n. Chr.) »dem Schema von Entwicklung und Wachstum imma-

nent sei... wie ein tolpatschiger Gang ein Merkmal der Kindheit ist, stürmisches Wesen das der Jugend und der gebeugte Körper zum Greisenalter gehört«. Er kommt jedoch zu dem Schluß, daß »immanente Kräfte nur als eine letzte Möglichkeit zur Erklärung herangezogen werden sollten... Wahrscheinlicher sind sekundäre oder Pseudo-Immanenzen: interne kulturelle Ordnungen von unterschiedlicher Striktheit, die sich allmählich entwickelt haben als Ergebnis externer Kräfte.« (S. 159)

- 8 Die neuesten Daten der Radiocarbon-Messungen in Altamira in Spanien und in Lascaux in Frankreich lassen vermuten, daß die beiden Systeme der Höhlenmalerei wahrscheinlich gleichzeitig innerhalb einer Zeitspanne eines Vierteljahrhunderts entstanden sind (Altamira Holzkohle, Kehrlichtablagerungen Magdalenian III, 13540 v. Chr. \pm 700; Lascaux Holzkohle aus der unteren Spalte der Grotte, 13566 v. Chr. \pm 900). H. Movius: »Radiocarbon Dates and Upper Paleolithic Archeology in Central and Western Europe«, in: *Current Anthropology*, 1, 1960, S. 370-72. Das andere Extrem hieße, daß die datierten Materialien etwa 1600 Jahre auseinanderliegen können.
- 9 Diese Indikationsperiode beruht auf empirischen Beobachtungen. Sie ist nicht aus irgendeiner Generationsmystik abgeleitet, die sich nach Geburtsjahren richtet wie in W. Pinders: *Das Problem der Generationen von 1928*. Die Ähnlichkeit mit der Generationstabelle, die ein Einteilungsprinzip von jeweils fünfzehn Jahren von 1490 bis 1940 in der literarischen Welt verfolgt, wie sie von H. Peyre in: *Les Générations littéraires*, Paris 1948, vorgestellt wird, ist rein zufällig. Peyre beobachtete, daß gelegentlich kurze Generationen von zehn Jahren auftreten, wenn das Werk es erfordert: das heißt mit anderen Worten, daß die unabhängige Variable nicht die Generation selbst ist, sondern das Werk, das von ihr geschaffen werden soll. Dies ist im Sinn meiner Argumentation. Peyre, der auf diese Fragen nur kurz eingeht, schreibt dazu folgendes (S. 176): »Il y a des époques maigres ou mal définies... il y en a au contraire où l'on vit plus intensément, et où l'on brûle les émotions, vide les idées, épuise les hommes avec fièvre.« Andere Periodisierungen französischer Autoren, die Fünfzehn-Jahres-Intervalle aufweisen, finden sich in den Arbeiten von J. L. G. Soulavie; *Pièces inédites sur les règnes*

de Louis XIV, Louis XV et Louis XVI, Paris 1809, und L. Benloew; *Les lois de l'histoire*, Paris 1881; hier wird der Zeitraum von 1500 bis 1800 in Abschnitte von »Evolutionen« zerlegt, die durchschnittlich jeweils fünfzehn Jahre währen.

- 10 Zur Ergänzung dieses Abschnitts möchte ich auf die skeptischen Beobachtungen von R. M. Meyer: »Principien der wissenschaftlichen Periodenbildung«, in: *Euphorion*, 8, 1901, S. 1-42, hinweisen. Meyer zeigt, daß Perioden in der Geschichte weder notwendig noch selbstverständlich sind; daß jede Art von Entwicklung kontinuierlich ist; daß Periodisierung ausschließlich eine Frage von Übereinkunft ist, die hauptsächlich von ästhetischen Überlegungen abhängig ist, vor allem bezüglich der Proportion und der Anzahl der Perioden.

J. H. J. van der Pot: *De periodisering der geschiedenis*, Den Haag 1951, kommt zu der Feststellung, daß »es unmöglich ist, Richtlinien aufzustellen für die richtige Proportionierung der Dauer von Zeitabschnitten in ihrem Verhältnis zueinander und für ihre Anzahl«. Er hebt hervor, daß Periodisierungen, die »die Quintessenz der Geschichte bilden«, idiographisch sein müßten, d. h., daß sie nicht auf »historischer Gesetzmäßigkeit« beruhen, und außerdem endokulturell. Sie müßten sich aus dem Forschungsgegenstand selbst ergeben und nicht aus außerkulturellen »Notwendigkeiten der Geographie, Biologie oder psychologischen Qualitäten des Menschen«.

- 11 Die Eschatologie der Zivilisationen ist ein Forschungsgegenstand, der bisher von tiefergehenden Untersuchungen noch nicht berührt worden ist. Vgl. W. H. R. Rivers: »The Disappearance of useful arts«, in: *Festschrift tillegnad Edvard Westermarck*, Helsingfors 1912, S. 109-130; und meinen Aufsatz: »On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art«, in: *Essays in Pre-Columbian Art and Archeology for S. K. Lothrop*, Cambridge, Mass., 1961; und A. L. Kroeber: »The Question of Cultural Death«, in: *Configurations of Cultural Growth*, Berkeley 1944, S. 818-25.
- 12 Robert Lopez: »Hard Times and the Investment in Culture«, in: *The Renaissance: A Symposium*, New York 1952.
- 13 R. Krautheimer: »The Carolingian Revival of Early Christian Architecture«, in: *Art Bulletin*, 24, 1942, S. 1-38.
Erwin Panofsky: *Renaissance and Resuscitations*, Stockholm

1960. Hier sind die späteren Phasen der gelenkten Sequenz einer Wiederbelebung dargestellt, die allmählich die sich selbst bestimmende Sequenz der frühchristlichen Kunst ersetzen.

Epilog

- 1 Petrus Hispanus: *Summulae logicales*, ed. I. M. Bochenski, Rom 1947.

Buchveröffentlichungen von George Kubler

- The Religious Architecture of New Mexico*, Colorado Springs, Taylor Museum, 1940.
The Architecture of the 16th Century in Mexico, Yale Press, 2 Bde., 1948.
The Tovar Calendar, Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences, V, XI, 1951.
The Indian Caste in Peru, 1795-1940, Institute of Social Anthropology, Feb. No. 1.
Cuzco: Conservation and Restoration, Report of UNESCO Mission of 1951.
The Arensberg Collection, II (A catalogue of the Mexican and Mayan Archaeological Objects now in Philadelphia Art Museum), Philadelphia 1954.
Arquitectura Espanola 1600-1800 (Ars Hispaniae, Bd. XIV), Madrid 1957.
The Wurtzburger Collection of Pre-Columbian Art, Baltimore 1958.
Art and Architecture of Spain and Portugal and their American Dominions, Pelican History of Art, 1959.
Art and Architecture of Ancient America: The Mexican Maya, and Andean Peoples, Pelican History of Art, 1962.
The Shape of Time: Remarks on the History of Things, Yale Press, 1962.
Antiquity of the Art of Painting by Felix de Costa, New Haven 1967.
Portuguese Plain Architecture, Middletown 1972.