

PAINTING FOR KUBLER

THIS PAINTING OWES ITS EXISTENCE TO PRIOR PAINTINGS. BY LIKING THIS SOLUTION, YOU SHOULD NOT BE BLOCKED IN YOUR CONTINUED ACCEPTANCE OF PRIOR INVENTIONS. TO ATTAIN THIS POSITION, IDEAS OF FORMER PAINTING HAD TO BE RETHOUGHT IN ORDER TO TRANSCEND FORMER WORK. TO LIKE THIS PAINTING, YOU WILL HAVE TO UNDERSTAND PRIOR WORK. ULTIMATELY THIS WORK WILL AMALGAMATE WITH THE EXISTING BODY OF KNOWLEDGE.

JENNIFER HIGGIE

Variationen über ein Thema

George Kublers *The Shape of Time*

In seinem einflussreichen, trügerisch kurzen Buch *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* (1962; dt. *Die Form der Zeit. Anmerkungen zu einer Geschichte der Dinge*, 1982) erklärt George Kubler: »Ungeachtet seiner speziellen Forschungsrichtung ist des Historikers Ziel die Darstellung von Zeit.«¹ Das ist weniger einfach, als es klingt. »Historische Zeit«, schreibt er, »ist intermittierend und variabel« und »Zeit als solche ist – wie Bewußtsein – nicht erkennbar. Wir kennen Zeit nur indirekt durch das, was in ihr geschieht.«² Kubler, der 1912 geboren wurde und 1996 verstarb, arbeitete als Kunsthistoriker an der Yale University und widmete sich vor allem der präkolumbischen und iberoamerikanischen Kunst. Seine Texte sind ebenso von Anthropologie und Linguistik wie von der traditionellen Kunstgeschichte geprägt. In seinem Verständnis war die Kunst verschiedener Epochen von unterschiedlichen Formen menschlichen Handelns bestimmt, die er als »Übertragung bestimmter Energien«³ beschrieb. Für Kubler ist Geschichte ebenso linear wie verschlungen; sie ändert ihre Richtung, stockt, läuft wieder an und entfaltet ein auf Verbindungen und Umwegen gründendes Narrativ. Er unterstellt, dass der Kunsthistoriker, einem Detektiv gleich, in bestimmter Hinsicht einen Fall zu lösen sucht, dessen Zeugen zwar alle gestorben sind, für den aber mit dem, was zurückgeblieben ist, Beweismaterial vorliegt. Sein Buch handelt von den unzähligen Möglichkeiten, das Verhältnis der Vergangenheit zur Gegenwart zu verstehen, und das nicht über den Stil, sondern unter Einsatz etwas vertrackter Mittel: Spekulation, Beobachtung und Vergleich.

Je länger man hinsieht, desto klarer wird, dass zwischen der Kunst der Vergangenheit und der Kunst der Gegenwart ein aktiver Dialog stattfindet. Trotz des technischen Wandels hat sich vieles, was Menschen seit Jahrhunderten beschäftigt, auf auffällige Weise nicht verändert. Das gilt für politische Machenschaften ebenso wie für den rätselhaften Blick einer Geliebten oder den Trost, den ein Tisch zu spenden vermag, für das metaphysische Potenzial von Dingen, wie Früchten und Blumen, wie für die scheinbar unendlichen Möglichkeiten der Naturdarstellung. Die Gegenstände, deren wir uns bedienen, und die Kunst, die wir schaffen und herzeigen, stehen für unser Bedürfnis, die Welt, in der wir leben, zu formen und zu verstehen. Kubler wusste das. Er glaubte, dass keine Bildsprache im luftleeren Raum existiert. »Solange diese Bedingungen gelten und solange die alten Bilder oder die in ihrer Nachfolge stehenden Gemälde zur Verfügung stehen«, schreibt er, »werden sich Maler des entsprechenden Temperaments dazu berufen fühlen, die Herausforderung der Vergangenheit anzunehmen und ihr mit einer zeitgemäßen Leistung zu begegnen.«⁴ Den Einfluss Nicolas Poussins auf die Landschaftsgemälde Paul Cézannes erörternd, bemerkt Kubler: »Die anonymen Maler der Wandmalereien von Herculaneum und Boscoreale stehen auch mit den Malern des siebzehnten Jahrhunderts und mit Cézanne in einer Verbindung. Man kann sie als Vertreter sukzessiver

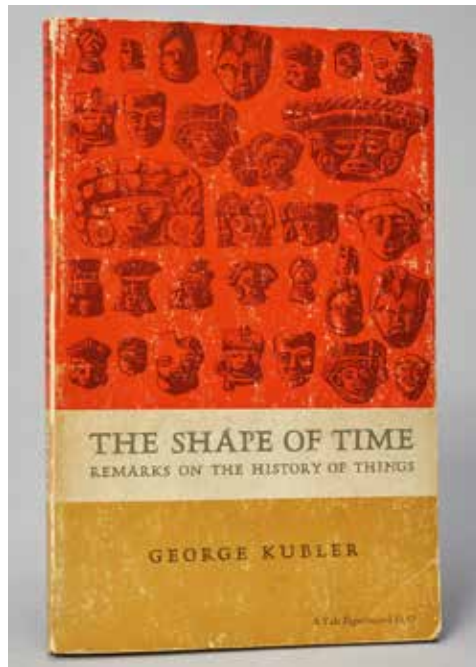
John Baldessari, *Painting for Kubler*,
1966–1968, Acryl auf Leinwand,
172,4 × 143,5 cm

Stadien eines Jahrtausende währenden Studiums der Lichtstruktur in der Landschaft bezeichnen, die durch unregelmäßige Intervalle voneinander getrennt sind.«⁵ Daher ist Kunst die sichtbare Manifestation der wenn auch nicht durchgängigen Linie der Auseinandersetzung, die von Anbeginn der Zeit bis zur Gegenwart verläuft: eine Folge von Lösungen, die das Ergebnis geteilter Probleme sind. Radikale kunsthistorische Brüche schlagen sich in Werken nieder, die Kubler als »primäre Objekte«⁶ begreift. Solche Werke werden von großen Erneuerern geschaffen, die, wie der Kunsthistoriker meint, zu einer – so seine Worte – »Gruppe von Menschen [gehören], die aufgrund ihrer Leistung einsam sind«; ihr Werk lasse sich oft erst lange nach ihrem Tod ganz verstehen, »wenn es sich in Beziehung setzen läßt zu vorangegangenen und nachfolgenden künstlerischen Ereignissen«.⁷ Diese Künstler würden häufig missverstanden, weil sie, »durch eine außergewöhnliche Kraft der Imagination befähigt, eine zukünftige Formenklasse in fast vollständiger Projektion vorwegzunehmen«⁸ vermögen und so gewissermaßen aus der Zeit fallen.

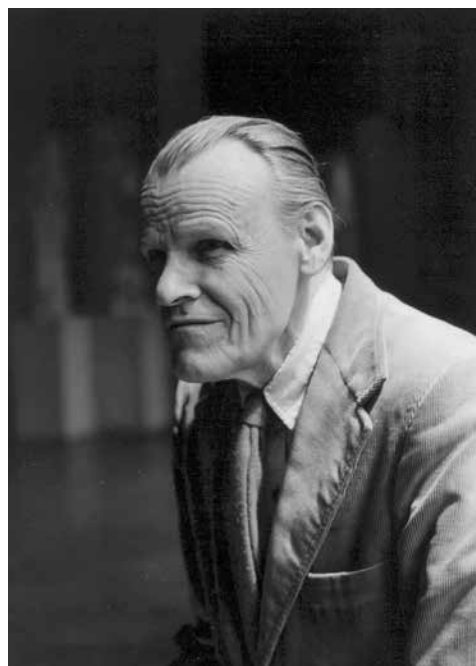
Kubler zufolge ist Geschichte ein Prozess, der mit der Erweiterung unseres faktischen und sensorischen Wissens durch Wiederholung und Erneuerung einhergeht. Durch seine klare Ablehnung von Kunstgeschichte als Abfolge übersichtlicher Fakten oder Stile und die vermittelte Überzeugung, dass man, um diese zu verstehen, über ein Sensorium für ein weites Spektrum zahlloser kultureller und gesellschaftlicher Verschiebungen verfügen muss, übte Kublers Text *The Shape of Time* eine gar nicht abzuschätzende Wirkung auf die Vorstellungskraft zahlreicher Künstlerinnen und Künstler der letzten rund fünfzig Jahre aus. Jarrett Earnest schreibt: »In den Texten [Ad] Reinhardts klingen durchweg Kublers Überlegungen nach, und in den Gesprächen und Aufsätzen der 1960er Jahre kommt sein Name häufig vor. Anna Reinhardt erinnert sich, dass ihr Vater viele Exemplare von *The Shape of Time* kaufte, um das Buch jüngeren, dafür empfänglichen Künstlern wie Robert Smithson zu schenken. ›Wenn Sie moderne Kunst verstehen wollen, dann lesen Sie das!«, sagte er, als er der Bildhauerin Mary Fuller ein Exemplar überreichte.«⁹

Smithson schlug sich endlos mit Kublers Ideen herum. In seinem illustrierten Text *Quasi-Infinities and the Waning of Space* (1966; *Quasi-Unendlichkeiten und das Schwinden des Raums*) zitiert er Kubler: »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.«¹⁰ Seinem Aufsatz *Some Void Thoughts on Museums* (»Einige leere Gedanken zum Museum«), der 1967 in der Zeitschrift *Arts* erschien, stellte er folgende Zeilen aus *The Shape of Time* voran: »Mit dem Grabkult wurden offensichtlich kontradiktorische Ziele erreicht: alte Dinge konnten abgelegt und gleichzeitig bewahrt werden. So ähnlich ist es auch heute in den Lagerhäusern, den Museumsdepots und Lagerräumen der Antiquitätenhändler.«¹¹ Auf der Hand liegt auch, dass Kublers Schriften über präkolumbische Kunst Smithsons Erdarbeiten prägten. Ähnlich unverblümt bekennt sich John Baldessaris *Painting for Kubler* (1966–1968) zum Einfluss des Kunsthistorikers auf das Denken des Künstlers. Schwarze, mit der Hand auf einen grauen Hintergrund gemalte Worte verkünden: »Dieses Gemälde verdankt vorausgegangenen Gemälden seine Existenz. Dass Ihnen diese Lösung gefällt, sollte Sie nicht daran hindern, immer wieder frühere Bildfindungen zu akzeptieren. Um zu diesem Standpunkt zu gelangen, galt es, Ansichten über frühere Malerei zu überdenken und über frühere Werke hinauszugehen. Man muss frühere Arbeiten verstehen, um dieses Gemälde zu verstehen. Schließlich wird diese Arbeit mit dem bestehenden Komplex des Wissens verschmelzen.«

Die zeitgenössische Künstlerin Sheila Hicks, die in Yale studierte, erzählte mir, dass ihr Interesse am Gebrauch von Textilien von einem Seminar in den 1960er Jahren herrührt, in



Erstausgabe von George Kublers *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven – London 1962



Porträt von George A. Kubler, 1983

dem Kubler über »den Reichtum der textilen Sprache der Vorinkakultur, der komplexesten aller textilen Kulturen der Geschichte«¹² sprach. Sie erwähnte auch, dass die Lektüre von *The Shape of Time* großen Einfluss auf ihr Denken im Hinblick darauf hatte, was zeitgenössische Kunst ausmacht. Der Text machte es ihr möglich, der Einsicht Raum zu geben, dass Jahrtausende zuvor geschaffene Textilien für ihre Arbeit so wichtig waren, als wären sie erst gestern entstanden – und dass das in Ordnung war. Ich erinnere mich daran, dass in den Achtziger- und Neunzigerjahren, als ich eine Kunstschule in Australien besuchte, die meisten Studierenden ein Exemplar des Buchs in ihrem Atelier stehen hatten. Man könnte den Standpunkt vertreten, dass Kublers Vorstellung, dass die Geschichte der Dinge die komplexer, sich in materieller Form verkörpernder Impulse ist, zu einer weitverbreiteten Anerkennung der konzeptuellen oder »entmaterialisierten« Kunst geführt hat: Nicht zufällig findet sich in Lucy Lippards einflussreicher Sammlung von Aufsätzen *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* ein Zitat aus *The Shape of Time*.

Die kraftvollste Kunst reflektiert nicht nur ihre Epoche, sondern ist auch für das Hier und Jetzt von Belang. Der Gang durch ein Kunstmuseum ist keine Zeitreise. Was bei der Betrachtung historischer Gemälde oft am meisten verblüfft, ist nicht, wie fremd, sondern wie vertraut die dargestellten Welten sind. Die römische Skulptur eines Torsos klingt in Cézannes Gemälde *Badender nach*, ein Akt von Rubens spiegelt sich in einem an die 300 Jahre später entstandenen Porträt *Maria Lassnigs*, die melancholischen Töne eines Selbstporträts von Rembrandt finden sich in einem Gemälde *Mark Rothkos* verdichtet, und in zeitgenössischen Fotografien *Catherine Opies* begegnet man dem harten, klaren Licht eines Hochzeitsbildes des 17. Jahrhunderts von *Dirck Dircksz. Santvoort* wieder.

An einer Stelle von *The Shape of Time* vergleicht Kubler das Betrachten von Kunstwerken mit Sternguckerei. Er schreibt: »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.«¹³

Die Analogie ist ebenso schön wie klar: Wir beobachten Sterne, die wir sehen können, weil das Licht, das sie ausgestrahlt haben, sich durch die Weiten des Universums fortpflanzt, obgleich sie selbst nicht mehr existieren. Das macht sie für uns aber nicht weniger wirklich. So verhält es sich auch mit der Kunst der Vergangenheit: Die Zeit ist verstrichen, ihre Formen aber wandeln sich, werden neu geordnet, haben Bestand.

1 George Kubler, *Die Form der Zeit. Anmerkungen zu einer Geschichte der Dinge*, übersetzt von Bettina Blumenberg, mit einer Einleitung von Gottfried Boehm, Frankfurt am Main 1982, 45 f. (engl. Originalausgabe: *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven – London 1962).

2 Ebenda, 47.

3 Ebenda, 41.

4 Ebenda, 144.

5 Ebenda.

6 Ebenda, 140.

7 Ebenda, 95.

8 Ebenda, 147.

9 Jarrett Earnest, *Ad Reinhardt and The Shape of Time*, in: *The Brooklyn Rail*, 16.1.2014, URL: http://brooklynrail.org/special/AD_REINHARDT/ads-thoughts-and-practices/ad-reinhardt-and-the-shape-of-time [letzter Zugriff: 12.12.2017].

10 Robert Smithson, *Quasi-Infinities and the Waning of Space*, in: ders., *The Collected Writings*, hg. von Jack Flam, Berkeley – Los Angeles – London 1996, 34–38, hier: 35; vgl. Kubler 1982 (zit. Anm. 1), 36.

11 Kubler 1982 (zit. Anm. 1), 131.

12 Jennifer Higgie, *Fibre Is My Alphabet*, in: *frieze* 169, März 2015, 130.

13 Kubler 1982 (zit. Anm. 1), 54.