

HANS CHRISTIAN HÖNES (LONDON)

Anfang und Metapher. George Kubler und das Problem künstlerischer Innovation

George Kublers Essay *The Shape of Time* (1962) ist in den letzten Jahren zu einer zentralen Orientierungsgröße in der kunsthistorischen Methodendiskussion aufgestiegen. Betont wurde dabei insbesondere sein Anspruch, eine »Geschichte der Dinge« zu entwerfen, in der die Kunstwerke selbst als Akteure betrachtet werden, sowie die damit einhergehende Abkehr vom traditionellen Geniegedanken. Im Folgenden soll dagegen gezeigt werden, dass Kublers Denken sehr wohl der Vorstellung eines genialen und autonom produzierenden Subjekts verhaftet blieb. Im Zentrum des Interesses steht dabei Kublers Konzept der sogenannten »prime objects«, die als Inbegriff künstlerischer Innovation beschrieben werden.

<1>

Mit seinem 1962 erschienenen Buch *The Shape of Time* wollte der amerikanische Kunsthistoriker George Kubler – ausweislich des Untertitels seines Essays – einen Beitrag zur »Geschichte der Dinge« leisten. Entscheidend für diese Ausrichtung dürften die methodischen Probleme gewesen sein, die Kubler bei der Behandlung eines seiner zentralen Arbeitsfelder, der Kunst Altamerikas, begegneten.¹ Angesichts einer Kunst und Kultur ohne schriftliche Überlieferung (bzw., wie etwa im Falle der Maya, ohne entzifferte schriftliche Überlieferung) waren der Anwendung der seinerzeit in der amerikanischen Kunstgeschichte zur Leitmethode aufgestiegenen Ikonologie enge Grenzen gesetzt.² Überhaupt nicht greifbar waren und sind in diesem Kulturkreis zudem identifizierbare Künstlersubjekte, anhand derer man eine biographische Kunstgeschichte entlang eines Oeuvres betreiben könnte.³ Kubler, so scheint es, machte aus der Not eine Tugend und setzte an Stelle dieser konventionellen Protagonisten der Kunstgeschichte eine Geschichte der Dinge selbst. Damit einher geht eine auf den ersten Blick sehr entschiedene Ablehnung des überkommenen Bildes vom Künstler als der wahrhaften Triebfeder kunsthistorischer Innovation.⁴

<2>

Zunächst ist dies freilich kein uneingeschränkt originelles Anliegen, sondern eines, das in der (formalistischen) Kunstgeschichte spätestens mit Heinrich Wölfflins Forderung nach einer »Kunstgeschichte ohne Namen« projiziert war.⁵ Zumindest aus heutiger Perspektive gewinnt Kublers Argument jedoch an Originalität, da er die Gründe für die Entwicklung der Formen nicht wie seine Vorgänger in einem Hegelianischen »Weltgeist« oder in (völker-)psychologischen Grundverfassungen des Menschen suchte.⁶ Kubler verwies die Motivation für Formveränderungen vielmehr an die bereits im Untertitel genannten »Dinge«. Der

Kunstschaffende, so Kubler, ist Empfänger eines »unfreiwilligen Befehlsakt, der von den Kunstwerken, und nur von ihnen, erteilt wird«. Kunstgeschichte wird von den Objekten gemacht. Den ausführenden Künstlern kommt demnach nur der Status eines den Willen der Objekte ausführenden Mediums (eines »human intermediaries«) zu. Kubler ging dabei so weit zu schreiben, »dass den Dingen selbst reproduktive Kräfte innezuwohnen scheinen«. ⁷

<3>

In der kunsthistorischen Methodendiskussion der letzten Jahre sind Kublers Gedanken zu einem viel zitierten und hoch geschätzten Anker- und Anknüpfungspunkt für die eigene Theoriebildung aufgestiegen. Das Urteil, dass Kubler »vorausweisende Ideen« formulierte, die es erlauben ihn unter die »Gründungsväter« so verschiedener aktueller Strömungen des Faches wie »World Art Studies«, »Material Culture Studies« und »einer an anthropologischen Fragen interessierten Kunstgeschichte« einzureihen, scheint mittlerweile weithin akzeptiert.⁸ Kublers' »revolutionary book« wird nicht weniger als der Entwurf einer gänzlich »neuen kunsthistorischen Methodologie« zugeschrieben⁹: „Kublers Fokussierung auf die Dinge, gepaart mit der Abkehr vom Subjekt des Künstlers und seinem Geniestatus, korrespondiert mit der Aufwertung der Gegenstände als Akteure«, wie sie auch von anderen viel gelesenen Theoretikern wie Bruno Latour stark gemacht wird.¹⁰ Hervorgehoben wird zudem seine »Offenheit für naturwissenschaftliche Methoden und Erkenntnisse«, die ihn, als Kunsthistoriker, auch für andere Disziplinen anschlussfähig mache.¹¹ Vor allem Kublers (vermeintliche) Abkehr vom Klischee des »genialen« Künstler wurde verschiedentlich betont, was manche Autoren gar verleitete, in seinen Thesen eine Präfiguration von Konzepten wie dem »Tod des Autors« zu sehen.¹²

<4>

In der Tat: Kubler schreibt sehr ausdrücklich gegen eine auf das Subjekt des Künstlers fokussierte, dem Geniegedanken verpflichtete Kunstgeschichte an. Gleich die ersten Seiten seines Buches widmet er den »Limitations of Biography«. Künstlerische Formen und die Geschichte ihrer Entwicklung lassen sich für ihn keinesfalls aus dem Lebensweg eines Individuums erklären. Biographien, so schreibt Kubler, sind lediglich »eine vorläufige Methode, um künstlerisches Material zu überfliegen«. ¹³ Nicht dass es sinnlos wäre, ein Künstlerleben zu studieren. Aber die Erkenntnisse, die man daraus für die Kunstgeschichte, verstanden als eine Geschichte der formalen Gestaltung gewinnen kann, seien ziemlich gering. Sich auf die künstlerischen Entwicklungen im Oeuvre eines Individuums zu konzentrieren wäre so unsinnig »like discussing the railroads of a country in terms of the experiences of a single traveler on several of them«. ¹⁴ Diese subjektiven und sehr beschränkten Erfahrungen eines Individuums geben keinerlei Aufschluss über die größere Geschichte, von der der einzelne Mensch nur ein kleiner Teil ist.

<5>

Was immer ein Künstler in seinem Leben erreichen mag sei bedingt und begrenzt durch die historische Gesamtsituation, in die sein Leben eingebettet ist. Die historische Konstellation, die die Handlungsmöglichkeiten eines Individuums absteckt, erachtet Kubler für wichtiger als die biologische Prädisposition. Was man gemeinhin ‚Genie‘ nennt, sei ein »phenomenon of learning rather than of genetics«. ¹⁵ Insgesamt plädiert Kubler hier also für eine entschiedene Historisierung künstlerischer Leistungen. Die Handlungsoptionen jedes Individuums seien stets determiniert durch die Bedingungen seiner Zeit, sie sind geknüpft an die Voraussetzungen, die zum Zeitpunkt des »Eintritts« des Künstlers in die Welt gegeben waren. ¹⁶ Nicht der Künstler schreibt also die Kunstgeschichte, sondern die Kunstgeschichte bedingt die Entwicklungsmöglichkeit des Künstlers. Letztlich gilt es daher von der Person des Künstlers abzusehen: »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«. ¹⁷

<6>

Einhergehend mit dieser Ablehnung des genialen Künstlerssubjekts plädiert Kubler zudem für eine Abkehr von dem klassischen, biologischen Narrativ einer Kunstgeschichte, die das Erblühen, Anwachsen und Vergehen von in sich jeweils kohärenten Stilepochen erzählt. ¹⁸ Dies ist nur konsequent, war dieses biologische Narrativ doch seit Giorgio Vasari explizit nach der Struktur des Lebensweges eines Individuums entworfen. ¹⁹ Insbesondere den Begriff des »Stils« kritisiert Kubler in Folge dessen als zu monolithisch. Stattdessen schlägt er die Einführung eines »der Physik entlehnten Systems von Metaphern« vor. »Möglicherweise hätte [dieses] der Situation der Kunst besser entsprochen als die vorherrschenden biologischen Metaphern. [...] Michael Faraday wäre ein besserer Mentor zur Erforschung der materiellen Kultur gewesen als Linné.« ²⁰

<7>

Die Morphologie der Formen verlaufe viel weniger linear, als dies die biologischen Metaphern nahelegen möchten. Als neuen Satz von Metaphern, die den Bedingungen der künstlerischen Entwicklungen besser gerecht werden können, schlägt er daher eben der Physik entlehnte Begriffe, bzw. die »Sprache der Elektrodynamik« vor. Gleich wie elektrische Schaltkreise senden diesem Denkbild zufolge auch Objekte, d.h. Kunstwerke, »Impulse« aus, die an anderer Stelle wieder aufgegriffen werden, von gewissen »Relais« umgelenkt werden, sich an Kraftzentren sammeln, von Widerständen blockiert werden, etc. Die Verbindungen zwischen den einzelnen Gliedern dieser Kette müssen dabei nicht linear sein; vielmehr können »Impulse« auch über weite geografische Distanzen, ebenso wie über große

zeitliche Unterbrechungen hinweg vermittelt werden. Kubler entwickelt damit in der Tat ein höchst reizvolles Begriffssystem, das dynamische, transkulturelle Austauschprozesse beschreib- und erfahrbar macht.

<8>

Grundlegend für dieses Denkbild ist dabei Kublers Verständnis von Kunstgeschichte als einer Problemgeschichte. Einzelne Kunstwerke werfen formale Probleme auf; die dadurch gestellten »Aufgaben« werden dann von den nachfolgenden Generationen in Serien von »Replikationen« bearbeitet.²¹ Hieraus entstehen Sequenzen von Lösungsversuchen – »linked series of solutions composing a sequence« – die beständig auf das ursprüngliche »Problem« rekurren.²² Per Definition sind diese Problemstellungen dabei überindividuelle Herausforderungen, die nicht von einem Einzelnen, sondern nur von mehreren aufeinander folgenden Generationen bewältigt werden können. Ein Beispiel für eine solche Sequenz wäre etwa die Arbeit am Problem der »luminous structure of landscape«, die sich von den Wandmalereien in Pompeji, über Claude Lorrain, bis zu Paul Cézanne verfolgen lasse.²³ Trotz aller Übertragungen und Umleitungen des Flusses künstlerischer Energie scheint dabei aber jede Schöpfung immer eine Ableitung aus einer ursprünglichen energetischen Ursache zu sein, die, gemäß dem Prinzip der Entropie, allen Veränderungen zum Trotz erhalten bleibt. Die verschiedenen Sequenzen führen letztlich »ohne Unterbrechung zurück zum ersten Morgen der Menschheitsgeschichte«.²⁴

<9>

Die zentrale Frage, die sich angesichts dieses Entwurfs von Kunstgeschichte als einer »Problemgeschichte« ergibt, ist die Frage nach der Herkunft, dem Ursprung dieser Probleme. Was also gibt den Anstoß zu einer Kette von Replikationen? Kubler antwortet hierauf zunächst ausweichend.²⁵ Letztlich beantwortet er die Frage aber dahingehend, dass es herausgehobene, revolutionäre künstlerische Schöpfungen gebe, sogenannte »Primobjekte«²⁶, die als Ausgangspunkt einer künstlerischen »Aufgabe« anzusehen sind. Kubler definiert den Charakter dieser »Primobjekte« wie folgt:

»Primobjekte und Nachbildungen bezeichnen wichtige Erfindungen und das gesamte System von Repliken, Reproduktionen, Kopien, Reduktionen, Übertragungen und Ableitungen, die im Kielwasser eines bedeutenden Kunstwerks schwimmen. [...] Primobjekte 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; Primobjekte 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«.²⁷

<10>

Quasi ex nihilo scheinen im Laufe der Geschichte also Kunstwerke aufzutauchen, die im höchsten Maße als vollendet zu gelten haben und deren Qualitäten explizit als »rätselhaft« beschrieben werden. Nachfolgende Generationen rekurren auf diese »Primobjekte«, deren Formen sie replizieren und an deren Vollendung sie sich abarbeiten. Als Beispiele für solche »Primobjekte« nennt Kubler diverse Meisterwerke der europäischen Kunstgeschichte; es sind Werke »in the category of the Parthenon, or of the portal statues at Reims, or of the frescoes by Raphael in the Vatican.« Diese seien, bei allen Schwierigkeiten, die grundsätzlich bei der Identifikation von Primobjekten bestehen, ohne Zweifel als Anfänge einer Problemstellung und einer daraus resultierenden Sequenz von Replikationen anzusehen: »their prime status is unquestionable«.²⁸

<11>

Dass so wenige Objekte als definitiv »primär«, also als Ausgangspunkt einer Kette von Formenlösungen zu identifizieren sind, liegt für Kubler zunächst schlicht an äußeren Bedingungen: Eine große Zahl dieser »Primobjekte« ist einfach nicht mehr erhalten; ein klassisches Beispiel hierfür wäre etwa die *Athena Parthenos* des Phidias.²⁹ Hier, wie in den meisten anderen Fällen, ist der Forscher »confronted with dead stars. Even their light has ceased to reach us. We know of their existence only indirectly, by their perturbations, and by the immense detritus of derivative stuff left in their paths«.³⁰ Nur durch ihren Nachklang, also durch die Masse der Replikationen, die die »Primobjekte« nach sich gezogen haben, kann der Kunsthistoriker in den meisten Fällen also auf diese erste Ursache einer Sequenz schließen. Besonders im Falle außereuropäischer Kunst, wo die Überlieferung noch viel lückenhafter ist, und das chronologische Gerüst zur Verortung der erhaltenen Objekte viel unsicherer, wird die Identifikation von »Primobjekten« praktisch unmöglich. In Europa sei es in den meisten Fällen zumindest möglich sich dem »hot moment of invention« zu nähern.³¹

<12>

Angesichts dieser Beispiele für »Primobjekte«, die Kubler mit den Meisterwerken von Phidias, Raffael und anderen gibt, verschärft sich die Frage nach dem, was sie letztlich zu »Primen« macht jedoch eher, als dass sie beantwortet wird. Wie Gottfried Boehm richtig betont hat meinte Kubler offensichtlich »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«.³² In der Tat schließen diese Monumente für Kubler, in gleichem Maße, wie sie eine neue Sequenz eröffnen, an andere, alte Formprobleme an. So ist ihm etwa der Parthenon »ein retardiertes Beispiel für die Peripteraltempel«.³³

<13>

Die »Primobjekte« selbst sind also ebenfalls Replikationen im Rahmen anderer Sequenzen. In aller Deutlichkeit bestätigte Kubler dies in einem Artikel über *Style and Representation of Historical Time* von 1967, wo er konstatierte: »Even an isolated, single object, such as the Parthenon, or a human body, belongs to several different developmental systems. Each of these – the blood, the skin, the kidney – displays differing systematic ages.« So gehören etwa an der Kathedrale von Chartres die Spitzbögen und die Fensterrose des Portals jeweils anderen systematischen Altern an. Sie stehen innerhalb der Entwicklungssequenz des jeweiligen formalen »Problems« auf verschiedenen Entwicklungsstufen.³⁴

<14>

Was genau also der entscheidende, revolutionäre Neuerungswert dieser Objekte ist, bleibt unklar: »Though its type is extremely traditional, the Parthenon is recognizable as prime by many refinements lacking in other temples of its series.«³⁵ Die Bestimmung des Innovationgehalts des Parthenons mit dem Hinweis auf seine »vielen Verfeinerungen« bleibt denkbar vage. Und genau zur Umschreibung dieses vagen Unterschieds greift Kubler nun, wie schon im Vergleich des Parthenons mit einem menschlichen Körper angeklungen ist, zu einer organischen Metapher, also zu einem jener Denkbilder, die er eigentlich kategorial verworfen hatte. Er schreibt: »A prime object differs from an ordinary object much as the individual bearer of a mutant gene differs from the standard example of that species. The mutant gene might be infinitesimally small but the behavioral differences which it occasions can be very great indeed.«³⁶ Die Unbestimmtheit des revolutionär Neuen wird hier noch einmal gesteigert. »Unendlich klein« ist die ‚genetische Differenz‘, die ein »Primobjekt« von der Menge der übrigen Objekte unterscheidet. Die unvordenkliche Innovation, die sich in einer »genetischen Mutation« manifestieren soll, ist damit nichts anderes als ein ‚Je-ne-sais-quoi‘, eine gleichsam unfassbare Qualität. Avinoam Shalem hat hier sehr zutreffend von einer »idolization of the prime object« gesprochen.³⁷ Ein »objective characteristic«, wie teils postuliert wurde, ist die rein metaphorische und gänzlich unpräzise Rede von genetischen Mutationen in Meisterwerken der Kunstgeschichte jedenfalls nicht.³⁸

<15>

Die Unfassbarkeit dieses entscheidenden Unterschieds ist dabei durchaus Programm. Denn die Qualität eines »Primobjekts« enthebt es letztlich derart dem Zusammenhang der Geschichte, der es eigentlich entsprungen ist, dass ihm eine geradezu zeitlose Qualität zu eigen ist. Mit poetischen Worten beschwört Kubler diesen Eindruck. Die Aktualität eines künstlerischen Meisterwerkes, die, so darf man ergänzen, nötig ist, damit ein Werk auch für

die Gegenwart zu einem relevanten Anknüpfungspunkt werden kann, wird beschrieben als zeitloser Augenblick, wie der Moment »when the lighthouse is dark between flashes:

[...] the instant between the ticks of the watch [...] a void interval slipping forever through time: the rupture between past and future: the gap at the poles of the revolving magnetic field, infinitesimally small, but ultimately real«. ³⁹

<16>

Auch wenn »Primobjekte« für Kubler zweifellos tatsächliche, real existierende Dinge sind (ansonsten könnten sie kaum eine nachfolgende Kette von Replikationen nach sich ziehen), wird hier doch klar, dass das »primäre« Moment an diesen Innovationen zu unfassbar ist, als dass es an konkreten formalen Merkmalen festgemacht werden kann. ⁴⁰ Was ein Werk zu einem »Primobjekt« macht scheint letztlich doch ein rein geistiger Wert, ein inspirierter (und inspirierender) Moment zu sein. »Strictly considered, a form-class exists only as an idea«, die immer nur „incompletely manifested by prime objects, or things of great generating power« ist. Auch eindeutig als »Prime« zu bestimmende Objekte wie der Parthenon seien daher letztlich »Phänotypen«. ⁴¹ Der Ursprung der »Geschichte der Dinge« wird damit in letzter Konsequenz dematerialisiert. Vielleicht war genau dies der Aspekt in Kublers Schaffen, der auch Künstler wie Robert Smithson, der *Shape of Time* intensiv rezipierte und dessen Theoriebildung sich wesentlich um Begriffe wie »dematerialization« drehte, angezogen hat. ⁴²

<17>

Kublers Vorstellung von künstlerischer Innovation nähert sich damit wiederum deutlich der klassischen Topik der *idea* an, und damit auch der Genieästhetik, die er eigentlich entschieden zurückgewiesen hat. Bereits die Beschreibung des Zeitpunktes der Innovation als »hot moment of invention« mag die Nähe seiner Metaphern zu traditionellen Topoi der Kunstliteratur anzeigen. Prominent formuliert findet sich die Rede davon, dass die Idee und der Entwurf, nicht aber das ausgeführte Objekt den reinsten Geist des Künstlers verkörpert und die daraus resultierende Forderung: »Entwirf mit Feuer und führe mit Phlegma aus!« etwa bei Johann Joachim Winckelmann. ⁴³

<18>

Das Kapitel über die »prime objects« endet schließlich mit einem Abschnitt, der mit »solitary and gregarious artists«, also »einsame und gesellige Künstler« betitelt ist. Hier entwickelt Kubler nun den Gedanken, dass ‚große‘ Kunst nur von Vertretern des ersten Typus‘ geschaffen werden kann:

»The outstanding innovator among artists, like Caravaggio, nevertheless is functionally lonely. His break with tradition may or may not be known to the multitude, but he is himself of necessity aware of the isolation it brings. [...] Usually the entire range and bearing of such a career can be brought into focus only long after death, when we can place it in relation to preceding and subsequent events. [...] Probably all important artists belong to this functionally lonely class.«⁴⁴

<19>

Ein künstlerischer Bruch mit der Tradition, eine vollendete Neuerung also, wie sie auch den »Primobjekten« zugesprochen wird, kann nur von einem Schöpfer, der in Isolation zur ihn umgebenden Gesellschaft lebt, erzielt werden. Der Bruch mit der historischen Sequenz wird damit zum herausragenden Merkmal des Innovators, der hierin dem naturwissenschaftlichen Erfinder sehr ähnlich sei. Es »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.«⁴⁵

<20>

Es fällt bei diesen Sätzen schwer, nicht an Thomas S. Kuhns im gleichen Jahr wie *The Shape of Time* erschienenenes Buch *The Structure of Scientific Revolution* zu denken.⁴⁶ Für Kubler scheinen jedenfalls, wie für Kuhn, die entscheidenden Neuerungen in der Wissenschaft, wie in der Kunst, mit einem grundsätzlichen Bruch mit der bisherigen Denkweise, einer Art »Paradigmenwechsel«, wie Kuhn es genannt hat, einher zu gehen.⁴⁷ Auffällig, wenn nicht entscheidend ist zudem, wie stark hier wieder das schöpferische Individuum in den Mittelpunkt der Überlegungen gerückt wird. Der Vergleich mit mathematischen Systemen, also einer gänzlich abstrakten Denkweise, legt nahe, dass hier der »unfreiwillige Befehlsakt« der Objekte nur noch wenig Mitspracherecht hat. Wenn Kubler zu Beginn seines Essays konstatierte, dass »Genie« weniger eine Frage von Veranlagung, denn von Ausbildung sei, so scheint sich dieses Verhältnis im Laufe des Textes nahezu umzukehren: »Im allgemeinen sind die innovatorischen Kräfte des Menschen auf seine Jugendjahre beschränkt. Wenn er noch später in seinem Leben zu neuen Formen findet, so sind es wahrscheinlich ausgereifte Realisationen von früheren Andeutungen.«⁴⁸ Tendenziell scheint die Fähigkeit eine »primäre« Innovation zu schaffen einem Künstler, der wohl bereits selbst ein »mutant gene« in sich trägt, mit der Geburt gegeben zu sein.

<21>

Was Kubler hier, im Kapitel zu den »prime objects« mit seinen Ausführungen zum »einsamen Künstler« bereits andeutete, führt er im Verlauf seines Textes weiter aus. Im vierten Kapitel des Buches findet sich eine »typology of artists' lives«, in deren Rahmen er

eindeutig die romantische Idee des verkannten, unangepassten und gerade deswegen umso visionärerem Künstlers wieder aufleben lässt.⁴⁹ Als verwandtes Phänomen zu den »einsamen« Geistern, deren revolutionäre Ideen sich der Einbettung in die Gegebenheiten ihrer Gegenwart ausdrücklich verweigern, präsentiert Kubler hier den Typus des »proleptischen Künstlers«, bzw. des »Vorläufers«. Beispiele hierfür sind ihm etwa Michelangelo und Phidias (letzterer begegnete uns bereits als Schöpfer eines »Primobjekts«). Ihre Innovationskraft hat eine geradezu prophetische, prädestinierte Qualität. Die meisten Künstler haben, angesichts ihrer historisch determinierten Wissens- und Problemhorizonte »kaum eine andere Wahl, als sich von der gerade erreichten Position zur nächsten zu bewegen«. Figuren wie Michelangelo und Phidias verweigern sich aber genau dieser Sukzession der Lösungen. »Diese Künstler präfigurieren in einem Werk von wenigen Jahren die Reihen, die sonst mehrere Künstlergenerationen in einem langsamen und mühsamen Prozess herausbilden«. Als weitere kunsthistorische Beispiele für diesen Typus' des »Vorläufers« nennt er etwa Claude-Nicolas Ledoux, der »die strengen Abstraktionen des ‚Internationalen Stils‘ im zwanzigsten Jahrhundert vorwegnahm«, oder Joseph Paxton der »die zukunftsweisende Raumgestaltung aus Glas und Stahl zu entwerfen« entdeckte.⁵⁰

<22>

Derartige Innovation, so Kubler, verlangen ein Höchstmaß an Unkonventionalität und einen Bruch mit der Tradition, der von den weniger inspirierten Zeitgenossen wahrgenommen wird als ein »Verstoß gegen die Schicklichkeit, den die erschreckende Aura der Verletzung geheiligter Gewohnheiten umgibt«. Entsprechend wurde dem künstlerischen Innovator – wir begegnen wieder dem Bild des verkannten Genies – in vielen Gesellschaften »jede Anerkennung verweigert«.⁵¹ Der große Neuerer, sei er Künstler oder Wissenschaftler, ist somit dazu verdammt, »am abbröckelnden Rand der Konventionen leben«.⁵²

<23>

»Vorausahnen«, »präfigurieren«, »vorwegnehmen«: Qua ihrer individuellen Veranlagung schaffen diese proleptischen Künstler also zukunftsweisende, radikal innovative Werke. Von der von Kubler postulierten und von der Forschung bestätigten Abkehr von einem romantischen Künstlerbild ist hier nur noch wenig zu spüren. Bereits im Kapitel zu den »prime objects« ist vielmehr eine Verbindung dieser radikalen Innovationen mit einem bestimmten Künstlertyp, nämlich dem einsamen, prophetischen Menschen gesucht, dessen exzeptionelle Schöpfungen sich in höchstem Maße von den historischen Bedingungen seiner Umwelt zu lösen vermögen. Die Leistungen dieser »proleptischen« Künstler sind in *Shape of Time* also im mindesten strukturhomolog zu den Qualitäten der »Primobjekte« beschrieben; viel spricht sogar dafür, dass ihr Auftreten für Kubler notwendig korreliert.

<24>

Mit *Shape of Time* versuchte Kubler eine neue Methodologie für die Kunstgeschichte zu entwerfen, indem er neue Metaphern zur Beschreibung der Formen der Zeit einführt. Um die zentrale Passage erneut zu zitieren: »Möglicherweise hätte ein der Physik entlehntes System von Metaphern der Situation der Kunst besser entsprochen als die biologischen Metapher. [...] Michael Faraday wäre ein besserer Mentor zur Erforschung der materiellen Kultur gewesen als Linné.« Das Ungewöhnliche an Kublers Vorschlag ist weniger die Verwendung eines aus welcher Disziplin auch immer stammenden Sprachbildes, sondern die damit verbundene Hoffnung, durch neue Metaphern einen wissenschaftlichen Paradigmenwechsel einläuten zu können. Durch die Verwendung eines neuen wissenschaftlichen Vokabulars unternimmt er nicht weniger als den Versuch, den »Denkstil« seines Faches zu reformieren.⁵³ Thomas Reese hat Kublers Sprachbilder daher sehr treffend als »Forschungstechnik«, mit deren Hilfe er ausdrücklich etwas Neues schaffen will, bezeichnet.⁵⁴ Angesichts von Kublers (wie gezeigt) stark ausgeprägter Engführung von künstlerischer und wissenschaftlicher Innovation stellt sich hiermit zuletzt die Frage, welche »shape of time« er möglicherweise seiner eigenen kunsthistorischen Praxis attestiert hätte.

<25>

Zunächst könnte man meinen, dass Kubler mit dem Verweis auf physikalische Metaphern eine Anlehnung an eine vermeintlich ‚härtere‘ Wissenschaftskultur fordert. Das Gegenteil ist aber – so meine These – der Fall. Obwohl er mit einem naturwissenschaftlichen Vokabular operiert, verwendet er dieses stets künstlerisch. Den gesamten Text durchziehen Metaphern, Sprachbilder und Vergleiche, deren Ambition durchaus literarisch scheint. Einige davon wurden im Verlauf dieses Textes bereits genannt. Kubler spricht von Kunstwerken als erlöschenden Sternen; von den Wegen der Geschichte als einem Schienennetz, er vergleicht die Entrückung im Augenblick der Kunstbetrachtung mit dem Moment der Dunkelheit zwischen zwei Lichtsignalen eines Leuchtturms. Die Liste ließe sich fortsetzen. Hier zeigt sich deutlich die literarisch-künstlerische Neigung Kublers, der ursprünglich sogar Schriftsteller werden wollte (ein offenbar in den Jugendjahren verfasster Roman scheint verloren), und erst nach einigen Jahren des Studiums des »creative writing« sich der Kunstgeschichte verschrieb.⁵⁵

<26>

Gleich auf den ersten Seiten von *Shape of Time* benennt Kubler als Ziel und Verpflichtung (»commitment«) des Historikers dann auch »die Zeit zu porträtieren«: »to portray time. [The historian] is committed to the detection and description of the shape of time. He transposes, reduces, composes, and colors a facsimile, like a painter.«⁵⁶ Geschichtsschreibung ist damit

zu einer Form von künstlerischer Tätigkeit erklärt. In seiner Evozierung einer neuen Kunstgeschichte mit Hilfe einer neuen, durchaus poetischen Sprache, versucht Kubler letztlich, so wäre zu schlussfolgern, sich genau jene historische Stellung zu erschreiben, die in seiner Geschichtstheorie eben mit den »einsamen« Innovatoren und ihren Schöpfungen, den »Primobjekten« verbunden wurde. Ich möchte im Folgenden nur zwei Parallelen zwischen Kublers wissenschaftlicher Praxis und seinen Vorstellungen von künstlerischer Innovation herausstellen. Sie beziehen sich zum einen auf die Verknüpfung von historischem Neuanfang und gleichzeitiger, abschließender Synthese; zum anderen auf das eigene Bewusstsein, eine den Bedingungen der eigenen Gegenwart enthobene Position einzunehmen.

<27>

Dass Kubler den status quo der Kunstgeschichte als reformbedürftig ansah, wird nicht nur angesichts seiner zu Beginn von *Shape of Time* geäußerten Kritik ihrer aktuellen Lage, besonders ihrer auf die Ikonologie verengten methodischen Ausrichtung⁵⁷, deutlich. Entscheidender ist seine Bemerkung, dass die Kunstgeschichte in ihrer bisherigen Ausrichtung am Ende ihrer Produktivität angelangt sei, die Disziplin nichts Neues mehr zu entdecken habe, und ihre Fragestellung sich erschöpft habe.⁵⁸ Er versteht Kunstgeschichte hier im Wesentlichen als eine positivistische Wissenschaft, die sich der Sacherschließung ihres Gegenstandes widmet – und diese sein nun (die fortlaufende zeitgenössische Kunstproduktion ausgenommen) abgeschlossen. Kubler unterstellt der Disziplin damit genau jene »Ermüdung« (»exhaustion«), die er auch als Grund des Endes einer formalen Sequenz in Erwägung zieht.⁵⁹ Wie der Parthenon also etwa die abschließende Synthese des »retardierten« Typus' »Peripteraltempel« ist, so wäre Kublers Essay die finale Synthese des kunsthistorischen Formalismus. Die Fragen, die *Shape of Time* behandle, so konstatiert Kubler ausdrücklich, seien »Probleme, die seit vierzig Jahren nicht mehr bearbeitet worden sind, seit die Forscher sich vom ‚reinen Formalismus‘ abgewandt und der historischen Rekonstruktion symbolischer Kontexte zugewandt haben.«⁶⁰ In einsamer, grüblerischer Arbeit findet Kubler, so könnte man diese Selbstverortung übersetzen, hier zu einer großen Synthese der alten Forschungsrichtung, die dabei zugleich, durch kaum wahrnehmbare Mutationen, in eine ganz neue Form überführt wird.

<28>

Deutlich wird dabei auch die methodische Solitärstellung, die sich Kubler (nicht ohne Grund) zuschreibt. Wie der bereits angeführte »outstanding innovator among artists« ist auch Kubler selbst sich »of necessity aware of the isolation it brings«, wenn man sich einer geradezu anachronistisch scheinenden wissenschaftlichen Frage zuwendet. Diese Enthobenheit von

den Wechselfällen der Geschichte scheint dabei durchaus als professionelle Tugend verstanden zu sein. 1967 schrieb Kubler über die Tätigkeit des Historikers, er mache »time tangible by arresting it«. ⁶¹ Damit ist genau das Moment der Zeitlosigkeit, der Überblicks beschrieben, das auch dem »Primobjekt« zugewiesen wird. Vor allem die »einsamen« Erfinder und Innovatoren zeichnen sich, wie gesagt, dadurch aus, dass ihre Schöpfungen eine historische Sonderstellung einnehmen, die sie im Verhältnis zu den Produkten ihrer Zeitgenossen zu gänzlich herausgehobenen Persönlichkeiten machen, die über den Bedingungen der Gegenwart stehen. Dass Kubler heute zu den »Gründungsvätern« verschiedener methodischer Strömungen gezählt wird, wäre in seiner eigenen Logik vielleicht letztlich sogar als Beweis anzuführen, dass sein Oeuvre wahrhaft »proleptische« Züge trage.

<29>

Unter diesen Prämissen betrachtet ist es vielleicht auch nicht ganz zufällig, dass Kubler ausgerechnet die Physik als das Paradigma wählt, mit dem er seine Vorstellungen von der Form der Zeit zu vermitteln versucht. Vielmehr finden sich gerade in der Atomphysik, namentlich bei dem von Kubler an verschiedenen Stellen seines Oeuvres zitierten Niels Bohr ⁶², verschiedene Reflexionen darüber, dass auch die Sprache der Physik für die Darstellung von sinnlich nicht erfahrbaren Dingen, wie eben dem Aufbau des Atoms, künstlerischer, bzw. literarischer Modellierungen bedarf. Bohr war, wie Werner Heisenberg überliefert, der Meinung, dass in der Beschreibung des Atommodells die »Sprache [...] nur ähnlich gebraucht werden kann wie in der Dichtung, in der es ja auch nicht darum geht, Sachverhalte präzise darzustellen, sondern darum, Bilder im Bewusstsein des Hörers zu erzeugen und gedankliche Verbindungen herzustellen«. ⁶³ Der Atomkern und das »mutant gene« eines »prime objects« dürften dabei, hinsichtlich ihrer Unzugänglichkeit, von kommensurabler Qualität sein. Kublers physikalische Metaphern wären in diesem Sinne ebenfalls als eine Form poetischer Imagination, als ein spezifisch künstlerischer Zugriff auf ein ansonsten nicht vermittelbares Phänomen, nämlich den Kern künstlerischer Kreativität, zu verstehen.

<30>

Genau diese literarische Qualität macht letztlich den Reiz von Kublers Essay aus. Und genau diese Qualität macht *Shape of Time* vielleicht auch zu einer veritablen »Geschichte der Dinge«, oder anders gesagt: dadurch wird eine »Geschichte der Dinge« erst möglich. Neil MacGregor hat dies die »notwendige Poesie« einer »Geschichte der Dinge« genannt. Neben aller Wissenschaft und allem Faktenwissen »brauchen wir ein gehöriges Maß an Vorstellungskraft, wenn wir dem Artefakt sein früheres Leben ablauschen« wollen. Wir müssen uns mit ihm »so großzügig, so poetisch wie nur möglich befassen, in der Hoffnung,

es möge uns die Erkenntnisse vermitteln, die es in sich trägt.« Dies heißt freilich auch, dass der Historiker, als Interpret der Dinge, nicht auf den von Kubler beschworenen ‚unwillkürlichen Befehlsakt‘ eben dieser Dinge zu hoffen braucht. Ohne die »Fähigkeit zur poetischen Rekonstruktion« werden die Objekte stumm bleiben. »Eine ‚Geschichte in Dingen‘ wäre ohne Dichter schlicht unmöglich.«⁶⁴

¹ Zur Genese der in *The Shape of Time* vorgestellten Methodik aus den Anforderungen und Problemen dieses Fachgebiets: Mary Ellen Miller: *Shaped Time*, in: *The Art Journal* 68.4, 2009, S. 71-77.

² Einige Jahre später beschäftigt sich Kubler dennoch intensiv mit einer Anwendung der ikonographischen Methode auf die künstlerische Produktion der präkolumbianischen Kulturen, vgl. George Kubler: *The Iconography of the Art of Teotihuacan*, Dumbarton Oaks 1967. Zum Problem einer ikonographischen Analyse prähistorischer Kunst siehe zuletzt: Vernon J. Knight: *Iconographical Method in New World Prehistory*, Cambridge 2013.

³ Gottfried Boehm beschrieb das wissenschaftliche Umfeld, in dem Kublers Buch entstand wie folgt: » [*The Shape of Time*] 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 – 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« (Gottfried Boehm: *Kunst versus Geschichte. Ein unerledigtes Problem*, in: George Kubler: *Die Form der Zeit*, Frankfurt a.M. 1982, S. 7-26, hier: S. 7).

⁴ Vgl. George Kubler: *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven und London 1962, S. 5ff.

⁵ Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Basel 1915. Nachweisbar ist ein solcher Impetus gegen das Künstlersubjekt auch bei früheren Forschern, etwa Franz Kugler, vgl. Christine Tauber: *Das Ganze der Kunstgeschichte. Franz Kuglers universalhistorische Handbücher*, in: *Weltgeschichte in Berlin*, hg. v. Wolfgang Hardtwig und Philipp Müller, Göttingen 2010, S. 91–121.

⁶ Zu Wölfflin vgl. Hans Christian Hönes: *Wölfflins Bild-Körper. Ideal und Scheitern kunsthistorischer Anschauung*, Berlin/Zürich 2011.

⁷ George Kubler: *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*, Frankfurt a.M. 1982, S. 171 und S. 108. Im Original: »It is as if things generated other things in their own images by human intermediaries [...] reproductive powers appear[] to reside in things.« »In other words, when people create new forms, they commit posterity at some remote interval to continue in the track by an involuntary act of command, mediated by works of art and only by them« (Kubler 1962 (wie Anm. 4), S. 62 und 108).

⁸ Ulrich Pfisterer: *George Kubler (1912-1996)*, in: *Klassiker der Kunstgeschichte Bd. 2. Von Panofsky bis Greenberg*, hg. v. Dems., München 2008, S. 203-216, hier: S. 204 u. 212.

⁹ Avinoam Shalem: *The 1912 Exhibition ‚Meisterwerke muhammedanischer Kunst‘ Revisited*, in: *After One Hundred Years*, hg. v. Dems. und Andrea Lerner, Leiden 2010, S. 3-16, hier: S. 5. Wesentlich kritischer äußert sich der selbe Autor jedoch an anderer Stelle: Avinoam Shalem: *Histories of Belonging and George Kubler's Prime Object*, in: *Getty Research Journal* 3, 2011, S. 1-14. Von einem »revolutionären Buch« spricht auch Pfisterer 2008 (wie Anm. 8), S. 204.

¹⁰ Sarah Maupeu, Kerstin Schankweiler und Stefanie Stallschus: ‚Die begehrenswerten Dinge‘. *Kunstgeschichte nach George Kubler*, in: *kritische berichte* 39.3, 2011, S. 75-86, hier: S. 80.

¹¹ Ebd.; für ein Beispiel für die Rezeption Kublers in der Wissenschaftsgeschichte, siehe Hans-Jörg Rheinberger: *Wissenschaftsgeschichte mit George Kubler*, in: *Texte zur Kunst* 76, 2009, S. 46-51.

¹² »This argument has some affinities with and foreshadows Roland Barthes's ‚Death of the Author.‘« (Reva Wolf: *The Shape of Time: Of Stars and Rainbows*, in: *The Art Journal* 68.4, 2009, S. 62-70, hier: Anm.15, S. 65)

¹³ »Biography is a provisional way of scanning artistic substance but it does not alone treat the historical questions in artists' lives.« (Kubler 1962 (wie Anm. 4), S. 6; Übersetzung H.C.H.)

¹⁴ Ebd., S. 6.

¹⁵ Und weiter: »[O]ur conceptions of artistic genius underwent such fantastic transformations in the romantic agony of the nineteenth century that we still today unthinkingly identify ‚genius‘ as a congenial disposition and as an inborn difference of kind among men, instead of as a fortuitous keying together of disposition and situation into an exceptionally efficient entity.« (Ebd., S. 8)

¹⁶ »Thus every birth can be imagined as set into play on two wheels of fortune, one governing the allotment of its temperament, and the other ruling its entrance into a sequence.« (Ebd., S. 7)

¹⁷ Kubler 1982 (wie Anm. 7), S. 37. Im Original: »To describe railroads accurately, we are obliged to disregard persons and states, for the railroads themselves are the elements of continuity, and not the travellers or the functionaries thereon.« (Kubler 1962 (wie Anm. 4), S. 6)

¹⁸ In dieser Hinsicht steht Kubler in klarer Opposition zu den formalistischen Entwicklungslehren, wie sie am prominentesten von Wölfflin formuliert wurden.

¹⁹ Dazu: Hans Christian Hönes, Léa Kuhn, Elizabeth Petcu und Susanne Thürigen: Leben der ausgezeichneten Bilder, Bücher und Kunsthistoriker, von Vasari bis Panofsky, oder: Was war Renaissance?, in: Was war Renaissance? Bilder einer Erzählform, hg. v. Dens., Passau 2013, S. 1-23.

²⁰ Kubler 1982 (wie Anm. 7), S. 41 (modifiziert – H.C.H.). Im Original: »The biological model was not the most appropriate one for a history of things. Perhaps a system of metaphors drawn from physical science would have clothed the situation of art more adequately than the prevailing biological metaphors [...] Michael Faraday might have been a better mentor than Linnaeus for the study of material culture.« (Kubler 1962 (wie Anm. 4), S. 9)

²¹ »Every need evokes a problem. The juncture of each need with successive solutions leads to the conception of sequence.« (Ebd., S. 55)

²² Ebd., S. 49. Einige Etappen der Ideengeschichte der Vorstellung von Kunstgeschichte als Abfolge von Problemlösungen beschreibt Pfisterer 2008 (wie Anm. 8), S. 208-10.

²³ Kubler 1962 (wie Anm. 4), S. 87.

²⁴ »The oldest surviving things made by men are stone tools. A continuous series runs from them to the things of today [...] Everything made now is either a replica or a variant of something made a little time ago and so on back without break to the first morning of human time.« (Ebd., S. 2) Wegen solcher Gedanken wurde das Buch wohl teils als Beitrag zur Frage nach dem Ursprung der Kunst verstanden. Im Warburg-Institute London ist *Shape of Time* etwa unter diesem Thema katalogisiert (Signatur: CAN 225).

²⁵ »The main difficulty arises in the specification of ‚needs,‘ but we have carefully sidestepped that question by restricting the discussion to relationships rather than to magnitudes.« (Ebd., S. 55)

²⁶ In der bisherigen Literatur wurde Kublers Formulierung »prime object« entweder mit »primäre Objekte« oder »Primärobjekt« übersetzt. Um die gewollte Analogie zum mathematischen Begriff der »prime number«, also »Primzahl« zu verstärken, habe ich mich jedoch für die Übersetzung »Primobjekt« entschieden. Die Formulierung scheint im Übrigen ein Neologismus zu sein. Sie existierte freilich bereits zuvor unter der zweiten Bedeutung von »object«, also im Sinne von »erstes Ziel«, »primäres Anliegen«, wobei dies vielleicht eine gewollte Doppeldeutigkeit erzeugt, ist die Bewältigung der durch die »prime objects« gestellten Aufgaben doch das »prime object«, das primäre Anliegen, der späteren Generationen.

²⁷ Kubler 1982 (wie Anm. 7), S. 78f. (modifiziert – H.C.H.). Im Original: »Prime objects and replications denote principal inventions, and the entire system of replicas, reproductions, copies, reductions, transfers, and derivations, floating in the wake of an important work of art [...] Prime objects resemble the prime numbers of mathematics because no conclusive rule is known to govern the appearance of either, although such a rule may someday be found. The two phenomena now escape regulation. Prime numbers have no divisors other than themselves and unity; prime objects likewise resist decomposition in being original entities. Their character as primes is not explained by their antecedents, and their order in history is enigmatic.« (Kubler 1962 (wie Anm. 4), S. 39)

²⁸ Ebd., S. 41.

²⁹ Ebd., S. 42.

³⁰ Ebd., S. 40.

³¹ Ebd., S. 44.

³² Boehm 1982 (wie Anm. 3), S. 19.

³³ Kubler 1982 (wie Anm. 7), S. 185 (modifiziert – H.C.H.). Im Original: »The Parthenon is a retarded example of the peripteral temple.« (Kubler 1962 (wie Anm. 4), S. 118)

³⁴ George Kubler: Style and the Representation of Historical Time, in: Annals of the New York Academy of Sciences 138/2, 2, 1967, S. 849-55, hier: S. 854.

³⁵ Kubler 1962 (wie Anm. 4), S. 43.

³⁶ Ebd., S. 40.

³⁷ Shalem 2011 (wie Anm. 9), S. 9.

³⁸ So aber Priscilla Colt: Rezension von George Kubler: The Shape of Time, in: Art Journal 23, 1963, S. 78-79, hier: S. 79.

³⁹ Kubler 1962 (wie Anm. 4), S. 17. Avinoam Shalem hat dazu richtig bemerkt: »his definition of the prime objects places the originary object in an extraterritorial sphere« (Shalem 2011 (wie Anm. 9), S. 9).

⁴⁰ Die Frage nach dem Charakter der »prime objects« dürfte zu den am kontroversesten diskutierten Fragen in der Rezeption von *Shape of Time* gehören. Bereits den ersten Kommentatoren fiel auf, dass Kubler über den tatsächlichen Status dieser Objekte vage bleibt: »It is not clear whether his distinguishing criterion for a prime object is prime aesthetic value [...] or the possession of some more objective characteristic (the ‚mutant gene‘). And can we reconstruct a sequence in which the key generators of change are prime objects if we cannot find or identify these objects?« (Colt 1963 (wie Anm. 38), S. 79). Für eine Bestimmung als tatsächliche Objekte, vgl. Boehm 1982 (wie Anm. 3), S. 19. Die neuere Forschung hat dieses Problem dagegen meist dahingehend beantwortet, dass die »prime objects« »weniger als reale Gegenstände denn [als] vom Kunsthistoriker theoretisch rekonstruierte Ausgangspunkte vorzustellen« seien (Pfisterer 2008 (wie Anm. 8), S. 206), also als »a virtual originary point« (Christopher S. Wood, *Forgery, Replica, Fiction*, Chicago 2008, S. 38), bzw. als »imaginary single point in space« (Shalem 2011 (wie Anm. 9), S. 10) zu verstehen seien.

⁴¹ Kubler 1962 (wie Anm. 4), S. 41. Hier kann nur angedeutet werden, dass diese Konzentration auf den »Kern« künstlerischer Innovation wohl ein Produkt von Kublers stark strukturalistisch geprägter Auffassung von Kunst ist. Diese wurde verschiedentlich registriert, vgl. Pamela Lee: »Ultramoderne«. Or, How George Kubler Stole the Time in Sixties Art, in: *Grey Room 2*, 2001, S. 47-75, hier: Anm. 13, S. 74, Boehm 1982 (wie Anm. 3), S. 16. Der stärkste Bezug auf den Strukturalismus ist wohl die für Kublers spätere Schriften (z.B. Kubler 1967 (wie Anm. 2)) zentrale Methode der »configurational analysis« – ein Begriff, den er in *Shape of Time* noch als Übersetzung für »Strukturanalyse« verwendet (Kubler 1962 (wie Anm. 4), S. 27).

⁴² Vgl. Ann Reynolds: *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*, Cambridge, Mass. 2003, S. 145-147. Zum Konzept der »Dematerialisierung«: Lucy Lippard (Hg.): *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Los Angeles 1973. Zu Kublers Rezeption in der Kunst der sechziger Jahre, siehe Lee 2001 (wie Anm. 41).

⁴³ Vgl. Werner Busch: *Das sentimentalische Bild*, München 1993, S. 211 (mit weiteren Beispielen für diese Feuer-Metapher bei Plinius, Vasari, Richardson und Diderot).

⁴⁴ Kubler 1962 (wie Anm. 4), S. 52f.

⁴⁵ Kubler 1982 (wie Anm. 7), S. 115. Im Original: »The major artistic inventions, on the other hand, resemble modern mathematical systems in the freedom with which their creators discarded certain conventional assumptions, and replaced them with others.« (Kubler 1962 (wie Anm. 4), S. 69)

⁴⁶ Ob Kubler bereits vor 1962, also während der Arbeit an *The Shape of Time* Kenntnis der Arbeit Kuhns hatte ist unbekannt. Belegt sind jedoch Kontakte beider Wissenschaftler in späteren Jahren. Im Mai 1967 sprachen beide auf einer Tagung an der Universität von Michigan. Die Diskussionsbeiträge von Kubler und Kuhn sind abgedruckt in: *Comparative Studies in Society and History* 11, 1969 (Special Issue on Cultural Innovation), S. 398-402 und S. 403-412.

⁴⁷ Thomas S. Kuhn: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* [1962], Frankfurt a.M. 1967. Kubler selbst verwehrte sich allerdings gegen diese Parallelisierung: »[P]aradigm is too rigid, and style is too formless, for the two conceptions to be correlated significantly.« (Kubler 1969 (wie Anm. 46), S. 401)

⁴⁸ Kubler 1982 (wie Anm. 7), S. 166f. Im Original: »[T]he individual's powers of invention usually are limited to youthful years. If later in life he achieves new forms, they are likely to be mature realizations of early intimations.« (Kubler 1962 (wie Anm. 4), S. 104)

⁴⁹ Kubler 1962 (wie Anm. 4), S. 86-92. Einen ähnlichen Schluss zieht Larry Silver, der schreibt: »Kubler's ‚shape of time‘ does still celebrate originality and creativity through ‚prime objects‘ exerting an influence over time« (*Cultural Selection and the Shape of Time*, in: *Darwin and Theories of Aesthetics and Cultural History*, hg. v. Barbara Larson und Sabine Flach, Farnham 2013, S. 69-82, hier: S. 78).

⁵⁰ »Such men prefigure in the work of a few years the series that several generations will slowly and laboriously evolve: they are able by an extraordinary feat of the imagination to anticipate a future class of forms in relatively complete projection.“ „Precursors like [Ledoux and Paxton] have the power to produce the solutions to a general need long before the majority experiences the need itself.« (Kubler 1962 (wie Anm. 4), S. 89 und 109)

⁵¹ Kubler 1982 (wie Anm. 7), S. 116. Im Original: »[I]nvention is misunderstood in two ways: both as a dangerous departure from routine, or as an unconsidered lapse into the unknown. For most persons inventive behavior is a lapse of propriety surrounded by the frightening aura of a violation of the sanctity of routine. [...] Many societies have accordingly proscribed all recognition of inventive behavior.« (Kubler 1962 (wie Anm. 4), S. 68)

⁵² Kubler 1982 (wie Anm. 7), S. 117. Im Original: »Both in science and in art the inventive behavior rejected by the mass of people has become more and more the prerogative of a handful who live at the crumbling edge of convention.« (Kubler 1962 (wie Anm. 4), S. 68)

⁵³ Zu dem Begriff des Denkstils (der wiederum von zentraler Bedeutung für den bereits zitierten Thomas Kuhn war), siehe: Ludwik Fleck: Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv, Frankfurt a.M. 1980.

⁵⁴ »[U]na técnica de descubrimiento« (Thomas F. Reese: Introducción, in: George Kubler: La configuración del tiempo: Observaciones sobre la historia de las cosas, Madrid 1988, S. 19). Es wäre eine interessante Frage auf welche literarischen Vorbilder sich Kublers Metaphern im Einzelnen zurückführen lassen. Avinoam Shalem hat darauf hingewiesen, dass etwa der Vergleich von Kunstwerken und Sternen bereits von dem Archäologen David G. Hogarth benutzt wurde (Shalem 2011 (wie Anm. 9), Anm. 17, S. 14). Insgesamt scheint dieser Vergleich zudem eine aktualisierte Variante der alten Metapher von der Vergangenheit als einem »fremden Land« zu sein.

⁵⁵ Zu Kublers Neigung zur Verwendung von Metaphern und zur Begründung dieser Praxis mit dem frühen Interesse am kreativen Schreiben vgl. Wolf 2009 (wie Anm. 12), S. 70.

⁵⁶ Kubler 1962 (wie Anm. 4), S. 12.

⁵⁷ »Cassirer's partial definition of art as symbolic language has dominated art studies in our century [...]. But the price has been high.« (Kubler 1962 (wie Anm. 4), S. VII)

⁵⁸ »A recent phenomenon in Europe and America, perhaps not antedating 1950, is the approaching exhaustion of the possibility of new discoveries of major types in the history of art. Each generation since Winckelmann was able to mark out its own preserve in the history of art. Today there are no such restricted preserves left.« (Kubler 1962 (wie Anm. 4), S. 11)

⁵⁹ Zur Diskussion der Theorie des Stilwandels auf Grund von »Formermüdung« in Anschluss an Adolf Göller: Ebd., S. 80-82.

⁶⁰ »They are problems that have gone unworked for more than forty years, since the time when students turned away from 'mere formalism' to the historical reconstruction of symbolic complexes« (Kubler 1962 (wie Anm. 4), S. VIII).

⁶¹ Kubler 1967 (wie Anm. 34), S. 853.

⁶² Er zitiert Bohr etwa in George Kubler: History – or Anthropology – of Art?, in: Critical Inquiry 1.1, 1975, S. 757-767, hier: S. 766.

⁶³ Werner Heisenberg: Der Teil und das Ganze, München 1969, S. 63.

⁶⁴ Neil MacGregor: Eine Geschichte der Welt in 100 Objekten, München 2012, S. 14-18.