

Sarah Maupeu, Kerstin Schankweiler,
Stefanie Stallschus (Hg.)

Im Maschenwerk der Kunstgeschichte

Eine Revision von
George Kublers »The Shape of Time«

Mit Beiträgen von

Zhenia Couso Martell, Annamaria Ducci, Thierry Greub,
Julia Höner, Timo Kaabi-Linke, Ellen K. Levy, Sarah Maupeu,
Esther Pasztory, Thomas F. Reese, Hans-Jörg Rheinberger, Itay Sapir,
Kerstin Schankweiler, Jennifer von Schwerin und Stefanie Stallschus

Kulturverlag Kadmos Berlin

Gedruckt mit Hilfe der Ludwig Sievers Stiftung in Hannover und dem Ulmer Verein – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © Dezember 2014,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kv-kadmos.com

Umschlagabbildung: Courtesy of Yale University Press

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: booksfactory

Printed in EU

ISBN 978-3-86599-211-6

Inhalt

SARAH MAUPEU, KERSTIN SCHANKWEILER, STEFANIE STALLSCHUS
Im Maschenwerk der Kunstgeschichte.
Zur Aktualität von Kublers *The Shape of Time* 7

SARAH MAUPEU, KERSTIN SCHANKWEILER, STEFANIE STALLSCHUS
In the Mesh of Art History.
On the Current Relevance of Kubler's *The Shape of Time* 25

Kublers Kunstgeschichte

THOMAS F. REESE
George Kubler: The Craft of Art History 43

ANNAMARIA DUCCI
»Layer-Cake History«. Kubler and Focillon at Yale, January 1940
(starting from some manuscript notes) 71

STEFANIE STALLSCHUS
Die Dinge als Signale der Vergangenheit. Zum Verhältnis von
Materialität und Medialität in Kublers Kunstgeschichte. 93

JENNIFER VON SCHWERIN
The Shape of Time in Ancient American Temple Architecture:
An Application and Refinement of George Kubler's
Art Historical Approach 109

KERSTIN SCHANKWEILER
»Brüche und Rupturen«. Eine postkoloniale Relektüre von
George Kublers *The Shape of Time*. 127

ZHENIA COUSO MARTELL	
El Pidio Valdés	147
JULIA HÖNER	
Sandmännchen trifft la Calabacita	153
JULIA HÖNER	
Sandmännchen meets la Calabacita	155

Begriffe und Konzepte aus *The Shape of Time* im Fokus

SARAH MAUPEU	
Auf der Suche nach dem verlorenen »Primärobjekt«. George Kubler und Francis Alÿs	159
ITAY SAPIR	
Claude Lorrain's Port Scenes: A Kublerian Case Study?	179
THIERRY GREUB	
George Kublers Entwurf einer entgrenzten Kunstgeschichte und das Morphom-Konzept: Entsprechungen und Divergenzen.	195
TIMO KAABI-LINKE	
Was die Zeit übrig lässt. Der Dingbezug als methodologische Voraussetzung für eine interkulturelle Kunstgeschichte.	205

Wissenschaftshistorische Perspektiven auf *The Shape of Time*

ELLEN K. LEVY	
Classifying Kubler: The Evolution of Artifacts and the Cross-Pollination of Art	225
HANS-JÖRG RHEINBERGER	
George Kubler und die Wissenschaftsgeschichte	245
ESTHER PASZTORY	
Kubler's Entrance	251
Autorinnen und Autoren.	261

Im Maschenwerk der Kunstgeschichte. Zur Aktualität von Kublers *The Shape of Time*

SARAH MAUPEU, KERSTIN SCHANKWEILER, STEFANIE STALLSCHUS

George Kublers theoretischer Essay blieb lange Zeit außerhalb dessen, was die Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin zu ihren Grundlagentexten im engeren Sinne zählte. Unter dem Titel *The Shape of Time. Remarks on the History of Things* hatte der amerikanische Wissenschaftler 1962 einen schmalen Band publiziert, in dem er seine bisherige Forschungsarbeit bilanzierte.¹ Weil Kubler es verstand, die wissenschaftshistorische Reflexion auf den Prozess der Geschichtsbildung in eingängige Bilder zu fassen, wurde seine Publikation auch über die akademische Öffentlichkeit hinaus äußerst erfolgreich. Trotz des großen Interesses beim kunstinteressierten Publikum wurde Kublers Theorie, die in einer makrohistorischen Perspektive die Geschichte der Kunst von der Überlieferung der Dinge her denkt, für die kunsthistorische Forschung in der Folgezeit aber kein verbindliches oder leitendes Modell. Eine Ursache dafür mag die Wahrnehmung Kublers in einer formalistischen Tradition der Kunstgeschichte sein, so dass sein Text schon wenige Jahre nach Erscheinen überholt zu sein schien. Denn unter dem Eindruck der sozialen Bewegungen gewann in der Beschäftigung mit Kunst der außerkünstlerische Kontext mehr und mehr an Bedeutung und damit auch Theorien, die auf einer Kritik am Formalismus gründeten. Und tatsächlich bietet der Essay wenig Orientierungshilfen in Hinblick auf methodische Fragen, die später im Zusammenhang mit sozialhistorischen, feministischen oder postkolonialistischen Ansätzen auftauchten.

Doch seit einigen Jahren deutet sich eine Neubewertung an, die sich nicht nur in Rezensionen und Aufsätzen über *The Shape of Time* ausdrückt,²

¹ George Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven, London 1962. In der deutschen Übersetzung: George Kubler, *Die Form der Zeit. Anmerkungen zu einer Geschichte der Dinge*, Frankfurt a. M. 1982.

² Sándor Radnóti, »Vis a tergo. George Kublers Buch ›Die Form der Zeit‹ – Drei­ßig Jahre später«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Jg. 39, H. 2, 1994, S. 162–185; Rainer Metzger, »Relektüren. Folge 4. George Kubler, Die Form der Zeit«, in: *Kunstforum International*, Jg. 160, 2002, S. 478; Valérie Mavridorakis, »L'artiste entre théorie et pratique – George Kubler Reconsidered«, in: Julia Gelshorn (Hg.), *Legitimationen*.

sondern sich auch anhand neuerer Überblickswerke zur Kunstgeschichtsschreibung nachvollziehen lässt, in denen Kubler mit seinen Konzepten Eingang gefunden hat.³ Für die Wiederentdeckung Kublers lassen sich verschiedene Gründe anführen. Die Konjunktur des Ding-Begriffes in den Kulturwissenschaften hat mittlerweile auch die Kunstgeschichte ergriffen. Kubler kann als erster Protagonist einer kunsthistorischen Konzeption des ›Dings‹ gelten.⁴ Bereits im Untertitel seines Buches bezeichnete er seine methodischen Ausführungen als »Anmerkungen zu einer Geschichte der Dinge«. Diese neue historiografische Perspektivierung wurde ihm zur Antwort auf methodische Fragen, die ihn aus der eigenen Forschungsarbeit heraus beschäftigten. Sein Interesse an außereuropäischen Kulturen führte zwangsläufig zu der Frage, wie diese nicht nur zu analysieren sondern auch sinnvoll in die europäische bzw. westliche Kunstgeschichtsschreibung zu integrieren seien. In der soziokulturellen Umbruchsituation der Globalisierung werden diese Fragen seit den 1990er Jahren immer drängender. Darin liegt ein weiterer Grund für Kublers Aktualität, der die Auseinandersetzung mit dem Essay weiter befördern könnte. Die Diskussionen um einen integrativen Kunstbegriff, um die universale Anwendbarkeit kunsthistorischer Modelle und Methodologien und um die Frage, wie mit der beispiellosen Erweiterung des Gegenstandsbereiches in Zukunft umgegangen werden kann, sind noch in vollem Gange.⁵ Kublers Ansatz ist für die Untersuchung transkultureller Phänomene vielversprechend, ermöglicht er doch einen anderen Zugang zur außereuropäischen wie zur europäischen Kunst und eine pluralistische Auffassung kultureller Traditionen.

Die im vorliegenden Band versammelten Aufsätze gehen auf eine Forschungstagung zurück, die die Aktualität von George Kublers Essay *The Shape of Time* und der darin formulierten wissenschaftshistorischen Auffassung der Kunstgeschichte zum Anlass genommen hat, sich über das Potenzial

Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst, Bern 2004, S. 195–203; David F. Wood, »George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, 1962«, in: *American furniture*, 2009, S. 163–169; außerdem die Beiträge zum Schwerpunktthema »The Shape of Time, Then and Now« in: *Art Journal*, Bd. 68, H. 4, 2009, S. 62–104; und das von Eliana Sousa Santos herausgegebene Heft »Systems of History. George Kubler's Portuguese Plain Architecture« der Zeitschrift *Cescontexto Debates*, Nr. 3, 2013, http://www.ces.uc.pt/publicacoes/cescontexto/ficheiros/cescontexto_debates_iii.pdf [03.04.2014].

³ Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*. Überarb. und erw. Neuauf., München 1996; Hubert Locher (Hg.), *Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert. Eine kommentierte Anthologie*, Darmstadt 2007; Ulrich Pfisterer, »George Kubler (1912–1996)«, in: ders. (Hg.), *Klassiker der Kunstgeschichte*, Bd. 2: Von Panofsky bis Greenberg, München 2008, S. 203–216.

⁴ Sarah Maupeu, Kerstin Schankweiler, Stefanie Stallschus: »Die begehrenswerten Dinge«. Kunstgeschichte nach George Kubler«, in: *Kritische Berichte*, Jg. 39, H. 3, 2011, S. 75–86.

⁵ Vgl. etwa das Heft der *Kritischen Berichte* zum Thema »Universalität der Kunstgeschichte?« (Jg. 40, H. 2, 2012, hg. von Matthias Bruhn, Monica Juneja, Elke Anna Werner).

und die Möglichkeiten einer konkreten Anwendung zu verständigen, aber auch die Grenzen dieser Theorie auszuloten. Denn Kublers Konzepte lassen sich angesichts der gegenwärtigen Herausforderungen der Kunstgeschichte nicht unmittelbar übernehmen, weil sie selbst historisch geworden sind. Auf der Grundlage einer kritischen Revision seiner Position bieten sich aber verschiedenerlei Möglichkeiten, produktiv daran anzuknüpfen.

Der Essay *The Shape of Time* (1962)

George Alexander Kubler, der seit 1947 als Professor an der Yale University Kunstgeschichte lehrte, entwickelte in seinem Essay ein strukturalistisches Modell einer Historiographie von Kunst, das die kulturellen, zeitlichen und objektbezogenen Einschränkungen und Hierarchisierungen der bisherigen Kunstgeschichte in Frage stellte und zu überwinden versprach. Die Originalität dieses theoretischen Entwurfes erklärt sich vor dem Hintergrund seiner Forschungsgebiete, die zu Beginn seiner Laufbahn in der Kunstgeschichte noch wenig untersucht waren und eine Modifikation und interdisziplinäre Erweiterung der am europäischen Kulturraum entwickelten kunstwissenschaftlichen Methoden notwendig machten. Kubler befasste sich vor allem mit der Kunstgeschichte Mesoamerikas und den präkolumbischen Kulturen. Auf der Grundlage seiner Beschäftigung mit der spanischen und portugiesischen Kunstgeschichte interessierten ihn die neuzeitlichen Verbindungen von indigenen und europäischen Traditionen infolge der Kolonialisierung in Lateinamerika. Damit trug er zur Etablierung eines bis dato kaum beachteten Forschungsgebietes innerhalb der amerikanischen Kunstgeschichte bei. Obwohl sein besonderes Interesse der Architektur und Stadtplanung galt, finden sich auch Untersuchungen zur Skulptur, Malerei, Keramik, Kalligrafie und anderem mehr.

In den Schriften Kublers nimmt *The Shape of Time* eine Sonderstellung ein, weil er hier erstmalig einen theoretischen und methodischen Aufriss seiner Forschung formuliert. Grundlegend für Kublers Auffassung von Kunstgeschichte sind theoretische Konzeptualisierungen, die einerseits den Gegenstandsbereich der Disziplin und andererseits die Strukturierung historischer Zeit betreffen. Kubler relativiert den traditionellen Kunstbegriff, indem er mit geläufigen Vorstellungen bricht, welche Gegenstände in die Zuständigkeit der Kunstgeschichte fallen. Der Essay beginnt mit dem Gedankenspiel, die Idee der Kunst auf alle von Menschen geschaffenen Dinge auszudehnen.⁶ In einem späteren Interview betont er ausdrücklich sein Anliegen, »den Gegenstandsbereich der Kunstgeschichte radikal zu

⁶ Kubler 1982 (wie Anm. 1), S. 32.

erweitern«. ⁷ Dies ist aber nur ein Ausgangspunkt für eine umfassende theoretische Aufwertung der Dinge. Kubler plädiert mit seiner Geschichte der Dinge dafür, sowohl die Geschichte der Kunst als auch die der materiellen Kultur zu reformulieren. Dabei will er »geistige Kultur« ⁸ nicht von Artefakten trennen: »die ›Geschichte der Dinge‹ soll dazu dienen, Ideen und Gegenstände unter dem Oberbegriff der visuellen Form wieder zu vereinen [...]«. ⁹

Zudem werden die Dinge in ein neues kausales Verhältnis zueinander gesetzt. Jeder Gegenstand stelle die Lösung eines künstlerischen Problems dar, für das es bereits andere Lösungen gegeben habe und weitere geben werde. ¹⁰ Alle Kunstwerke, die das gleiche Problem zu lösen versuchen, gehören einer »Formklasse« ¹¹ an und bilden eine Reihe oder Kette von Lösungen, die Kubler »Sequenz« nennt. ¹² Auf diesem Begriff gründet seine Methode der Sequenzialisierung der Kunstgeschichte. Die Hauptaufgabe von Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern bestehe darin, Artefakte zueinander in Beziehung zu setzen, um auf diese Weise Sequenzen zu extrahieren.

Kubler unterscheidet hierbei zwei Objekttypen: Auf der einen Seite gibt es für ihn singuläre »Primärobjekte«, auf der anderen Seite die »Replikenflut«. ¹³ Kubler vergleicht Primärobjekte mit den Primzahlen aus der Mathematik, bei denen es sich um unteilbare Ganzheiten handle und für deren Auftreten bisher keine Regel gefunden worden sei. ¹⁴ Idealerweise setze sich eine Sequenz ausschließlich aus Primärobjekten zusammen. Da die Mehrzahl der ursprünglichen Primärobjekte jedoch im Lauf der Zeit zerstört worden oder verloren gegangen seien, könne die Sequenz auch mithilfe der Repliken rekonstruiert werden. Tatsächlich bestünden Sequenzen in der Regel größtenteils aus Repliken. ¹⁵ Kubler führt außerdem neben der chronologischen Zeit eine zweite Zeitebene ein, da die Sequenz eine Abfolge der Positionen bzw. Lösungen vorgibt: Dasselbe Problem könne zu unterschiedlichen Zeiten und in diversen Kulturen auftauchen

⁷ »A talk with George Kubler: An Interview by Robert Joseph Horvitz«, in: George Kubler, *Studies in Ancient American and European Art. The Collected Essays of George Kubler*, hg. von Thomas F. Reese, New Haven, London 1985, S. 413–417, hier S. 414.

⁸ Kubler 1982 (wie Anm. 1), S. 34.

⁹ Kubler 1982 (wie Anm. 1), S. 41–42.

¹⁰ Ebd., S. 71.

¹¹ George Kubler, »›The Shape of Time‹. Reconsidered«, in: *Perspecta*, Bd. 19, 1982, S. 112–121, hier S. 113. Wiederabgedruckt in einer leicht modifizierten Fassung in: Kubler 1985 (wie Anm. 7), S. 424–430, hier S. 424.

¹² Kubler 1982 (wie Anm. 1), S. 71.

¹³ Ebd., S. 78–79. Zu Kublers Konzept des Primärobjektes siehe auch den Beitrag von Sarah Maupeu in diesem Band.

¹⁴ Kubler 1982 (wie Anm. 1), S. 79.

¹⁵ Ebd., S. 82.

und verschiedene Lösungen provozieren.¹⁶ In frühen Phasen werde ein Problem erstmals thematisiert und die Lösungen seien eher einfach und unaufwendig, in späteren Phasen seien dagegen schon zahlreiche Lösungen realisiert worden, die zunehmend komplexer ausfallen.¹⁷ Für die Analyse von Kunstwerken nach Kublers Sequenzmodell ist nicht so sehr das chronologische Alter eines Kunstwerkes relevant, sondern sein »systematisches Alter«¹⁸, d.h. seine Position innerhalb der Sequenz als frühe oder späte Lösung. Kunstgeschichte wird so zu einer Problemgeschichte eigener Logik, da eine frühe Lösung der einen Sequenz zeitgleich mit einer späten Lösung einer anderen Sequenz existieren könne.¹⁹

Diese Beschreibung der Kunstgeschichte als eine Abfolge von parallel laufenden und sich überlappenden Sequenzen fasst Kubler im Bild des Maschenwerks zusammen:

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 von Anfang bis zum Ende verändern.²⁰

Dieses ungewöhnliche Bild des kunsthistorischen Maschenwerks macht nicht nur deutlich, wie fundamental Kubler die Abkehr von den biologischen Metaphern der älteren Stilgeschichte vollzieht, in der die Abfolge der Formen analog zu den Lebensabschnitten eines Organismus gedacht wurde. Es unterstreicht auch den Ausgangspunkt des methodischen Interesses bei Kubler, aus dem dieses Sinnbild der Strukturierung und Verflechtung hervorgeht, das vor dem Hintergrund heutiger Netzwerkforschung so aktuell erscheint.

In *The Shape of Time* betont Kubler unter Verwendung informationstheoretischer Begriffe zudem den Prozess der Geschichtsbildung: Bei den historischen Epochen handle es sich nicht um natürliche Entitäten, Geschichtlichkeit ergebe sich vielmehr erst aus den übermittelten Signalen einer vergangenen Zeit.²¹ Die historische Kenntnis beruhe immer auf Übermittlungen, bei denen Sender, Signal und Empfänger jeweils variable Elemente seien. Sender und Empfänger werden von Kubler als »Relais« bezeichnet, um auf die absichtlichen und unabsichtlichen Deformationen im Übermittlungsprozess hinzuweisen.²² Weil jedes historische Ereignis

¹⁶ Ebd., S. 91.

¹⁷ Ebd., S. 97–99.

¹⁸ Ebd., S. 99.

¹⁹ Ebd., S. 100.

²⁰ Ebd., S. 76.

²¹ Ebd., S. 56–57.

²² Ebd., S. 57–58.

nach Kubler vielfach über weitere Ereignisse übermittelt wird, rückt die Medialität der Historisierung in den Vordergrund – alles ist vermittelt und deshalb Ergebnis von Übersetzungs- und Interpretationsprozessen.

Auch wenn aus heutiger Perspektive Kublers theoretische Formulierungen in ihrem grundsätzlichen Anliegen an Aktualität gewonnen haben, gibt es im Detail eine ganze Reihe von diskussionswürdigen Aspekten.²³ Es scheint vor allem der essayistischen, kurzen Form von *The Shape of Time* geschuldet, dass das Konzept an vielen Stellen vage bleibt und für eine konkrete kunsthistorische Anwendung erheblich ausgedeutet werden muss. So bleibt die genaue Beschaffenheit der Primärobjekte trotz Kublers Vergleich mit den Primzahlen unklar. Kubler selbst hat schon in *The Shape of Time* die reale Existenz von Primärobjekten hinterfragt²⁴ und sie später als unsichtbare »schwarze Löcher« bezeichnet.²⁵ Wie Priscilla Colt angemerkt hat, ermöglichen es diese Definitionen jedoch kaum, tatsächlich Primärobjekte zu identifizieren – so sie existieren.²⁶

Auch das Modell der Sequenz lässt sich nicht ohne weiteres anwenden. So hat Kubler nicht weiter expliziert, nach welchen Kriterien die Zuordnung einzelner Artefakte zu Sequenzen erfolgt. Ungeklärt ist auch, wie das Modell potenziell unbegrenzter Sequenzen in der praktischen Anwendung zu handhaben ist. Zudem betrachtet Kubler die einzelnen Sequenzen lediglich isoliert voneinander und geht kaum auf mögliche Interdependenzen zwischen den Sequenzen ein. Dies kritisiert auch Siegfried Kracauer in seiner Auseinandersetzung mit dem Essay, denn Kubler ignoriere die Existenz von »Zeiträumen« (Zeitalter, Epochen, etc.) und damit die zeitbedingten Gemeinsamkeiten von parallelen Sequenzabschnitten völlig.²⁷

In *The Shape of Time* grenzt sich Kubler explizit von einer Reihe kunsthistorischer Übereinkünfte ab, die zum Erscheinungsdatum des Essays in der Kunstgeschichte stark vertreten waren. Bei aufmerksamer Lektüre wird jedoch deutlich, dass er diesen Denkmodellen teilweise nach wie vor verhaftet bleibt. Gleich im ersten Kapitel des Essays etwa lehnt Kubler den Topos des künstlerischen Genies ausdrücklich ab und verweist stattdessen auf die Bedeutung des individuellen Einstiegs des Künstlers und seiner Position innerhalb einer Sequenz, die seinen Erfolg maßgeblich

²³ Wesentliche Kritikpunkte wurden bereits 1963 in einer Rezension des Essays genannt: Priscilla Colt, »Review: George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on a History of Things*«, in: *Art Journal*, Bd. 23, H. 1, 1963, S. 78–79.

²⁴ Kubler 1982 (wie Anm. 1), S. 82–83.

²⁵ J. Paul Getty Trust, »George and Elizabeth Kubler Interview«, 1991, S. 336–337. Zitiert nach dem Beitrag vom Thomas F. Reese in diesem Band.

²⁶ Colt 1963 (wie Anm. 23), S. 78–79.

²⁷ Siegfried Kracauer, *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, Werke, Bd. 4, hg. v. Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke, Frankfurt a. M. 2009, S. 168–169.

bestimmten.²⁸ Mit dem qualitativen Vorrang primärer Objekte vor ›minderwertigen‹ Repliken wird das Konzept einer einzigartigen Schöpferkraft indirekt jedoch wieder eingeführt.

Obwohl Kubler sein Konzept der Problemlösung nicht ausdrücklich auf handwerkliche und technische Aspekte einschränkt, sind seine konkreten Beispiele überwiegend unter diesen Gesichtspunkten ausgewählt.²⁹ Zwar spricht er auch gestalterische und ästhetische Problemstellungen in der künstlerischen Produktion an,³⁰ soziale oder kulturelle dagegen bleiben ausgeblendet. Mit dem Fokus auf der formalen Gestaltung von Dingen wird eine praktische Anwendung jedoch mit einer grundlegenden Schwierigkeit konfrontiert, die Kubler selbst nicht ausgeräumt hat: Wie können allein aus der formalen Gestaltung von Dingen »geistige Formen«³¹ abgelesen werden? Der Ansatz einer relationalen Betrachtung von Objekten muss deshalb über die von Kubler vorrangig behandelten Aspekte hinaus weiterentwickelt werden mit dem Ziel einer Öffnung hin auf soziale und kulturelle Kontextualisierungen.

Kublers wissenschaftshistorischer Hintergrund

Kubler, der 1912 in Hollywood geboren wurde und aus einer deutschen Immigrantenfamilie stammt, verbrachte sein Studium zwischen 1931 und 1938 in New Haven, Berlin, München und New York. An der Yale University studierte er unter anderem bei dem französischen Kunsthistoriker Henri Focillon, Ende der 1930er Jahre wurde er an der New York University bei dem aus Deutschland emigrierten Kunsthistoriker Erwin Panofsky zur mexikanischen Architektur promoviert.³² Beiden Wissenschaftlern verdankt Kubler wichtige Anregungen für seine eigene Forschung, die er allerdings in der Folge durch Forschungsansätze aus anderen Disziplinen der Geistes- und Naturwissenschaften bedeutend erweiterte.

So knüpft Kubler an die formanalytische Konzeption Henri Focillons an, was sich bereits im Titel seines Essays ausdrückt, der in der Formulierung explizit Bezug auf Focillons Schrift *Vie des formes* (1934) nimmt.³³ Von ihm übernimmt Kubler das Konzept, den Stil als eine Verkettung

²⁸ Kubler 1982 (wie Anm. 1), S. 36–40.

²⁹ Vgl. ebd., S. 75–76.

³⁰ Ebd., S. 89–90, 113–114.

³¹ Ebd., S. 71.

³² George Kubler, *The Religious Architecture of New Mexico in the Colonial Period and since the American Occupation*, Colorado Springs 1940.

³³ *The Shape of Time* ist eine Paraphrase des Schlusskapitels mit dem Titel »Les formes dans le temps«, in: Henri Focillon, *La vie des formes*, Paris 1934, S. 79–95. Vgl. hierzu auch den Beitrag von Annamaria Ducci im vorliegenden Band.

von Formen aufzufassen, die nicht allein chronologisch gedacht werden kann. Kubler präzisiert diese These sowohl begrifflich als auch in ihren inhaltlichen Konsequenzen, um den Begriff des Stils ganz aufzugeben und durch den der Sequenz zu ersetzen.

Der zweite kunsthistorische Bezugspunkt ist die ikonologische Methode nach Erwin Panofsky. Unter Kublers Forschungsarbeiten finden sich unter anderem auch ikonologische Studien, insbesondere die Dissertation bei Panofsky fällt darunter. Gleichwohl kritisiert er in *The Shape of Time* eine reduzierte Anwendung des ikonologischen Interpretationsmodells, ganz im Sinne von Panofsky selbst, mit dem er lange Jahre in wissenschaftlichem Austausch stand.³⁴ Kublers Relativierung der Ikonologie gründet vor allem in der Auseinandersetzung mit einem Kulturraum, für den es nur wenige oder einseitig durch die Kolonisatoren geprägte schriftliche Zeugnisse gibt, so dass sich eine Analyse der literarischen Quellen notgedrungen als schwierig erweisen muss. Wichtig wird für ihn die These Panofskys von der Disjunktion, die Panofsky in einem Aufsatz über die Adaptionen der griechischen Antike in der Kunst Europas zu verschiedenen Zeiten ausgeführt hat.³⁵ Sie besagt, dass sich in der mittelalterlichen Kunst die Rezeption entweder auf die antiken Formen oder auf die antiken Inhalte richtet, aber nicht auf beides gleichzeitig. Kubler bestärkt dies in seiner Auffassung, dass Tradierung kein kontinuierlicher Prozess ist, was sich in *The Shape of Time* vor allem in der Idee des systematischen Alters ausdrückt.

Auch andere traditionelle kunsthistorische Konzeptionen nimmt Kubler äußerst kritisch in den Blick: An der Stilgeschichte des 19. Jahrhunderts bemängelt er die Mehrdeutigkeit und unsystematische Verwendung des Begriffs. Die Idee des Stils setze die Definition statischer Gruppen von Kunstwerken voraus, so dass sie den dynamischen Beziehungen der Dinge untereinander nicht gerecht werde.³⁶ Ebenso kritisiert er eine reine Künstlerbiografie, weil sie zwar wichtige Informationen zur Entwicklung künstlerischer Traditionen liefere, aber den Gesamtzusammenhang nicht zu erfassen vermöge.³⁷ Ohnehin zieht Kubler das Konzept der Autorschaft

³⁴ Der Briefwechsel zwischen Kubler und Panofsky ist teilweise publiziert in: Erwin Panofsky, *Korrespondenz 1910 bis 1968. Eine kommentierte Auswahl in fünf Bänden*, hg. von Dieter Wuttke, Wiesbaden 2008; vgl. auch Karen Michels, *Transplantierte Kunstwissenschaft. Deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil*, Berlin 1999, S. 158.

³⁵ George Kubler, »Disjunction and mutational energy. Renaissance and Renascences in Western Art. By Erwin Panofsky«, in: *Art News*, Jg. 59, Nr. 10, 1962, S. 34 und 55; George Kubler, »History – or Anthropology – of Art?«, in: *Critical Inquiry*, Jg. 1, H. 4, 1975, S. 757–767.

³⁶ Kubler 1982 (wie Anm. 1), S. 34–35, S. 199–201.

³⁷ Ebd., S. 36–37.

in Zweifel, insofern als nicht das besondere Talent eines Künstlers relevant für seinen Erfolg sei, sondern der gelungene »Einstieg« in die Sequenz.³⁸

Neben Focillon und Panofsky sind Alfred Kroeber und seine kulturrelativistische Anthropologie für Kublers theoretische Überlegungen von Bedeutung. Kroeber arbeitete wie Kubler selbst zur materiellen Kultur Mexikos, wobei sich sein Augenmerk nicht auf individuelle sondern auf übergeordnete kulturelle Prozesse richtete.³⁹ Kubler benennt Kroeber explizit als zentralen Impulsgeber für *The Shape of Time*, insbesondere dessen Versuch, undatierte Gegenstände aufgrund formaler Korrelationen in eine chronologische Ordnung zu bringen.⁴⁰ Mittels der formalen und stilistischen Analyse von Artefakten versuchte Kroeber, historische Veränderungsprozesse jenseits von evolutionistischen Vorstellungen zu rekonstruieren und führte dazu Begriffe wie Sequenz und Intervall ein, die Kubler in *The Shape of Time* aufgreift. Anders als der Anthropologe Kroeber geht Kubler jedoch von einer ästhetischen Komponente aller kulturellen Produktionen aus und reformuliert Kroebers Ansatz somit aus einer genuin kunstwissenschaftlichen Perspektive, die den Eigenwert des Objektes betont.

In *The Shape of Time* wird deutlich, dass Kubler sich in seiner Forschung um eine explizit interdisziplinäre Herangehensweise bemüht, indem er neben kunsthistorischen Methoden auch Erkenntnisse und methodische Vorgehensweisen aus der Kulturanthropologie, der Geschichtswissenschaft (es zeigt sich vor allem eine Nähe zur französischen *Annales*-Schule) und Linguistik reflektiert. Sein Essay ist also weniger eine nahtlose Fortführung der formanalytischen Schule der Kunstgeschichte, sondern vielmehr ein Beispiel von kunsthistorischem Strukturalismus. Und wenn man an Kublers besondere Auffassung von historischer Zeitlichkeit als Konstruktion und seine Betonung von Diskontinuitäten denkt, dann müsste man präziser von einem Strukturalismus mit poststrukturalistischem Einschlag sprechen.⁴¹

Rezeption und Weiterentwicklung von *The Shape of Time*

Kubler hat mit seiner Forschung zur mittel- und südamerikanischen Kunstgeschichte substanziell neue Bereiche erschlossen, so dass viele seiner Schriften bis heute zur Grundlagenliteratur gehören.⁴² Doch ist es vor allem sein Essay *The Shape of Time*, der ihn über die Fachgrenzen hinaus

³⁸ Ebd., S. 37–40.

³⁹ Alfred L. Kroeber, *Configurations of Culture Growth*, Berkeley 1944.

⁴⁰ Kubler 1982 (wie Anm. 1), S. 203.

⁴¹ Vgl. Metzger 2002 (wie Anm. 2), S. 478.

⁴² Vgl. dazu auch den Aufsatz von Jennifer von Schwerin in diesem Band.

einer größeren Leserschaft bekannt gemacht hat. Davon zeugen auch die zahlreichen Übersetzungen des Buches ins Polnische (1970), Französische (1973), Spanische (1975), Italienische (1976), Portugiesische (1991) und Ungarische (1992). Die deutsche Publikation von Kublers Essay erfolgte im Vergleich dazu erst relativ spät, im Jahr 1982, also zwanzig Jahre nach der englischen Erstveröffentlichung.

Ein frühes Resümee der Rezeption des Essays hat Kubler selbst vorgenommen. Im Jahr 1981 kam er einer Vortragsbitte des University of Pennsylvania Museum of Archeology and Anthropology nach, sich retrospektiv zu seiner Schrift zu äußern und stellte dort vor allem die Kritikpunkte seiner frühen Rezensentinnen und Rezensenten vor.⁴³ Schon in seinem Vortrag deutet sich an, dass es in den USA und in den europäischen Ländern zu unterschiedlichen Lesarten in Abhängigkeit von den lokalen Forschungstraditionen gekommen war. In diesem Kontext erscheint es uns jedoch sinnvoller, die Rezeption nicht geografisch zu strukturieren, sondern anhand richtungsweisender inhaltlicher Aspekte darzulegen. Besonders aufschlussreich erscheinen dabei die Interessensverschiebungen und Perspektivwechsel, die sich im Laufe der Jahre vollzogen haben beziehungsweise sich gegenwärtig abzeichnen.

Von Anfang an hat Kublers ungewöhnliche Auffassung von historischer Zeitlichkeit, die aus seinem methodischen Vorschlag, in Sequenzen zu denken resultiert, die Rezeption seines Essays befördert. Darauf gründete beispielsweise die bemerkenswerte Auseinandersetzung mit seinen Ideen innerhalb der amerikanischen Konzeptkunst bis in die 1970er Jahre hinein, die sich in Artikeln und Statements, aber auch Kunstwerken niederschlug. So waren Robert Morris, Robert Smithson, Ad Reinhardt oder auch John Baldessari fasziniert von Kublers strukturalistischer Perspektive auf Grundlage der Form, seiner Problematisierung von Aktualität und Gegenwartigkeit sowie seinem entropischen Entwicklungsschema. Kublers Überlegungen lieferten diesen Künstlern ein aktuelles Theoriemodell für die Abgrenzung vom Modernismus und dessen Fortschrittsdenken.⁴⁴

Kublers besondere Konzeption von Zeitlichkeit bestimmte auch die wissenschaftliche Rezeption. Siegfried Kracauer hat in seiner posthum publizierten Geschichtstheorie Kublers Konzept der Problem-Lösungs-Geschichte und die damit verbundene mannigfaltige Form der Zeit aufgegriffen. Er setzte sich mit Kubler auseinander, um das Spannungsfeld zwischen der historischen Einheit des Zeitraums mit widersprüchlichen Kräften und

⁴³ Kubler 1985 (wie Anm. 11), S. 424–430.

⁴⁴ Vgl. Pamela M. Lee, *Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge, London 1990, S. 218–256; Richard J. Williams, *After modern sculpture. Art in the United States and Europe 1965–70*, Manchester u. a. 2000, S. 34–36.

der historischen Einheit eines Geschichtsprozesses in seiner Gesamtheit auszuloten.⁴⁵ Gottfried Boehm hob als Kunsthistoriker im Vorwort zur deutschen Ausgabe ebenfalls Kublers Überlegungen zur Zeitlichkeit hervor, ordnete sie allerdings in den Kontext der grundsätzlichen Frage nach dem Spannungsverhältnis von Kunst und Geschichte ein. Boehm zufolge garantiere Kublers Ansatz eine eigenständige Kunstgeschichtsschreibung unabhängig von der allgemeinen Geschichte – ein Problem, das mit der Debatte der 1980er Jahre um hermeneutische Ansätze in den Geschichtswissenschaften wieder virulent geworden war.⁴⁶ Und sogar in der Ethnologie beziehungsweise Kulturanthropologie, in der Kublers Geschichtsmodell Aufmerksamkeit auf sich zog, weil es von den überlieferten Artefakten her entwickelt ist, wurde die Rezeption lange von Fragen und Problemen historischer Zeitlichkeit bestimmt. Auch hier stand die Rezeption Kublers in engem Zusammenhang mit einem selbstreflexiven Blick auf die Konzepte zeitlicher Entwicklung in der eigenen Disziplin.⁴⁷

Etwa seit den 1990er Jahren sind neue Lesarten von Kublers Essay hinzugetreten, die seine Konzeption der Sequenzialisierung von Geschichte stärker im Gesamtzusammenhang ihrer theoretischen Grundlagen und Implikationen reflektieren. Infolgedessen haben sich die thematischen Schwerpunkte der Rezeption mehr und mehr verschoben. Einer dieser neueren Schwerpunkte betrifft die Reflexion des Verhältnisses von Kunst und Naturwissenschaften, die sowohl methodisch als auch inhaltlich ein Leitmotiv von Kublers Essay darstellt. Der Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger etwa hat in seiner praxeologischen Studie des naturwissenschaftlichen Experimentierens wiederholt Bezug auf Kubler genommen, um erkenntnistheoretische Problemfelder und insbesondere die Prozesse des Entstehens neuer Ideen zu diskutieren.⁴⁸ Ellen K. Levy dagegen hat aus einer künstlerischen Perspektive ausgehend von Kubler gemeinsame

⁴⁵ Vgl. Kracauer 2009 (wie Anm. 27), S. 158–175.

⁴⁶ Gottfried Boehm, »Kunst versus Geschichte. Ein unerledigtes Problem. Zur Einleitung in George Kublers ›Die Form der Zeit‹«, in: Kubler 1982 (wie Anm. 1), S. 7–26, hier S. 16–22.

⁴⁷ Ruth Mohrmann, »Anmerkungen zur Geschichte der Dinge. Die ›Form der Zeit‹ als Instrument der Periodisierung«, in: Günter Wiegmann (Hg.), *Wandel der Alltagskultur seit dem Mittelalter. Phasen, Epochen, Zäsuren*, Münster 1987, S. 103–116; Peter Hughes, »Ruins of Time: Estranging History and Ethnology in the Enlightenment and After«, in: Diane Owen Hughes, Thomas Trautmann (Hg.), *Time. Histories and Ethnologies*, Ann Arbor 1996, S. 269–290; außerdem die Einleitung von Diane Owen Hughes im selben Band, S. 1–18; John Habel, »Precipitating Myself into Just Manageable Difficulties: Reflections on Constructing an Intellectual Biography of Nicholas Hobbs«, in: Kathleen Bennett deMarrais (Hg.), *Inside Stories: Qualitative Research Reflections*, Mahwah u. a. 1998, S. 9–22.

⁴⁸ Vgl. Hans-Jörg Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen 2001, insbes. S. 7–17; Hans-Jörg Rheinberger, »Wissenschaftsgeschichte mit George Kubler«, in: *Texte zur Kunst*, Jg. 19, H. 76, 2009, S. 46–51. Der Artikel ist in einer veränderten Fassung in diesem Tagungsband enthalten.

Themen von Kunst und Naturwissenschaften und den interdisziplinären Austausch zwischen diesen Bereichen in den Blick genommen.⁴⁹

Zudem hat, wie bereits eingangs erwähnt, die Wiederentdeckung der Dinge in den Geisteswissenschaften zu einem neuen Interesse an Kublers Essay geführt. So wird dieser häufig im Kontext der *Material Culture Studies* als Referenz für eine Geschichte der Dinge genannt.⁵⁰ Die Kunsthistorikerin Esther Pasztory hat den Versuch unternommen, den Ding-Begriff im Anschluss an Kubler stärker für die Kunstgeschichte produktiv zu machen.⁵¹ Eine kunsthistorische Anwendung in dieser Richtung findet sich bei Norman Bryson in dessen Auseinandersetzung mit der Tradition des Stillebens. Das Stilleben wird von ihm nicht als Gattung sondern nach Kubler als eine Sequenz aufgefasst und im Kontext einer Geschichte der Alltagsdinge problematisiert.⁵²

Daneben finden sich immer wieder Bezugnahmen auf Kublers Essay im Zusammenhang mit der Medienkunst, da sich mit den zeitbasierten Medien die Möglichkeiten der Repräsentation zeitlicher Phänomene enorm erweitert haben und damit auch das Thema Zeit beziehungsweise Zeitlichkeit neue Bedeutung erlangt hat.⁵³ Das mag auf den ersten Blick irritieren, da Kublers Zeitauffassung auf den Dingen in ihrer Materialität und Greifbarkeit gründet, wodurch sie den Medien mit ihren Abstraktionsleistungen antithetisch gegenüber zu stehen scheinen. Will man Kubler in diesem Kontext weiterdenken, wird man stärker die sozialen Verflechtungen der Dinge und die Interdependenzen zwischen Materialität und Medialität in den Blick nehmen müssen, wie es aktuell in der Medientheorie mit Bezug auf die Akteur-Netzwerk-Theorie geschieht.⁵⁴ Das wäre auch Voraussetzung

⁴⁹ Ellen K. Levy, »Classifying Kubler. Between the Complexity of Science and Art«, in: *Art Journal*, 2009, Bd. 68, H. 4, S. 88–98. Der Aufsatz ist in einer veränderten Fassung in diesem Tagungsband enthalten.

⁵⁰ Vgl. beispielsweise Anke te Heesen, *Der Weltkasten. Die Geschichte einer Bildenzyklopädie aus dem 18. Jahrhundert*, Göttingen 1997, S. 160; Hans Peter Hahn, *Materielle Kultur. Eine Einführung*, Berlin 2005, S. 147.

⁵¹ Esther Pasztory, *Thinking with Things. Toward a New Vision of Art*, Austin 2005.

⁵² Norman Bryson, *Stilleben. Das Übersehene in der Malerei*, München 2003, S. 11–15, 150–151.

⁵³ Ursula Frohne, »Motive der Zeit. Eine Anthologie von Zeitphänomenen in der Kunst der Gegenwart«, in: Heinrich Klotz (Hg.), *Kunst der Gegenwart. Museum für Neue Kunst*, München, New York 1997, S. 38–50; Wolfgang Ernst, »Medienwissen(schaft) zeitkritisch. Ein Programm aus der Sophienstraße«, Antrittsvorlesung 21. Oktober 2003, <http://edoc.hu-berlin.de/humboldt-vl/ernst-wolfgang-2003-10-21/PDF/Ernst.pdf> [26.01.2013]; Loris Gréaud, *Trajectories and Destinations*, Bd. 1, Text von Daniel Birnbaum, Berlin 2009.

⁵⁴ Vgl. Nick Couldry, »Akteur-Netzwerk-Theorie und Medien. Über Bedingungen und Grenzen von Konnektivitäten und Verbindungen«, in: Andreas Hepp, Shaun Moores, Carsten Winter (Hg.), *Konnektivität, Netzwerk und Fluss. Konzepte gegenwärtiger Medien-, Kommunikations- und Kulturtheorie*, Wiesbaden 2006, S. 79–100; Tristan Thielmann, Erhard Schüttelpelz, Peter Gendolla (Hg.), *Akteur-Medien-Theorie*, Bielefeld 2013.

für eine konsequente Auseinandersetzung mit Kublers Konstruktion des Geschichtsprozesses als ein Apparat der Übermittlung und Übersetzung, der nach Kubler auf den Signalübermittlungen der Vergangenheit und den Transformationen im Relais beruht und zu einer netzwerkartigen bzw. faserigen Struktur der Zeit führt.⁵⁵

Im Lichte der Globalisierung des Kunstsystems stellt sich die Frage nach der kunstwissenschaftlichen Historiographie, die im Zentrum von *The Shape of Time* steht, noch einmal grundsätzlicher. Kublers methodischer Entwurf, der sich dem Eurozentrismus des Faches Kunstgeschichte widersetzt und verstärkt die Rolle außereuropäischer Gesellschaften einbezieht, ermöglicht die Perspektivierung einer Globalisierungs- oder Weltgeschichte der Kunst. Die Idee des systematischen Alters legt den Schwerpunkt auf die Ungleichzeitigkeiten in der Geschichte der Kunst bzw. Dinge, womit ein teleologischer Begriff von Geschichte kritisch in den Blick genommen werden kann. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass sich etwa David Summers in seinem aktuellen methodischen Vorschlag einer *World Art History* auf Kubler und dessen Ablehnung einer absoluten Chronologie als Ordnungsschemata der Kunstgeschichtsschreibung beruft und Whitney Davis mit Bezug auf *The Shape of Time* von »world series« spricht.⁵⁶ Dieser Zusammenhang wäre auch für eine Rezeption von *The Shape of Time* im Kontext der *Postcolonial Studies* von Interesse. Mehr noch: Mit der (zwar vorsichtigen) Thematisierung der Kolonialgeschichte und deren Auswirkungen auf die untersuchten Kulturen nahm Kubler Fragestellungen postkolonialer Ansätze vorweg, die erst im Rahmen der Globalisierungsdebatten der 1990er Jahre in der Kunstwissenschaft berücksichtigt worden sind. Trotzdem blendet Kubler in seiner Kunstgeschichte als Problemgeschichte eine gesellschaftliche oder gar politische Dimension seiner Theorie konsequent aus. An dieser Stelle kann sein Ansatz weitergedacht werden.⁵⁷

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die methodischen Überlegungen in *The Shape of Time* und Kublers Vorschlag einer transdisziplinären und achronologischen Geschichte der Dinge neue Aktualität erhalten durch die gegenwärtig stattfindenden Erweiterungen der Kunstwissenschaft um kulturwissenschaftliche, postkoloniale und medientheoretische Fragestellungen. In dieser Situation ist es lohnenswert, Kublers Theoriemodell

⁵⁵ Vgl. dazu den Aufsatz von Stefanie Stallschus in diesem Band.

⁵⁶ David Summers, *Real spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, London 2003, siehe hier v. a. S. 16; Whitney Davis, »World Series. The Unruly Orders of World Art History«, in: *Third Text*, Bd. 25, H. 5, 2011, S. 493–501.

⁵⁷ Zu Kubler im Kontext postkolonialer Fragestellungen siehe den Beitrag von Kerstin Schankweiler in diesem Band. Außerdem Maupeu, Schankweiler, Stallschus 2011 (wie Anm. 4), S. 83.

einer Revision zu unterziehen und es anders zu perspektivieren, um den methodischen Debatten, insbesondere im Fach Kunstgeschichte, aber auch in benachbarten Disziplinen, neue Anstöße zu geben.

Zu den Beiträgen in diesem Band

Der vorliegende Tagungsband ist die erste umfassende Auseinandersetzung mit Kublers Essay, die nicht nur seine Bedeutung für die Kunstgeschichte hervorheben, sondern ihn auch detailliert diskutieren möchte. Er versammelt Aufsätze, die sich dem Wissenschaftler George Kubler und den Voraussetzungen und Bedingungen der Entstehung von *The Shape of Time* widmen. Der eigentliche Schwerpunkt aber liegt auf einer Lektüre und kritischen Durchsicht als theoretischer Schrift, um sie im Kontext aktueller Forschungsperspektiven zu diskutieren. Diese Entscheidung für die Überprüfung, Aneignung und produktive Anwendung resultiert aus der Überzeugung, dass wesentliche Anregungen Kublers erst noch ihrer Entdeckung harren.

Das erste Kapitel beleuchtet das kunsthistorische Denken George Kublers anhand der Biografie, der Forschungstätigkeiten und der Verortung in der Tradition der Kunstgeschichte. Den Anfang macht der Aufsatz von Thomas F. Reese, der lange Jahre intensiv mit Kubler zusammengearbeitet hat und dessen gesammelte Aufsätze publiziert hat.⁵⁸ Neben persönlichen Interviews mit Kubler greift Reese auch auf bisher unveröffentlichte Quellen wie Karteikarten und Briefe zurück. Er wählt einen biografischen Zugang, der die intellektuelle Persönlichkeit hinter den einflussreichen Schriften lebendig werden lässt und die Arbeitsweise des Kunsthistorikers näher charakterisiert. Dabei wird deutlich, dass sich *The Shape of Time* in der thematischen Ausrichtung und Herangehensweise der interdisziplinären Neugier Kublers und seinem lebenslangen Interesse an den Forschungen der Naturwissenschaften verdankte. Der Aufsatz von Annamaria Ducci stellt die Beziehung Kublers zu dem französischen Kunsthistoriker und Mediävisten Henri Focillon in den Mittelpunkt, bei dem er ab 1933 in Yale studierte. Anhand einer Vorlesungsmitschrift erläutert Ducci, in welchen Punkten *The Shape of Time* den Ideen Focillons verpflichtet ist und worin sich der Essay unterscheidet. Nicht weniger wichtig war Kubler das Verhältnis zu Erwin Panofsky. Stefanie Stallschus diskutiert, inwieweit Kublers Theorie komplexer Zeitlichkeit in der Tradition der Warburg-Schule steht und wie er dieses Thema der Zeit in seinem Essay weiterentwickelt. Seine Orientierung an einem informationstheoretischen Modell führte

⁵⁸ Kubler 1985 (wie Anm. 7).