

Perspektiven

Veronika Pöhn

Die mediale Dimension des Stilbegriffs in Kunst- und Wissenschaftstheorie

Der Versuch, einen Begriff wie ‚Stil‘ definitorisch oder auch nur kategorial fassen zu wollen, sieht sich mit vielfältig und bisweilen stark unterschiedlich gelagerten Einsatzgebieten des Begriffs konfrontiert, der in seinen Ausformungen vielfach disziplinären Adaptionen unterlag. Dennoch lädt der Begriff zu immer neuen Reflektionen ein und hat längst seine ‚traditionellen Fachrichtungen‘, die Literatur- und Kunstwissenschaft, überschritten. Neben dem mittlerweile ebenfalls etablierten Stilbegriff der Wissenschaftstheorie werden aktuell etwa auch soziale Stile, Rechts- und Regierungsstile, volkswirtschaftliche Stile und Stil als Analysekategorie der Fernseh- und Filmwissenschaft diskutiert. Das Netzwerk der Deutschen Forschungsgemeinschaft „Filmstil zwischen Kunstgeschichte und Medienkonvergenz: historische, theoretische und ästhetische Grundlagen einer vernachlässigten Kategorie“ setzt dabei die theoretische Fruchtbarkeit wie auch die Problematik des Stilbegriffs in Form eines Mottos auf der Startseite seines Internetauftritts so prominent wie treffend in Szene: „»Filmstil« ist ein Schnittstellenbegriff, der zwischen

unterschiedlichen Feldern zu vermitteln vermag, aber einer präzisen Definition ermangelt“ (<http://www.online.uni-marburg.de/filmstil/index.php>). Eine Publikation ist geplant und darf mit Hinblick auf eine filmtheoretische Grundlagendefinition des Stilbegriffs mit Spannung erwartet werden.

Im Folgenden wird jedoch weder eine heuristische oder methodische Arbeitsdefinition des Stilbegriffs für bestimmte Gegenstände entwickelt, noch seine Leistungskraft in einem spezifischen Feld diskutiert. Die erkenntnistheoretische Attraktivität wie auch Versatilität des Stilbegriffs soll hier vielmehr dazu genutzt werden, die grundlegende Verfasstheit der Beziehung von Gegenstand und Methode zu beleuchten, die sich an einer so proteischen Analysekategorie wie Stil verdichtet. Die Beweglichkeit in der Bestimmung von Stil als sowohl der Form vorausgehender, bisweilen konstitutiver Gestaltungsmaßgabe, als auch einer von einem jeweiligen historischen Zeitpunkt nachträglich ablesbaren kulturellen und geschichtlichen Prägung des ‚Inhalts‘, wird dabei an punktuellen Transitionen und Verschränkungen des Begriffs in der Kunst- und in der

Wissenschaftsgeschichte verfolgt. Die Einsatzweisen des Stilbegriffs lassen sich auf diese Weise strukturell mit der Diskussion um eine konstitutive oder gestaltende Rolle von Medien parallelisieren: Der Versuch der Bestimmung spezifischer ‚Stile‘ eröffnet ebenso wie die Untersuchung einer Charakteristik der ‚Medien‘ die Frage, ob sie „die Weltaneignung und ihre Bedeutungssysteme im Sinne einer durchgängigen Teleologie von Mittel-Zweck-Relationen erzeugen oder gar stiften oder ob sie nur ihre sinnliche Erfahrung und Wahrnehmung in mediengeprägten Diskursen und Dispositiven einrahmen und begleiten“ (Tholen 2005, S.152).

Um Stil nun ebenso wenig wie Medien in instrumenteller Weise als Analysekategorie an spezifische Gegenstände ‚anzulegen‘, sondern als „Spielraum von möglichen Formbildungen“ (ebd., S.153) darstellbar zu machen, wird der Zusammenhang von Medium und Inhalt, in gleicher Weise wie der Zusammenhang von Methode und Gegenstand, als wechselseitig konstitutives Verhältnis gefasst, das sich als „Spiel der medialen Inventionen und Interventionen im Feld des Sichtbaren, Hörbaren, Zeigbaren“ (ebd., S.162) darstellt. Diese Operabilität oder „Medialität der Medien“ (ebd., S.161; vgl. Tholen 2002) als zeitlich und differenziell verschränkter, sowohl ursprungsloser wie ergebnisoffener und gegenstandskonstitutiver Prozess, der von Derrida als *Différance* beschrieben wurde, ist im Bereich der Wissenschaftstheorie als Arbeitsweise von

Experimentalsystemen (vgl. Rheinberger 2006) detailliert ausgeführt. In der folgenden Parallelisierung kunstwissenschaftlicher und wissenschaftstheoretischer Lagerungen des Stilbegriffs sowie ihrer Verschränkung in der Frage nach einem Stilbegriff technischer und wissenschaftlicher Bilder (vgl. Bredekamp/Dünkel/Schneider 2008) und der Darstellung der Methodik des Forschungsprozesses im Experimentalsystem soll die differenzielle Verschiebbarkeit oder „Metaphorizität“ (Tholen 2001, S.43; vgl. Tholen 1999) einer konstitutiv prozessierend entworfenen Medialität aufgezeigt werden, die es weiterzudenken gilt.

Transitionen des Stilbegriffs in Kunst- und Wissenschaftsgeschichte

Die Herkunft des Stilbegriffs wird üblicherweise der antiken Rhetorik und ihrer Verhandlung in der Renaissance zugeschrieben (vgl. Müller 1981, S.6-9), eine weitgehende disziplinäre und methodische Sicherung erfolgte in der Stilistik der Literatur- und Sprachwissenschaft (vgl. Eroms 2008). Schon originär literaturwissenschaftliche und linguistische Forschung erstreckt sich jedoch weit über den methodischen, vorwiegend klassifikatorischen und normativen Einsatz des Stilbegriffs hinaus auf seine kognitiven, soziologischen, ästhetischen und geschichtsphilosophischen Implikationen (vgl. Jacob 2005), die den Stilbegriff als einen allgemein kulturwissenschaftlichen Begriff qualifizieren (vgl. Gumbrecht/

Biermann 1986). Während sich der Stilbegriff in den Philologien auf diese Weise als Feld mit zentralen, gesicherten Grundlagen und einer kritischen Peripherie weitergehender Forschung darstellen lässt, hat der kunstwissenschaftliche Stilbegriff eine grundlegend andere Provenienz.

Der aktuell diskutierte Stilbegriff, der in Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft Verwendung findet, bildete sich im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert im Vergleich zum literaturwissenschaftlichen Stilbegriff erst sehr spät heraus, bringt von Anfang an sowohl sehr spezifische wie auch einander gegenläufige Implikationen mit sich und wurde schon zu Beginn sowohl kritisch befragt als auch fortwährend ausgeweitet wie präzisiert. Dies lässt sich auf mehrere Ursachen zurückführen: Während bei rhetorischen und literarischen Stilen, wie etwa auch bei Schwimm-, Tanz- und Musikstilen, das jeweils mit dem Begriff ‚Stil‘ bezeichnete nicht als solches sichtbar ist, sondern in Figuren der Rede, komplexen Eigenarten, zeitlichen Strukturen, Bewegungsabläufen und Proportionen besteht, die erst begrifflich in bestimmte Formen gefasst werden müssen, ist die kunstgeschichtliche Stilkritik als Formanalyse durch die „Fokussierung der visuellen Komponente, des optisch-künstlerischen Artefakts“ (Reichenberger 2003, S.39) charakterisiert. Die Konzentration auf die klassifizierende Untersuchung der visuellen Form wird dabei vielfach als fachgeschichtlich entscheidender

Faktor in den Autonomie- und Sezessionsbestrebungen der sich im späten 19. Jahrhundert von der Geschichtswissenschaft, Archäologie und der philosophischen Ästhetik emanzipierenden Disziplin der Kunstgeschichte betrachtet (vgl. Baumgartner 1998, S.95-100): „Sie [die Kunstgeschichte] wurde eigenständig dadurch, dass sie Stilgeschichte schrieb“ (Bauer 1988, S.165). Der Übergang von einer vorwiegend normativen Verwendung des Stilbegriffs in der Kunstkritik der Renaissance und frühen Neuzeit zur Taxonomie der klassischen Stilgeschichte gestaltet sich dabei als bedeutsame Schwellensituation, in welcher der Stilbegriff von einem Mittel ahistorisch-qualitativer Wertzuweisung, das Hoch- und Verfallsformen der Gestaltung voneinander abzugrenzen erlaubt, zu einer analytischen Ordnungskategorie formaler Gestaltungselemente und deren historischer Einordnung umgewertet wird (vgl. Baumgartner 1998, S.82-89). Diese Veränderung kann wiederum als Ergebnis einer komplexen Abgrenzungsbewegung der Kunst- und Geistesgeschichte von der Naturwissenschaft gesehen werden. Während sich im frühen 19. Jahrhundert zahlreiche naturwissenschaftliche Fächer akademisch zu etablieren begannen, emanzipierte sich die Kunstgeschichte erst gegen Ende dieses Jahrhunderts als eigene Disziplin von der Geschichtswissenschaft. Die Entwicklung eines historisch und evolutionär verstandenen Stilbegriffs, der die formalen Qualitäten der beson-

deren Spezifik des visuellen Artefakts in methodisch abgesicherter Weise zu fassen erlauben sollte, geschah im Zuge der kunstgeschichtlichen Profilierung mit der Etablierung eines Sprachgebrauchs, der stark an naturwissenschaftliche Redeweisen von Gesetz und Regel, kausaler Herleitung und taxonomischer Klassifizierung angelehnt war (vgl. Reichenberger 2003, S.41-54). Ebenso ließe sich auch die besondere Betonung sichtbarer Formen dahingehend charakterisieren, dass diese als ‚empirische Gegenstände‘ der Untersuchung aufgefasst und deren systematische Beschreibung so in ein Verhältnis mit den Begriffssystemen der „strengen Wissenschaften“ (Reichenberger 2003, S.31) gerückt werden konnte – was der jungen Disziplin erlauben sollte, sich als „eine den Naturwissenschaften analoge »Gesetzeswissenschaft«“ (ebd., S.41) zu positionieren.

Schon bei zwei Protagonisten der akademischen Etablierung des Stilbegriffs für die Formanalyse in der Kunstgeschichte, Heinrich Wölfflin und Alois Riegl, zeigen sich – in beiden Fällen unter dem Eindruck eines sich pluralisierenden Kunstschaffens am Anfang des 20. Jahrhunderts – grundlegend verschiedene Auffassungen von der analytischen Leistungskraft des Stilbegriffs¹: Nach

Wölfflin erlaube Stil die Kategorisierung des Sichtbaren und lasse durch die so gewonnenen Formen auf die Sehgewohnheiten einer Epoche zurückschließen (vgl. Wölfflin 1915), Riegl hingegen fasst Stil mit dem Ausdruck „Kunstwollen“ als historisch verschieden gelagerte Bedürfnisse der Weltbewältigung und als Gestaltungsmaßgabe, die von daher je andere Formen des sichtbaren Ausdrucks erzeugt (zusammenfassend vgl. Reichenberger 2003). Die häufig zitierte Fragestellung Riegls: „Warum hat das Kunstwerk zur Zeit seiner Entstehung gefallen und warum gefällt es heute nicht? Was wollte man dazumal von der bildenden Kunst und was will man heute von ihr?“ (Riegl 1929b, S.63) korrespondiert dabei nicht nur mit dem Übergang von einem normativ orientierten Stilbegriff, der etwa die Künstlerviten Vasaris durchzieht, und es erlaubt, Früh- und Verfallsphasen, Höhe- und Tiefpunkte auf ein ideales Kriterium hin zu definieren, zu einem klassifikatorisch-deskriptiven, bisweilen historisch-teleologisch geprägten Ordnungssystem. Riegl zielt darüber hinaus auf ein dynamisches Verständnis einer sich verändernden Weltauffassung mit sich wandelnden Gestaltungsansprüchen.

darauf hingewiesen, dass hier keine Konkurrenzsituation vorlag, sondern beide einem ‚formalistischen‘ Paradigma zugeordnet werden, das eine Methodik zur wissenschaftlichen Beschreibung der künstlerischen Form zu entwickeln hofft. Hierzu wird auch die Arbeit Wilhelm Worringers gezählt (vgl. Worringer 1907 [2007]; Worringer 1918).

1 Die scheinbare Konfrontation zweier Forscher_innen zu kritischen historischen Zeitpunkten ist häufig einem klassischen Forschungsnarrativ geschuldet, in dem ‚Paarungen‘ konkurrierender Wissenschaftler_innen eingesetzt werden, um diametral entgegengesetzte Ansätze und Stoßrichtungen zu illustrieren. Es wird

Wie Paul Feyerabend (1984) mit Hinblick auf Riegls Stilbegriff detailliert herausgearbeitet hat, ergibt sich hier die Anschlussstelle des kunstwissenschaftlichen und des wissenschaftstheoretischen Stilbegriffs: Ein so gelagerter Analysebegriff ermöglicht es, „den Prozeß wissenschaftlicher Erkenntnisbildung nicht-teleologisch zu beschreiben“ (Zimmermann 2009, S.13; vgl. Fleck 1980) sowie lokal und zeitlich gebundene ‚Erkenntnisgegenstände‘ im Horizont ihrer jeweiligen Wirksamkeit und damit Wirklichkeit zu erfassen. Als Konsequenz dieser Prämisse lässt sich die Beurteilung eines Phänomens aus vergangenen Zeiten nach jeweils aktuellen Kriterien auch zur Absurdität zuspitzen: So skizziert etwa Feyerabend die Bezeichnung der formalen Qualitäten der „griechischen Manier“ in den Künstlerviten Vasaris als „grobe Mängel“ (Feyerabend 1984, S.25) als Unsinnigkeit, wie auch Barbara Duden die Brüchigkeit einer medizinisch-geschichtlichen Darstellung betont, die es erlaube, einen „wiederkehrenden Herzwurm« als kardiale Dysfunktion zu diagnostizieren“ (Duden 1991, S.105).

In der Wissenschaftsgeschichte hat sich der Begriff des Stils, womöglich auch bedingt durch die ‚Renaissance‘ Ludwik Flecks, mittlerweile zentral etabliert, wobei die Mannigfaltigkeit seiner Lagerungen denjenigen der Kunstwissenschaft in nichts nachsteht. Die Kategorien *Denkstil* (vgl. Fleck 1980) oder *Stile des Vernunftgebrauchs* (zusammenfassend vgl. Hacking 2006) sind nicht nur an Gegenständen und Handlungen

nachträglich gewonnene Charakterisierungen, sondern werden als eine sowohl kulturell und sozial wie auch technisch gegebene Voraussetzung des Denkens im Allgemeinen und des wissenschaftlichen Denkens im Besonderen verstanden. Durch sie werden sowohl jeweils eigene Gegenstände hervorgebracht, als auch die Methoden ihrer Handhabung und Prüfung legitimiert.

Eine besondere Konstellation des kunstwissenschaftlichen und des wissenschaftstheoretischen Stilbegriffs entwickelt sich in dem 2008 erschienenen *Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, das der Frage nach den Techniken und Produktionsprozessen in der visuellen Konstitution von Wissensgegenständen als der „technisch-mediale[n] Bedingtheit von Wissen“ (Bredekamp/Dünkel/Schneider 2008, S.9) nachgeht. In einem Interview mit Horst Bredekamp unter der Leitfrage, ob es eine Stilgeschichte technischer Bilder geben könne, wird dabei die Eignung des Stilbegriffs als Instrument zur Bestimmung solcher medialen Konstitutionsbedingungen diskutiert (vgl. Arbeitsgruppe „Das Technische Bild“/Bredekamp 2008, nachfolgend AG/Bredekamp). Unabhängig davon, ob es sich bei der Frage nach dem Stil wissenschaftlicher oder technischer Bilder um eine Wiedereinführung des wissenschaftstheoretischen Stilbegriffs in eine kunstwissenschaftlich geprägte Bildtheorie handelt oder ob von der Frage ausgehend eine Revision des wissenschaftstheoretischen Stilbegriffs unter kunstwissenschaftli-

cher Perspektive unternommen werden soll, verquicken sich hier Kernproblematiken beider Stilbegriffe.

Die Attraktivität des Stilbegriffs wird hier, wie auch schon von den ‚Formalisten‘ der Kunstgeschichte um die Jahrhundertwende, durch seine Eignung als ein an der Naturwissenschaft angelehntes, universalanalytisches Begriffsinstrumentarium gekennzeichnet. Die „Schärfe“ der systematischen Einordnung visueller Phänomene unter ‚Begriffspaare‘, wie sie Wölfflin und Worringer mit „kalter Begriffswut“ und „neutraler Präzision“ (AG/Bredenkamp 2008, S.43) unternommen hätten, ist auch für Bredenkamp ein Ideal, an dem sich eine mögliche Stilgeschichte naturwissenschaftlicher Bilder zu orientieren habe. In Abgrenzung zu einem wissenschaftsgeschichtlichen Stilbegriff, den Bredenkamp als vorrangig „psychologisch-mental“ kennzeichnet, wird die kunsthistorische Konzentration auf die „Form“, „gewordene Gestalt“ und insbesondere „visuelle Gestaltung“ betont (ebd., S.38f.). Als heuristische Minimaldefinition von Stil gibt Bredenkamp die „erkennbar gemeinsamen Züge einer überindividuellen Formgebung“ an, die an mehreren, unabhängig voneinander entstandenen Werken „evident werden“ (ebd., S.37) – ein Ansatz, der auch prägnant in der definitorischen Formel von Stil als „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ (Dittmann 1967, S.15) verdichtet wird. Eine geistes- und mentalitätsgeschichtliche Erforschung oder Beschreibung des Stils als „Horizont [...] in dem Erkenntnisgegen-

stände gesehen werden“ (ebd., S.9f.) lehnt Bredenkamp hingegen ab, weil er dieses Vorgehen als die Entmaterialisierung oder „Entkörperlichung“ des Untersuchungsgegenstandes durch einen als solchen gekennzeichneten „falsch verstandenen Platonismus“ (AG/Bredenkamp 2008, S.39) verstehe. Sozusagen aus entgegengesetzter, neukantianisch-idealistischer Perspektive, formulierte hingegen schon Erwin Panofsky in seiner Auseinandersetzung mit Riegls Stilbegriff die Schwierigkeit einer solchen auf das Formal-Materielle konzentrierten Untersuchung: „[A]n und für sich hat eine nur die »sinnlichen Eigenschaften« des Kunstwerks erfassende Charakteristik nicht das geringste Recht, zwischen den Linien, die die Künstlerhand gezogen hat, und den Linien, die durch die Reißbildungen im Firniß entstanden sind, irgendeinen grundsätzlichen Unterschied zu machen“ (Panofsky 1992a, S.60). Die Identifikation einer „überindividuellen“ Prägung der „handgeformten Gestalt“ (AG/Bredenkamp 2008, S.42) ist jedoch in der Argumentation Bredenkamps von eminenter Bedeutung und wird im Speziellen auch als Argument gegen eine mögliche stilistische Identifikation der sichtbaren Phänomene maschinell erzeugter Bilder verwendet, die als „nicht-intendierte Spuren“ eines „nicht-individuell“ geprägten Gerätes nicht geeignet seien, um an den von ihnen erzeugten ‚materiellen Formen‘ den „beschreibende[n] Nachvollzug einer Gedankenfindung“ (ebd., S.37f.) zu leisten.

Eine weitere Problematik in der Objektivierung von Stil aus dem morphologischen Vergleich besteht in der Verknüpfung der Erkenntnis von Stil mit der „Erfahrung desjenigen, der den Stil analysiert“, in Hinblick auf sowohl bestehende „Deutungsraaster“ (ebd., S.40f.), die vor jeder Betrachtung dasjenige bestimmen, was sich überhaupt als gesuchtes Merkmal zeigt, als auch die Eigenarten sprachlicher Register, in denen sich das beobachtete Phänomen wiederum überhaupt erst formulieren lässt. Diesem „Teufelskreis“ entginge man Bredekamp zufolge durch die Beschreibung der Form „in einer radikal »naiven« Phänomenologie“ – wobei dem darauf folgenden, „adjektivlosen“ Beschreiben der Form „mit äußerster Präzision“ jedoch wiederum ein ‚Stil‘ zugeschrieben wird: „im Stil gleichsam der Neuen Sachlichkeit“ (ebd.).

Die Problematik eines möglichen Erkennens und Kategorisierens von Formen setzt sich damit in der Identifikation von objektiven Stilen fort, die damit zu ‚etwas‘ werden, das selbst wiederum nur in Begriffen charakterisiert werden kann. Der von Bredekamp identifizierte und zu vermeidende „Platonismus in immer neuem Gewand“ (ebd., S.39) ist also nicht nur Problem eines Idealismus, der sich allem Materialismus voraussetzt, sondern eröffnet die Problematik eines dualistischen Denkschemas, das Materialismus und Idealismus gegeneinander setzt, im Zusammenhang mit dem Verhältnis von Gegenstand und Methode. Dies konkretisiert sich in der Frage, ob es

– unabhängig von immer schon sozial und geschichtlich, in ihrer Verdichtung in einem Individuum letztlich persönlich geprägten Erkenntnisvoraussetzungen – objektive, also unabhängig von ihrer Erkenntnis bestehende, existierende Eigenschaften gibt, „die den Dingen unter allen Umständen zukommen, ob sie nun von einem menschlichen Subjekte betrachtet werden oder nicht“ (Riegl 1996, zit. nach Reichenberger 2003, S.73). Idealistische und materialistische Positionen können einander jederzeit vorwerfen, entweder mit einem Gegenstand zu operieren, der per Definition außerhalb des beobachtend Feststellbaren liegt, oder mit als solchen nicht konkret feststellbaren Entitäten wie zu Erkenntnis- und Deutungsmustern zusammengefassten sozialen, geschichtlichen oder psychologischen Vorgängen zu „rechnen [...] wie mit einer bekannten Größe“ (ebd., S.80).

Diese Problematik der jeweiligen Gegenstandsbestimmung betrifft nicht nur den Stilbegriff, sondern dominiert in gleicher Weise die dualistische Argumentation um einen idealistisch anthropologischen oder materiell technikzentrierten Medienbegriff, wie Hartmut Winkler eindrücklich mit den jeweilig gegenseitigen Zuschreibungen technikdeterministischer und mentalitätsgeschichtlicher Medien-geschichtsschreibung nachvollzogen hat (vgl. Winkler 1999). Nach der Argumentation Stefan Webers in *Non-dualistische Medientheorie: Eine philosophische Grundlegung* (2005) verbleibe eine solche Feststellung einer

wechselseitigen Abhängigkeit mit dem Postulat einer „zyklischen Einschreibung“ (Winkler 1999, zit. nach Weber 2005, S.26) jedoch einem grundlegend dualistischen Schema verhaftet, das lediglich ein zeitliches Nacheinander beider Pole eröffne. Im Folgenden soll daher die geschichtsphilosophische Rekonzepzionierung des Stilbegriffs in George Kublers *The Shape of Time* (1962) aufgegriffen werden, die Hans-Jörg Rheinberger mit der Beschreibung von *Experimentalsystemen* zu einer dynamisierten Darstellung des Prozesses der Wissensgenerierung *zwischen* technisch-materiellen und ideellen Polen ausgearbeitet hat.

Mediale Dimensionen des Stilbegriffs

Der entscheidende Schritt bei George Kublers informationstheoretisch-kybernetischem Ansatz, den er deziert als notwendige theoretische Ergänzung des Stilbegriffs einführt, ist die Konzeption materieller Formen, ihrer Erscheinung in der Zeit *und* ihre historische Identifikation und wissenschaftliche Kategorisierung in einem gemeinsamen Verhältnis. Das zunächst in der deutschen Kunstgeschichte unbeachtet gebliebene Buch leistete mit der deutschen Übersetzung Anfang der 1980er Jahre einen nicht unerheblichen Beitrag zu der damals (wieder) aktuellen Frage nach dem akademischen Stand der Kunstwissenschaft und insbesondere dem Verhältnis von Kunstgeschichte und Kunsttheorie (vgl. Belting 1983, 1995; Boehm 1982).

Aktuelle Aufmerksamkeit erhält das Werk, das selbst zu Beginn das Verhältnis von Kunst- und Wissenschaftsgeschichte erörtert, durch die zahlreichen Anleihen Hans-Jörg Rheinbergers², der die „Materialität der ästhetischen und epistemischen Dinge“ fokussiert, in ihrer Untersuchung und Darstellung jedoch dem Anspruch Kublers folgt, „die Kategorien mitzureflekieren, in denen die Geschichte von Kunstwerken dargestellt wird, und mit diesen Kategorien nicht nur Sinngebilde in ihrer Idealität zu erfassen“ (Rheinberger 2009, S.47f.).

Die besondere Zeitlichkeit, oder genauer, die zeitliche Wirksamkeit des Kunstwerkes ist sowohl für Kubler wie auch für Rheinberger Anlass, generell die Historiografie zu reflektieren. Wie auch im Streit um die akademische Ausrichtung der Kunstwissenschaft steht dabei der zeitliche Doppelcharakter von Kunstwerken im Zentrum: Anders als bei einer geschichtlichen Untersuchung historisch spezifischer Erscheinungen, die zum Zeitpunkt ihrer Untersuchung bereits vergangen sind und rein unter dem jeweiligen Zusammenhang ihres Auftretens untersucht werden können, ist ein Kunst-

2 Zentral in Rheinberger 2007 und 2009, ebenso aber auch in Rheinberger 2006. Zur Aktualität Kublers in Kunst- und Wissenschaftsgeschichte siehe „Die Entgrenzung der Kunstgeschichte – Dissolving the boundaries of art history. Eine Revision von George Kubler’s THE SHAPE OF TIME“, Internationale Tagung, Köln 2010 (http://www.uni-koeln.de/kubler/download/podcast/kubler_2010-05-08/05-rheinberger-vortrag.mp3).

werk sowohl „historisch bedingtes, an eine Epoche gebundenes Produkt“ wie auch „immer aktuelle ästhetische Erscheinung“ (Baumgartner 1998, S.79). Kubler formuliert dieses Verhältnis in einer ausgedehnten Analogie, in der die Arbeit des Historikers mit der eines Astronomen verglichen wird, der das „Licht verloschener oder weit entfernter Sterne“ (Kubler 1982, S.54) nur in einem immer aktuellen Jetzt wahrnehmen und untersuchen kann. Die jeweilige Aktualität jeder Erscheinung unterliege selbst wieder Bedingungen, die durch alle anderen Erscheinungen geprägt werden, oder wie es Kubler und Rheinberger mit Bezugnahme auf T.S. Eliot ausdrücken: „[J]edes bedeutende Kunstwerk [zwingt uns], alle früheren Werke neu zu beurteilen“ (Rheinberger 2006, S.223).

Eine solche, von Rheinberger in Abgrenzung von einer linearen Historiografie so bezeichnete „epistemologische Rekurrenz“ wird weiter ausgeführt als eine „Ökonomie epistemischer Verschiebung, in der alles, was zunächst lediglich als Substitution oder Hinzufügung innerhalb der Grenzen eines bestehenden Experimentalsystems in Anschlag gebracht wird, dem System insgesamt eine neue Gestalt und damit auch seine Vergangenheit neu zu lesen gibt“ (Rheinberger 2006, S.11). Die Beweglichkeit und jeweilige rekursive Abhängigkeit des Systemzusammenhangs und seiner Beobachtung spielt sowohl in der Kunstgeschichte als auch in der Wissenschaftsgeschichte eine zentrale Rolle. Bereits Feyer-

abend betont in Rekurrenz auf Riegl die Abhängigkeit der „Wahl eines Stils, einer Wirklichkeit, einer Wahrheitsform, Realitäts- und Rationalitätskriterien“ – und dies gilt ebenso für die Analyse vorangegangener ‚Stile‘ – von der „historischen Situation“ (Feyerabend 1984, S.77).

Diese spezifische „Verknötung der Zeit“, die die wechselseitige Abhängigkeit von Erkenntnisobjekt und Erkenntnisbedingungen begleitet, ist nun nach Rheinberger nicht nur der Tätigkeit des Historikers, ob nun kunst- oder wissenschaftstheoretischer Ausrichtung, inhärent, sondern als „Umordnung und Umschrift, Rearrangement und Neuausrichtung in der materiell vermittelten, differentiellen Bewegung von Experimentalsystemen selbst am Werk [...], gewissermaßen ihre Zeitstruktur“ (Rheinberger 2006, S.224). Während Rheinbergers *Experimentalsysteme* intensiv in der *artistic research* diskutiert werden (vgl. Stallschus 2013; Tröndle 2012; Kreuzer 2012), soll im Folgenden unabhängig von wissenschaftlicher oder künstlerischer Wissensgenerierung eine kurze Rekapitulation mit dem Fokus auf deren besondere zeitliche Struktur unternommen werden.

Als „kleinste, vollständige Arbeitseinheiten der Forschung“ operierten Experimentalsysteme nach Rheinberger aufgrund eines „beweglichen Verhältnis[es] zwischen epistemischen und technischen Momenten“, deren ideale Pole er als epistemische und technische Dinge – „nicht unbedingt Objekte im engeren Sinn, es

können auch Strukturen, Reaktionen, Funktionen sein“ (Rheinberger 2006, S.27) – bezeichnet. *Epistemische Dinge*, „denen die Anstrengung des Wissens gilt“, werden zunächst durch ihre Vagheit gekennzeichnet und bestehen als „unscharfe“, „unklare Ideen“ und „Begriffe im Fluß“ in einem fortwährenden „operationalen Umdefinieren“ (ebd., S.29). *Technische Dinge* oder *Bedingungen* – stabilisierte „Instrumente [...] Modellorganismen, [...] Sedimentationsprodukte lokaler oder disziplinärer Arbeitstraditionen, [...] Meßapparaturen, [...] Materialien oder Labortiere, [...] kanonisierte Formen handwerklichen Könnens“ – bildeten den „Horizont und die Grenze“ des Experimentalsystems, fügten die epistemischen Dinge in „übergreifende Felder von epistemischen Praktiken und materiellen Wissenskulturen ein“ und ließen Wissensobjekte so „erst als solche hervortreten“ (ebd.). Technische und epistemische Dinge stehen zeitlich wie räumlich in einem „nicht-trivialem Wechselspiel“, hybridisieren und können ihre Rollen tauschen – ihre Unterscheidung sei daher „funktional zu verstehen und nicht material begründet“ (ebd., S.30). Dennoch sei ihre Differenz unabdingbar für den Prozess der Entstehung von Neuem, das immer nur in Differenz zum Alten erscheinen kann: „Das Ereignis eines neuen Phänomens ist immer und notwendigerweise gekoppelt an die Miterzeugung bereits existierender Phänomene. Ohne diesen Rekurs gäbe es keine Möglichkeit des Vergleichs“ (ebd., S.90).

Die funktionale Äquivalenz des Verhältnisses technischer und epistemischer Dinge mit dem Verhältnis von Stil und Einzelwerken lässt sich damit folgendermaßen darstellen: Stil als stabilisierte Kategorie sowohl gegebener Formenrepertoires wie auch Materialien, Vorstellungszusammenhänge, Praktiken und Techniken, ist nach Alois Riegl die Bedingung dafür, „jedes Kunstwerk, dass uns unter die Augen kommt, sofort unter ein uns bereits bewusstes Allgemeineres, den Stilbegriff zu subsumieren, so dass das Kunstwerk den störenden Charakter des Fremdartigen verliert, wodurch wir erst recht fähig gemacht werden, das Spezifische, Eigenartige, Ungewohnte daran mit dem vollem Reize, wie ihn jede Abwechslung hervorzubringen pflegt, zu genießen“ (Riegl 1929a, S.44).

Diese ‚Orientierungsfunktion‘ des Bekannten, das eine Einordnung des neuartigen Phänomens erlaube, ließe sich im Hinblick auf die Entdeckung von Neuem noch grundlegender formulieren: *Technische Dinge*, und als solches dient ‚Stil‘ als gefestigte Analysekategorie und Maßstab, stellen nach Rheinberger die Bedingung dafür dar, das Neuartige, Ungewohnte, Originelle überhaupt erst als Neues wahrnehmen und behandeln zu können. Sie bildeten eine „»Fassung« im doppelten Sinne des Wortes: Sie erlauben es [das Wissenschaftsobjekt] anzufassen, mit ihm umzugehen, und sie begrenzen es“ (Rheinberger 1992, S.70).

Dem Charakteristikum der Verschieb- und Auswechselbarkeit

technischer und epistemischer Dinge entspricht ebenfalls die Wandelbarkeit des Stilbegriffs, der sich als *terminus technicus* in seiner ‚harten‘, normativ wie begrifflich-taxonomischen Stabilisierung als *technisches Objekt* verhalten kann, als ein „gleichsam a priori gegebenes Reagens, das das zu untersuchende Objekt veranlaßt, durch sein positives oder negatives Verhalten zu ihm über sein eigentlichstes Wesen Aufschluß zu geben“ (Panofsky 1992b, S.36). Sobald ‚Stil‘ jedoch selbst als *epistemisches Objekt* in den Blick genommen wird, verschwimmt er in flüchtigen, mehrdeutigen, unbestimmten Zuschreibungen wie „gemeinsame Züge einer überindividuellen Formgebung“, „mentalitätsgeschichtliche Gemeinsamkeiten“ (vgl. AG/Bredenkamp 2008, S.37), ‚Weltanschauung‘ oder ‚Zeitgeist‘. Kubler fasst dieses Phänomen metaphorisch mit dem Bild des Regenbogens: „Stil ist wie ein Regenbogen. Er ist ein Phänomen der Wahrnehmung, das von der Koinzidenz bestimmter physikalischer Bedingungen abhängig ist. Wir können ihn nur kurze Zeit sehen, wenn wir zwischen Sonne und Regen stehen, er verschwindet aber aus unserer Wahrnehmung, wenn wir dorthin gehen, wo wir ihn eben noch zu sehen glaubten“ (Kubler 1982, S.201).

Klar gefasste Trennungen von „Thema und Methode“, wie Rheinberger in Anlehnung an Nietzsche formuliert, oder auch „Wissensobjekt“ und „Erkenntnisbedingung“, sind im Denken einer experimentellen „Phänomenotechnik“ (Rheinberger 2006,

S.31f.; vgl. Bachelard 1988), die ihre Untersuchungsgegenstände nicht vorfindet, sondern die Bedingungen erst schaffen muss, unter denen sie erscheinen, demnach nicht im Forschungsprozess selbst aktiv. Sie stellen unter dieser Perspektive lediglich diskursive Effekte von Distinktionen dar, die erst nachträglich von einem stabilisierten Standpunkt eines jeweils aktuellen Ergebnisses her vorgenommen werden können.

Ihre Unterscheidung, die Kategorisierung und die Trennung in methodische Grundlagen, Richtlinien und Maßstäbe, die im jeweiligen Zusammenhang selbst nicht befragt werden und einem infrage stehenden Phänomen, das durch diesen Rahmen überhaupt erst in Erscheinung treten kann, sei nach Rheinberger dennoch nötig, „weil wir sonst nicht in der Lage sind, das Spiel der Entstehung von Neuem auf epistemologischen Feld zu bezeichnen“ (Rheinberger 2006, S.71). „Neues“ entstehe nach Rheinberger als Effekt der „in experimenteller Arbeit [...] verkörperten Bewegung des Aufschließens, [die] immer schon in ihren technologischen Bedingungen haust, diese aber zugleich transzendiert und einen offenen Horizont für das Auftauchen unvorwegnehmbarer Ereignisse schafft“ (Rheinberger 2006, S.33). Was nun das experimentelle System, im Gegensatz zu einer einfachen „Antwortmaschine“, die in ihrer stabilisierten Identität nur bereits bekannte Probleme abarbeiten kann, als „Fragemaschine“, „Generator von Über-

raschungen“ (Rheinberger 2006, S.9), oder – nach Gilbert Simondon's *Existenzweise technischer Objekte* als „offene Maschine“ (Simondon 2012, S.11) – qualifiziert, ist eine ‚konstitutive Differenz‘ (Rheinberger 2006, S.33), ein „beschränktes Rauschen“ (Rheinberger 1992, S.72) oder ein „Unbestimmtheitspielraum“ (Simondon 2012, S.11). Diese so gefasste ‚eingeschränkte Offenheit‘ ist dabei ein Raum, in dem sich das, was sich jeweils differenziell zum Vorangegangenen *individuiert* hat, wiederum zu Bedingungen sedimentieren kann, die neue Erkenntnisweisen und -techniken erlauben.

Was Ereignisse so „unvorwegnehmbar“ macht, und im Gegensatz zu reiner Variation, Veränderung und Neukombination als etwas epochal Neues in Erscheinung treten lässt, ist die fortlaufende Veränderung der Erkenntnisweise durch Neues, der „technische Erfindungen begleitende kulturelle Choc“ (Tholen 2001, S.33). Oder wie bereits Kubler formuliert: „the difference between changing the environment and changing our perceptions of the environment“ (Kubler 1962, S.69). Der durch das Arrangement immer neuer beziehungsweise ‚veraltender‘ technischer Dinge geschaffene „Repräsentationsraum“, in dem epistemische Dinge auftreten können – wobei Rheinberger Repräsentation explizit versteht als „Darstellung im Sinne einer *Herstellung*, einer Produktion, in der das Dargestellte selbst überhaupt erst Gestalt annimmt“ (Rheinberger 1992, S.73) – unterliegt damit selbst

einer fortlaufenden Veränderung (vgl. Khurana 1998).

Die Veränderung ermöglichende und verursachende differenzielle Verschiebbarkeit von technischen und epistemischen Dingen lässt sich nun mit Georg Christoph Tholen als die „a-präsente, unverfügbare und nicht-intentionale Dimension des *Medialen*“ (Tholen 2001, S.35), eine „nicht auf ihre materielle Trägergestalt zurückführbare Struktur differentieller Relationen“ (ebd., S.43) fassen. ‚Medien‘ – wie auch ‚Stil‘ – sind in diesem Sinne weder rein technische Instrumente im Sinne eines zweckrationalen ‚Um-Zu‘, noch sind sie stillgestellte ‚Horizonte‘, auf denen sich ‚etwas‘ abzeichnet, sondern komplexe Arrangements, in denen eine Vielzahl materieller und immaterieller Bedingungen in der Operationsweise eines „Experimentalsystems“ verschränkt sind – am Beispiel des Films etwa Geräte und Standards, Aufführungspraktiken, ökonomische Gesichtspunkte, soziale Normen und kulturelle Wertungen sowie Zirkulationsformen und Hybridisierungen (vgl. Spöhrer 2013). Ein dualistisches Schema von Stil und Werk stellt in diesem Prozess nur eine jeweils aktuelle Mikrostruktur dar, die wiederum nur nachträglich als solche identifiziert werden kann.

Die Medialität eines solchen Systems in ihrer zeitlichen Prozessualität offenzulegen, ist jedoch nicht möglich – mediale Prozesse lassen sich nur an jeweils zur Erscheinung gekommenen und festgestellten Entitäten, kulturellen Stabilisierungen, Begriffen

und ihrer fortlaufenden differenziellen Veränderung ablesen.³

Der Auslöser für die Überlegungen zur Dynamik von Forschung als medialer Konstitution waren Kunstwerke – unabhängig von ihrer Ausprägung in den bildenden, musikalischen, literarischen, performierenden oder filmischen Künsten. Ein Werk ist immer einerseits ‚Kind seiner Zeit‘ und damit von den Bedingungen seiner Herstellung abhängig. Als historisches Produkt enthält es im weiteren Sinne ‚Aussagen‘, die zeitspezifisch codiert sind und interpretiert werden müssen. Andererseits ist es als ästhetisches Objekt unabhängig von der Zeit seiner Herstellung, es wirkt im Jetzt und besetzt selbst eine offene Stelle auf der Grenze des Bekannten und Unbekannten, Materiellen und Immateriellen. Es ist, mit einem Zitat Michel Serres, das Rheinberger im Zusammenhang mit dem Experimentalsystem diskutiert, immer schon „noch Objekt und schon Zeichen, noch Zeichen und schon Objekt“ (Serres 1989, zit. nach Rheinberger 2006, S.28) und birgt damit ein Widerstandspotenzial gegenüber einer historischen Ein-

ordnung, das sich beständig ästhetisch aktualisiert.

Für die Repräsentation einer solchen Dynamik, die zumindest Schritte der Prozessualität sichtbar und als historisch je einzigartige Situationen in einer fortlaufenden funktionalen Wandlung darstellbar macht, diskutiert Rheinberger das Schreiben des Historikers als Experimentalsystem. Durch das Schreiben selbst werde sowohl ein Repräsentationsraum für das (naturwissenschaftliche) Experimentalsystem eröffnet, wie darin auch das durch das „Erschreiben“ Eröffnete wiederum, nach Husserl, „sedimentieren und zu Arbeitsmaterialien werden“ (Rheinberger 2007, S.91) kann. Die fortgesetzt wechselseitige Stabilisierung technischer Dinge (das Schreiben) und epistemischer Dinge (Erkenntnisinhalte) werde somit an Darstellungen ablesbar, die die funktionale „Umschrift“ (Rheinberger 2006, S.224) technischer und epistemischer Dinge selbst prozessieren und performieren (vgl. Spöhrer 2015; Pöhl 2014, S.62f.).

Ausblick

Es gilt nach wie vor, die epistemischen, und in diesem Sinne medialen, Bedingungen für eine Wissenschafts- und Mediengeschichte zu erarbeiten, die die Ausbildung von Erkenntnisstrategien und -objekten sowie deren historiografische Beschreibung als dynamische Prozesse fasst. Die Revision vergangener Auseinandersetzungen um die Strukturierung

3 Kubler formuliert die strukturell übereinstimmende Schwierigkeit der Darstellung des historischen Prozesses folgendermaßen: „Zeit als solche ist – wie Bewußtsein – nicht erkennbar. Wir kennen Zeit nur indirekt durch das, was in ihr geschieht: durch die Beobachtung von Dauer und Wandel; durch die Abfolge von Ereignissen und die dazwischenliegenden Phasen der Unveränderlichkeit; und indem wir unterschiedlich lange Zeitabstände zwischen den Veränderungen wahrnehmen“ (Kubler 1962, S.47).

gen methodischer und analytischer Kategorien kann dabei als Korrektiv dogmatischer Festsetzungen dienen, wie sie auch Konstellationen deutlich macht, die selbst als Problemgeschichte nicht einfach historisch abzulegen sind, sondern bei jeder weiteren Aufnahme wieder aktiv werden. Dieser Umstand soll zusammenfassend mit einem ‚Lieblingszitat‘ Rheinbergers illustriert werden: „Jeder Künstler arbeitet im Dunkeln und wird nur von den Tunneln und Schächten früherer Werke geleitet, während er einer Ader folgt in der Hoffnung, auf eine Goldgrube zu stoßen. Gleichzeitig aber muß er fürchten, daß die Ader schon morgen ausgeschöpft sein kann“ (Kubler 1982, S.194; zit. in Rheinberger 2006, 2007, 2012).

Kublers Metapher vom Fortgang der Kunstschöpfung als Bergwerk wird von Rheinberger an verschiedenen Stellen zur Erläuterung und Darstellung des „von hinten getriebenen“ (Kuhn 1992, S.14), also vom jeweiligen Entwicklungsstand technischer Dinge abhängigen und (bis zum völligen Scheitern) ergebnisoffenen Forschungsprozesses herangezogen. Die Fortsetzung des Zitates im direkten Anschluss weist jedoch darüber hinaus auf ein ebenso wichtiges Element sowohl der Forschung selbst wie auch ihrer wissenschaftstheoretischen Rekapitulation: „Seine Umgebung ist überhäuft mit den

Halden der ausgeräumten Minen: andere Goldsucher durchforsten sie von neuem, um Spuren seltener Elemente zu sichern, die früher einmal weggeworfen worden sind, heute aber höher als Gold bewertet werden“ (Kubler 1982, S.195).

Wie bei jeder metaphorischen Übertragung muss das Augenmerk auf die besonderen Verdichtungen, implizierten räumlichen Orientierungen und die (nur) im Bild leicht zu bewerkstelligende Unterscheidung von Schacht, Gold und Halde gelenkt werden. Dennoch bergen die Schuttberge auch schon längst weitergezogener Frontverläufe, um im Bild zu bleiben, oft noch einen größeren Schatz als die ‚seltenen Elemente‘, die in ihrer *Objektivität* (Rheinberger 2006, S.11) dem Gold strukturell gleichzusetzen sind. Die ‚Schutthalden‘ der Forschung sind selbst materielle Spuren einer „im Werden begriffenen wissenschaftlichen Erfahrung“, die es „gegenüber ihrem begrifflich verfaßten und verfestigten Resultat zur Geltung zu bringen“ (Rheinberger 2006, S.27) gilt. Hierfür werden fortgesetzt reflektierte, methodische Instrumente gebraucht werden, die es erlauben, die sich wandelnden und gegenseitig verschiebenden materiellen und ideellen Prämissen von Erkenntnistätigkeit, Erkenntnisobjekt und ihrer jeweiligen Untersuchung zu begreifen sowie ihre Medialität darstellbar zu machen.

Literatur

- Arbeitsgruppe „Das Technische Bild“/Bredenkamp, Horst: „Bildbeschreibungen. Eine Stilgeschichte technischer Bilder? Ein Interview mit Horst Bredenkamp.“ In: Bredenkamp, Horst/Dünel, Birgit/Schneider, Vera (Hg.): *Das Technische Bild: Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*. Berlin: Akademie-Verlag, 2008, S.36-48.
- Bachelard, Gaston: *Der neue wissenschaftliche Geist*. Frankfurt: Suhrkamp, 1988.
- Bauer, Hermann: „Form, Struktur, Stil.“ In: Belting, Hans/Dilly, Heinrich/Kemp, Wolfgang et al. (Hg.): *Kunstgeschichte: Eine Einführung*. Berlin: Reimer, 1988, S.151-168.
- Baumgartner, Marcel: *Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1998, S.95-100.
- Belting, Hans: *Das Ende der Kunstgeschichte?* München: Deutscher Kunstverlag, 1983.
- Belting, Hans: „Das Werk im Kontext.“ In: Belting, Hans/Dilly, Heinrich/Kemp, Wolfgang et al. (Hg.): *Kunstgeschichte: Eine Einführung*. Berlin: Reimer, 1988, S.222-239.
- Belting, Hans: *Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahren*. München: Beck, 1995.
- Derrida, Jacques: „Die différance.“ In: Derrida, Jacques/Engelmann, Peter (Hg.): *Randgänge der Philosophie*. Wien: Passagen, 1988, S.29-52.
- Dittmann, Lorenz: *Stil Symbol Struktur: Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*. München: Fink, 1967.
- Duden, Barbara: *Der Frauenleib als öffentlicher Ort: Vom Mißbrauch des Begriffs Leben*. Hamburg u.a.: Luchterhand Literaturverlag, 1991.
- Eroms, Hans Werner: *Stil und Stilistik: Eine Einführung*. Berlin: Schmidt, 2008.
- Feyerabend, Paul: *Wissenschaft als Kunst*. Frankfurt: Suhrkamp, 1984.
- Fleck, Ludwik/Schäfer, Lothar/Schnelle, Thomas (Hg.): *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache: Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv [1935]*. Frankfurt: Suhrkamp, 1980.
- Gumbrecht, Hans Ulrich/Biermann, Armin (Hg.): *Stil: Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Frankfurt: Suhrkamp, 1986.
- Hacking, Ian: *Historische Ontologie*. Zürich: Chronos, 2006.
- Heinz, Rudolf: *Stil als geisteswissenschaftliche Kategorie: Problemgeschichtliche Untersuchungen zum Stilbegriff im 19. und 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen+Neumann, 1986.

Jacob, Daniel (Hg.): *Sprache, Bewusstsein, Stil: Theoretische und historische Perspektiven*. Tübingen: Narr, 2005.

Khurana, Thomas: „Was ist ein Medium? Etappen einer Umarbeitung der Ontologie mit Luhmann und Derrida.“ In: Krämer, Sybille (Hg.): *Über Medien: Geistes- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Berlin: o.V., 1998, S.111-143.

Kreuzer, Stefanie: *Experimente in den Künsten: Transmediale Erkundungen in Literatur, Theater, Film, Musik und bildender Kunst*. Bielefeld: transcript, 2012.

Kubler, George: *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven: Yale UP, 1962.

Kubler, George: *Die Form der Zeit: Anmerkungen zur Geschichte der Dinge* [1962]. Frankfurt: Suhrkamp, 1982.

Kuhn, Thomas S.: *The Trouble with the Historical Philosophy of Science: An Occasional Publication of the Department of the History of Science*. Cambridge: Harvard UP, 1992.

Müller, Wolfgang G.: *Topik des Stilbegriffs: Zur Geschichte des Stilverständnisses von der Antike bis zur Gegenwart*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981.

Panofsky, Erwin: „Der Begriff des Kunstwollens.“ In: Panofsky, Erwin/Oberer, Hariolf/Verheyen, Egon (Hg.): *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin: Wissenschaftsverlag Spiess, 1992a, S.29-45.

Panofsky, Erwin: „Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie: Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit »kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe«“ [1924]. In: Panofsky, Erwin/Oberer, Hariolf/Verheyen, Egon (Hg.): *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin: Wissenschaftsverlag Spiess, 1992b, S.49-76.

Pöhl, Veronika: „Is There a Common Epistemological Ground of Actor-Network Theory and Media Aesthetics? A Meta-Phorological Essay.“ In: *International Journal for Actor-Network Theory and Technological Innovation* 6 (4), 2014, S.58-68.

Reichenberger, Andrea: *Riegls „Kunstwollen“: Versuch einer Neubetrachtung*. Sankt Augustin: Academia Verlag, 2003.

Rheinberger, Hans-Jörg: „Das »Epistemische Ding« und seine technischen Bedingungen.“ In: Rheinberger, Hans-Jörg: *Experiment, Differenz, Schrift: Zur Geschichte epistemischer Dinge*. Marburg: Basiliken-Press, 1992, S.67-86.

Rheinberger, Hans-Jörg: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge: Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*. Frankfurt: Suhrkamp, 2006.

Rheinberger, Hans-Jörg: „Über die Kunst das Unbekannte zu erforschen.“ In:

Friese, Peter (Hg.): *Say it isn't so: Naturwissenschaften im Visier der Kunst*. Heidelberg: Kehr, 2007, S.83-94.

Rheinberger, Hans-Jörg: „Wissenschaftsgeschichte mit George Kubler.“ In: *Texte zur Kunst* 19 (76), 2009, S.46-51.

Rheinberger, Hans-Jörg: „Experiment, Forschung, Kunst“ (2012).
<http://www.dramaturgische-gesellschaft.de/assets/Uploads/ContentElements/Attachments/Hans-Joerg-Rheinberger-Experiment-Forschung-Kunst.pdf>
 (03.03.2015).

Riegl, Alois: *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin: Schmidt, 1923.

Riegl, Alois: *Spätromische Kunstindustrie*. Wien: Verlag der österreichischen Staatsdruckerei, 1927.

Riegl, Alois: „Eine neue Kunstgeschichte.“ In: Riegl, Alois/Swoboda, Karl (Hg.): *Gesammelte Aufsätze*. Augsburg: Filser, 1929a, S.43-50.

Riegl, Alois: „Naturwerk und Kunstwerk I.“ In: Riegl, Alois/Swoboda, Karl (Hg.): *Gesammelte Aufsätze*. Augsburg: Filser, 1929b, S.51-65.

Riegl, Alois: „Über antike und moderne Kunstfreunde“ [1929]. In: Riegl, Alois/Rosenauer, Artur (Hg.): *Gesammelte Aufsätze*. Wien: Facultas, 1996, S.185-196.

Simondon, Gilbert: *Die Existenzweise technischer Objekte*. Zürich: Diaphanes, 2012.

Spöhrer, Markus: „Murphy's Law in Action: The Formation of the Film Production Network of Paul Lazarus' Barbarosa (1982): An Actor-Network-Theory Case Study.“ In: *International Journal of Actor-Network-Theory and Technological Innovation* 5 (1), 2013, S.19-39.

Spöhrer, Markus: „Vom Eigen- und Stellenwert der geisteswissenschaftlichen Wissensproduktion: Schreiben als Experimentalsystem.“ In: Baetel, Andrea/Famula, Marta (Hg.): *Vom Eigenwert der Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, erscheint 2015.

Stallschus, Stefanie: „A Theory of Experimentation in Art? Reading Kubler's History of Art after Rheinberger's Experimental Systems.“ In: Schwab, Michael (Hg.): *Experimental Systems: Future Knowledge in Artistic Research*. Leuven: Leuven UP, 2013, S.15-25.

Tholen, Georg Christoph: „Die Metaphorizität des Medialen“ (1999). <http://sammelpunkt.philo.at:8080/351/1/9035.0.thometaph1.pdf> (26.03.2015).

Tholen, Georg Christoph: „Die Zäsur der Medien.“ In: Stanitzek, Georg/Voßkamp, Wilhelm (Hg.): *Schnittstelle Medien und Kulturwissenschaften: Mediologie Band 1*. Köln: DuMont, 2001.

Tholen, Georg Christoph: *Die Zäsur der Medien: Kulturphilosophische Konturen*. Frankfurt: Suhrkamp, 2002.

Tholen, Georg Christoph: „Medium/Medien.“ In: Roesler, Alexander/Stiegler, Bernd (Hg.): *Grundbegriffe der Medientheorie*. Paderborn: Fink, 2005.

Tröndle, Martin (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft: Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*. Bielefeld: transcript, 2012.

Weber, Stefan: *Non-dualistische Medientheorie: Eine philosophische Grundlegung*. Konstanz: UVK, 2005.

Winkler, Hartmut: „Die prekäre Rolle der Technik. Technikzentrierte versus ‚anthropologische‘ Mediengeschichtsschreibung.“ In: Pias, Claus (Hg.): *Medien: Dreizehn Vorträge zur Medienkultur*. Weimar: VDG, 1999, S.221-238.

Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München: Bruckmann, 1915.

Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie* [1907]. Paderborn: Fink, 2007.

Worringer, Wilhelm: *Formprobleme der Gotik*. München: Piper, 1918.

Zimmermann, Anja: *Ästhetik der Objektivität: Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript, 2009.