

Die Idee der „inneren Form“ und ihre Transformation

TANEHISA OTABE

University of Tokyo, Faculty of Letters, Institute of Aesthetics
7–3–1 Hongo, Bunkyo-ku, J-113–0033 Tokyo, Japan
t_otabe@nifty.com

ORIGINAL SCIENTIFIC ARTICLE / RECEIVED: 13–11–2008 ACCEPTED: 18–05–2009

ZUSAMMENFASSUNG: Der Begriff der „inneren Form“ stammt vom Begründer des sogenannten Neuplatonismus, Plotin, und hatte entscheidenden Einfluss auf die ästhetische Theorie von der Renaissance bis zum 18. Jahrhundert. Lessings Annahme eines „Raphael ohne Hände“ in *Emilia Galotti* (1772) verkörpert das Ideal des neuplatonischen Künstlers, der mittels seiner rein geistigen Konzeption schafft, ohne durch die materielle Welt beeinträchtigt zu werden. Allerdings macht die Vorstellung eines Malers, der nicht malt, die spezifische Problematik der neuplatonischen Kunstauffassung offenbar. Im 19. und 20. Jh. wurde die neuplatonische These, dass die innere Form (bzw. das Konzipieren) der Form am Körper (bzw. dem Produzieren) vorausgehe, auf verschiedene Weise in Frage gestellt. So vertritt z. B. Konrad Fiedler die These, dass die innere Konzeption erst dann vollendet wird, wenn sie sich in einer konkreten Materie realisiert. Jedoch lässt sich die „industrielle Formgestaltung“ im 20. Jh., die dem Konzipieren gegenüber dem Produzieren Priorität verleiht, als ein, wenn auch unerwünschter, Nachkömmling des Neuplatonismus bezeichnen. Ferner zeugt Duchamps *ready made* auf ironische Weise vom Überleben der neuplatonischen Kunstauffassung bis ins 20. Jahrhundert, sofern dieses sowohl das Schaffen mit den Händen als auch das Material vernachlässigt und darüber hinaus industrielle Massenprodukte als Kunstwerke zur Schau stellt.

STICHWORTE: Entmaterialisierung, Form am Körper, Fragment, Geist und Buchstabe, *habitus*, industrielle Formgestaltung, Innere Form, Naturnachahmung, Raphael ohne Hände, *ready made*.

Der Begriff der „inneren Form“ stammt vom Begründer des sogenannten Neuplatonismus, von Plotin (205–270). Er hatte entscheidenden Einfluss auf die ästhetische Theorie von der Renaissance bis zum 18. Jahrhundert;

auch die Idee des Künstlers in der Neuzeit ist eng mit ihm verbunden.¹ Die Bedeutung dieses Begriffes kann gar nicht genug betont werden. Jedoch ist bisher noch nicht genügend erforscht worden, welche Rolle er in der Antike spielte und welche Veränderungen ihn in der modernen Zeit charakterisieren.² Im vorliegenden Aufsatz möchte ich zunächst Plotins Theorie im Zusammenhang mit Platon und Aristoteles behandeln. Dann werde ich mich mit ihrer Wirkungsgeschichte sowohl von ihrer positiven als auch negativen Seite bis zum 20. Jahrhundert beschäftigen und auf diese Weise ein neues Licht auf die Geschichte der Ästhetik werfen.

Die Innovation des Begriffes der Naturnachahmung bei Plotin

Plotins Theorie der Kunst setzt Platons Theorie der dreistufig gegliederten Seinsordnung voraus. So behauptet Platon im X. Buch der *Politeia*³ anhand des Beispiels eines Bettgestells, dass die erste Stufe der Seinsordnung das vom Gott geschaffene „wahrhaft seiende Bettgestell“, mit anderen Worten, die Idee desselben sei, und dass es nur *ein* solches Bettgestell gebe (597b-d). Die zweite Stufe sei dieses oder jenes individuell bestimmte Bettgestell, das ein individuell bestimmter Verfertiger von Bettgestellen herstellt. Im Unterschied zur Einheit der ersten Stufe ist die zweite Stufe also prinzipiell plural (596b). Ein solches handwerkliches Herstellen wird von Platon als „Kunst“ (*technē*) bezeichnet, weil es dank seiner ideellen Einheit einen einheitlich umgrenzten Gegenstandsbereich umfasst. Die einzelnen Künste werden jeweils nach der Idee unterschieden, in Hinblick auf welche jeder Handwerker arbeitet. Dem „Liniengleichnis“ (VI. Buch) zufolge entsprechen die erste und die zweite Stufe jeweils dem Reich des Denkbaren (*noēton*) und dem des Sichtbaren (*aisthēton, horāton*) (509d).

¹ Hierzu siehe Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, 6., unveränderte Aufl., Berlin 1989.

² Jakob Minor, der sich mit dem Begriff der „inneren Form“ zum ersten Mal begriffsgeschichtlich beschäftigte, beschränkt sich auf die deutschsprachigen Texte von 1783 bis 1836 (siehe Jakob Minor, „Die innere Form“, in: *Euphorion*, Bd. 4, 1897, S. 205–215). Die ausführlichste Abhandlung zu diesem Thema ist: Reinhold Schwinger, *Innere Form. Ein Beitrag zur Definition des Begriffes auf Grund seiner Geschichte von Shaftesbury bis W. v. Humboldt*, München 1935. Zu Goethes Idee der „inneren Form“ siehe Ernst Cassirer, „Goethes Idee der inneren Form“, in: ders., *Nachgelassene Manuskripte und Texte*, hrsg. von Klaus Christian Köhnke et al., Bd. 10, Hamburg 2006, S. 15–55. Dagmar Mirbachs in Kürze erscheinendes Buch *Eidos und Aisthesis. Der plotinische Begriff der „Inneren Form“ in der Ästhetik des Rationalismus* konnte ich in diesem Aufsatz leider nicht mehr berücksichtigen.

³ Platon, *Der Staat*, bearbeitet von Dietrich Kurz, deutsche Übersetzung von Friedrich Schleiermacher, Darmstadt 1990.

In die dritte Stufe fällt z. B. ein Gemälde, das ein Bettgestell darstellt. Zwar gehört auch dieses zum Reich des Sichtbaren wie das einzelne Bettgestell; es ist jedoch nur die Nachahmung eines sichtbaren Bettgestells, d. h. ein „Schattenbild“ (*eidôlon*) oder ein „Abbild im dritten Grade“ (599a, 597e). Der Maler ahmt also die Erzeugnisse der Handwerker nicht nach, „wie sie *sind*“, sondern nur, „wie sie *scheinen*“, „ohne irgendetwas von diesen Künsten zu wissen“ (598b-d). Daraus folgt, dass die Tätigkeit des Malers, die von der ideellen Einheit der jeweiligen handwerklichen Kunst absieht, die Grenze der einzelnen Kunst überschreitet: „Weit also von der Wahrheit ist die Nachahmung; und deshalb, wie es scheint, macht sie auch *alles*, weil sie von jedem [nicht die Wahrheit, sondern] nur ein wenig trifft, und das im Schattenbild“ (598b). Aus Platons Sicht ist die Malerei (bzw. die Bildhauerei) der Bezeichnung Kunst nicht wert.

Plotin geht es nun darum, die Tätigkeit der Bildhauerei gegen Platons Kritik an der Nachahmung zu verteidigen. Er äußert sich am Beispiel des Zeusbildes von Phidias wie folgt:

Achtet [...] einer die Künste gering, weil sie in ihrem Schaffen die Natur nachahmen, so ist darauf erstens zu sagen, dass auch die Natur anderes nachahmt. Sodann muss man wissen, dass die Künste das Geschehene nicht schlechtweg nachahmen, sondern sie steigen hinauf zu den Prinzipien [*logoi*], aus denen die Natur kommt. Ferner schaffen die Künste auch vieles aus sich selber, ja, wem etwas mangelt, dem fügen sie es hinzu, da sie im Besitz der Schönheit sind. (V 8, 1)⁴

Solange die Künste sich damit begnügen, „das Geschehene“ bzw. die Erscheinung „schlechtweg nach[zu]ahmen“, wie Platon voraussetzt, wäre Platons Kritik an der künstlerischen Nachahmung berechtigt. Allerdings erhebt Plotin dagegen Einwände. Zunächst ist die Nachahmung nicht nur den Künsten eigen, sondern auch dem Geschehenen. Das heißt: Das Geschehene bzw. die von den Künsten nachgeahmte Natur ahmt wiederum die Ideen nach. Zweitens begnügen sich die wahren Künste nicht damit, die Natur „schlechtweg nach[zu]ahmen“, sondern sie führen die Natur auf die von ihr nachgeahmten „Prinzipien“ (d. h. „Ideen“) zurück. Deswegen sind sie der Natur nicht untergeordnet; sie können vielmehr aufgrund der „Schönheit“, die sich in ihrem „Besitz“ befindet, „vieles aus sich selber schaffen“ und die mangelhafte Natur idealisieren. Eine solche Idealisierung der Natur rechtfertigt also die künstlerische Tätigkeit.

Platon bezeichnete die nachahmende Tätigkeit der Malerei bzw. der Bildhauerei nicht als „Kunst“ (d. h. *technê*), da sie nicht an der Idee teil-

⁴ *Plotins Schriften*, übersetzt von Richard Harder, Neubearbeitung mit griechischem Lesetext und Anmerkungen fortgeführt von Rudolf Beutler und Willy Theiler, Bd. 3, Hamburg 1964, S. 37, vom Verfasser leicht verändert.

habe. Dagegen weist Plotin eine solche Kritik an der künstlerischen Tätigkeit der Malerei und der Bildhauerei zurück, denn ihm zufolge wenden sie sich, mit der Nachahmung unzufrieden, gerade zu den Ideen zurück.

Hierbei darf ein weiterer Unterschied zwischen Platon und Plotin nicht übersehen werden. Er liegt darin, dass Platon die zweite Stufe der Seinsordnung keineswegs als Natur bezeichnet wie Plotin. Platon zufolge ist das sogenannte Kunstwerk nichts anderes als das „von der Natur an erst den dritten Rang einnehmende Erzeugnis“ (597e). Die Natur ist also das „in der Natur Seiende“ bzw. die Idee (597b). Und was die künstlerische Tätigkeit nachahmt, ist nicht die „Natur“, sondern sind die Erzeugnisse der Handwerker, „wie sie *scheinen*“. Platon schätzt die künstlerische Tätigkeit gering, aber nicht deswegen, weil sie „die Natur nachahmt“, wie Plotin meint, sondern weil sie sich von der Natur abkehrt.

Die von Plotin vertretene These, dass die Kunst die Natur nachahme, stammt nicht von Platon, sondern von Aristoteles.⁵ Diese These, die in der *Physik* (194a 21) formuliert wird, besagt, dass die Natur (*physis*) das Muster sei, nach welchem sich die prinzipielle Struktur der Kunst (*technē*) richte,⁶ und betrifft nicht die künstlerische Tätigkeit. Aber sie wurde schon in der späten Antike mit der Definition der Tragödie in der *Poetik* in Zusammenhang gebracht: „Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe“ (1449b 24–25).⁷ So wurde die aristotelische These, dass die Kunst die Natur nachahme, auf die Kunsttheorie angewandt.

Daraus ergibt sich, dass die aristotelisch gefärbte Missdeutung von Platon Plotin dazu führt, sich mit der These, dass die Kunst die Natur nachahme, auseinanderzusetzen und die künstlerische Tätigkeit gegenüber dem platonischen Einwand zu rehabilitieren. Plotin zufolge besteht die Aufgabe der Kunst nicht darin, die Natur nachzuahmen, sondern sie zu idealisieren.

Die „innere Form“ als ein schöpferisches Prinzip

Welches sind aber die „Prinzipien“, die sich im „Besitz“ der Kunst befinden? Und wie gelangen sie in das von der Kunst Geschaffene? Plotin schreibt:

⁵ Daher ist die vom Herausgeber hinzugefügte Anmerkung zu Plotin (V 8, 1), dass der Satz, die Kunst ahme die Natur nach, „die Kunst, etwa in den Augen Platos, herabsetzt“ (*Plotins Schriften*, Bd. 3, S. 384), genau genommen unrichtig.

⁶ Aristoteles, *Physikvorlesung*, übersetzt von Hans Wagner, Berlin 1967, S. 456.

⁷ Aristoteles, *Poetik*, griechisch/deutsch, übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart 1994, Kap. 6.

[...] wieso kann das Irdische schön sein? Das geschieht, so lehren wir, durch Teilhaben an der Form [*eidōs*]. [...] Die Form tritt also hinzu; das, was durch Zusammensetzung aus vielen Teilen zu einer Einheit werden soll, das ordnet sie zusammen, bringt es in ein einheitliches Gefüge und macht es mit sich eins und übereinstimmend, da ja sie selbst einheitlich ist und das Gestaltete, soweit es ihm, das aus vielem besteht, möglich ist, auch einheitlich sein soll. (I 6, 2)⁸

Greifen wir nun konkret das von Plotin selbst verwendete Beispiel der Statue auf. Angenommen, wir haben vor uns zwei Stück Marmor, wobei das eine noch roh und ungeschliffen ist, während das andere durch die Technik des Bildhauens zur Statue gestaltet wurde. Plotin behauptet nun, dass nur der von einer künstlerischen Hand gestaltete Marmor schön sei. Er folgert, dass die Statue schön ist, „nicht weil sie ein Stein ist“, sondern „vermöge der Form, welche die Kunst ihm eingab“. Dabei bedeutet die Form das Prinzip, welches den Stoff, der an sich keine Ordnung aufweist, ordnet und ihn zu *einem* macht. Diese „Form“ gehört also nicht der „Materie“ des Steins von vornherein an, sondern sie war, „noch ehe sie in den Stein gelangte“, „im Geiste des Bildhauers“, insoweit dieser „an der Kunst teilhatte“ (V 8, 1).⁹ Plotin bezeichnet diese Form im Geiste des Bildhauers, die der in der Materie verwirklichten Form vorhergeht, als „innere Form“ (*to endon eidōs*) (I 6, 3).¹⁰ Und durch die Teilhabe an der inneren Form bekommt der Stein eine schöne Form, die Plotin die „Form, die am Körper ist“, nennt.

Wie verhalten sich nun die beiden Formen zueinander? Sie stimmen darin überein, in sich „eins“ zu sein, aber es gibt einen wesentlichen Unterschied (I 6, 3).¹¹ Er besteht darin, dass die „innere Form“ klar und einfach eins (d. h. „ungeteilt“) ist, während die „Form am Körper“ mit der Vielheit verbunden ist. Denn der materiellen Statue kann die innere Form nur insofern innewohnen, als „der Stein der Kunst gehorcht[.]“ (V 8, 1).¹² Das macht die ontologische Differenz zwischen den beiden Formen aus.

Die „innere Form“ geht der „Form am Körper“ voraus und ermöglicht ihm, schön zu sein. Warum aber bezeichnen wir den Körper als „schön“? Plotin zufolge beurteilen wir etwas als schön, wenn wir daran eine „Form“, die „das Vielfältige geschlossen zusammenfasst“, bemerken und diese „Form an den Körpern“ mit der in unserem Geist vorhandenen ungeteilten Form, d. h. mit „dem wahren Urbild in unserem eigenen Innern“ in Verbindung setzen, damit die „Form an den Körpern“ von der

⁸ *Plotins Schriften*, Bd. 1, S. 7, vom Verfasser leicht verändert.

⁹ *Plotins Schriften*, Bd. 3, S. 35, vom Verfasser leicht verändert.

¹⁰ *Plotins Schriften*, Bd. 1, S. 9, vom Verfasser leicht verändert.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Plotins Schriften*, Bd. 3, S. 35, vom Verfasser leicht verändert.

Materie gereinigt wird. Mit anderen Worten: Wenn, befreit von der Materie, die „Form an den Körpern“ zur „inneren Form“ zurückkehrt, sehen wir die Körper als schön an (I 6, 3).

Es besteht hier ein Kreislauf von der inneren Form zur Form an den Körpern, die wiederum zur inneren Form führt. Dieser Kreislauf entspricht auch dem Grundgedanken Plotins, dass alles Seiende durch „Ausströmung“ aus dem „Einen“ entsteht und dieses ausströmende Sein wieder zum Einen „zurückströmt“. Die Kunst wird somit durch die Einordnung in die Struktur der Aus- und Rückströmung des Einen metaphysisch gerechtfertigt.

„Raphael ohne Hände“

Diese neuplatonische Lehre der „inneren Form“ bildete seit der Renaissance die Grundlage für die Theorie der Kunst, wobei die Kunst als mit der göttlichen Welterschöpfung vergleichbar angesehen wurde. Federico Zuccari [Zuccaro] (1542/43–1609), ein Maler und Kunsttheoretiker der Spätrenaissance, bezeichnete in *L'Idée de' Pittori, Scultori et Architetti* (*Die Idee der Maler, Bildhauer und Architekten*) (1607) die „innere Form“ als „disegno interno“ und die „Form an den Körpern“ als „disegno esterno“. Die beiden Formen bzw. „Designs“ entsprechen Theorie und Praxis (bzw. Geist und Körper).¹³ Dies ist wohl ein typisches Beispiel für die Theorien der Renaissance, die der Praxis die Theorie, dem Körper den Geist vorziehen.

Bei Lessing (1729–81) finden wir eine Passage, die eine solche geistorientierte Kunstauffassung wiedergibt. In *Emilia Galotti* (1772) lässt Lessing den Maler Conti Folgendes sagen:

Die Kunst muss malen, wie sich die plastische Natur – wenn es eine gibt – das Bild dachte: ohne den Abfall, welchen der widerstrebende Stoff unvermeidlich macht. [...] Ha! Dass wir nicht unmittelbar mit den Augen malen! Auf dem langen Wege, aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel, wie viel geht da verloren! [...] Oder meinen Sie, [...] dass Raphael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicher Weise ohne Hände wäre geboren worden?¹⁴

¹³ Federico Zuccaro, *Scritti d'arte*, hrsg. von Detlef Heikamp, Florenz 1961, S. 221–222. Hierzu siehe Wolfgang Kemp, *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, Marburg 1974, S. 219–240.

¹⁴ Gotthold Ephraim Lessing, *Sämtliche Werke*, hg. von Karl Lachmann und Franz Muncker, Stuttgart 1886/1924, Reprint: Berlin 1979, Bd. 2, S. 381, 383, 384.

Die Haltung Contis, die künstlerische Schöpfung mit der Schöpfung der plastischen Natur (also des in der Natur wirkenden Gottes) zu vergleichen, spiegelt eindeutig die neuplatonische Kunstauffassung wider.¹⁵ „Raphael ohne Hände“ verkörpert das Ideal des neuplatonischen Künstlers, der aufgrund einer rein geistigen Konzeption schafft, ohne durch die materielle Welt beeinträchtigt zu werden. Wenn aber die „innere Form“ des Künstlers – oder das von der plastischen Natur konzipierte Bild – einmal im Stoff verwirklicht wird, kann sie wegen des „Abfall[s], welchen der widerstrebende Stoff unvermeidlich macht“, ihren eigentlichen Status nicht mehr behalten, so dass sie auch vom Betrachter nicht mehr als solche rezipiert werden kann. „Unmittelbar mit den Augen [zu] malen“, wäre der einzige Weg für den Künstler, seine eigene „innere Form“ dem Rezipienten unmittelbar zu vermitteln. Allerdings scheint mir, dass diese eigenartige, d. h. auf ein entmaterialisiertes Kunstschaffen abzielende Vorstellung von einem Maler ohne Hände, also einem Maler, der nicht malt, die spezifische Problematik der neuplatonischen Kunstauffassung deutlich macht.

Die durch die Materie bedingte Form

Zunächst soll nun das Verhältnis zwischen der inneren Form und der Materie (bzw. dem Stoff) genauer untersucht werden. Niemand beginnt mit dem Schaffen, ohne zuvor ein Konzept entwickelt zu haben. Insofern scheint die innere Form der Form am Körper voranzugehen. Trifft das aber tatsächlich zu?

Wenden wir uns hier dem von Plotin selbst genannten Beispiel des „Architekten“ zu. Danach kann die oben gestellte Frage wie folgt umformuliert werden: Entwirft ein Architekt überhaupt unabhängig vom verwendeten Material auf eine identische Art und Weise, d. h. ohne die Eigenschaften des jeweiligen Stoffs (z. B. Stein, Beton oder Holz) zu berücksichtigen? Sicherlich nicht. Denn das architektonische Design ist maßgeblich von den Eigenschaften des beim Bau des Hauses verwendeten Materials bedingt, so etwa die Entscheidung, ob das Haus durch Wände oder Säulen getragen werden soll.

Zwar kann der Entwurf den Erfordernissen des Materials auch absichtlich zuwiderlaufen: z. B. wenn bei einem steinernen Bau, dessen Konstruktion durch die Wände getragen werden soll, große Öffnungen vorgesehen sind. In solchen Fällen wären jedoch Stützen unentbehrlich,

¹⁵ Ernst Cassirer, *Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge*, in: *Gesammelte Werke*, hg. von Birgit Recki, Bd. 14, Hamburg 2002; Brigitte Prutti, *Bild und Körper. Weibliche Präsenz und Geschlechterbeziehung in Lessings Dramen: Emilia Galotti und Minna von Barnhelm*, Würzburg 1996, S. 26 f.

die anstelle der Wände den Bau tragen, so dass eine neue Form bzw. Konstruktion, wie z. B. Strebewerk und Schwibbogen, erfunden werden muss, wie es beim Übergang von der Romanik zur Gotik der Fall war. Es ist also unmöglich, ein Gebäude zu entwerfen, ohne auf die Eigenschaften des Materials Rücksicht zu nehmen. Umgekehrt können diese den Architekten veranlassen, eine neue Form zu entwerfen. Daraus lässt sich schließen, dass sich die innere Form und der äußere Stoff gegenseitig bedingen und dass die innere Form der Form am Körper keineswegs prinzipiell vorhergeht.

Dass die Eigenschaften des Materials die Konzeption bedingen, wurde unter anderem von Gottfried Semper (1803–79), den man oft als Materialisten charakterisiert hat, deutlich zum Ausdruck gebracht. Er nennt drei „Gesetze des Stiles, soweit er vom Material abhängig ist“:

1. Stets dasjenige Material zu benutzen, welches sich für die jeweilig vorliegende Aufgabe am besten eignet.
2. Jeden möglichen Vorteil aus demselben zu ziehen, [...].
3. Das Material nicht bloß als eine passive Masse, sondern als ein Mittel, als ein mitwirkendes Element der Anregung zur Erfindung zu betrachten.¹⁶

Plotin postulierte, dass „der Stein der Kunst gehorche“, damit der Statue die innere Form innewohne. Aus Plotins Sicht kann und muss das Material angesichts der Form völlig passiv sein.¹⁷ Im Gegensatz dazu fasst Semper das Material vielmehr als „Mittel“ auf, das eine neue Erfindung bzw. Konzeption anregen kann. Jedes Material habe seine Eigenschaften mit ihren Vor- und Nachteilen, aber auch die nachteiligen Eigenschaften des Materials seien nicht abzulehnen, sondern sie könnten vielmehr „die reichhaltigste Quelle immer neuer formaler Hilfsmittel“ werden. Man müsse „aus der Not eine Tugend machen“¹⁸. Sempers „Materialismus“ besteht also nicht darin, die künstlerische Tätigkeit auf das Material zurückzuführen, sondern darin, das formale Potenzial des Materials zu wecken.¹⁹

Sempers Theorie bezieht sich hauptsächlich auf das „Zeug“, während Martin Heidegger (1889–1976) zwischen „Zeug“ und „Kunstwerk“ eine wesentliche Grenzlinie zieht und die Bedeutung des Materials für das

¹⁶ Gottfried Semper, *Kleine Schriften*, hg. von Manfred und Hans Semper, Berlin und Stuttgart 1884, S. 280.

¹⁷ Plotins *Schriften*, Bd. 3, S. 35.

¹⁸ Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, Zweiter Band: *Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik*, München 1863, S. 257–258.

¹⁹ Zur Verhältnis zwischen Material und Form bei Semper siehe Fritz Neumeyer, „Das Werk der Stoffe, oberflächlich betrachtet“, in: Christoph Mäckler (Hg.), *Werkstoff Stein: Material, Konstruktion und zeitgenössische Architektur*, Basel usw. 2004, S. 14–15.

Kunstwerk unterstreicht. In seinem Aufsatz „Der Ursprung des Kunstwerkes“ (1935) heißt es:

Das Zeug nimmt, weil durch die Dienlichkeit und Brauchbarkeit bestimmt, das, woraus es besteht, den Stoff, in seinen Dienst. Der Stein wird in der Anfertigung des Zeuges, z. B. der Axt, gebraucht und verbraucht. Er verschwindet in der Dienlichkeit. Der Stoff ist um so besser und geeigneter, je widerstandloser er im Zeugsein des Zeuges untergeht. Das Tempel-Werk dagegen lässt, indem es eine Welt aufstellt, den Stoff nicht verschwinden, sondern allererst hervorkommen, und zwar im Offenen der Welt des Werkes [...].²⁰

Dabei geht es um das Verhältnis zwischen *technê* und *physis* im allgemeinen Sinne. Die *technê* nutzt die *physis* prinzipiell zu einem bestimmten Zweck. In dem durch die *technê* entstandenen „Zeug“ wird die *physis* verbraucht. Mit anderen Worten, die *technê* hat Vorrang vor der *physis*. Zwar gehört auch das Kunstwerk zur *technê*. Was Heidegger hier die „Welt“ nennt, ist das, was durch die menschliche *technê* entsteht. Jedoch beherrscht das Kunstwerk die *physis* nicht, wie es das Handwerk will, sondern lässt sie als solche hervortreten. „Zwar gebraucht der Bildhauer den Stein so, wie nach seiner Art auch der Maurer mit ihm umgeht. Aber er verbraucht den Stein nicht. Das gilt in gewisser Weise nur dort, wo das Werk misslingt. Zwar gebraucht auch der Maler den Farbstoff, jedoch so, dass die Farbe nicht verbraucht wird, sondern erst zum Leuchten kommt.“²¹ In der *technisch* geprägten menschlichen Tätigkeit, die auf eine Entmaterialisierung abzielt, schreibt Heidegger dem Kunstwerk die Sonderrolle zu, das Material als den Träger der *technê* in den Blickpunkt zu rücken.

Hier ist anzumerken, dass Heideggers Kunsttheorie mit dem Modernismus verwandt ist, dessen Vertreter Clement Greenberg (1909–94) in seinem Aufsatz „Toward a Newer Laocoon“ (1940) die These vertritt, das Charakteristikum der modernen Kunst bestehe darin, sich auf das eigene Material zu besinnen.²²

Die in der Materie vollendete Form

Wäre aber die innere Form von vornherein durch die Materie bedingt, so wäre es nicht möglich, das Verhältnis zwischen der inneren Form und

²⁰ Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in: *Holzwege, Gesamtausgabe*, Bd. 5, Frankfurt am Main 1977, S. 32.

²¹ *Ibid.*, S. 34.

²² Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, hrsg. von John O’Brian, 4 Bde., Chicago und London, 1986–1993, Bd. 1, S. 32. Hierzu siehe Roberto Simanowski, „Transmedialität als Kennzeichen modernen Kunst“, in: Urs Meyer, Roberto Simanowski und Christoph Zeller (Hg.), *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*, Göttingen 2006, S. 41.

der Form am Körper neuplatonisch als Verhältnis zwischen Theorie und Praxis aufzufassen, in dem die Theorie Priorität gegenüber der Praxis besitzt.

Der Künstler scheint oft schon vor der Ausführung eine klare Form im Kopf zu haben. Dies ist etwa der Fall, wenn er seine eigene Konzeption ohne Zögern und in einem Zug verwirklicht. Dabei sieht es so aus, als sei die leibliche Praxis, die physische Ausführung die Dienerin der inneren Konzeption. Man entwirft in diesem Fall jedoch nur das, was einem schon vorher möglich war bzw. wovon man weiß, dass der Leib es auszuführen imstande ist. Das bedeutet, die innere Form ist nichts anderes als das Ergebnis der Wiederholung einer zur Routine gewordenen Technik, d. h. eine sich als Habitus im Leib des Künstlers niederschlagende Konzeption. So gesehen geht hier – entgegen unserer Annahme von vorhin – die Praxis der Theorie voraus, als würde die konzipierte innere Form dem Leib (bzw. der physischen Technik) dienen. Diese Art von Technik kann, sobald sie einmal etabliert ist, jederzeit durch praktische Umsetzung reale Formen schaffen, so dass der Eindruck entsteht, als wäre eine derartig klare Form (Modell oder Entwurf) einfach im Kopf vorhanden. Sie befindet sich jedoch nicht als geistige Konzeption im Kopf, sondern im Leib, der sich die entsprechende Technik angeeignet hat, als eine Art von körperlichem Habitus.

Sich einen solchen Habitus als Technik anzueignen, ist sicherlich notwendig, um die Konzeption zu realisieren. Ohne technische Grundlage kann es keine Konzeption geben. Wenn der Künstler aber damit zufrieden ist, eine mit seiner routinierten Technik umsetzbare Form zu entwerfen, d. h. nur das zu realisieren, was bereits im Leib als Habitus vorhanden ist, bedarf es keiner Konzeption. Konzipieren müsste bedeuten, von einem routinierten Habitus ausgehend ihn neu zu ordnen, d. h. nach einer Form suchend zu gestalten bzw. gestaltend nach einer Form zu suchen. Daraus folgt, dass weder die Theorie der Praxis noch die Praxis der Theorie vorausgeht. Vielmehr wirken beide aufeinander. Auf der Suche nach einer Form, die im Kopf noch nicht klar existiert, d. h. die durch die habitualisierte Technik allein nicht gestaltet werden kann, beginnt der Künstler zu konzipieren, und seine Konzeption wird erst dann vollendet, wenn sie sich in einer konkreten Form realisiert. Insofern lassen sich „innere Form“ und „Form am Körper“ nicht voneinander unterscheiden; sie sind schlechthin eins.

Dieser Gedanke kommt u. a. bei Konrad Fiedler (1841–1895) deutlich zum Ausdruck. In seiner Abhandlung „Ursprung der künstlerischen Tätigkeit“ (1887) wendet er sich gegen die traditionelle Kunsttheorie, in der „geistige[s] Tun“ (d. h. Theorie bzw. Konzeption) und „körperliche[s] Tun“ (Praxis) streng getrennt werden. Nach Fiedler folgt aus dieser Un-

terscheidung, „dass der Künstler, indem er äußerlich tätig wird, nur etwas für andere sichtbar und bleibend darstelle, was in seinem an kein äußeres Tun gebundenen Vorstellungsvermögen bereits Gestalt gewonnen habe“, oder sogar, „dass der Künstler, indem er sich zur künstlerischen Tätigkeit anschicke, aus der Not eine Tugend mache, da ja doch kein äußeres Mittel die in seinem Geiste wohnenden Gestalten in ihrer Reinheit und Vollkommenheit wiederzugeben im Stande sei“.²³ Mit den „in seinem Geiste wohnenden Gestalten“ ist hier die „innere Form“ gemeint, so dass Fiedler offensichtlich die einen „Raphael ohne Hände“ idealisierende Haltung kritisiert. Dieser traditionellen Auffassung setzt Fiedler entgegen, dass die Vorstellungsfähigkeit des Sehens gerade in der körperlichen Tätigkeit des Malens weiterentwickelt werden könne: „[...] die Hand nimmt die Weiterentwicklung dessen, was das Auge tut, gerade an dem Punkte auf und führt sie fort, wo das Auge selbst am Ende seines Tuns angelangt ist.“²⁴ Die Beteiligung der Hand ist deswegen erforderlich, weil die innere Tätigkeit des Sehens an sich nicht klar bestimmt ist und erst dadurch klar wird, dass sie durch die körperliche Tätigkeit des Malens in äußeren Materialien dargestellt wird. Der Künstler braucht also nicht, wie der Maler Conti bei Lessing, zu befürchten, dass auf „dem langen Wege, aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel“ viel „verloren geht“. Fiedler schreibt: „Der künstlerische Vorgang stellt [...] einen Fortschritt dar [...] von der Unbestimmtheit des innerlichen Vorganges zu der Bestimmtheit des äußeren Ausdrucks.“²⁵ Hierin wird die Umkehrung der neuplatonischen Theorie der „inneren Form“ erkennbar.

Dies entspricht auch der Meinung Goethes, der begeistert einen Auszug aus Plotins Abhandlung *Peri tou noêtou kallous* (*Über die geistige Schönheit*), wenn er sich dazu in den *Maximen und Reflexionen* wie folgt äußert:

Eine geistige Form wird [...] keineswegs verkürzt, wenn sie in der Erscheinung hervortritt, vorausgesetzt, dass ihr Hervortreten eine wahre Zeugung, eine wahre Fortpflanzung sei. Das Gezeugte ist nicht geringer als das Zeugende, ja es ist der Vorteil lebendiger Zeugung, dass das Gezeugte vortrefflicher sein kann als das Zeugende.²⁶

²³ Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst*, 2 Bde., Nachdruck der Ausgabe München 1913/14 mit weiteren Texten aus Zeitschriften und dem Nachlass, einer einleitenden Abhandlung, einer Bibliographie und Registern herausgegeben von Gottfried Boehm. München 1971, Bd. 1, S. 174.

²⁴ *Ibid.*, S. 165.

²⁵ *Ibid.*, S. 193.

²⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *Berliner Ausgabe*, herausgegeben von Siegfried Seidel, Berlin 1960 ff., Bd. 18, S. 578. Zur Bedeutung von Plotin bei Goethe siehe Werner Keller, „Variationen zum Thema: ‚wår‘ nicht das Auge sonnenhaft ...“, in: Peter-André

Die „innere Form“ als eine formlose Form

Es ist bekannt, dass sich die Romantik in den neuplatonischen Begriff der „inneren Form“ besonders verliebte.²⁷ Es ist aber zugleich zu beachten, dass sich der romantische Begriff der „inneren Form“ vom neuplatonischen in einem entscheidenden Punkt unterscheidet. Dies möchte ich am Beispiels Friedrich Schlegels untersuchen.

Am deutlichsten und ausführlichsten tritt seine Auffassung von der „inneren Form“ in seiner Theorie über das Fragment hervor. In Bezug auf Lessing, den Schlegel wegen seines fragmentarischen Stils bewundert, schreibt er: „Was sind nun eigentlich diese Fragmente? Was ist es was ihnen den hohen Wert gibt, und welcher Geisteskraft gehören sie vorzüglich an? In wiefern können sie, obwohl Fragmente, dennoch als ein Ganzes betrachtet werden? Nicht ängstlich auf jedes einzelne gesehen, ob es unter diese Benennung gehören könne oder nicht, sondern auf die Masse und den Geist des Ganzen, darf man wohl dreist sagen: der darin vorherrschende Geist ist der Witz.“²⁸ Nicht einzelne Fragmente, sondern eine Gruppe von Fragmenten thematisierend, entdeckt Schlegel im „Witz“ das formale Prinzip, das diese Fragmentsammlung als Ganzes zusammenhält.

Als Aufklärer übt Lessing Kritik an den verschiedenen Vorurteilen seiner Zeit. Aber wichtig an Lessings Werken ist nicht nur der „Inhalt“: „Die ganz spezifische Kraft, das Selbstdenken zu erregen, haben die Lessing’schen Schriften und Gedanken nicht durch ihren Inhalt allein, sondern auch durch ihre Form.“²⁹ Kennzeichnend für die Fragmente Lessings ist also ihre „Form“, die den Leser zum „Selbstdenken“ anregt.³⁰ Schlegel räumt zwar ein, dass Fichtes Wissenschaftslehre zur „Entdeckung oder Wiederherstellung“ der „ersten Prinzipien des Wahren“ führte. Aber „die Prinzipien des Wissens“ könne man nicht schon darum verstehen, weil sie „deutlich dargestellt“ sind. Fichtes systematische Wissenschaftslehre, die alles von ersten Prinzipien deduktiv abzuleiten versucht, verhindert

Alt (Hg.), *Prägnanter Moment. Festschrift für Hans-Jürgen Schings*, Würzburg 2002, S. 439 ff.; Gert Mattenklott, „Cassirers Goethe-Lektüre im Kontext der deutsch-jüdischen Goethe-Rezeption“, in: Barbara Naumann und Birgit Recki (Hg.), *Cassirer und Goethe. Neue Aspekte einer philosophisch-literarischen Wahlverwandtschaft*, Berlin 2002, S. 57 ff.

²⁷ Hierzu siehe Reinhold Schwinger, *op. cit.*

²⁸ Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, Paderborn usw. 1958, Bd. 3, S. 81.

²⁹ *Op. cit.*, S. 47–48.

³⁰ In der Formulierung „Selbstdenken“ ist der Einfluss von Kant erkennbar. Siehe beispielsweise „Was heißt: Sich im Denken orientieren?“ (1786) (Akad.-Ausg., VIII, 146 Anm.) sowie *KU*, § 40.

vielmehr gerade wegen ihrer systematischen Strenge eine Annäherung an den Menschen. Das heißt, sie wird uns nicht „mitgeteilt“. Aber die „Philosophie“ muss eigentlich „nicht dieses oder jenes *Gedachte*, sondern das *Denken* selbst lehren“, d. h. „das Denken [...] lehren, [...] indem man vor jemandem [...] nicht etwas Gedachtes mitteilt, sondern das Denken in seinem Werden und Entstehen ihm darstellt.“³¹ Lessing gehe also von einem durch „Zufall“ gegebenen Thema aus, um daran „höhere Ideen anzuknüpfen“ und die geltenden „Vorurteile“ zu „widerlegen“. Diese „Paradoxie“ erwecke auf den ersten Blick den Eindruck, als wären Lessings Schriften „formlos“, denn gerade dann, wenn er eine „Theorie“ thematisiere, führe er ein „Beispiel“ an, und gerade dort, „wo man nur vom Einzelnen zu hören erwartete“, formuliere er „spekulative Ansichten“. Und das geschehe bei Lessing über verschiedene „Gattung[en]“ hinweg. Aber Schlegel zufolge „zeigt sich“ „[ü]berall“, d. h. „im Ganzen wie im Einzelnen“, „eine ihm ganz eigentümliche Kombination der Gedanken“. Eine solche den Leser „überraschende“ Kombination der Gedanken wird sein „Selbstdenken [...] erregen“³². In diesem Sinne wird „der Gang seines [Lessings] Denkens selbst“ als „genialisch und genieerregend“ bezeichnet.³³

Schlegel nennt diese „scheinbar formlose Form“, in der sich das „Übergewicht des Witzes“ bemerkbar macht, „innere Form“³⁴. Damit meint Schlegel ein *formendes* bzw. *formierendes* Prinzip, das unter der Oberfläche scheinbarer Formlosigkeit wie eine dynamische Kraft wirkt, die den Leser überrascht und zum Denken anregt. Sie ist zwar „nicht [...] im Einzelnen“ als etwas Geformtes zu „suchen“, aber trotzdem kann sie „[i]n jeder Gedankenreihe [...], in jeder Gedankenmasse eines bestimmten Faches“ unfehlbar „gefunden“ werden.³⁵ Mit anderen Worten: Gerade weil sie „innere Form“ ist, steckt sie überall im Detail.

Aus dem Detail eine darin steckende Form zu erschließen, ist Schlegel zufolge die Aufgabe der Kritik. Schlegel schreibt: „Kritik ist eigentlich nichts als Vergleichung des Geistes und des Buchstabens eines Werks, welches als Unendliches[,] als Absolutum und Individuum behandelt wird. – Kritisieren heißt einen Autor besser verstehen als er sich selbst verstanden hat.“³⁶ Der Kritik geht es also darum, bei in Buchstaben fi-

³¹ Fr. Schlegel, *op. cit.*, S. 48 (Hervorhebung vom Verfasser). Auch hier ist der Einfluss von Kant sichtbar; vgl. etwa den Satz: „Man kann also unter allen Vernunftwissenschaften (a priori) nur allein Mathematik, niemals aber Philosophie (es sei denn historisch), sondern, was die Vernunft betrifft, höchstens nur *philosophieren* lernen“ (*KrV*, B 865).

³² *Op. cit.*, S. 81.

³³ *Op. cit.*, S. 50–51.

³⁴ *Op. cit.*, S. 51.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Op. cit.*, Bd. 16, S. 168, Nr. 992.

xierten Werken danach zu fragen, was sie sein konnten bzw. noch werden sein können. Das meint Schlegel mit „Vergleichung des Geistes und des Buchstabens eines Werkes“.³⁷

Ein Autor schreibt, um Geist mit Buchstaben zu realisieren. In diesem Sinne heißt es: „Buchstabe ist fixierter Geist.“ Diese Richtung vom Geist zum Buchstaben umkehrend, versucht der Kritiker, überlieferte Buchstaben zu Hilfe nehmend „gebundenen Geist frei [zu] machen“, damit „er fließend gemacht wird“³⁸. Das Verhältnis zwischen dem Autor und dem Kritiker ist aber kein Kreislauf von innen nach außen und von außen nach innen, wie es beim Neuplatonismus der Fall war. Denn die vom Autor verfassten Buchstaben haben nicht immer den Geist treffen können. Der Autor selbst hat den Geist sogar oft nicht einmal richtig erfasst. Daher wird von der Kritik gefordert, aus den Buchstaben den Geist, der darin nicht immer korrekt zum Ausdruck kommt, zu erschließen. Schlegel schreibt:

Um jemand zu verstehen muss man erst[lich] klüger sein als er, dann eben so klug und dann auch eben so dumm. Es ist nicht genug dass man d[en] eigent[lichen] Sinn eines konfusen Werks besser versteht, als d[er] Autor es verstanden hat. Man muss auch die Konfusion selbst bis auf d[ie] Prinzipien kennen, charakterisieren und selbst konstruieren können.³⁹

Die Aufgabe der Kritik liegt darin, den Autor besser zu verstehen, als der Autor sich selbst verstanden hat, also die Konfusion seines Werkes auf ihren Ursprung zurückzuführen und dadurch ein sein könnendes bzw. sein sollendes Werk zu entwerfen. In diesem Sinne heißt es: „Die wahre Kritik [ist] ein Autor in der 2ten Potenz.“⁴⁰

Schlegels Theorie, die zu einer fortschreitenden Potenzierung führt, weicht zwar von der neuplatonischen Auffassung ab, ist aber eine fruchtbare Rehabilitation des Begriffs der „inneren Form“.

³⁷ Siehe auch das Fragment: „Die Kritik vergleicht das Werk mit seinem eignen Ideal“ (Bd. 16, S. 179, Nr. 1149). Der Gegensatz zwischen Buchstabe und Geist hat seinen Ursprung in den antonymen Begriffen, die im Neuen Testament verwendet werden, um auf das Verhältnis zwischen Altem und Neuem Testament hinzuweisen (2 Cor. 3, 6); er wurde durch Fichtes Abhandlung „Über Geist und Buchstabe in der Philosophie“ Ende des 18. Jahrhunderts zu einem vieldiskutierten Thema. Siehe Ursula Franke, „Poetische und philosophische Rede. Die Kontroverse zwischen Schiller und Fichte zur Semiotik“, in: Heinz Paetzold (Hg.), *Modelle für eine semiotische Rekonstruktion der Geschichte der Ästhetik*, Aachen 1987.

³⁸ Schlegel, *op. cit.*, Bd. 16, S. 35, Nr. 8; Bd. 18, S. 344, Nr. 274.

³⁹ *Op. cit.*, Bd. 18, S. 63, Nr. 434.

⁴⁰ *Op. cit.*, S. 106, Nr. 927.

„Gegenschlag“ des Neuplatonismus im 20. Jahrhundert

Abschließend möchte ich kurz auf einen Nachklang des neuplatonischen Begriffs der „inneren Form“ im 20. Jahrhundert hinweisen. Denn mir scheint, dass der Neuplatonismus auf eine allerdings unvorhergesehene Weise mit der der modernen Welt zugrunde liegenden Tendenz zur Entmaterialisierung verwandt ist.

Als Erstes ist auf die Entstehung der „industriellen Formgestaltung“ zu rekurrieren. Mit der Verbreitung der Massenproduktion kam es zur Trennung zwischen Konzeption und Produktion, die noch bei der herkömmlichen ästhetischen Herstellung nicht arbeitsteilig bestimmt, sondern nur relativ voneinander getrennt waren. Dort, wo für die Qualität des Endprodukts nicht mehr die „Hand“ des Produzierenden, sondern der „Entwurf“ oder das „Modell“ des Konzipierenden (Designers) die entscheidende Rolle spielt, und das „Endprodukt“ nicht mehr „unwiederholbares Unikat“, sondern nur eines von vielen Produkten nach dem gleichen Modell ist, entsteht die „industrielle Formgestaltung“. ⁴¹ Es ist also nicht verwunderlich, dass die industrielle Formgestaltung, der die Etablierung der Massenproduktion und der Arbeitsteilung zugrunde liegt, mit den traditionellen ästhetischen Gedanken nicht vereinbar ist, deren Fokus auf dem genialen Künstler liegt, der einzelne einmalige Werke selbst konzipierend schafft. Andererseits liegt die industrielle Formgestaltung insofern auf der Linie der neuplatonischen Gedanken, als es „Konzipieren“ und „Produzieren“ voneinander trennt und dem Ersteren die Priorität gegenüber dem Letzteren gibt. In diesem Sinn kann die Idee der industriellen Formgestaltung, die der traditionellen Ästhetik gegenübersteht, durchaus als ein, wenn auch lästiger und unerwünschter, Nachkömmling des Neuplatonismus bezeichnet werden.

Zweitens verdienen in diesem Zusammenhang die *ready mades* von Marcel Duchamp (1887–1968) Beachtung. Sie setzen die Massenproduktion voraus. Als Duchamp 1915 in New York eintraf, kaufte er in einem Werkzeuggeschäft eine Schneeschaufel und versah sie in seinem Atelier mit der Inschrift „Dem gebrochenen Arm voraus (In advance of a broken arm)“. Dieses Objekt gilt als das erste *ready made*. ⁴² In Duchamps Worten, beim *ready made* gehe es darum, „meine Hände abzuschneiden (to cut my hands off)“, ⁴³ ist ein Widerhall der Idee eines „Raphael ohne Hände“

⁴¹ Vgl. den Artikel „Formgestaltung, industrielle“, in: *Lexikon der Kunst: Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*, hg. von Harald Olbrich, Neubearbeitung, Leipzig 1987–94, Bd. 2, S. 555.

⁴² Klaus von Beyme, *Das Zeitalter der Avantgarden*, München 2005, S. 768.

⁴³ Naumann, Francis M., „Retroactive Readymades“, in: *Ausstellungskatalog Afershock. The Legacy of the Readymade in Post-War and Contemporary American Art*, New York 2003, S. 10.

zu vernehmen. Duchamps Werk zeigt – freilich auf ironische Weise – ein Überleben der neuplatonischen Kunstauffassung im 20. Jahrhundert, sofern es sowohl das Schaffen mit den Händen als auch das Material vernachlässigt und sogar noch industrielle Massenprodukte als Kunstwerke zur Schau stellt.

Bibliographie

Aristoteles, *Physikvorlesung*, übersetzt von Hans Wagner, Berlin 1967.

— *Poetik*, griechisch/deutsch, übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart 1994.

von Beyme, K. *Das Zeitalter der Avantgarden*, München 2005.

Cassirer, E. „Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge“, in: *Gesammelte Werke*, hg. von Birgit Recki, Bd. 14, Hamburg 2002.

— „Goethes Idee der inneren Form“, in: ders., *Nachgelassene Manuskripte und Texte*, hrsg. von Klaus Christian Kähnke et al., Bd. 10, Hamburg 2006, S. 15–55.

Fiedler, K. *Schriften zur Kunst*, 2 Bde., Nachdruck der Ausgabe München 1913/14 mit weiteren Texten aus Zeitschriften und dem Nachlass, einer einleitenden Abhandlung, einer Bibliographie und Registern herausgegeben von Gottfried Boehm, München 1971.

Goethe, J. W. *Berliner Ausgabe*, hg. von Siegfried Seidel, Bd. 18, Berlin 1972.

Greenberg, C. *The Collected Essays and Criticism*, hrsg. von John O’Brian, 4 Bde., Chicago und London, 1986–1993.

Heidegger, M. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in: *Holzwege, Gesamtausgabe*, Bd. 5, Frankfurt am Main 1977.

Keller, W. „Variationen zum Thema: ‚wär‘ nicht das Auge sonnenhaft...““, in: Peter-André Alt (Hg.), *Prägnanter Moment. Festschrift für Hans-Jürgen Schings*, Würzburg 2002, S. 439–457.

Kemp, W. *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, Marburg 1974.

Lessing, G. E. *Sämtliche Werke*, hg. von Karl Lachmann und Franz Muncker, Stuttgart 1886–1924, Reprint: Berlin 1979.

Mattenklott, G. „Cassirers Goethe-Lektüre im Kontext der deutsch-jüdischen Goethe-Rezeption“, in: Barbara Naumann und Birgit Recki (Hg.), *Cassirer und Goethe. Neue Aspekte einer philosophisch-literarischen Wahlverwandtschaft*, Berlin 2002, S. 57–74.

Minor, J. „Die innere Form“, in: *Euphorion*, Bd. 4, 1897, S. 205–215.

Naumann, F. M. „Retroactive Readymades“, in: Ausstellungskatalog *Aftershock. The Legacy of the Readymade in Post-War and Contemporary American Art*, New York 2003.

Neumeyer, F. „Das Werk der Stoffe, oberflächlich betrachtet“, in: Christoph Mäckler (Hg.), *Werkstoff Stein: Material, Konstruktion und zeitgenössische Architektur*, Basel usw. 2004, S. 10–25.

Olbrich, H. (Hg.), *Lexikon der Kunst: Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*, Neubearbeitung, Leipzig 1987–94.

Panofsky, E. *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, 6., unveränderte Aufl., Berlin 1989.

Platon, *Der Staat*, bearbeitet von Dietrich Kurz, deutsche Übersetzung von Friedrich Schleiermacher, Darmstadt 1990.

Plotin, *Schriften*, übersetzt von Richard Harder, Neubearbeitung mit griechischem Lesetext und Anmerkungen fortgeführt von Rudolf Beutler und Willy Theiler, 5 Bde., Hamburg 1956–71.

Prutti, B. *Bild und Körper. Weibliche Präsenz und Geschlechterbeziehung in Lesings Dramen: Emilia Galotti und Minna von Barnhelm*, Würzburg 1996.

Schlegel, F. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, Paderborn usw. 1958.

Schwinger, R. *Innere Form. Ein Beitrag zur Definition des Begriffes auf Grund seiner Geschichte von Shaftesbury bis W. v. Humboldt*, München 1935.

Semper, G. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, Zweiter Band: Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik, München 1863.

— *Kleine Schriften*, hg. von Manfred und Hans Semper, Berlin und Stuttgart 1884.

Simanowski, R. „Transmedialität als Kennzeichen modernen Kunst“, in: Urs Meyer, Roberto Simanowski und Christoph Zeller (Hg.), *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*, Göttingen 2006, S. 39–81.

Zuccaro, F. *Scritti d'arte*, hrsg. von Detlef Heikamp, Florenz 1961.