

Thiemo Breyer, Christian Grüny (Hg.)

Zu den halben Sachen selbst!

Philosophische Zugänge
zum Unfertigen

wbgAcademic

wbg Academic ist ein Imprint der Verlag Herder GmbH
© Verlag Herder GmbH, Freiburg im Breisgau 2025
Hermann-Herder-Straße 4, 79104 Freiburg
Kontaktadresse für Produktsicherheitsfragen: produktsicherheit@herder.de
Alle Rechte vorbehalten
www.herder.de

Satz und E-Book: Arnold & Domnick GbR, Leipzig
Umschlaggestaltung: Arnold & Domnick GbR, Leipzig
Umschlagmotiv: © funkyplayer / shutterstock

Printed in Germany

ISBN Print: 978-3-534-64198-7
ISBN E-Book (PDF): 978-3-534-64199-4

Dieses Werk ist mit Ausnahme der Abbildungen (Buchinhalt und Umschlag) als Open-Access-Publikation im Sinne der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC International 4.0 (»Attribution-NonCommercial 4.0 International«) veröffentlicht. Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen, besuchen Sie <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>. Jede Verwertung in anderen als den durch diese Lizenz zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Inhalt

Einleitung	7
DANIEL MARTIN FEIGE	
Zu den unbestimmten Sachen! Überlegungen zur logischen Grammatik geschichtlichen Verstehens im Ausgang von Gadamer	27
MARC RÖLLI	
Autonomie und Idealismus. Zu einigen Halbwahrheiten der philosophischen und phänomenologischen Ästhetik	49
HARALD A. WILTSCHKE	
Physik als ‚halbe Sache‘. Zur notwendigen Unabgeschlossenheit mathematischer Repräsentationen	65
MICHAEL JENEWEIN	
Der unfertige Mensch. Günther Anders' phänomenologische Anthropologie	91
SEBASTIAN LEDERLE	
Halbierungsverhältnisse. Funktion und Leistungssinn rhetorischer Philosophie bei Hans Blumenberg	119
CHRISTIAN GRÜNY	
Skizze und Fragment. Die Fertigkeiten des Unfertigen	159
ANNIKA SCHLITTE	
Verortung im Unfertigen. Der Begriff des Ortes zwischen Be- und Entgrenzung	187

MARTIN GESSMANN

Halbe Sachen – halbe Menschen. Wie aus der Lösung einer
Menschheitsfrage eine neue Menschheitsfrage wird 211

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren 253

Skizze und Fragment

Die Fertigkeiten des Unfertigen

CHRISTIAN GRÜNY

1

Das Unfertige tritt in sehr verschiedenen Formen auf – das Aufgegebene, das noch nicht Vollendete, das Unvollständige, das Abgebrochene, das Zerfallene etc. In dieser Reihe nehmen Skizze und Fragment als etablierte Kategorien eine besonders herausgehobene Rolle ein. Innerhalb der Kunst erscheinen sie beinahe als Inbegriff des Unfertigen, oder vielmehr: als Inbegriffe, denn sie bezeichnen offensichtlich nicht dasselbe. Trotzdem werden sie immer wieder in einem Atemzug genannt, wenn es um die Unfertigkeit als solche geht. So findet sich etwa bei Hugo von Hofmannsthal (1980, 331) folgende Bemerkung: „Künstler lieben vollendete Kunstwerke nicht so sehr wie Fragmente, Skizzen, Entwürfe und Studien, weil sie aus solchen am meisten fürs Handwerk lernen können.“ Dass das Fragment in dieser Reihe eigentlich ein Fremdkörper ist, scheint nicht weiter zu stören; entscheidend ist das Rohe, Unvollständige.

Ich möchte im Folgenden Skizze und Fragment als exemplarische Formen des Unfertigen in der Kunst gegenüberstellen, um sie auch gegeneinander zu profilieren. Gegenüber der sich rundenden, harmonischen Form des Fertigen, die heute eher problematisch erscheint, haben sie eine eigentümliche Attraktivität, auch wenn ihre große Zeit mittlerweile in der Vergangenheit liegt. Trotzdem scheint sich mit ihnen bis

heute ein Anspruch auf Gegenwärtigkeit zu verbinden, bei dem emphatisch Ganzes kaum mithalten kann.

Die Etymologie, deren Versprechen auf Erklärung ja bisweilen in die Irre führt, ist hier tatsächlich aufschlussreich. Im Falle von Fragment ist die Sache recht klar und kurz zu behandeln: „Fragment n. ‚Bruchstück‘, im 16. Jh. aus lat. *fragmentum* ‚abgebrochenes Stück, Bruchstück, Splitter‘ (zu lat. *frangere* ‚zerbrechen‘, s. Fraktur) entlehnt.“ (DWDS online, Eintrag Fragment) Bei der Skizze ist es komplizierter:

Skizze f. ‚Entwurf‘ ist im 17. Jh. als Fachwort der bildenden Kunst aus ital. *schizzo* ‚das Spritzen, Spritzer, erster Entwurf, Versuch‘ (zu ital. *Schizzare* ‚spritzen, herausspritzen‘, dann ‚in großen Strichen, Zügen entwerfen, skizzieren‘), anfangs noch mit fremder Schreibung und Flexion (*Scizzo*, *Schizzi*), zum Teil auch maskulinem Genus, entlehnt. Den ital. Formen wird teils onomatopoetischer Ursprung zugeschrieben, teils werden sie zurückgeführt auf lat. *schedium* ‚ein aus dem Stegreif verfertigtes Gedicht‘, Substantivierung der neutralen Form des Adjektivs lat. *schedijs*, griech. *schédios* (σχέδιος) ‚in der Eile, leichthin, aus dem Stegreif gemacht, unvorbereitet, improvisiert‘, eigentlich ‚in der Nähe befindlich, naheliegend, auf die nächste Gegenwart bezüglich‘, zu griech. *shedón* (σχεδόν) ‚nahe‘ (von Ort und Zeit), ‚beinahe‘. (DWDS online, Eintrag Skizze)

Beide Begriffen benennen also eine spezifische Zeitlichkeit, im Falle der Skizze besonders offensichtlich: Hier steht Schnelligkeit im Zentrum, ein unvorbereitetes, sich ganz in der Gegenwart und der Nähe haltendes Vorgehen. Überhaupt fällt auf, dass das Wort sich weniger auf das vorliegende Ergebnis als auf den Vorgang des Hervorbringens bezieht, sowohl auf den physischen Akt als auch auf die handelnde Person. Das Fragment ist demgegenüber ein Gegenstand, der für sich betrachtet wird und für den ein in der Vergangenheit liegendes Geschehen der Zerstörung oder des Zerfalls verantwortlich ist. Oder genauer: Dieses Geschehen ist,

anders als der Akt bei der Skizze, nicht für den *Inhalt* des Fragments, wohl aber für seinen unvollständigen *Zustand* verantwortlich.

Der Unterschied in der Zeitlichkeit lässt sich aber noch anders fassen, womit die beiden Begriffe als genaue Gegensätze erscheinen: Die Skizze ist *noch nicht* fertig, das Fragment ist es *nicht mehr*. Die schnell hingeworfene Skizze ist eine Vorstudie oder bereits die direkte Vorarbeit zu etwas Fertigem, sei es ein Gemälde, ein Architekturplan, ein Text oder ähnliches, das Fragment ist ein Bruchstück einer Sache, die einmal vollständig war und deren Form nur noch rekonstruiert werden kann, sei es ein Kunstwerk, ein Buch oder das Skelett eines urzeitlichen Tieres. In beiden Fällen hat sich aber gerade in der Kunst eine Praxis etabliert, die das Unfertige nicht als defizitär begreift, sondern ausdrücklich kultiviert. Es sind diese Kultivierung und die mit ihr verbundenen Fertigkeiten, die ich in den Mittelpunkt stellen möchte. Auch das Unfertige will gekonnt sein.

2

Auch wenn der Begriff der Skizze auch auf nichtvisuelle Beispiele wie einen Plan oder ein Konzept angewandt worden ist, ist sie zuerst einmal eine Zeichnung. Anders etwa als in China oder Japan galt die Zeichnung in jeglicher Form in der abendländischen Kunstgeschichte über lange Zeit als Vorstufe des eigentlichen Bildes, womit sie und die Skizze sich vielleicht im Grad der Ausführung unterscheiden, nicht aber im prinzipiellen Status. Wenn Zeichnungen der Übung, der Selbstverständigung und der Vorzeichnung dienen, sind sie selbst unfertig und damit letztlich in jedem Fall Skizzen. Dabei ist ihr primäres Medium die Linie, wie auch immer sie materiell realisiert werden, und Farbe kommt erst in zweiter Linie ins Spiel.

Man kann Zeichnungen abstrakt nennen, da sie das Dargestellte auf seine Umrisslinien reduzieren, aber diese Reduktion verbindet sich mit dem Anspruch, Entscheidendes an der Sache zu treffen, das sich sonst

nicht darstellen ließe. Mit Leonardos (1990, 154) Worten: „Oh Schriftsteller, mit welchen Worten wirst du wohl das gesamte Gebilde hier ebenso vollkommen beschreiben, wie es die Zeichnung tut?“¹ Die Zeichnung erscheint hier als ein Medium, in der das Wesen einer Sache auf den Punkt gebracht und in ihrer ganzen Evidenz dem Blick dargeboten werden kann. Sie verbindet Abstraktion mit Anschaulichkeit. Auf diese Weise ist sie ein Modus des Erkenntnisgewinns, ebenso nah an der Wissenschaft wie an der Kunst.

Es ist geläufig und offensichtlich nicht unplausibel, die Zeichnung historisch als den eigentlichen Ursprung bildlicher Gestaltung zu verstehen; das Gemälde, sei es als Fresko oder Tafelbild, für das die Zeichnung eine bloße Vorstufe sein soll, ist eine späte europäische Erfindung. Sieht man sich einige der frühesten bekannten Bilder an, so ist allerdings nicht ganz klar, womit wir es hier zu tun haben.

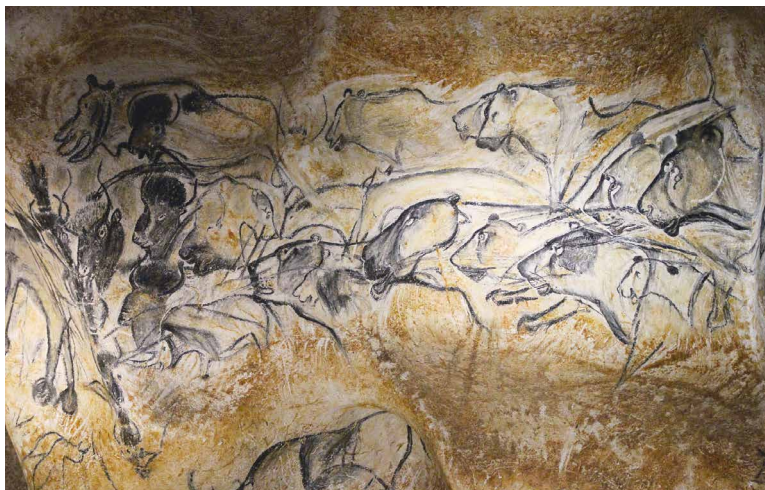


Abb. 1: Chauvet-Höhle (ca. 30 000 v. Chr.)

1 Das genannte Gebilde ist das Herz eines Ochsens.

Die vor mehr als 30 000 Jahren auf die Wand der Chauvet-Höhle in Südfrankreich gemalten Löwen- oder Pantherköpfe (rechts im Bild) könnten als Skizzen erscheinen, als wiederholte Versuche, die Sache zu treffen; dafür würde die Art sprechen, wie manche der Linien sich überkreuzen und die Figuren aussehen, als seien sie ohne Rücksicht aufeinander übereinander gemalt worden. Auf der anderen Seite könnten sie auch als ‚fertige‘, also als ganze gemeinte Zeichnung aufgefasst werden, die eine rennende Herde darstellt. Dafür spräche der Kontext, der auch noch die Büffel zeigt, die diese Herde verfolgt.

Bei anderen Bildern aus derselben Höhle würde man vielleicht auch noch von Skizzen sprechen, müsste aber anerkennen, dass sie bereits etwas Malerisches haben – es ist kein Zufall, dass die prähistorische Kunst in der Regel als ‚Höhlenmalerei‘ figuriert.



Abb. 2: Chauvet-Höhle (ca. 30 000 v. Chr.)

In allen Fällen ist allerdings gerade das frappierend, was der Zeichnung und insbesondere der Skizze als ihre eigentliche Leistung zugeschrieben wird: Sie sind reduziert, stellen aber gerade in dieser Reduktion die Sache prägnant dar. Ob die Tiere dabei ganz abgebildet sind oder nur ihre Köpfe, scheint dafür keine Rolle zu spielen; eher ist es sogar so, dass die mit ihrem ganzen Körper dargestellten Büffel weniger überzeugend sind als die ausdrucksstarken, dynamischen Löwen, bei denen man nur die Kopfpartie sieht.

Die Höhlenmalereien oder -zeichnungen erscheinen genial, sind aber offensichtlich nach den Kriterien der abendländischen Kunst nicht fertig. Dass sich dieser Eindruck des Genialen gerade auch beim Unfertigen herstellt, wurde aber auch hier bemerkt. So heißt es etwa in Hegels Ästhetikvorlesungen:

Wir bleiben zwar gern beim Zeichnen und hauptsächlich beim Skizzenhaften als bei dem vornehmlich Genialen stehen, aber wie erfindungsreich und phantasievoll auch der innere Geist in Skizzen aus der gleichsam durchsichtigeren, leichteren Hülle der Gestalt unmittelbar heraustreten kann, so muß doch die Malerei malen, wenn sie nicht nach der sinnlichen Seite in der lebendigen Individualität und Partikularisation ihrer Gegenstände abstrakt bleiben will. (Hegel 1970b, 69)

Das Abstrakte erscheint hier zwar beeindruckend in seiner Prägnanz, reicht aber nicht aus. Um die „lebendige Individualität“, um die es in der Chauvet-Höhle offensichtlich nicht ging, wirklich darzustellen, muss sie in Situationen versetzt und in ihrer konkreten Leiblichkeit dargestellt werden, in der sich ihr Inneres ausdrückt, und dafür braucht es für Hegel Farbe und ein ausgefülltes Bild.

Aufschlussreich ist seine Bemerkung, dass in der Skizze „der ganze Geist unmittelbar in die Fertigkeit der Hand übergeht“ (ebd.), und mit was für einer Leichtigkeit dies zu geschehen scheint. Man kann dies auf das Motiv des *disegno* beziehen, das in den Kunsttheorien der Re-

naissance eine zentrale Stelle einnahm. *Disegno* heißt zuerst einmal bloß wiederum ‚Zeichnung‘, wird aber in der Theorie als Form im weiteren Sinne aufgefasst. Diese Form ist es, die zwischen Geist und Hand zirkuliert, wobei strittig ist, ob sie von Gott eingegeben, im Geist gefunden, spontan von ihm erzeugt oder aus der Wahrnehmung bzw. der Natur gewonnen wird. Entsprechend changiert der *disegno*-Begriff zwischen Zeichnung und Idee bzw. wird immer mehr von der sichtbaren Gestaltung zur Idee aufgewertet (vgl. Kemp 1974). Bei Giorgio Vasari bezeichnet er schließlich „eine anschauliche Gestaltung und Klarlegung jenes Gedankens, den man im Sinne hat und den man im Geiste sich vorstellt und in der Idee hervor bringt“ (zit. in Panofsky 1982, 33). *Disegno* verkörpert im Verhältnis zur Ausführung das Wesentliche, ist also sowohl ein bestimmter Typ der Darstellung als auch das aller bildlichen (malerischen, bildhauerischen und architektonischen) Darstellung Zugrundeliegende und in ihnen jeweils als Form zu Findende. Realisiert werden kann es nur von Händen, die sich diese Fähigkeit in jahrelanger Übung erworben haben.

Obwohl diese Bestimmungen auf das Fertige zielen, sind sie für das Problem der Skizze relevant. Wenn das Skizzenhafte im 19. und 20. Jahrhundert bis hin zu einer künstlerischen Gestaltung eigenen Rechts aufgewertet wird, so geschieht dies aus zwei Gründen, deren Verhältnis zueinander nicht vorweg geklärt ist: Zum einen aus einer generellen Bevorzugung des Vorläufigen, nicht Geschlossenen, die in Richtung des Fragments führt, zum anderen aber aus der Überzeugung, dass sich bereits in der gelungenen Skizze eine Form zeigt, die das Eigentliche der Sache, ihre Essenz ausdrückt. Dafür bedarf es der virtuosen Hand, die diese Form in scheinbarer Leichtigkeit aufs Papier bringt. Dieses Zeichnen ist dem Gestischen näher als dem Greifen, mit dem Heinrich Wölfflin das Lineare im Gegensatz zum Malerischen assoziiert, und es steht auch nicht für eine „feste Gestalt“, „bleibende Form“ (Wölfflin 1915, 23) oder „Dinge für sich“ (ebd., 31), sondern eher für eine bewegliche Linie, die in ihrem Zug weniger eine starre Form als eine spezifische Bewe-

gung darstellt; bei unbelebten Gegenständen könnte man sagen, dass sie ihre innere Form als Bewegung auffasst. Hier gibt es offensichtliche Berührungspunkte zu Merleau-Pontys Philosophie der Malerei, aber auch bereits zur *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Der Schlüsselbegriff ist hier der des Stils.

Bereits Husserl verwendet den Stilbegriff, und es ist aufschlussreich, sich die Unterschiede anzusehen. Im ersten Band der *Ideen* wird der Begriff sparsam, aber an zentraler Stelle eingesetzt, nämlich im Kontext der notwendigen Unvollständigkeit jeglicher Gegebenheit von Dingen. Stil bestimmt hier den Begriff des Horizonts näher: Die Horizonte der Wahrnehmung sind nicht einfach offen und diffus, sondern je nach Art des Wahrgenommenen auf spezifische Weise geregelt; ihre Unbestimmtheit ist eine „Bestimmbarkeit eines fest vorgeschriebenen Stils“ (Hua III/1, 91). Der Stilbegriff erscheint so als Metapher für eine Form der Bestimmtheit, die sich zwischen Kontingenz und Fixiertheit hält. Attraktiv macht ihn, dass er etwas benennt, das kaum in Form von Regeln zu formulieren ist, aber intuitiv als Zusammenhängendes erkannt werden kann. Husserl schwankt hier dazwischen, die relative Offenheit des Stilbegriffs ernst zu nehmen und seiner Wesensversessenheit freien Lauf zu lassen. Auf der einen Seite ist der Punkt ja gerade, dass die Vorbestimmung des Stils nur ungefähr ist, auf der anderen Seite heißt es später im Buch: „Alles und jedes ist, so weit wir den Rahmen auch spannen, und in welcher Allgemeinheits- und Besonderheitsstufe wir uns auch bewegen – bis herab zu den niedersten Konkretionen – wesensmäßig vorgezeichnet.“ (Hua III/1, 311) Gefolgt wird dies von einer ganzen Kaskade von weiteren Bestimmungen, die sich gegenseitig an Strenge überbieten: ‚streng gesetzlich‘, ‚unbedingt gültig‘, ‚absolut notwendig‘, ‚absolut fest‘. Man fragt sich, ob der Stilbegriff an dieser Stelle wirklich noch am Platze ist; vielleicht sollte hier lieber von Regel oder Gesetz die Rede sein. Zwar spricht Husserl explizit von Vorzeichnen, also von einer Skizze, allerdings ist in diesem Typ Vorzeichnung implizit schon alles weitere gesetzt.

Wenn Merleau-Ponty den Stilbegriff aufgreift, so schließt er an die Vorstellung einer eher intuitiv aufgefassten Identität an, die allerdings weniger auf das zeitliche Und-so-weiter als auf einen bestimmten Modus der inneren Artikulation angewandt wird. Man kann es vielleicht so formulieren: Während bei Husserl Gegenstände durch die geregelte Weise ihres Erscheinens bestimmt sind, bestimmt bei Merleau-Ponty der Stil des Gegenstandes die Weise seiner Entfaltung, seines Verhaltens und seiner Erscheinung. „Gegenstand“ wird hier im allerweitesten Sinn verstanden, wenn von der „einzigartige[n] Weise des Seins, die je sich ausdrückt in den Beschaffenheiten des Kiesels, des Glases oder des Wachsstücks, in all den Tatsachen einer Revolution, in allen Gedanken des Philosophen“ (Merleau-Ponty 1966, 15),² die Rede ist. Wenn er dafür den Hegelschen Begriff der Idee in Anspruch nimmt, so wird dieser deutlich umgedeutet in etwas, das sich intuitiv-leiblich und auf einen Schlag erfassen lässt, ganz ähnlich der Evidenz der Zeichnung.

Es führt für unseren Kontext nicht weiter, sich an den offensichtlich problematischen Verallgemeinerungen in Richtung historischer Ereignisse als eine Art Individuen aufzuhalten, die in der *Phänomenologie der Wahrnehmung* auch keine systematische Rolle spielen. Wichtiger ist die Anwendung des Stilbegriffs auf Personen, ihr Verhalten, ihr Denken und ihre Gesten, auch auf wahrgenommene Dinge und Situationen.

In beiden Fällen wird dem Begriff derjenige der Physiognomie an die Seite gestellt; beide werden in weiten Teilen austauschbar verwendet. Eine besonders aufschlussreiche Passage widmet sich einem vollkommen beliebigen Gegenstand:

[D]ieses Holzstück hier ist weder eine Ansammlung von Farben und Tasterdaten, noch selbst deren Ganzheitsgestalt, sondern es strahlt

2 Auch wenn der Stilbegriff an dieser Stelle nicht auftaucht, wird er im restlichen Buch in genau dieser Bedeutung verwendet.

gleichsam eine holzige Essenz von ihm aus, die „Sinnesdaten“ modulieren ein gewisses Thema und illustrieren einen bestimmten Stil, der dieses Stückchen hier und meine Wahrnehmung von ihm mit einem Sinnhorizont umgibt, in Wahrheit aber das Holz selber ist. (Merleau-Ponty 1966, 511)

Der Stil ist damit nicht lediglich das „Gesicht“, das das Holz der Betrachterin zuwendet, sondern das, was es in seinem Sein ausmacht. Anders als bei Husserl, wo Stil als äußere, allgemeine Regel des Und-so-weiter erscheint, ist er bei Merleau-Ponty verkörpert und individualisiert, ohne die Allgemeinheit unbedingt ganz einzubüßen. Kiesel und Holzstück sind nie ganz individuell, sondern immer bezogen auf ihre Kiesel- bzw. Holzhaftigkeit, wenn man so reden will. Die Verschränkung von Individualisierung und Allgemeinheit verbindet diese Auffassung des Stils wiederum mit der Zeichnung: Auch wenn sie vollkommen Individuelles darstellt, wird dieses doch als Exemplarisches interessant. Allerdings ist Stil hier, anders als bei Husserl, nicht abstrakt wie eine Skizze, sondern durch und durch konkret.

Bereits in der *Phänomenologie* wird im Kapitel über „Das Ding und das Reale“ auf Cézanne Bezug genommen, hier noch *en passant*. Mir scheint, dass dies kein Zufall ist, sondern dass für das Verständnis der Dinge als Stile oder Physiognomien ihre künstlerische Darstellung, genauer: die zeichnende Hand eine entscheidende Rolle spielt, was in späteren Texten ausbuchstabiert wird. Das entscheidende Motiv findet sich 1887 bei Konrad Fiedler (1991, 165) vorgebildet, der für die Kunst eine Artikulation und damit Klärung des Sinnlichen als solchen in Anschlag bringt: „[D]ie 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.“ Merleau-Pontys (2003, 301) Rede vom „Augenblick, in dem sein [Cézannes] Sehen zur Geste wird“, entspricht dem genau, wendet das Ganze allerdings ins Ontologische: Der Anspruch ist, dass die explizite Artikulation des Wahrgenommenen

nicht nur etwas über die Art unserer Wahrnehmung oder das Visuelle sagt, sondern das Wesen der Dinge selbst trifft. Seine und auch Fiedlers Gewährsleute sind Maler, aber diese artikulierende und explizierende Geste zeigt sich eher noch besser in der Zeichnung und namentlich in der Skizze. Diese mag unfertig sein, bietet aber bereits alles, was von einer Darstellung zu fordern ist.

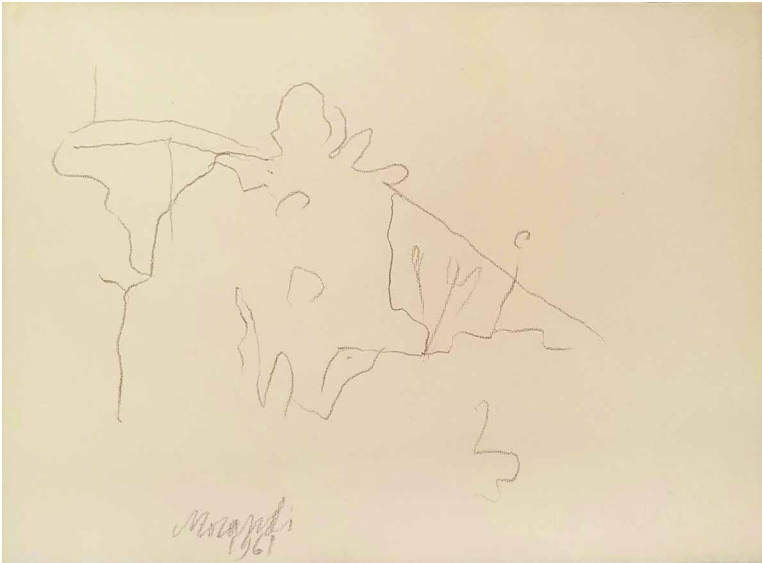


Abb. 3: Giorgio Morandi, o. T. (1961), Morat-Institut, Freiburg

Giorgio Morandis Stilleben, vor allem die minimalistischen Bleistiftzeichnungen, scheinen mir Fiedlers und Merleau-Pontys Gedanken auf exemplarische Weise zu verkörpern. In ihnen bleibt fast nichts von den Gegenständen übrig, aber dieses fast Nichts bringt die Art, wie sie sich zeigen, wie sie einander verdecken und einen Stil mit offenen Horizonten verkörpern, auf den Punkt. Ihre Linien sind auf eigentümliche Weise tentativ und definitiv zugleich. In ihrer extremen Reduktion sind sie doch vollständig. Man mag sie abstrakt nennen, aber gleichzeitig kann

man an ihnen sehen, dass eine gute künstlerische Skizze den Eindruck des sehr Konkreten machen kann. Beeindruckend ist nicht die Genialität der Hand, sondern die brüchige Präzision der Reduktion.

Nun begründet dieses Verständnis der Skizze als gestischer Darstellung eines ‚Wesens‘ der Sache aber nur einen Teil ihrer Attraktivität. Während es von einem grundlegenden Vertrauen auf die Darstellbarkeit der Dinge und die souveräne Fertigkeit der Hand getragen ist, auch wenn von ihren Gesten nur noch die nervösen Linien Morandis übrigbleiben, ist die andere Seite geprägt von einer Skepsis in Bezug auf Darstellbarkeit und Fertigkeit gleichermaßen. Im Fragmentarischen wird die Darstellbarkeit zum Problem, und das Können muss zwar nicht aufgegeben werden, sich aber deutlich vom Gestischen in Richtung des Konzeptuellen verlagern. Es ist gerade die gespannte Gleichzeitigkeit dieser Bewegungen, die die Skizze so attraktiv erscheinen lässt.

Daumiers Bild (Abb. 4) hält sich zwischen dem Skizzenhaften und dem Malerischen und erweckt gerade dadurch den Eindruck des offensiv Unfertigen. Der selbst kaum fertig zu nennende Farbauftrag hört im unteren Drittel einfach ganz auf und wird nur von einigen wenigen Strichen am unteren Rand wieder aufgegriffen, das tote Maultier ist mit dem Pinsel gezeichnet und ist in einer bis auf wenige angedeutete Schatten leeren Fläche platziert. Skizzenhaft sind sowohl der obere als auch der untere Teil des Bildes, aber sie sind es auf verschiedene Weise, die kaum miteinander verbunden ist. Insbesondere die Figuren von Don Quichotte und Sancho Panza, die Daumier immer wieder gemalt und gezeichnet hat, erscheinen dabei in der Tat aufs Wesentliche reduziert (und man sieht, wie viel Picasso ihm hier verdankt). Trotz des kompositorischen Gefüges erscheint das Bild innerlich fragmentiert, und seine Einheit besteht in dieser Fragmentierung und über sie hinweg.



Abb. 4: Don Quichotte et la mule morte (1867), Musée d'Orsay

3

Anders als die Skizze, die vollständig, aber abstrakt ist, ist das Fragment unvollständig, aber konkret. Und während die Skizze in erster Linie eine *Praxis* ist, die nicht immer als solche benannt werden muss, ist das Fragment ein *Topos*, der in seiner ganzen Aufgeladenheit von den verschiedensten Künstler*innen aller möglichen Disziplinen in Anspruch genommen worden ist. Seine Herkunft als *Topos* ist eher in der Literatur, als Phänomen war es bedeutsamer in der Skulptur als in der Malerei.

Ähnlich wie viele andere Artefakte sind Skulpturen aus der Antike oft nur in fragmentarischer Form erhalten geblieben. Manchmal konnten sie aus Bruchstücken zusammengesetzt werden, oft fehlten Teile; man kann sagen, dass antike Skulpturen in aller Regel als halbe Sachen in der Neuzeit angekommen sind. Anders als fragmentarisch überlieferte literarische oder philosophische Werke, die ab einem gewissen Punkt schlicht unverständlich werden oder sich in geheimnisvolle Orakelsprüche transformieren, bleibt bei fragmenthaften Skulpturen ein eigentümlicher Eindruck von Ganzheit, der zu ihrer Wertschätzung beigetragen hat. Das mag etwas mit der Materialität des Abgebrochenen zu tun haben, die es zu einem Gegenstand macht, der trotz allem genau so ist, wie er ist. Unter den antiken Skulpturen, die besondere Berühmtheit erlangt haben, ist eine, die tatsächlich nur als arg reduziertes Bruchstück erhalten ist: der sogenannte Torso vom Belvedere (Abb. 5), der vermutlich aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. stammt, im 15. Jahrhundert gefunden wurde und seitdem zahlreiche Künstler inspiriert hat.

Winckelmann (1969, 57) bezeichnet die Skulptur als „gemäßhandelt und verstümmelt“, und es wird über Jahrhunderte niemandem eingefallen zu sein, diese Verstümmelung als unfreiwillige Kreation eines eigenständigen, womöglich besseren Werks zu begreifen. Dennoch sehen er und viele andere vor ihm nicht einfach ein Bruchstück, sondern eine Art virtuell anwesendes Ganzes, das sich in dem erhaltenen Fragment

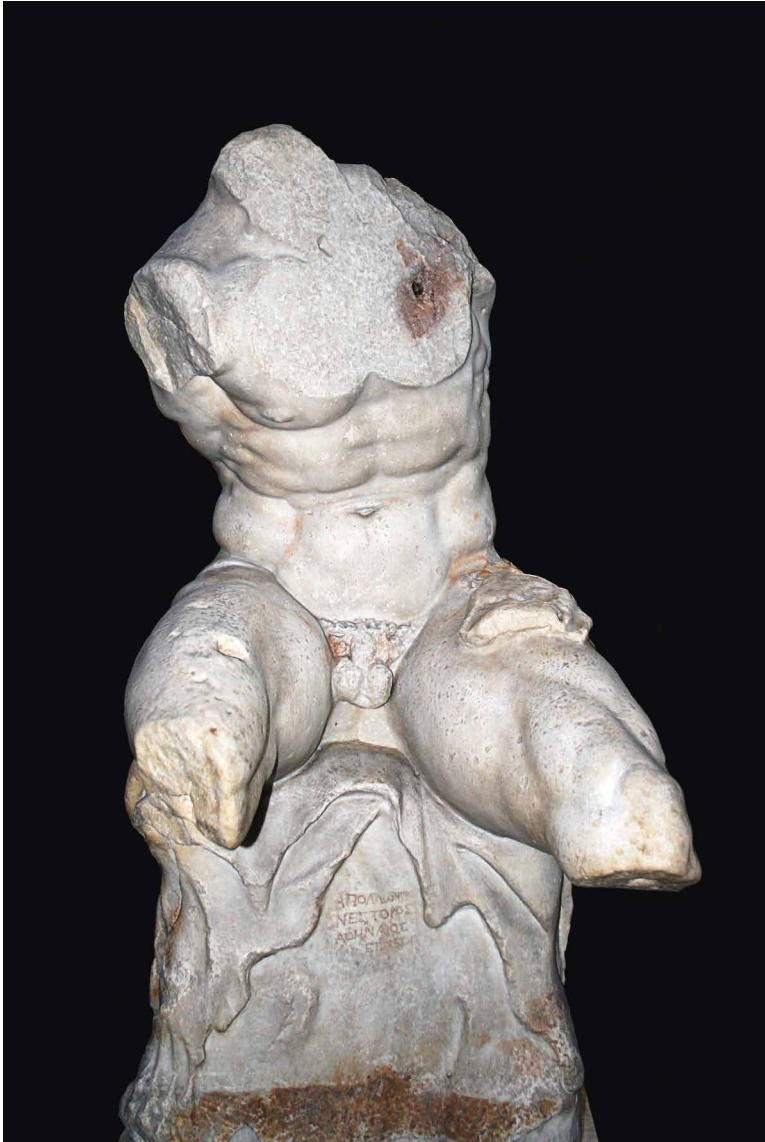


Abb. 5: Torso vom Belvedere (1. Jh. v. Chr.)

zeigt: „In jedem Teile des Körpers offenbart sich, wie in einem Gemälde, der ganze Held in einer besonderen Tat“ (ebd., 58). Natürlich fragt man sich, wie Hände und Kopf als die Körperteile ausgesehen haben mögen, die eigentlich als Träger des Ausdrucks angesehen werden. Von dem Erhaltenen aus lässt sich nicht einmal sagen, wer hier dargestellt werden soll – zur Wahl standen Herakles, Philoktetes, Ajax und Marsyas. Dennoch tut dies seiner Perfektion scheinbar keinen Abbruch, oder noch stärker: Das Fragmentarische lässt diese Perfektion paradoxerweise besonders deutlich hervortreten.

In der Tendenz zur Wertschätzung des Fragmentarischen steckt ein bestimmtes, über die Vergangenheit vermitteltes Verständnis des Verhältnisses zur Gegenwart: Die den Alten zugeschriebene Perfektion ist etwas, das in der eigenen Gegenwart zwar angestrebt werden mag, aber nie erreicht werden kann. Wenn die Werke der Antike als Fragmente überliefert werden, nehmen sie entsprechend eine dieser Gegenwart angemessenere, zugänglichere Form an, zu der sie sich besser in ein Verhältnis setzen kann. Das bedeutet noch nicht, dass man sich selbst das Fragment als gewählte Form zu eigen macht, aber es bringt vorerst eine subtilere Anerkennung der konstitutiven Unfertigkeit der eigenen Arbeit mit sich, die sich etwa zeigt „when artists signed their works increasingly in the imperfect tense with *faciebat*, rather than with the conventional *fecit* – suggesting, with a certain modesty, that their works were unfinished, incomplete, less than perfect“ (Barolsky 2015, 197). Man kann die Bedeutung dieses unscheinbaren Wechsels vom Perfekt ins Präteritum gar nicht hoch genug veranschlagen, zeigt sich in dieser kleinen, aber zentralen Geste doch ein grundlegend verändertes Verständnis dessen, was man tut. So eindeutig bleibt dieser Wechsel aber, wie man sehen wird, trotzdem nicht.

Michelangelo, einer der Bewunderer des Torso, hat zahlreiche Arbeiten hinterlassen, die klarerweise wirklich unfertig sind, etwa einige Figuren für das nie in der ursprünglich geplanten Form vollendete Grabmal für Papst Julius II. (Abb. 6).

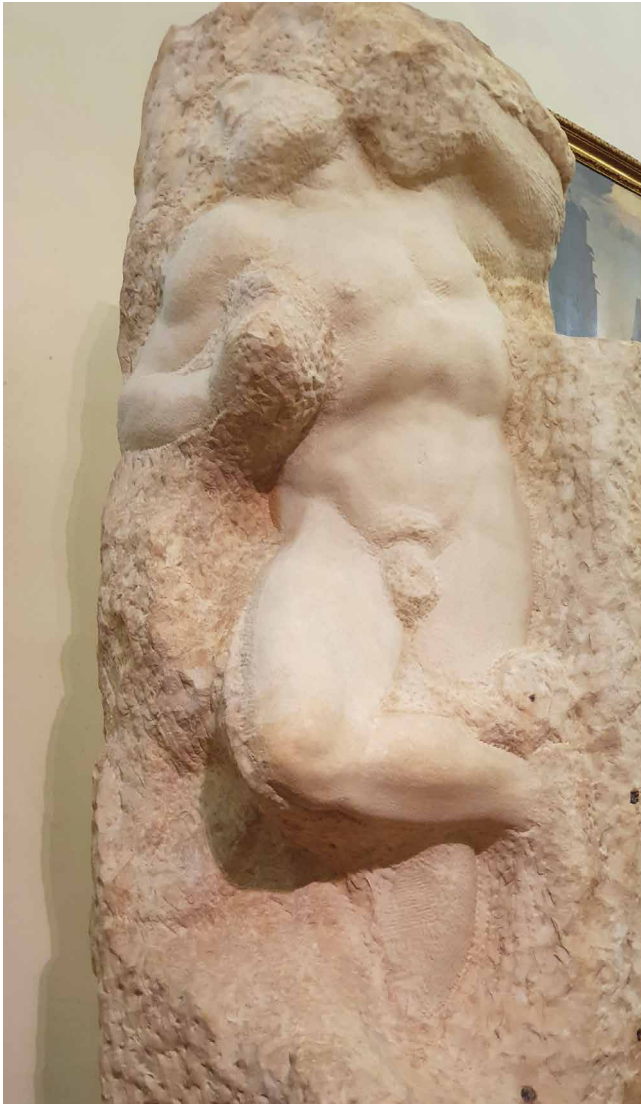


Abb. 6: Michelangelo Buonarotti, Erwachender Sklave (1525–1530),
Galleria dell'Accademia, Florenz

Auch wenn diese Skulptur wie eine perfekte Illustration des berühmten Topos wirkt, man müsse die Figur nur aus dem Stein befreien, ist sie ziemlich sicher nicht als solche gedacht gewesen, sondern auf kontingente Weise zu Illustration des tatsächlichen Arbeitsprozesses des Künstlers geworden. Sie ist weder Skizze noch eigentlich Fragment, außer wenn man sie als Fragment eines angehaltenen Prozesses beschreiben wollte. Explizit auf diese Unfertigkeit zu zielen, sie also in eine Form der Fertigkeit zu verwandeln, blieb 350 Jahre später Rodin vorbehalten, der sich wiederum explizit auf Michelangelo bezog (Abb. 7).

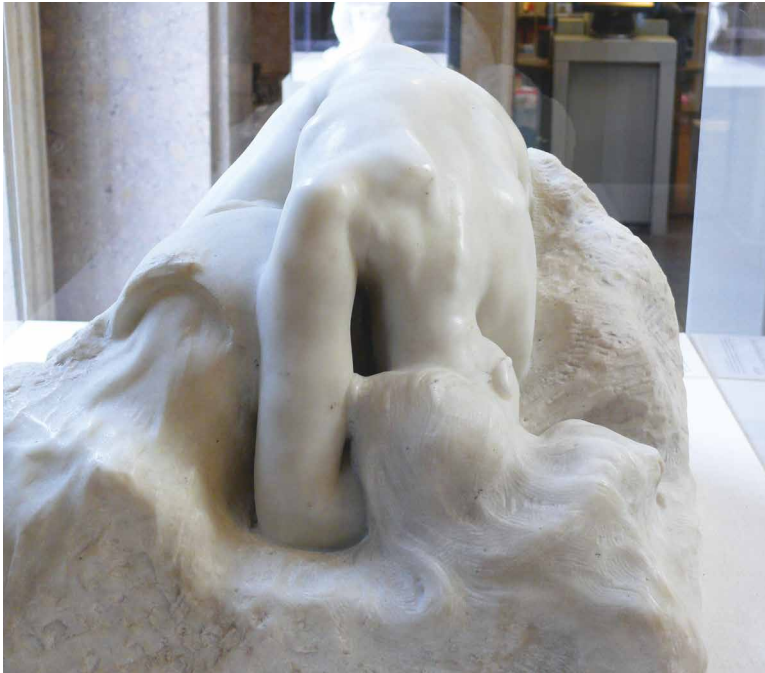


Abb. 7: Auguste Rodin, Danaïd (1890), Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

Indem das unfreiwillig Unfertige zu einem Vorbild wird, wird es selbst zu einer Sache von eigener Perfektion: das *faciebat* als *fecit*, wie man sa-

gen könnte. Michelangelo selbst hätte seine Skulptur nicht mit einem *fecit* signieren können (wenn Skulpturen signiert worden wären); sie ist nur etwas, an dem er gearbeitet, das er gemacht, aber eben nicht fertig gemacht hat. Wenn Rodin nun ein *fecit* anstrebt, das wie ein *faciebat* wirkt, wirft dies auch ein rückwirkendes Licht auf Michelangelos Skulptur. Die Spannung zwischen Perfektion und Imperfektum, in der die Beschaffenheit der Sache und die Temporalität zusammenkommen, bleibt allerdings erhalten: Wenn das tatsächlich Unfertige gerade in seiner Imperfektion für perfekt erklärt wird, kann man es eigentlich nicht nachahmen. Eine perfekte Form des scheinbar Unperfekten herzustellen, bleibt ein paradoxes Unternehmen, das eigentlich nur scheitern kann. Was bleibt, ist die virtuose Geste des Unperfekten, Fragmentarischen, eine Sehnsucht danach, selbst bereits durch die vergangene Zeit bestätigt worden zu sein, indem entweder die Sache zerstört worden oder der Künstler an ihrer Vollendung gescheitert oder vor ihr gestorben ist.

Das Fragment als gewolltes, als tatsächliche angezielte Form künstlerischer Arbeit, hatte damit aber noch nicht endgültig seinen Platz in der bildenden Kunst gefunden. Dafür war es bereits hundert Jahre zuvor in der Literatur angekommen. Das eben skizzierte Verhältnis zur Gegenwart über die Vergangenheit findet sich auf exemplarische Weise bei Friedrich Schlegel (1967, 169, Nr. 24) in seinen *Athenäumsfragmenten* formuliert: „Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung.“ Zum Fragment geworden sein und als Fragment produziert werden sind zwei grundsätzlich verschiedene Vorgänge, die aber in der Gegenwart miteinander korrespondieren. Das Altertum ist für Schlegel „absolut groß, einzig und unerreichbar“ (ebd., 206, Nr. 248), aber es ist eben auch nicht mehr da. Das absolut Große kann durch die gegenwärtige Kunst nicht erreicht werden, wohl aber sein Erscheinen in verstreuten Fragmenten.

Man kann für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Literatur von einer Modewelle des Fragments sprechen, die dann in der

Frühromantik, vor allem bei Schlegel und Novalis, reflektiert und zum Darstellungsprinzip überhaupt erhoben wird. Als zerstörte Hinterlassenschaft von etwas ehemals Fertigen kommen Fragmente oft im Plural vor, als Bruchstücke, die zusammengesetzt werden, um das ehemals Ganze zu rekonstruieren. Auch wenn, wie beim Torso vom Belvedere, nur ein einziges Teil übriggeblieben ist, verweist dieser auf die anderen, verlorenen Teile und damit auf das Ganze. Für ausdrücklich produzierte literarische Fragmente ist der Plural konstitutiv, denn der einzelne Satz oder die kurze Passage wäre für sich genommen nicht als Fragment erkennbar, sondern erschiene als Sentenz oder Aphorismus. Auch diese kommen für gewöhnlich im Plural vor, aber es ist eine andere Art des Plurals, nämlich die Sammlung. Diese mag thematisch geordnet sein, bildet aber kein Ganzes, sondern eher eine Menge von immer neu ansetzenden, sich verschiedenen Gegenständen zuwendenden Gedanken und Beobachtungen, eine Reihe von Proben der Beobachtungskraft und Schlagfertigkeit einer Person. Wenn sich etwas bei der Gesamtlektüre konturiert, so ist es eher kein thematisches Ganzes, sondern der Charakter, die Denkweise oder vielleicht besser der Stil dieser Person.

Demgegenüber mag eine Gruppe von Fragmenten nur lose geordnet sein und ebenfalls sehr verschiedene Gegenstände verfolgen, dennoch bleibt sie auf ein Ganzes bezogen, das sie umreißt, ohne es als solches zu geben. Die Fragmente lassen sich nicht zu einem solchen Ganzen zusammensetzen, sie bilden kein Mosaik, denn ihre Lücken und Differenzen sind mitkonstitutiv. Man könnte sie paradoxerweise als System von Unverbundenem bezeichnen, dem „der Schlußstein und die Eine, die zentrale Perspektive“ (Frank 1989, 227) fehlt. Schlegel (1967, 173, Nr. 53) bringt dies in einem vielzitierten Satz zusammen: „Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen, beides zu verbinden.“ Wenn der Hegel'sche Geist „seine Wahrheit nur [gewinnt], wenn er in der absoluten Zerrissenheit sich selbst findet“ (Hegel 1970a, 36), kann das Schlegel'sche Den-

ken das Absolute nur anspielen, indem es sich in seiner Zerrissenheit verfehlt und diese für sich stehen lässt.³

Man kann ohne Übertreibung sagen, dass Schlegels Formulierung auch einer der zentralen Leitsätze für Adornos Denken ist, und wenn man die Unterscheidung von Aphorismus und Fragment ernst nimmt, ist Habermas' (1984, 162) bekannte Einschätzung der *Minima Moralia* ein wirklich vergiftetes Lob: „Sein Hauptwerk ist eine Sammlung von Aphorismen. Sie darf getrost, als sei sie eine Summe, studiert werden.“ Wenn diese Texte in der Tat im Ganzen genommen werden sollten, wären sie keine Aphorismen, sondern Fragmente, die aber keine Summe bildeten, sondern ein nicht anwesendes Ganzes konturierten. Wenn sie umgekehrt in der Tat eine Sammlung von Aphorismen wären, gäben sie in ihrer Zusammenstellung vor allem über die Person des Autors und sein beschädigtes Leben Auskunft – eine Psychologisierung, die die Sache neutralisiert, um die es Adorno geht, nämlich eine philosophische Analyse der Gegenwart.

Dennoch gibt es natürlich auch hier die Tendenz zur Verselbständigung des Einzelnen zum Aphorismus, zur scharfsinnigen, zitierbaren Einzelbeobachtung. Schlegels (1967, 197, Nr. 206) Bestimmung des einzelnen Fragments geht in eine solche Richtung: „Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abge-sondert und in sich vollendet sein wie ein Igel.“ Wenn das so ist, funktionieren jene sich autonom gebenden Einheiten nur in der Gruppe und tendieren in der Vereinzelung dazu, ihren Charakter zu verändern, sich zur Sentenz oder dem Slogan zusammenzuziehen und sich am Ende auf

3 Dass jenes Absolute dabei „bald als Bildung, bald als Harmonie, als Genie oder Ironie, als Religion, Organisation oder Geschichte“ erscheint (Benjamin 2008, 48), liegt in der Natur der Sache.

Kühlschrankmagneten und T-Shirts wiederzufinden. Je prägnanter und igelhafter die einzelnen Fragmente sind, desto größer ist diese Gefahr.⁴

Als *Fragmente* aber sind die Fragmente geprägt von Skepsis gegenüber der Darstellbarkeit und Sagbarkeit, ganz anders als die Skizze. Das Skizzenhafte könnte jederzeit vollendet werden, aber es bedarf dieser Vollendung nicht unbedingt, weil es die Sache bereits so trifft oder erfasst oder auch als Unfertiges vollendet ist; Fragmentarisches, das auf Vollendung oder Vervollständigung zielte, ginge immer weiter an der Sache vorbei. Angesichts dessen, wie wichtig diese Motive für Adorno sind, ist es erstaunlich, wie selten er explizit auf den Begriff des Fragments rekurriert; wo er es tut, soll dieser als Antidot gegen die Ideologie der schrankenlosen Darstellbarkeit und der sich rundenden Vollendung fungieren, die der Kunst insofern eingeschrieben ist, als sie sich in „Werken“ realisiert, und der sie sich aktiv widersetzen muss: „[D]ie Wendung zum Brüchigen und Fragmentarischen ist in Wahrheit Versuch zur Rettung der Kunst durch Demontage des Anspruchs, sie wären, was sie nicht sein können und was sie doch wollen müssen; beide Momente hat das Fragment.“ (Adorno 1970, 283)

Der Anspruch, den Schlegel und Adorno damit an das Fragment formulieren, ist hoch, und offensichtlich verlangt dies nach einem eigenen Typ von Fertigkeit. Diese hat sich allerdings von der virtuosen Hand weg zu einem eher konzeptuellen Können verlagert. Nun war die künstlerische Leitdisziplin der Frühromantik die Dichtung, die ohnehin nicht im selben, buchstäblichen Sinne auf Handwerk setzt; man wird in ihrer Zeit und noch im 19. Jahrhundert lange suchen müssen, um Arbeiten in anderen künstlerischen Disziplinen zu finden, die ihren kunstphilosoph-

4 Natürlich muss man mit Nietzsche (1980, 255) daran erinnern, dass diese Transformation von Aphorismen in Slogans nicht ausreicht: „Ein Aphorismus, rechtechaffen geprägt und ausgegossen, ist damit, dass er abgelesen ist, noch nicht ‚entziffert‘; vielmehr hat nun erst dessen Auslegung zu beginnen, zu der es einer Kunst der Auslegung bedarf.“

phischen Vorstellungen genüge tun. Wirklich zu sich selbst kommt das Fragment in dieser Hinsicht erst im 20. Jahrhundert, und hier wiederum vor allem in der bildenden Kunst, die mit dem Verzicht auf die Fertigkeiten der virtuellen Hand das aufgibt, was ihre zentrale Kompetenz zu sein schien – eine Bewegung, die etwa die Kunstmusik nie vollzogen hat.

John Roberts greift hier den Begriff des *deskilling* auf, also des Verzichts auf oder das Verkümmern von Fertigkeiten, und bezieht ihn auf den Stand der gesellschaftlichen Produktivkräfte insgesamt, dem sich auch die Kunst nicht entziehen kann. Dort ist es die Fragmentierung des Arbeitsprozesses selbst, die zum Verlust von Fertigkeiten führt: „[T]he pressures that the value-form brings to bear on production and consumption are inseparable from the fragmentation and deskilling of labor.“ (Roberts 2007, 82) Wenn die Kunst seit Duchamp darauf reagiert, kann es nicht einfach damit getan sein, auf das malerische Können zu verzichten, sondern es muss ein anderes, nicht handwerkliches Können an seine Stelle treten. Mit den Readymades und Collagen werden es Auswahl und Zusammenstellung, auf deren Ebene sich die künstlerische Gestaltung abspielt. Noch einmal Roberts: „[T]he hand in art shifts its motor function from expressive manipulation in painting, and moulding and carving in sculpture, to the demands of conjunction and superimposition.“ (Ebd., 88)

Auf besonders anschauliche, weil unmittelbar materiell realisierte Weise finden wir dies bei Robert Rauschenberg. Vergleicht man *Factum* (Abb. 8) mit manchen *Combines*, in denen sich eine radikale Heterogenität von Materialien bis hin zu ausgestopften Tieren findet, so ist dieses Bild relativ harmlos und wenig heterogen. Aber es stellt eine Konstellation aus Alltagsfragmenten zusammen und kombiniert sie mit minimalen malerischen Interventionen, deren Verbindung weder inhaltlich noch ästhetisch offensichtlich ist. Der lakonische Titel *Factum* kann noch einmal auf das *fecit* bzw. *faciebat* der Renaissancemaler bezogen werden: Wir haben ein Gemachtes vor uns, für das die angemessene Temporalform das Perfekt ist, das aber nur noch partiell auf die Hand des Künst-



Abb. 8: Robert Rauschenberg, Factum I (1957),
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles

lers bezogen werden kann. Es erscheint als nüchternes Resultat, als hinzunehmendes Faktum. Wenn die so zusammengestellten, selbst schon wenig mehr als faktisch vorliegenden Fragmente auf ein abwesendes Ganzes bezogen werden könnten, so wäre es wohl „die Welt“, der das alles entstammt und in der es sich wieder situiert. Als Darstellung dieser Welt ist es selbst nur ein fast beliebiges Bruchstück, und eine neuerliche Zusammenstellung dieser Bruchstücke ergibt Konstellationen von Konstellationen, aber ebenso wenig ein Ganzes.

Für Adorno war der Fragmentcharakter derjenige Zug an zeitgenössischen Kunstwerken, mit dem sie ihre utopische Dimension gleichzeitig festhalten und dementieren, indem sie das Werk als Fragment und das Fragment als Werk zeigen. In einer optimistischen Lesart ist dies ein Verweis auf die Zukunft, oder vielmehr: Noch indem es sie als unmöglich vorführt, eröffnet es Möglichkeiten oder zumindest Aussichten darauf, dass es anders sein könnte. Schlegel (1967, 168, Nr. 22) hatte von Projekten als „Fragmente[n] aus der Zukunft“ gesprochen, aber diese Zukunftsdimension eignet allen Fragmenten, wie Peter Osborne festhält: „Fragments of the past are thus, structurally, within themselves, as futural (as ‚projective‘), qua fragments, as fragments of the future are (projects).“ (Osborne 2014, 170) Wenn sie in ihrer Fragmenthaftigkeit festgehalten und ernstgenommen werden, statt sie als eigentliche Form des Ganzen zu vergötzen, eignet Fragmenten eine Gespanntheit auf ihre Vervollständigung, die aber gerade nicht eintritt. Insofern könnte man sagen, dass sie eine offene Möglichkeit verkörpern, die sich nicht zur Wirklichkeit verfestigt, sondern als Möglichkeit bestehen bleibt.

Fragmente zu produzieren könnte dann nicht die Form annehmen, die Rodin gewählt hat, die der perfekten Kultivierung des Unfertigen. In solchen Darstellungen steckt eher keine Zukünftigkeit, sondern lediglich eine konservierte Sehnsucht. Die Aufgabe müsste vielmehr sein, Dinge als unfertige stehen lassen zu können, jegliche Vollendung als ausstehende zu begreifen und die Offenheit des Projekts nicht zum Abschluss zu bringen, ohne in die beliebte Glorifizierung des Scheiterns zu kip-

pen. Es ginge dann um Fragmente der Gegenwart und die Darstellung der Gegenwart als fragmenthaft. Die Fertigkeit, die es dafür bräuchte, müsste konsequent zwischen Können und Nichtkönnen navigieren, ihr eigenes Nichtkönnen aushalten, ohne es zu kultivieren, und sich bisweilen selbst ein Bein stellen. Der Sog in Richtung Können und Perfektion bleibt groß, und wir haben gesehen, was für unterschiedliche Formen diese Perfektion annehmen kann; die Fixierung auf Prozesshaftigkeit und die Ablehnung des Produkts könnte nur eine weitere Gestalt davon sein. Aber es geht weiter um Produktion, und sei es die auswählende, konzeptuelle Produktion der Montage, von der Roberts spricht und die wir bei Rauschenberg finden. Was wir gezeigt bekommen, ist eine unfertige Welt voller halber Sachen und Fakten, die nicht zusammenpassen – und die beim besten Willen nicht alles sein können.

Literatur

- Adorno, T. W. (1970). *Ästhetische Theorie* (= Gesammelte Schriften, Bd. 7). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Barolsky, P. (2015). The Interpretation of Art is Never Finished. Some Renaissance Examples. *Arion* 23(2), 197–208.
- Benjamin, W. (2008). *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (= Kritische Gesamtausgabe, Bd. 3). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Art. ‚Fragment‘: <https://www.dwds.de/wb/Fragment>
- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Art. ‚Skizze‘: <https://www.dwds.de/wb/Skizze>
- Fiedler, K. (1991). Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit. In: ders., *Schriften zur Kunst*, Bd. I. München: Fink, 111–220.
- Frank, M. (1989). *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Habermas, J. (1984). Ein philosophierender Intellektueller. In: ders., *Philosophisch-politische Profile*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 160–166.
- Hegel, G. W. F. (1970a). *Phänomenologie des Geistes* (= Theorie Werkausgabe Bd. 3). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hegel, G. W. F. (1970b). *Vorlesungen über die Ästhetik III* (= Theorie Werkausgabe Bd. 15). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Hofmannsthal, H. von (1980). Aufzeichnungen aus dem Nachlaß (1891). In: ders., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Bd. 10. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Husserl, E. (1976). *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Erster Band (= Hua III / 1). Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Kemp, W. (1974). Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607. *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19, 29–240.
- Leonardo da Vinci (1990). *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*. München: Schirmer / Mosel.
- Merleau-Ponty, M. (1966). *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: de Gruyter.
- Merleau-Ponty, M. (2003). Das Auge und der Geist. In: ders., *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hamburg: Meiner, 275–317.
- Nietzsche, F. (1980) *Zur Genealogie der Moral*. In: ders., *Kritische Studienausgabe*, Bd. 5. München: DTV, 245–412.
- Osborne, P. (2014). *Anywhere Or Not At All. Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso.
- Panofsky, E. (1982). *Idea. Ein Beitrag zur Geschichte der älteren Kunsttheorie*. Berlin: Spiess.
- Roberts, J. (2007). *The Intangibilities of Form. Skill and Deskillling in Art After the Ready-made*. London: Verso.
- Schlegel, F. (1967). Athenäums-Fragmente. In: ders., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Erste Abteilung, Zweiter Band: *Charakteristiken und Kritiken I* (1796–1801). München: Schöningh, 165–255.
- Winckelmann, J. J. (1969). Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom. In: ders., *Werke in einem Band*. Berlin / Weimar: Aufbau, 56–62.
- Wölfflin, H. (1915). *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. München: Bruckmann.