

Ein Ganzes schaffen. Denkmodelle von künstlerischer Schöpfung am Paradigma des Organismus um 1800

Jutta Heinz

Wieland-Forschungszentrum Oßmannstedt

The value and challenge of creativity are reason enough for not ignoring or maligning the origins of literature in real individuals. For if we are still far from understanding the workings of the human mind in the most ordinary operations of life, we understand it even less at the creative extremes. It is, to say the least, odd that psychologists and cognitive scientists should want to know how a baby learns to talk while literary critics no longer much care how a poem is created. Science, it seems, can be more humane than the humanities.

Terence Reed, *Genesis* 8¹

“*D*ichter heißen so gerne Schöpfer” (Blanckenburg 312) – seit jeher werden Künstler und speziell Dichter als ‘alter deus’ (Scaliger) oder als ‘second maker’ (Shaftesbury) bezeichnet. Die Nähe von künstlerischer Schöpfung und Gottähnlichkeit wird schon in der Antike formuliert, beispielsweise in der von Platon im Dialog *Ion* vertretenen Inspirations-theorie von Dichtung. Unterschiedlich sind jedoch die Begründungen, die für diese Analogie von Künstler- und Schöpfertum gegeben werden: Sie stellen, je nach dem Gottesbild ihrer Zeit, auf verschiedene Facetten göttlicher Schöpfung ab, von denen das organizistische Paradigma eine mögliche ist. Im Folgenden will ich in einer Art Schnelldurchlauf durch produktionsästhetische Konzepte des 18. Jahrhunderts zeigen, wie und auf welche Weise die Vorstellung vom Kunstwerk als Organismus und von der

künstlerischen Produktion als organistischem Verfahren entsteht, und was ihre Grenzen sind. Ich werde mich dabei auf Texte von Christian von Blanckenburg, Johann Georg Sulzer, Christoph Martin Wieland, Johann Gottfried Herder, Karl Philipp Moritz, Friedrich Schiller und Johann Wolfgang Goethe stützen und versuchen, die strukturellen Überlegungen, die ihren jeweiligen produktionsästhetischen Konzepten zugrunde liegen, zu rekonstruieren².

*1. Der 'Kleine-Welt-Modell' von Schöpfung in der Aufklärung:
Blanckenburg, Sulzer, Wieland*

“Dichter heißen so gerne Schöpfer” – das Anfangszitat stammt von Christian von Blanckenburg, dem Verfasser der ersten deutschen Romantheorie *Versuch über den Roman* (1774). Dort begründet er diese Behauptung folgendermaßen:

Ich glaube, daß sie nur dann diesen Namen verdienen, wann sie ihren Werken so viel Aehnlichkeit, als es möglich ist, mit den Werken des *Uneingeschränkten* zu geben wissen. Wenn wir eingeschränkten Geschöpfe unsre Kraft anstrengen, um das *All*, so viel wir vermögen, zu übersehen: so entdecken wir, daß in diesem Ganzen nichts um sein selbst willen da; – daß eins mit allem, und alles mit einem verbunden ist; – daß, so wie jede Begebenheit ihre wirkende Ursache hat, diese Begebenheit selbst wieder die wirkende *Ursach* einer folgenden Begebenheit wird. Wir sehn eine, bis ins Unendliche fortgehende Reihe verbundener Ursachen und Wirkungen: ein, in einander geschlungenes Gewebe, das, wenn es aus einander zu wickeln wäre, ganz ununterbrochen einen Faden enthielte; oder vielmehr dessen verschiedene Fäden sich alle in einen Anfang – die Weisheit des Schöpfers vereinen, und dessen Ende vielleicht in unsrer höhern Vervollkommung ... doch wer kann dies, wer kann das Ganze *übersehen*? Aber Vernunft, Natur, Erfahrung bestätigen alle das wirkliche Daseyn dieser Verknüpfung. (312-3)

Der Schöpfer – sei es Gott oder der Romanautor – erscheint unter dieser Perspektive vor allem als Meister in der Herstellung kausaler Verknüpfungen: Die “kleine Welt” (314), das Kunstwerk, gleicht der großen vor allem in der Dichte der Ursache-Wirkungs-Zusammenhänge. Der Mensch mit seinen schwachen Erkenntniskräften kann jeweils nur einen winzigen Ausschnitt der unendlichen göttlichen Schöpfung unter dem Mikroskop sorgfältiger studieren; diesen Ausschnitt stellt der Roman dar. Die kausalen Zusammenhänge müssen dabei – darauf legt Blanckenburg als Ästhetiker allerhöchsten Wert – “*anschauend*” (314)

erkannt werden können, also nicht analytisch erfasst; dafür ist der Roman der Aufklärung, dessen Vorbild bei Blanckenburg die pragmatische Geschichtsschreibung ist, natürlich besonders gut geeignet. Natur ist in diesem Zusammenhang praktisch identisch mit Kausalität; von lebendigen Organismen ist im ganzen Text weit und breit keine Spur.

Auch in Johann Georg Sulzers zur gleichen Zeit publizierter, einflussreicher *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* (1771-1774) findet sich bezeichnenderweise der Wortstamm 'organ' in all seinen Flexionen und Zusammensetzungen nicht ein einziges Mal. Substituiert wird er durch die traditionellen ästhetischen Begriffe der 'Ganzheit' und 'Einheit' als notwendige Merkmale des vollkommenen Kunstwerks in der rationalistischen Ästhetik. Dabei nimmt Sulzer zu Beginn des Artikels 'Ganz' (1:416-419) seine Beispiele auffälligerweise aus dem Bereich der Mathematik, nicht der lebendigen Natur. Jedes Kunstwerk, so Sulzer, muss ein "wahres Ganzes" (1:417) sein, weil nur darin seine Vollkommenheit bestehen kann; und dafür muss es zwei Bedingungen erfüllen. Die erste ist eine vollständige, lückenlose "Verbindung oder Vereinigung der Theile" (1:417) – nichts zuviel und nichts zuwenig; von Kausalität ist hier aber nicht mehr die Rede, vielmehr klingt schon die Definition des Organismus durch das spezifische Verhältnis von Teil und Ganzem an. Dazu kommt die zweite Bestimmung für Vollkommenheit: "völlige Beschränkung" (1:416), also scharfe Abgrenzung von anderen Einheiten. Auch für Sulzer ist das Muster dieser idealen Ganzheit weiterhin "nur die Welt" als "wahres Ganzes" (1:417), die das einzelne Kunstwerk natürlich niemals vollständig abbilden kann. An diesem Punkt greift das zweite Kriterium der Einheit: Die Ganzheit eines abgegrenzten kleinen Ganzen im Kunstwerk beruht auf seinem "Wesen", einem unter Umständen nicht deutlich zu benennenden, sondern "dunklen" (1:302) Identitätsgrund, von dem die äußere Verbindung der Teile und die dadurch hergestellte Einheit nur der äußerliche Abdruck sind. Ist dieser jedoch vollkommen, so wird das Werk zwingend als schön, d. i. ganz und vollkommen empfunden.

Sulzer bleibt damit insgesamt im Sprachgebrauch und der Denkweise der rationalistischen Ästhetik im Gefolge Baumgartens: Ganzheit wird als Einheit in der Vielfalt und daraus resultierende Vollkommenheit in der äußeren Erscheinungsform gedacht. Daneben kündigen sich aber beispielsweise im Kriterium der 'Begrenztheit' und dem Teil-Ganzes-Verhältnis bereits Merkmale des Organismus an, und es wird auch zugestanden, dass ein Ganzes rational nicht vollständig beherrschbar

oder begrifflich durchdringbar ist. Ähnlich argumentiert Christoph Martin Wieland, der sich zwar wenig allgemein zu ästhetischen und poetologischen Fragen geäußert hat, aber hier und da in anderen Zusammenhängen doch so etwas wie eine Kunsttheorie entwirft. So geht er in einem 1777 in seinem *Teutschen Merkur* veröffentlichten Essay mit dem Titel *Gedanken über die Ideale der Alten*³ der Frage nach, warum die Werke antiker Plastik eine so überwältigende Wirkung auf ihre Betrachter ausübten, und wie ihre besondere Schönheit zu erklären sei (eine Variante der *querelle*-Diskussion). Dabei unterscheidet er drei idealtypische Arten von Kunst am Beispiel unterschiedlicher griechischer Bildhauer und ihrer jeweiligen Produktionsverfahren. Die erste und höchste Klasse wird vertreten von Phidias, dem Schöpfer der monumentalen Jupiter-Statue in Ephesos, einem der sieben Weltwunder der Antike. Phidias, so Wieland, schaffe offensichtlich aus einer direkten göttlichen Eingebung, vertrete also den künstlerischen Enthusiasmus in seiner stärksten Form, ähnlich wie Homer oder Shakespeare – dieser Typus ist sozusagen ein jeweils singuläres Ereignis in der Kunst seiner Zeit, das deshalb auch nicht erklärt oder verstanden werden kann. Die zweite Klasse – und die minderwertigste – vertritt der nach einem Kanon einzelner idealer Teil-Formen schaffende Polyklet: Dabei entstehe “ein Werk der Abstraktion und Wiederzusammensetzung, aus dem schönsten in *einzelnen* Formen [...], mit dem Zirkel in der Hand abgemessen, mit architektonischem Auge und fester Künstlerhand vollendet” (24:192) – also das extreme Gegenteil eines lebendigen Organismus. Die dritte Klasse von Künstlern schließlich ist die ‘menschlichste’ Variante: Sie lässt sich von exquisiten, real existierenden menschlichen Schönheiten nicht nur inspirieren, sondern entflammt an diesen ihren menschlichen Enthusiasmus (beispielsweise als Liebe zum Modell), der belebend im Künstler selbst wirkt.

Für Wieland ist also letztendlich der Enthusiasmus der platonischen Tradition – der schon im Wortstamm das Göttliche im Menschen benennt: ‘est deus in nobis’ – nötig zu einer nicht nur metaphorisch zu verstehenden Belebung, die ein Kunstwerk erst zur wirklichen Vollkommenheit bringt. Dass eben diese jedoch nur belebten Entitäten zukommt, ist Wieland so selbstverständlich, dass er es nicht weiter begründet. Das Verhältnis von Natur und Kunst wird dabei nur nebenbei thematisiert. Für Wieland ist es zum einen klar, dass Gott als “*Schöpfer der Natur*” auch der “*Schöpfer der Kunst*” (24:220) ist, weshalb sich ein Wettbewerb beider verbiete: “und niemand in der Welt kann ein Interesse darunter haben, *die*

Kunst mit der Natur zusammen zu hetzen, oder die eine auf Kosten der andern zu erheben” (24:219). Zudem sind auch für ihn künstlerische Produktionsvorgänge letztlich inkommensurabel:

Die *Imaginazion* eines jeden Menschenkindes, und die Imaginazion der *Dichter* und *Künstler* insonderheit, *ist eine dunkle Werkstatt geheimer Kräfte*, von denen das *Abcbuch*, das man *Psychologie* nennt, gerade so viel erklären kann, als die *Monadologie* von den Ursachen der *Vegetazion* und der *Fortpflanzung*. (228)

Damit werden auch hier die Grenzen eines analytischen Zugriffs auf kreative Prozesse deutlich bezeichnet. Allerdings zeigt der Vergleich mit der *Monadologie*, dass organisch-natürliche Prozesse im engeren Sinne immer noch das ‘Andere’ zur Kunst sind.

2. *Der Künstler als Verkörperung organischer Schöpfung:* *Herder und Moritz*

Solche an der Natur orientierten, im engeren Sinne organizistischen produktionsästhetischen Konzepte hatten zur gleichen Zeit bereits die jungen Autoren der Sturm und Drang-Bewegung entwickelt. Für sie ist bekanntermaßen das Genie, das die Naturgesetze unbewusst in sich trägt, die Krone der Schöpfung und gleichzeitig das beinahe gleichwertige Abbild des Schöpfers selbst – was jedoch insgesamt mehr pathetisch behauptet als theoretisch reflektiert wird. Das bekannteste Beispiel eines solchen Genies ist natürlich Shakespeare, den Herder in seinem Aufsatz *Von deutscher Art und Kunst* (1773) als “Dollmetscher der Natur” bezeichnet, da er “die Sprache aller Alter, Menschen und Menschenarten” (536) spreche; die “ganze Welt ist zu diesem großen Geiste allein Körper: alle Auftritte der Natur an diesem Körper Glieder, wie alle Charaktere und Denkart zu diesem Geist Züge” (542). Damit ist das Organismus-Modell erstmals vollgültig etabliert. Zwar sind auch Shakespeares Stücke notwendigerweise nur Ausschnitte aus der unendlichen Vielfalt der Natur und der historischen Welt, aber diese Ausschnitte sind nun gegenüber den säuberlich unter dem Mikroskop zu betrachtenden Präparaten der Aufklärer ungleich dynamisiert, ja geradezu chaotisch geworden:

Die Auftritte der Natur rücken vor und ab; wirken in einander, so Disparat sie scheinen; bringen sich hervor, und zerstören sich, damit die Absicht des Schöpfers,

der alle im Plane der Trunkenheit und Unordnung gesellet zu haben schien, erfüllt werde – dunkle kleine Symbole zum Sonnenriß einer Theodizee Gottes. (537)

Das Ergebnis ist trotzdem notwendig eine Ganzheit, wie ja auch der Theodizee-Begriff schon nahelegt, aber eben eine symbolische. Aber Herder ist in dieser frühen Schrift durchaus bereit, den Einheitsgrund dieser Ganzheit auch nicht-theologisch zu denken: “das Ganze mag jener Riesengott des Spinoza ‘Pan! Universum’ heißen” (542). Bezeichnend ist jedoch, dass nur das Genie es intuitiv vermag, alle Aspekte der Natur als Organismus zu erfassen; eben weil es, als Künstler, ihre Sprache spricht, und weil es, als Poet, organisierend tätig werden kann, wo andere nur Chaos wahrnehmen können.

Das ändert sich jedoch in Herders ‘klassischem’ Werk, den in Weimar in enger Verbindung mit Goethe verfassten *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-91), die als eine monumentale Hymne auf die Schöpfung als Organismus verstanden worden sind. Der Organismus-Begriff ist allgegenwärtig, von der ersten bis zur letzten Seite. Die Hauptthese Herders ist, dass “durch die ganze belebte Schöpfung unsrer Erde das Analogon *Einer Organisation* herrsche” (Ideen 69); ja, das Leben selbst ist sozusagen nur ein Synonym für das organische Ganze: “jedes Geschöpf ist in allen seinen Teilen ein lebendig zusammenwirkendes Ganze” (119), weil in ihm eine “eingeborne, genetische Lebenskraft” (247) wirkt. Schön ist dieses universale Ganze nunmehr aber, sowohl als Natur als auch als Geschichte betrachtet, weil es ein Werk Gottes ist:

Ich beuge mich vor diesem hohen Entwurf der allgemeinen Naturweisheit über das Ganze meines Geschlechts um so williger, da ich sehe, daß er der Plan der gesamten Natur ist. Die Regel, die Weltsysteme erhält und jeden Krystall, jedes Würmchen, jede Schneeflocke bildet, bildete und erhält auch mein Geschlecht: sie machte seine eigne Natur zum Grunde der Dauer und Fortwirkung desselben, solange Menschen sein werden. Alle Werke Gottes haben ihren Bestand in sich und ihren schönen Zusammenhang mit sich: denn sie beruhen alle in ihren gewissen Schranken auf dem Gleichgewicht widerstrebender Kräfte durch eine innere Macht, die diese zur Ordnung lenkte. Mit diesem Leitfaden durchwandere ich das Labyrinth der Geschichte und sehe allenthalben harmonische göttliche Ordnung: denn was irgend geschehen kann, geschieht: was wirken kann, wirket. (617)

Aber eben deshalb, weil es hier nicht mehr um “dunkle kleine Symbole zum Sonnenriß einer Theodizee Gottes” geht (s.o.), sondern um

die nun durchsichtig gewordenen Grundlinien des allgemeinen Weltplanes, ist der Künstler auch in den *Ideen* gewissermaßen überflüssig geworden; weshalb sich auch Herder selbst immer weniger als Dichter verstehen will. An seine Stelle ist der Naturforscher gemeinsam mit dem Ethnologen, dem Kulturtheoretiker und Geschichtsphilosophen getreten – bzw. überhaupt ein jedes lebendiges Geschöpf, das in sich selbst noch einen Funken seiner ursprünglichen “Lebenskraft” fühlt und sich selbst danach bildet. Von hier aus führt der Weg zu den verwandten Bildungskonzepten Goethes und Humboldts, aber auch zu den gesteigerten Organismus-Konzepten der Frühromantiker.

Einen anderen wichtigen Übergang von den Konzepten der Aufklärer hin zur klassizistischen Auffassung des organischen Ganzen und seiner produktionsästhetischen Anwendung bildet die Ästhetik von Karl Philipp Moritz. In seinem Essay *Ueber die bildende Nachahmung des Schönen* (1788) ist für ihn zunächst, wie für die Vertreter der Aufklärungsästhetik, der “große Zusammenhang der Dinge” (die Natur) das “einzigste, wahre Ganze” (960) und das Kunstwerk ein repräsentativer, aber im Maßstab verkleinerter Ausschnitt: “im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im großen Ganzen der Natur, welche das noch *mittelbar* durch die bildende Hand des Künstlers nacherschafft, was unmittelbar nicht in ihren großen Plan gehörte” (969). Der Künstler ist also von der Natur beauftragt, die Schöpfung zu vollenden, indem er ihr ihr eigenes Abbild reflektierend gegenüberstellt. Sie hat ihn dafür auch besonders ausgerüstet: Seine “Organisation muß so fein gewebt sein, daß gleichsam die *äußersten Enden* von allen Verhältnissen der Natur im Großen, hier im Kleinen sich nebeneinanderstellend, Raum genug haben” (972). Ähnlich wie bei Herder ist hier der Künstler selbst in seiner ganzen physischen wie geistigen Konstitution ein verkleinertes Abbild der unendlich komplexen Organisation alles Lebendigen, auch wenn es hier bezeichnenderweise nicht auf die ursprüngliche Kraft (und Gewalttätigkeit) des Genies, sondern eher auf einen subtilen Verfeinerungsprozess ankommt, in dem der Dichter für alle Arten von Erfahrung empfänglich wird. Gelingt das jedoch, fühlt er das “große Ganze” “dunkel” (972) in sich selbst – und zudem das unabweisbare Bedürfnis, sich diesem immer stärker anzunähern, seine Organe immer weiter auszudehnen, bis sie soviel Natur assimilieren können wie irgend möglich.

Diese spezifisch menschliche Organisation äußert sich im Künstler in einer Reihe von einzelnen ‘Kräften’, die nun die traditionellen, eher

mechanisch gedachten ‘Vermögen’ der aufklärerischen Ästhetik und Psychologie dynamisieren: zunächst in einer allgemeinen ‘Tatkraft’, spezieller aber in der ‘Empfindungskraft’ – die eine eher rezeptive Fähigkeit ist und zur Auffassung von Geschaffenem dient – und schließlich der ‘Bildungskraft’ – dem eigentlichen kreativen Vermögen der eigenständigen Hervorbringung, das bezeichnenderweise an den ‘Bildungstrieb’ des Naturwissenschaftlers Johann Friedrich Blumenbach angelehnt ist. Dabei kommt dem Prozess der Hervorbringung in diesem Konzept der höchste Wert zu: Für Moritz ist nicht das vollendete Kunstwerk der Endzweck der Kunst, sondern seine Entstehung als “*Werden aus unsrer eignen Kraft*”: “Das Schöne hat deshalb seinen höchsten Zweck in seiner Entstehung, in seinem Werden schon erreicht” (974). Durch die enge Bindung an ein nunmehr stärker biologisch fundiertes Organismus-Paradigma kommt damit eine starke prozessuale Komponente in die Produktionsästhetik: Ebenso wenig wie ein Organismus ist das Kunstwerk eine fertige, abgeschlossene Seinsform, sondern es lebt – wie schon bei Wieland. Dieses Leben vollzieht sich bei Moritz aber primär in seiner Erschaffung und sekundär in seiner Rezeption als Wiederbelebung; als für sich stehendes Werk hingegen ist das Kunstwerk tot (oder zumindest: unbelebt).

3. Wechselwirkungen von Natur und Kunst jenseits des Organismus: Schiller

Schiller übernimmt einiges von Moritz, vor allem die Hochschätzung der künstlerischen Tätigkeit als spezifisches *Humanum* und die prozessualen Komponenten künstlerischer Produktion; er entfernt sich allerdings wieder stärker von dem naturnahen Organismus-Paradigma bei Moritz mit seinen monistischen Begleitkomponenten, da sein Ausgangspunkt die Kantische Philosophie mit ihrer streng dualistischen Grundstruktur ist. Dieser Dualismus tritt in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) in vielfacher Form in Erscheinung; nur ein Zitat mag das Argumentationsschema verdeutlichen und gleichzeitig die zentralen produktionsästhetischen Termini einführen:

Der Gegenstand des sinnlichen Triebes, in einem allgemeinen Begriff ausgedrückt, heißt *Leben* in weitester Bedeutung; ein Begriff, der alles materiale Sein und alle unmittelbare Gegenwart in den Sinnen bedeutet. Der Gegenstand des Formtriebes,

in einem allgemeinen Begriff ausgedrückt, heißt Gestalt, sowohl in uneigentlicher als in eigentlicher Bedeutung; ein Begriff, der alle formalen Beschaffenheiten der Dinge und alle Beziehungen derselben auf die Denkkräfte unter sich faßt. Der Gegenstand des Spieltriebes, in einem allgemeinen Schema vorgestellt, wird also *lebende Gestalt* heißen können; ein Begriff, der allen ästhetischen Beschaffenheiten der Erscheinungen und mit einem Worte dem, was man in weitester Bedeutung *Schönheit* nennt, zur Bezeichnung dient. (355)

Grundlegend für Schillers Ästhetik ist die Unterscheidung von Stoff- und Formtrieb beim Menschen, die noch vage an Moritz' Unterscheidung von Empfindungskraft und Bildungskraft erinnert. Stoff und Form entsprechen den Polen von Materie und Geist im Menschen, von Empfindung und Denken bezüglich der psychologischen Konstitution, von Notwendigkeit und Freiheit im Blick auf den metaphysischen Status, von Inhalt und Form im Blick auf das Kunstwerk, von Leben und Gestalt im Bezug auf ihren jeweiligen Gegenstand. Schiller geht es jedoch dabei explizit um eine Synthese der beiden Pole, die diese in ihrer Widersprüchlichkeit nicht verleugnet oder aufhebt, sondern wesentliche Aspekte beider erhält und auf neue Weise zusammenführt: Dualität soll nicht-antagonistisch gedacht werden, da der Mensch selbst nur vollständig ist, wenn er beide Hälften seiner Bestimmung und seiner Anlagen so verwirklichen kann, dass sie sich nicht gegenseitig ausschließen oder bekämpfen – also Stoff- und Formtrieb ausgelebt werden können, Empfinden und Denken ihre jeweiligen Rechte behaupten, das Kunstwerk Lebendigkeit und Gestalt hat; nur darin verwirklicht sich für Schiller die vielzitierte Freiheit des Menschen.

Dazu postuliert Schiller auf den genannten unterschiedlichen Ebenen verschiedene Vermittlungsmodelle. Zwischen Stoff- und Formtrieb vermittelt der Spieltrieb; zwischen Freiheit und Notwendigkeit der ästhetische Zustand der freien Bestimmbarkeit; zwischen Inhalt und Form die lebendige Gestalt des Kunstwerks. Das, was diese Vermittlung herstellt, ist der oft übersehene Kern von Schillers Programm ästhetischer Erziehung; es ist dasjenige, was den Nicht-Antagonismus erst ermöglicht, nämlich das Prinzip der Wechselwirkung. Allein Wechselwirkung ermöglicht eine nicht-hierarchische, auch nicht einsinnig-kausale Interaktion zwischen zwei Teilen, indem "die Wirksamkeit des einen [Triebes] die Wirksamkeit des andern zugleich begründet und begrenzt, und wo jeder einzelne für sich gerade dadurch zu seiner höchsten Verkündigung gelangt, daß der andere tätig ist" (352). Beide Teile bedingen sich also

gegenseitig und werden gleichzeitig “durch einander bedingt” (361). Diesen der Vernunft letztlich nicht gänzlich zugänglichen Prozess versucht Schiller an verschiedenen Beispielen bzw. einem Bild zu erhellen:

Die Aufgabe ist es also, die Determination des Zustandes zugleich zu vernichten und beizubehalten, welches nur auf die einzige Art möglich ist, daß man ihr *eine andere entgegensetzt*. Die Schalen einer Waage stehen gleich, wenn sie leer sind; sie stehen aber auch gleich, wenn sie gleiche Gewichte enthalten. Das Gemüt geht also von der Empfindung zum Gedanken durch eine mittlere Stimmung über, in welcher Sinnlichkeit und Vernunft zugleich tätig sind, eben deswegen aber ihre bestimmende Gewalt gegenseitig aufheben und durch eine Entgegensetzung eine Negation bewirken. (375)

Genau dieses heikle, nur momentane Gleichgewicht kennzeichnet aber den ästhetischen Zustand, der damit eine den ganzen Menschen umfassende Realisation seiner Möglichkeiten darstellt – theoretisch zumindest:

Es ist also nicht bloß poetisch erlaubt, sondern auch philosophisch richtig, wenn man die Schönheit unsre zweite Schöpferin nennt. Denn ob sie uns gleich die Menschheit bloß möglich macht und es im übrigen unserm freien Willen anheimstellt, inwieweit wir sie wirklich machen wollen, so hat sie dieses ja mit unsrer ursprünglichen Schöpferin, der Natur, gemein, die uns gleichfalls nichts weiter als das Vermögen zur Menschheit erteilte, den Gebrauch desselben aber auf unsere eigene Willensbestimmung ankommen läßt. (378)

Nun ist der ästhetische Zustand bei Schiller nicht eng auf die Produktion und Rezeption von Kunstwerken beschränkt, sondern ist im weiteren Sinne eine Haltung und ein Lebenskonzept. Gleichwohl kann er bei der Verfertigung und bei der Aufnahme von Kunstwerken bevorzugt und exemplarisch erfahren und erprobt werden. Als im Kern philosophisches Modell kommt er ohne konkrete Organismus-Bezüge aus: In der Abfolge von Natur als ursprünglicher Schöpferin und Kunst als “zweiter Schöpferin” im obigen Zitat ist zwar auch eine Einheitserfahrung zentral – nämlich die des ganzen Menschen als Sinnen- und Vernunftwesen; aber diese ist dann doch zu stark, Kant folgend, von seinen geistigen Komponenten geprägt, als dass ein monistisches Organismus-Modell eine wirklich attraktive Alternative wäre. Das ist bei Goethe, bekanntermaßen, ganz anders; gleichwohl trifft er sich in den der Natur bei ihm zugrunde gelegten Prinzipien auf überraschende Weise wieder mit Schiller.

4. *Dynamisierung des Organismus-Konzepts durch die Morphologie: Goethe*

Goethes Produktionsästhetik nimmt ihren Ausgangspunkt in der Geniebewegung, die von seinen frühen theoretischen Texten ebenso wie von Herder wesentliche Impulse erhält; hier ist das Organismus-Paradigma zwar wenig spezifisch ausgeprägt, aber emotional hoch aufgeladen und zentral. In Goethes weiterer Entwicklung variiert das Verhältnis zwischen Organismus und Dichtung jedoch mehrfach. So unterscheidet er beispielsweise in der *Einleitung in die Propyläen* (1798), einer der wichtigsten Programmschriften des Klassik-Projekts, stichwortartig “organisches Verfahren der Natur – organisierendes Verfahren des Künstlers” (6.2:9). Das Aperçu wird nicht weiter ausgeführt, gibt aber erste Hinweise: Offensichtlich praktiziert der Künstler mehr oder weniger bewusst das, was die Natur – von Natur aus – ist. “Organisierend” gebraucht Goethe dabei in dem Sinn, den das Wort im 18. Jahrhundert gemeinhin hat und der im übrigen sehr viel weiter verbreitet ist als die Rede vom ‘Organismus’ oder vom ‘Organischen’ im allgemeinen: etwas hervorbringend dadurch, dass man ein Organ dafür schafft oder die Organe dafür ausbildet. So heißt es in den *Maximen und Reflexionen* beispielsweise: “Der Mensch ist als wirklich in die Mitte einer wirklichen Welt gesetzt und mit solchen Organen begabt, daß er das Wirkliche und nebenbei das Mögliche erkennen und hervorbringen kann” (17:763). Dieses von ihm Hervorgebrachte ist dann gekennzeichnet durch genau die Merkmale, die schon Sulzer und Schiller hervorgehoben hatten: “Gestalt” und “Begrenzung” (17:763). Eine solche menschliche Schöpfung aber ist nur in einem quasi-metaphorischen Sinne organisch zu nennen; so heißt es in der bereits zitierten *Einleitung in die Propyläen*:

so ist es, besonders in der neuern Zeit, noch viel seltner, daß ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände als in die Tiefe seines eignen Gemüts zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht bloß etwas leicht- und oberflächlich Wirkendes, sondern, wetteifernd mit der Natur, etwas geistig Organisches hervorzubringen und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint. (6.2:13)

Natürlich und übernatürlich, “geistig Organisch” – solche allgemeinen Bestimmungen des Kunstwerks hätte wohl auch Goethes Bundesgenosse Schiller zu dieser Zeit unterschrieben. Konkretere

Konturen erhält Goethes Organismus-Begriff jedoch erst durch seine intensiven naturwissenschaftlichen Studien nach Schillers Tod und sein dabei entwickeltes Konzept der Morphologie. So erläutert Goethe in *Die Absicht eingeleitet*:

Wenn wir Naturgegenstände, besonders aber die lebendigen dergestalt gewahr werden, daß wir uns eine Einsicht in den Zusammenhang ihres Wesens und Wirkens zu verschaffen wünschen, so glauben wir zu einer solchen Kenntnis am besten durch Trennung der Teile gelangen zu können [...] Aber diese trennenden Bemühungen, immer und immer fortgesetzt, bringen auch manchen Nachteil hervor. Das Lebendige ist zwar in Elemente zerlegt, aber man kann es aus diesen nicht wieder zusammenstellen und beleben. [...] Es hat sich daher auch in dem wissenschaftlichen Menschen zu allen Zeiten ein Trieb hervorgetan, die lebendigen Bildungen als solche zu erkennen, ihre äußern sichtbaren, greiflichen Teile im Zusammenhange zu erfassen, sie als Andeutungen des Innern aufzunehmen und so das Ganze in der Anschauung gewissermaßen zu beherrschen. Wie nah dieses wissenschaftliche Verlangen mit dem Kunst- und Nachahmungstriebe zusammenhänge, braucht wohl nicht umständlich ausgeführt zu werden. (12:12)

Natürlich hätte man das doch gern “umständlich ausgeführt” gehabt, aber den Gefallen tut uns der manchmal lakonische Goethe nicht, sondern belässt es bei Andeutungen über diesen grundlegenden Zusammenhang von Wissenschaft und Kunst. Deutlich ist seine Unterscheidung von (relativ fest gedachter) “Gestalt” und (sich ständig entwickelnder und umformender) “Bildung” (12:13), weswegen letztere nicht umsonst auch ein zentraler Begriff seiner literarischen Texte ist. Den Organismus verbindet Goethe in diesem Zusammenhang mit folgenden Merkmalen, die über traditionelle Konzepte hinausgehen: “Mehrheit” (12:14) statt Einzelheit; möglichst große Unähnlichkeit der Teile bei einer komplexen Ausdifferenzierung ihres Verhältnisses (“Subordination der Teile”, 12:14); Notwendigkeit einer Oberfläche, einer schützenden Hülle für ein empfindliches Inneres: “alles was lebendig wirken soll, muß eingehüllt sein” (12:16). All diese Charakteristika lassen sich leicht auf Kunstwerke übertragen, man denke nur an den Inhalt-Form-Dualismus oder an epische Organisationsstrukturen; auch hier wäre man allerdings auf Analogien angewiesen. Immerhin lassen sich auffällig ähnliche Konstruktionsprinzipien auch in Goethes literarischem Spätwerk nachweisen, wo an die Stelle individueller Erzähler nun Erzähler-Vielheiten treten und die Teile des Werks einander so unähnlich werden, dass man häufig die Einheit des

Kunstwerks in Gefahr sah (so beispielsweise in *Wilhelm Meisters Wanderjahren* oder *Faust II*). Nach Goethe wäre diese Selbst-Unähnlichkeit aber nur ein Zeichen besonders komplexer Organismen. Zudem werden auch textintern und poetologisch ständig Prozesse des Trennens und Verbindens sowie Innen-Außen-Verhältnisse thematisiert⁴.

Als besonderer Glücksfall erweist sich jedoch der Umstand, dass sich Goethe 1828 noch einmal ganz bewusst mit dem genieästhetischen Ansatz seiner Jugend auseinandersetzt. Anlässlich der Übersendung einer Abschrift eines 1783 im handschriftlich verbreiteten *Tiefurter Journal* publizierten Fragments mit dem Titel *Die Natur* aus dem Nachlass von Anna Amalia schreibt Goethe an den Kanzler von Müller, er erinnere sich zwar nicht mehr genau, ob er das Fragment verfasst habe, könne sich aber durchaus mit dem dort hymnisch vorgetragenen Bild der Natur als ewig schaffende und ewig vernichtende, tausendgestaltige und gestaltlose Allgewalt, als Mutter und "einzige Künstlerin" identifizieren. Heute sei er jedoch in seiner Naturerkenntnis deutlich weiter fortgeschritten:

Ich möchte die Stufe damaliger Einsicht einen Komparativ nennen, der seine Richtung gegen einen noch nicht erreichten Superlativ zu äußern gedrängt ist. Man sieht die Neigung zu einer Art von Pantheismus, indem den Welterscheinungen ein unerforschliches, unbedingtes, humoristisches, sich selbst widersprechendes Wesen zum Grunde gedacht ist, und mag als Spiel, dem es bitterer Ernst ist, gar wohl gelten. Die Erfüllung aber, die ihm fehlt, ist die Anschauung der zwei großen Triebräder aller Natur: der Begriff von *Polarität* und von *Steigerung*, jene der Materie, insofern wir sie materiell, diese ihr dagegen, insofern wir sie geistig denken, angehörig; jene ist in immerwährendem Anziehen und Abstoßen, diese in immerstrebendem Aufsteigen. Weil aber die Materie nie ohne Geist, der Geist nie ohne Materie existiert und wirksam sein kann, so vermag auch die Materie sich zu steigern, so wie sichs der Geist nicht nehmen läßt, anzuziehen und abzustoßen; wie derjenige nur allein zu denken vermag, der genugsam getrennt hat, um zu verbinden, genugsam verbunden hat, um wieder trennen zu mögen. (18.2:359)

Hier, und das ist meiner Meinung nach bisher wenig gesehen worden, trifft sich Goethe überraschend mit Schiller von der anderen Seite, ähnlich wie im *Glücklichen Ereignis* bei der Diskussion bezüglich der Urpflanze über 'Idee' oder 'Erfahrung': Denn die 'Steigerung', die zwischen den beiden Polen jeweils vermittelt, ist nichts anderes als die Schillersche 'Wechselwirkung', nun aber nicht als philosophisches Postulat, sondern als universale Naturkraft gedacht. Alles in der Natur –

diese Ansicht hat Goethe auch an anderer Stelle bekanntermaßen immer wieder vertreten, und hier nähert er sich dem Schillerschen Konzept philosophischer Dualismen maximal an – ist polar einander zugeordnet; so zählt Goethe beispielsweise in *Physikalische Vorträge schematisiert* (1805/06) als Beispiele auf:

Dualität der Erscheinung als Gegensatz: Wir und die Gegenstände, Licht und Finsternis, Leib und Seele, Zwei Seelen, Geist und Materie, Gott und die Welt, Gedanke und Ausdehnung, Ideales und Reales, Sinnlichkeit und Vernunft, Phantasie und Verstand, Sein und Sehnsucht. Zwei Körperhälften, Rechts und Links, Atemholen. Physische Erfahrung: Magnet. (6.2:834)

Das Steigerungsprinzip sorgt nun dafür, dass die Polaritäten sich nicht gegenseitig ausschließen, sondern vielmehr von ihrem Gegensatz jeweils 'lernen', etwas von seinem Eigenen, ihrem eigenen Wesen so Gegensätzlichem, aufnehmen; im Beispiel oben: Während die Materie auf dem Prinzip der gegenseitigen Anziehung und Abstoßung basiert (im Magneten, in der Elektrizität, im Atemholen im menschlichen Körper), strebt der Geist nach Aufstieg. Da aber Materie in der Erscheinung nie ohne Geist auftritt und Geist nie ohne Materie, übernimmt die Materie vom Geist die Steigerungsfähigkeit, und der Geist übernimmt von der Materie das polare Muster von Anziehung und Abstoßung. Beide schließen sich also nicht aus oder verdrängen sich, sondern durchdringen sich in einem fortgesetzten Prozess, bei dem ebenso wenig wie bei Schillers Wechselwirkung noch zeitlich oder logisch zwischen Ursache und Wirkung, oder hierarchisch zwischen Über- und Unterordnung unterschieden werden kann. Vielmehr steigert der Geist die Materie und erhebt sie damit über ihren 'nur' sinnlichen und damit immer kontingenten Charakter; die Materie hingegen sorgt dafür, dass sich der Geist nicht in luftige Höhen ohne Bodenhaftung verliert.

Von diesen Höhen der Abstraktion den Weg zur konkreten künstlerischen Produktion zurückzufinden, scheint schwer; Goethe selbst ergeht sich in diesem Zusammenhang meist in Andeutungen und Analogien. Ein etwas entlegenes Beispiel mag dennoch demonstrieren, dass er nicht prinzipiell unbegehrbar ist. Am 17. März 1832 – das ist exakt fünf Tage vor seinem Tod! – schreibt Goethe an seinen alten Freund Wilhelm von Humboldt über sein Vermächtnis, die *Faust*-Dichtung. Er beginnt den Brief mit einer längeren Erläuterung "aus dem Stegreife", die als eine Art

rückblickendes Lebens-Resümee im Blick auf sein Verständnis des eigenen Schöpfer- und Dichtertums gelesen werden kann:

Zu jedem Thun, daher zu jedem Talent, wird ein Angebournes gefordert, das von selbst wirkt und die nöthigen Anlagen unbewußt mit sich führt, deswegen auch so geradehin fortwirkt, daß, ob es gleich die Regel in sich hat, es doch zuletzt ziel- und zwecklos ablaufen kann. Je früher der Mensch gewahr wird daß es ein Handwerk, daß es eine Kunst gibt, die ihm zur geregelten Steigerung seiner natürlichen Anlagen verhelfen, desto glücklicher ist er; was er auch von außen empfangt, schadet seiner eingebornen Individualität nichts. [...] Die Organe des Menschen durch Übung, Lehre, Nachdenken, Gelingen, Mißlingen, Förderniß und Widerstand und immer wieder Nachdenken verknüpfen ohne Bewußtseyn in einer freyen Thätigkeit das Erworbene mit dem Angebournen, so daß es eine Einheit hervorbringt welche die Welt in Erstaunen setzt. (4.49:282)

Offensichtlich steht hier immer noch der Organismus Modell für eine individuelle menschliche Entwicklung aus der Wechselwirkung von inneren Anlagen und äußeren Einflüssen; und wiederum tritt das Prinzip der "geregelten Steigerung seiner natürlichen Anlagen" durch Kunst und Handwerk an entscheidender Stelle hinzu, das für eine organische Einheit von Erworbenem und Angebournem, Innen und Außen, Form und Materie sorgt. Was hat das alles jedoch nun mit dem *Faust* zu tun? Goethe in einer überraschenden Volte zum Konkreten:

Es sind über sechzig Jahre, daß die Conception des *Faust* bey mir jugendlich von vorne herein klar, die ganze Reihenfolge hin weniger ausführlich vorlag. Nun hab ich die Absicht immer sachte neben mir hergehen lassen, und nur die mir gerade interessantesten Stellen einzeln durchgearbeitet, so daß im zweyten Theil Lücken blieben, durch ein gleichmäßiges Interesse mit dem Übrigen zu verbinden. Hier trat nun freylich die große Schwierigkeit ein, dasjenige durch Vorsatz und Charakter zu erreichen, was eigentlich der freywillig thätigen Natur allein zukommen sollte. Es wäre aber nicht gut, wenn es nicht auch nach einem so langen, thätig nachdenkenden Leben möglich geworden wäre. (4.49:283)

Der Organismus des literarischen Kunstwerks *Faust* hat sich also offensichtlich nicht idealtypisch ungehindert entwickeln dürfen, sondern ist lückenhaft geblieben. Deshalb musste nun von außen der mit "Vorsatz und Charakter" schaffende Autor das ersetzen, was der "freywillig thätigen Natur" nicht gelungen ist. Denn das Zeitalter, das Goethe nach eigenen Aussagen so lange günstig und förderlich gewesen war, wollte ihm

irgendwann gar nicht mehr wohl, so dass er einigermaßen resigniert schließt:

Ganz ohne Frage würd es mir unendliche Freude machen, meinen werthen, durchaus dankbar anerkannten, weit vertheilten Freunden auch bey Lebzeiten diese sehr ernsten Scherze zu widmen, mitzutheilen und ihre Erwiderung zu vernehmen. Der Tag aber ist wirklich so absurd und confus, daß ich mich überzeuge, meine redlichen, lange verfolgten Bemühungen um dieses seltsame Gebäu würden schlecht belohnt und an den Strand getrieben, wie ein Wrack in Trümmern daliegen und von dem Dünnenschutt der Stunden zunächst überschüttet werden. Verwirrende Lehre zu verwirrtem Handel waltet über die Welt, und ich habe nichts angelegentlicher zu thun als dasjenige was an mir ist und geliebten ist wo möglich zu steigern und meine Eigenthümlichkeiten zu cohobiren, wie Sie es, würdiger Freund, auf Ihrer Burg ja auch bewerkstelligen.

Verzeichnung diesem verspäteten Blatte! Ohngeachtet meiner Abgeschlossenheit findet sich selten eine Stunde, wo man sich diese Geheimnisse des Lebens vergegenwärtigen mag. (4.49:283)

An die Stelle des lebendigen Organismus ist hier das verschüttete Wrack getreten; trotzdem besteht weiterhin, allen "verwirrtem Handeln" zum Trotz, die Möglichkeit zur gezielten Steigerung.

5. Modelle künstlerischer Produktion zwischen Ganzheit und Organismus

Zusammenfassend kann man folgende Modelle künstlerischer Produktion im Blick auf die Konzepte der 'Ganzheit' bzw. des 'Organismus' unterscheiden:

a) Das 'Enthusiasmus-Modell': Der Künstler schafft aus direkter oder vermittelter göttlicher Inspiration; deshalb hat das Kunstwerk die jeweilig präferierten Attribute des Göttlichen (Vollkommenheit, Einheit, Ganzheit). Variiert erscheint es im Genie-Modell: Der Künstler hat seine rational nicht erklärbaren Schöpferqualitäten nach dem Prometheus-Mythos direkt von Gott geerbt, er ist das ihm beinahe ebenbürtige menschliche Abbild.

b) Das 'Kleine-Welt-Modell': Das Kunstwerk ist ein verkleinertes Abbild der für den Menschen in ihrer Totalität und Ganzheit nicht erkenn-

baren großen Welt des Schöpfergottes. Es zeigt entweder deren durchgängige kausale Bestimmtheit in möglichst vielen Ursache-Wirkungs-Zusammenhängen (das aufklärerische Modell) oder dessen lebendigen Charakter und organische Kräfte in komplexen Teil-Ganzes-Verhältnissen (in verschiedenen Varianten bei Herder, Moritz, Goethe).

c) Das Modell ‘Exemplifikation von Naturprinzipien’: Das Kunstwerk bzw. dessen Produktion veranschaulichen universale, vor allem aber: nicht-antagonistische Prinzipien der Überwindung von Dualität – durch Wechselwirkung zwischen den Dualismen bei Schiller bzw. durch gegenseitige Steigerung der Polaritäten bei Goethe. Sie ermöglichen so die Erfahrung von Ganzheit zumindest annähernd: als idealistisches Postulat im Spieltrieb und der lebendigen Gestalt bei Schiller, als naturanaloge Entwicklung von Individualität bei Goethe. Der biologische Organismus kann dabei als Modell verwendet werden, muss aber dynamisiert und gesteigert werden; er erhält dadurch quasi-geistige Komponenten (deren Verhältnis zu seinem natürlichen Ursprung auch bei Goethe nicht ganz klar ist) und wird erhöht störungsanfällig durch die Wirren der Zeiten und die niemals vollständig beherrschbaren äußeren Zustände – das ist der Preis erhöhter Komplexität ebenso wie der Freiheit!

Allen der hier stark abstrahiert und vereinfacht dargestellten Modellen ist eines gemeinsam: Es bleibt im Schöpfungsprozess ein nicht-aufklärbarer Rest; es handelt sich, um mit dem allerspätsten Goethe zu sprechen, um “Geheimnisse des Lebens”, die nicht nur aus Defiziten der menschlichen Konstitution und einer Schwäche seines Erkenntnisvermögens, sondern auch aus dem organischen Charakter mit seinem nicht-reduzierbaren Verhältnis von Teilen und Ganzen resultieren. Diese “Geheimnisse des Lebens” können jedoch in künstlerischen Gestaltungsprozessen exemplarisch und auf besonders befriedigende Weise erfahren werden, da sie produktiv bewältigt werden – eben deshalb heißen “Dichter [...] so gern Schöpfer.”



- 1 Das Motto stammt aus der Bithell Memorial Lecture 1994 von Terence J. Reed. Der allgemeine Zusammenhang von biologischen und literaturtheoretischen bzw. philosophischen Schöpfungsmodellen gerät zwar zunehmend in den Blick neuerer, von den Neurowissenschaften inspirierter interdisziplinärer Studien sowie der Kreativitätsforschung, ist in seinen historischen Wurzeln jedoch wenig systematisch untersucht. Wertvolle Überlegungen dazu finden sich in der genannten Studie von Reed sowie bei John Neubauer (*Epigenetische Literaturgeschichten*) und Helmut Pfotenhauer (*Apoll und Armpolyp*); vgl. auch Heinz (*Bildungstrieb*).
- 2 Da es mir hier nur um eine theoretische Rekonstruktion verschiedener Modelle geht, wie man ein ‘Ganzes’ im Blick auf den Organismus um 1800 denken kann, können sowohl die jeweiligen Werkkontexte als auch die teils umfangreiche, spezielle Forschungsliteratur zu den einzelnen Autoren nicht berücksichtigt werden; der Beitrag versteht sich eher als Entwurf eines Forschungsprogramms.
- 3 Zuerst unter dem Titel *Gedanken über die Ideale der Alten* in drei Teilen im *Teutschen Merkur* veröffentlicht; später nahm Wieland den Essay unter dem leicht geänderten Titel *Ueber die Ideale der griechischen Künstler* in seine *Sämmtlichen Werke* auf.
- 4 Vgl. Heinz (*Narrative Kulturkonzepte*), bes. Kap. 6.2.3.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Blanckenburg, Christian Friedrich von. *Versuch über den Roman*. Leipzig/Liegnitz: David Siegerts Witwe, 1774.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Goethes Werke*. Hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. IV. Abteilung: *Goethes Briefe*. Bd. 1-50, Weimar: Böhlau, 1887-1912.
- _____. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Karl Richter u.a. München: Hanser, 1985-1999.
- Herder, Johann Gottfried. "Von deutscher Art und Kunst. Shakespear". In *Werke*. Bd. 1. Hrsg. v. Wolfgang Pross. München/Wien: Hanser, 1984: 526-572.
- _____. *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. In *Werke*. Bd. 3.1. Hrsg. v. Wolfgang Pross. München: Hanser, 2002.
- Heinz, Jutta. *Narrative Kulturkonzepte. Wielands 'Aristipp' und Goethes 'Wilhelm Meisters Wanderjahre'*. Heidelberg: Winter, 2006.
- _____. "'Unendlicher Bildungstrieb' – Zu Blumenbachs 'Bildungstrieb' und seiner Rezeption in Philosophie und Literatur". In Thomas Bach, Mario Marino, Hrsg. v. *Naturforschung und menschliche Geschichte*. Heidelberg: Winter, 2011: 175-204.
- Moritz, Karl Philipp. "Über die bildende Nachahmung des Schönen". In Heide Hollmer, Albert Meier, Hrsg. v. *Werke in zwei Bänden*. Bd. 2. Frankfurt am Main: Hanser, 1997: 958-991.
- Neubauer, John. "Epigenetische Literaturgeschichten bei August Wilhelm und Friedrich Schlegel". In Reinhard Wegner, Hrsg. v. *Kunst – die andere Natur*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2004: 211-227.
- Pfotenhauer, Helmut. "Apoll und Armpolyp. Die Nachbarschaft klassizistischer Kurationsmodelle zur Biologie". In Christian Begemann, David E. Wellbery, Hrsg. v. *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*. Freiburg i.Br.: Rombach, 2002: 203-224.
- Reed, Terence J. *Genesis. Some Episodes in Literary Creation*. London: University of London, Institute of Germanic Studies, *Oxford German Studies* 33, 1995.
- Schiller, Friedrich. *Philosophische Schriften*. In Benno von Wiese, Hrsg. v. *Werke*. Nationalausgabe. Bd. 20. Weimar: Böhlau, 1962.
- Sulzer, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der schönen Künste* [...]. Erster Theil. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 1771.

Wieland, Christoph Martin: "Ueber die Ideale der griechischen Künstler". In *Sämmtliche Werke*. Hrsg. v. d. Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur u.a. Bd. 24. Hamburg: Greno, 1984: 141-244.