

*Н.И. Ищенко*

*кандидат философских наук,*

*доцент Школы философии Факультета гуманитарных наук*

*НИУ Высшая школа экономики*

[natalie.ishchenko@gmail.com](mailto:natalie.ishchenko@gmail.com)

## ФИЛОСОФИЯ ИСТОРИИ Х. ПЛЕСНЕРА: К ВОПРОСУ ОБ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Данная статья посвящена философско-историческому истолкованию изобразительного искусства в антропологии Хельмута Плеснера. В статье рассматриваются такие основные понятия его философии искусства, как «философия стиля», «схема творчества» и «произведение искусства»; анализируется тезис Плеснера о «смерти художественного сознания из духа музыки» в контексте критики экспрессионизма; а также обосновывается вывод о том, что в современной живописи Х. Плеснер констатирует дисквалификацию предметности и отрицание всех традиционных форм и привычек зрительного восприятия, рассматривая это отрицание в качестве симптома драмы сознания современного человека, утратившего свое онтологическое «место» и оказавшегося перед «открытой пустотой» сотворенного его свободой Ничто.

**Ключевые слова:** философия истории, философская антропология, изобразительное искусство, эстетика, стиль, творчество, экспрессионизм, Плеснер

This article is concerned with how Helmuth Plessner's anthropology interprets fine art, both philosophically and historically. This article reviews the essential notions of Plessner's philosophy of art, these are *philosophy of style*, *a pattern of oeuvre*, and *a piece of art*; also supports Plessner's thesis about *a death of artistic consciousness from the spirit of music* as part of criticism of expressionism; and concludes that Helmuth Plessner states that the modern painting disrates thingness and denies all traditions forms and ways of vision, considering this denial as a symptom of a modern drama in a consciousness of a human being who has lost his/her anthological *place* and founds himself/herself in front of *open emptiness* of Nothing created by his/her freedom.

**Keywords:** philosophy of history, philosophical anthropology, fine arts, aesthetics, style, oeuvre, expressionism, Plessner

В статье мы обратимся к работе Хельмута Плеснера «К философии истории изобразительного искусства, начиная с эпохи Возрождения и Реформации» (1918)<sup>1</sup>, положившей начало исследованиям философа в области проблем эстетики как формы выражения человеческой экзистенции<sup>2</sup>. В этой работе Плеснер, еще не знакомый с трудами Дильтея и Миша, примыкает к дискуссии своего времени – как по философии истории (Лампрехт и Брейзиг, Виндельбанди Риккерт, Трёлльч), так и по истории искусства (Воррингер и Вёльфлин), – вынесшей на суд современников в числе прочих и следующие животрепещущие вопросы: как можно понимать (и систематизировать) историю вообще и историю изобразительного искусства в частности. Отрицая как позицию позитивистски ориентированной философии (Лампрехт, Брейзиг, Бокль, Тэн), так и исходные установки трансцендентальной философии в духе Канта (Риккерт), Плеснер отстаивает в дискуссии принципы исторического мышления, требуя «растопить все готовые теоретические формы», с тем чтобы в любой современной интерпретации было всегда возможно обнаружить некий изначальный, не искаженный традиционным, или «не затронутым временем», историческим масштабом «поток

© Ищенко Н.И., 2015

<sup>1</sup> При этом мы будем опираться на книгу Ш. Петровица «Хельмут Плеснер. Генезис и система его философско-антропологического мышления», содержащую подробный и всесторонний анализ творчества Плеснера, на работу А.Г. Гаджикурбанова «Философская антропология Хельмута Плеснера», а также на другие, более поздние, работы Плеснера, в которых затрагиваются проблемы философии искусства.

<sup>2</sup> Plessner H. Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation, GS VII, S. 7-50.

прошлого»<sup>3</sup>. Несмотря на то, что в данном методологическом требовании в мышлении Плеснера уже отчетливо прослеживается влияние философии истории Трёлча, направленной как против неокантианцев, так и против позитивистской философии истории, все же принципиальным моментом для формирования собственной философской позиции, как отмечает Петровиц<sup>4</sup>, окажется для Плеснера проблематизация Трёлчем именно методики философско-исторического познания<sup>5</sup>. Так, в вышеназванной работе «К философии истории изобразительного искусства...» Плеснер требует большей гибкости при работе с понятиями, трактующими историю. В связи с этим он рассматривает проблему единичного исторического события и исторической объективности, обращается к наследию Кьеркегора и Ницше, а также впервые открывает для себя понятие «жизнь» (еще до встречи с Дильтеем), исследуя «изменчивость» и «текучесть» самого «исторического масштаба»<sup>6</sup>. Таким образом, следуя за Ницше и особенно за Трёлчем, Плеснер приходит к формулировке тезиса об истине исторического познания, обусловленной «самой жизнью». В рамках данного тезиса, утверждающего «изменчивость» исторических масштабов, или величин, в силу изменчивости самой жизни, Плеснер обращается и к философскому рассмотрению проблем истории искусства. В частности Плеснер обращается к проблеме стиля и утверждает, что понятие «стиль» предстает в эстетике не чем иным, как такой же «изменчивой» исторической величиной, поэтому, согласно Плеснеру, совершенно недопустимо говорить о «стиле эпохи» вообще, как это традиционно принято. Он выступает с требованием разрушить «догму единства стилей» и вводит понятие «философия стиля».

В своей критике представления о «единстве» стилей Плеснер исходит из того, что хотя в рамках одного и того же исторического периода столь различные формы выражения изобразительного искусства, такие как живопись, архитектура, музыка, поэзия и актерская игра, и подвластны единому духу (и чувству) времени (и всецело им определяются), все же каждая форма имеет свою собственную историю, равно как и свои собственные (ею же самой обусловленные) возможности выражения, а также внутренние законы, которые все вместе составляют именно ее стиль в отличие от всех остальных в одну и ту же эпоху: «Если за (готовым) произведением искусства какой-либо эпохи и скрывается – как прорыв глубочайшего волнения и исходной всеобщей установки сознания – ...страсть..., то самому производству<sup>7</sup> уготован лишь дозволенный традицией, исторической ситуацией, а также возможностями выражения именно данной выбранной (то есть отсылающей к конкретному материалу) области изображения стиль»<sup>8</sup>. Поэтому Плеснер возводит свою «философию стиля» на следующих двух основаниях: «на принципе ограниченности, скованности стиля материалом (*Materialgebundenheit*), выражающей обусловленность стиля качеством средства изображения, и на требовании понятности, или доступности для интерпретации (*Deutbarkeit*), известного стиля и групп стилей посредством аналогии (*durch Analogie*)»<sup>9</sup>. То есть, поясняет Петровиц, на место традиционно утверждаемой возможности некоей абсолютной согласованности (*Kongruenz*) нашего вкуса, соответственно впечатления от какого-либо произведения искусства, с замыслами, вложенными в него художником (а также с ощущаемой современниками силой

<sup>3</sup> Ebd. S. 10-11.

<sup>4</sup> Pietrowicz S. Helmuth Plessner. Genese und System seines philosophisch-anthropologischen Denkens. 1992. S. 142.

<sup>5</sup> Troeltsch E. Die Dynamik der Geschichte nach der Geschichtsphilosophie des Positivismus (1919); ders. Der Historismus und seine Probleme (1922); ders. Über Maßstäbe zur Beurteilung historischer Dinger (1916).

<sup>6</sup> Историческое событие, согласно Трёлчу, представляет собой не только фактический случай, но «и» его интерпретацию, так что само событие впервые начинает существовать как таковое лишь благодаря обусловленному эпохой соответствующему истолкованию. Это означает не только то, что историческое событие постоянно предоставляет (и даже требует) возможность новой интерпретации – Ницше говорит, например, что «в объяснении прошлого... должно исходить из того, что составляет высшую силу современности» – но также и то, что в то же самое время благодаря этому на место единой и всеобщей исторической истины вступает другая – та, которая впервые вообще позволяет сопоставить историческое событие с соответствующим настоящим, а также наделять его (событие) значением последнего. *Nietzsche*, *Unzeitgemäße Betrachtungen II*, WWI, S. 250; Vgl. *Plessner H. Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation*, GS VII, S. 15.

<sup>7</sup> Здесь имеется в виду *deitvne* по производству (*Tat*) произведения искусства.

<sup>8</sup> *Plessner H. Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation*, GS VII, S. 17.

<sup>9</sup> Ebd. S. 18.

Н.И. Ищенко *Философия истории Х. Плеснера:  
к вопросу об изобразительном искусстве*

воздействия на них данного произведения), вступает у Плеснера возможность «критической аналогии»<sup>10</sup> (*Kritische Analogie*) этих обеих областей<sup>11</sup>. Таким образом, с учетом двух вышеназванных принципов Плеснер обнаруживает различие между «визуально-тактическими условиями» (*optisch-taktisch Bedingungen*) стиля (когда подразумевается его связанность материалом) и содержанием стиля как «душевной энергией» (*seelischer Energie*)<sup>12</sup>. Причем в последнем случае речь идет именно об исторически обусловленной силе воздействия художественного произведения, понять которую можно лишь посредством метода критической аналогии. Здесь, однако, следует отметить, что рассматривая данные теоретические посылки в отношении искомого истолкования истории стиля изобразительного искусства, Плеснер сталкивается с необходимостью их конкретизации, а именно он дополняет эти допущения своим представлением о творческом процессе, изменяя само понятие, или «схему» творчества. Так, он выдвигает аргументы как против односторонней натуралистической схемы, в которой история духа понимается как некий каузальный процесс, и в которой полностью игнорируется свобода духа, так и против ограниченной схемы «оригинальности и своеобразия» творчества, в которой, вопреки первой, история интерпретируется как ничем не опосредованная последовательность уникальных актов свободы. Для Плеснера же существует только одна «схема творчества», а именно та, которая дает возможность усмотреть двойственный характер самого культурного бытия человека: быть обусловленным традицией «и» одновременно быть свободным, точнее, постоянно освобождающимся от нее. (Стоит отметить, что здесь у Плеснера возникает серьезная теоретическая проблема: как следует понимать данную двойственность? Иными словами, как возможно философски, в единой перспективе, рассматривать человека одновременно и в качестве продукта, и в качестве творца своей истории, то есть как исторически-естественное и в то же время свободно действующее существо.)

В указанном контексте Плеснер также изменяет и традиционное представление о произведении искусства. Как пишет Петровиц, он обращает свое внимание на то, что в противоположность религиозному пониманию Средневековья, согласно которому произведение искусства «отсылает от (из) себя» (будучи посредником и представителем трансцендентного), в эпоху Возрождения оно начинает восприниматься как «отсылающее к самому себе», а именно рассматривается как «самоцель, существующая исключительно ради эстетического эффекта»<sup>13</sup>. Однако, с точки зрения Плеснера, этот начавшийся в эпоху Возрождения процесс обретения произведением искусства своей независимости, равно как и процесс автономизации художника и художественного продукта, указывает на то, что историю изобразительного искусства можно, в конечном итоге, понять также и в рамках трансцендентального метода. Так, посредством постоянно углубляющейся рефлексии над собственными действиями в согласии с принципом автономии собственного сознания (а также с принципом рефлексии над условиями возможности эстетического продукта), в экспрессионизме, согласно Плеснеру, находит свой конец процесс самоуничтожения изобразительного искусства вообще, который, будучи вышеописанным образом обусловленным, отражает «общий» процесс «уничтожения изобразительных возможностей»<sup>14</sup>. И в данной связи – то есть с точки зрения обнаружения противоречия («программно артикулированного» именно у романтиков) между абсолютной свободой творческого процесса, с одной стороны, и законами «производства» самого художественного «продукта» как произведения искусства, с другой, – Плеснер сравнивает экспрессионизм с «учением о романтической иронии». Он настойчиво подчеркивает, что требованию безусловной свободы творчества удовлетворяет исключительно музыка (а не живопись) как вид искусства и соответственно «слух» как способность восприятия (но никак не зрение), «поскольку только звук, его значение и слышание... соответствует форме романтической иронии – быть и здесь и там в идеальной одновременности»<sup>15</sup>. Экспрессионизм же, напротив, остается для

<sup>10</sup> См. также значение понятия «интерпретация» у Трёлляча.

<sup>11</sup> Pietrowicz S. Helmuth Plessner. Genese und System seines philosophisch-anthropologischen Denkens. 1992. S. 145.

<sup>12</sup> Plessner H. Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation, GS VII, S. 18.

<sup>13</sup> Ebd. S. 27.

<sup>14</sup> Ebd. S. 45-47.

<sup>15</sup> Ebd. S. 48.

Плеснера всего лишь неудачной попыткой применить принципы музыки (средствами цвета и формы) к живописи<sup>16</sup>.

В качестве резюме своего философско-исторического истолкования изобразительного искусства, начиная с эпохи Возрождения, Плеснер формулирует следующий тезис: хотя «история изобразительного искусства с самого начала и мыслилась исходя из представления о легитимности процесса изготовления, или производства, художником прекрасного в соответствии с идеалом его (художника) безусловной автономии – как единственного основания для подлинно человеческого достоинства», однако результат данного процесса оказался прямо противоположным его отправному пункту. В самом деле, даже если со стороны художника он и предстал прогрессом в сознании его (художника) свободы, то со стороны художественного сознания, напротив, он оказался прогрессом в движении по направлению к смерти «из духа музыки»<sup>17</sup>. То есть попытка обновления художественного сознания посредством допущения некоего музицирования в цвете (кубизм, футуризм, экспрессионизм) – дабы «завоевать глазу ту свободу, которой ухо наслаждается в музыке» – означала, по Плеснеру, окончательное разрушение и гибель традиционного изобразительного искусства<sup>18</sup>.

Тем не менее, замечает Петровиц, именно данный момент «музыкализации живописи» из духа романтики, равно как и идею ведущей роли музыки и ее первостепенного значения в рамках искусства, Плеснер вновь возьмет себе на вооружение полвека спустя в его вышедшем в 1972 году сочинении «Музыкализация чувств»<sup>19</sup>. И если в своем первом сочинении он говорит еще только «о смерти художественного сознания из духа музыки» и таким образом лишь критикует попытку экспрессионизма «перенести... в традиционных категориях видения... принципы музыки на живопись» (ведь «на окольных путях... для музыки нет жизни, ибо в ней нет там необходимости!»<sup>20</sup>), то теперь он, напротив, видит в абстрактном искусстве Василия Кандинского и Франца Маркса (как и в их программной музыкализации видения) новое эстетическое сознание. При этом он обращает внимание также и на то, как в художественной практике Ренессанса это сознание формировалось и преображалось. Так, считает Плеснер, если прежде формирование нового художественного сознания предполагало и обособление произведения искусства, и обретение полной автономии художником посредством его освобождения от религиозных и церковных уз, а наряду с этим также и усиление позиций как естествознания, так и индивидуальной субъективности<sup>21</sup>, то теперь дело идет о

<sup>16</sup> Vgl. ebd. S. 49.

<sup>17</sup> Vgl. ebd.

<sup>18</sup> Plessner H. Die Einheit der Sinne, GS III, S. 250. В данной связи А. Г. Гаджикурбанов поясняет: «Плеснер... обращается к актуальной в его время практике авангардистских направлений в искусстве, прежде всего в живописи – в кубизме, футуризме, экспрессионизме. Как считает Плеснер, в художественном творчестве их адептов и в их программных манифестах проявилась та черта, которую можно охарактеризовать как музыкализацию живописи - аналогию между оптическими и акустическими элементарными данными. Она предполагает возможность передачи определенного смысла исключительно живописными средствами чистого цвета и цветовых сочетаний («абсолютная живопись»). Для Плеснера же очевидно, что хотя чисто зрительный материал без включения в его в предметные (образные, фигуративные) построения некоторым образом и воздействует на душу, но сам по себе никаким смыслом обладать не может. Эти построения должны что-то представлять или обозначать; он был противником экспрессионизма также и в кино. Сами по себе несут в себе смысл лишь акустические восприятия, музыка. Только она благодаря чистой последовательности тонов создает в поле слухового восприятия образы (Gestalte), которые уже одним тем, что они суть, обнаруживают для духа смысл, не представляя что-то и не обозначая... Оптический материал носит совсем иной характер. Невозможность «абсолютной живописи», «визуальной музыки», заключается в том, что живопись не может так же чисто ритмически построить в последовательности краски и линии, как это делает музыка со звуками. Краски в их качественном отношении друг к другу не образуют собственно смысловых образований, подобных музыкальным аккордам как комплексным смысловым целым. Даже если в картине тона и гармонируют друг с другом, то сами по себе они представляют простые данности, в то время как в музыке они являются самостоятельными величинами со своим качеством, составляющими одно смысловое целое. Если визуальные элементы не будут сводиться воедино объединяющим созерцанием в предметное единство как его свойства, живописная картина будет бессмысленной. Между оптической материей и телесным состоянием нет соответствия». Гаджикурбанов А.Г. Философская антропология Хельмута Плеснера // Х. Плеснер. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М.: Росспэн, 2004. С. 325-326.

<sup>19</sup> Plessner H. Die Musikalisierung der Sinne. Zur Geschichte eines modernen Phänomens. GS VII, S. 479-492; Pietrowicz S. Helmuth Plessner. Genese und System seines philosophisch-anthropologischen Denkens. 1992. S. 147.

<sup>20</sup> Plessner H. Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation, GS VII, S. 49.

<sup>21</sup> Ebd. S. 23-30; Plessner H. Die Musikalisierung der Sinne. Zur Geschichte eines modernen Phänomens. GS VII, S. 490; ders. Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei (1965), GS X, S. 273, 279.

Н.И. Ищенко *Философия истории Х. Плеснера:  
к вопросу об изобразительном искусстве*

радикальном устранении предметности вообще и об абсолютной автономии художника, равно как и его картины, которая отныне существует не ради ее вещиности, или объектности, как таковой, а единственно ради ее художественных качеств (или качества живописи) и того переживания, которое восприятие и воздействие данной картины опосредует<sup>22</sup>. Таким образом, то, что было заложено в эпоху Возрождения благодаря открытию «измерения сознания», приходит в современности к своему последовательному воплощению. Итак, согласно Плеснеру, мы наблюдаем существенную трансформацию интенций художественного сознания: прощаясь с искусством эпохи Возрождения, направленным на неукоснительное исполнение предзаданных правил, мы встречаемся с искусством, заранее нацеленным на оказание эффективного воздействия на сознание зрителя<sup>23</sup>.

И все же, несмотря на вышесказанное, никак нельзя упустить из виду и принципиальную критику Плеснером этой новой эстетики, которая «эстетическое сознание искусства» подменяет «эстетическим искусством сознания»<sup>24</sup>. Ведь, по мысли Плеснера, дисквалификацию предметности и отрицание всех традиционных форм и привычек зрительного восприятия необходимо рассматривать не иначе как в качестве адекватной формы выражения для разыгрывающейся на наших глазах драмы в равной степени как сознания современного человека, который «со времен Галилея и Паскаля утратил свое онтологическое «место» и с тех пор раскрывает себя исключительно эксцентрически в тотальности действительного», так и искусства, которое «освобождается сегодня от последних канонических и идеологических критериев и встает лицом к лицу с Ничто этой свободы» (Ж. Матьё)<sup>25</sup>. Более того, тезис о «стоянии перед Ничто свободы» справедлив, по Плеснеру, и в отношении человека современности как такового, в силу чего данный тезис становится исходным пунктом всей его антропологической философии. Так, полагает Плеснер, поскольку «отсутствие четких критериев в эстетике соответствует всеобщей ненадежности и зыбкости общественного нормирования»<sup>26</sup>, то, подобно тому как искусство, освобождаясь от последних сдерживающих его сил, оказывается перед сотворенным абсолютной свободой Ничто, так же и человек современности (в его свободе от всех исторических, нравственных и религиозных обязательств) обнаруживает себя перед «открытой пустотой». Вследствие чего, делает вывод философ, специфически антропологический «вопрос о сущности и предназначении человека» должен быть поставлен вновь<sup>27</sup>.

### Заключение

Итак, в своей работе «К философии истории изобразительного искусства, начиная с эпохи Возрождения и Реформации» Плеснер говорит о смерти художественного сознания из духа музыки в современности. Он критикует экспрессионизм за попытку применить принципы музыки к живописи на том основании, что «на окольных путях... для музыки нет жизни, ибо в ней нет там необходимости». И хотя в программе современного искусства по «музыкализации видения» Плеснер впоследствии усмотрит также и новое эстетическое сознание, все-таки философ сохранит свое критическое отношение к последнему, поскольку «эстетическое сознание искусства» не тождественно «эстетическому искусству сознания», и потому попытка «заменить» одно другим, предпринятая в экспрессионизме и свидетельствующая о драме сознания человека современности, представляется Плеснеру заведомо обреченной.

<sup>22</sup> Vgl. Plessner H. Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation, GS VII, S. 49; ders. Die Musikalisierung der Sinne. Zur Geschichte eines modernen Phänomens. GS VII, S. 481-484; ders. Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei (1965), GS X, S. 269f.

<sup>23</sup> Vgl. Plessner H. Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei (1965), GS X, S. 273.

<sup>24</sup> Mathieu, zitiert nach Plessner H. Die Musikalisierung der Sinne. Zur Geschichte eines modernen Phänomens. GS VII, S. 486.

<sup>25</sup> Ders. Ebd. S. 485.

<sup>26</sup> Plessner H. Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei, GS X, S. 272.

<sup>27</sup> Vgl. Plessner, Die Aufgabe der Philosophischen Anthropologie, GS VIII, S. 35; ders. Homo absconditus, GS VIII, S. 365.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Гаджикурбанов А.Г. *Философская антропология Хельмута Плеснера // Х. Плеснер. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию.* М.: Росспэн, 2004. С. 315-346.
2. Nietzsche F. *Unzeitgemäße Betrachtungen II.* Bd. I. 1980. S. 209-285.
3. Pietrowicz S. *Helmuth Plessner. Genese und System seines philosophisch-anthropologischen Denkens.* Verlag Karl Alber Freiburg-München. 1992. 537 S.
4. Plessner H. *Die Aufgabe der Philosophischen Anthropologie (1937).* GS VIII, 1983. S. 33-51.
5. Plessner H. *Die Einheit der Sinne (1923).* GS III, 1980. S. 7-315.
6. Plessner H. *Die Musikalisierung der Sinne. Zur Geschichte eines modernen Phänomens (1972).* GS VII, 1982. S. 479-492.
7. Plessner H. *Homo absconditus (1969).* GS VIII, 1983. S. 353-366.
8. Plessner H. *Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei (1965).* GS X, 1985. S. 265-284.
9. Plessner H. *Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation (1918).* GS VII, 1982. S. 7-49.
10. Troeltsch E. *Die Dynamik der Geschichte nach der Geschichtsphilosophie des Positivismus (1919).* Berlin Reuther & Reichard, 1919. 108 S.
11. Troeltsch E. *Der Historismus und seine Probleme (1922).* KG 16, 2008. 1424 S.
12. Troeltsch E. *Über Maßstäbe zur Beurteilung historischer Dinger (1916) // Historische Zeitschrift.* Bd. 116, 1916. S. 1-47.

**REFERENCES**

1. Gadzhikurbanov A.G. *Filosofskaya antropologiya Hel'muta Plesnera [Philosophical anthropology of Helmut Plessner]* in H. Plessner. *Stupeni organicheskogo i chelovek: Vvedenie v filosofskuyu antropologiyu* [H. Plessner. Stages of the organic and man: Introduction to philosophical anthropology]. Moscow, ROSSPEN, , 2004. S. 315-346.
2. Nietzsche F. *Unzeitgemäße Betrachtungen II.* Bd. I. 1980. S. 209-285.
3. Pietrowicz S. *Helmuth Plessner. Genese und System seines philosophisch-anthropologischen Denkens.* Verlag Karl Alber Freiburg-München. 1992. 537 S.
4. Plessner H. *Die Aufgabe der Philosophischen Anthropologie (1937).* in GS VIII, 1983. S. 33--51.
5. Plessner H. *Die Einheit der Sinne (1923)* in GS III, 1980. S. 7-315.
6. Plessner H. *Die Musikalisierung der Sinne. Zur Geschichte eines modernen Phänomens (1972)* in GS VII, 1982. S. 479-492.
7. Plessner H. *Homo absconditus (1969)* in GS VIII, 1983. S. 353-366.
8. Plessner H. *Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei (1965)* in GS X, 1985. S. 265-284.
9. Plessner H. *Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation (1918)* in GS VII, 1982. S. 7-49.
10. Troeltsch E. *Die Dynamik der Geschichte nach der Geschichtsphilosophie des Positivismus.* Berlin Reuther & Reichard, 1919. 108 S.
11. Troeltsch E. *Der Historismus und seine Probleme (1922)* in KG 16, 2008. 1424 S.
12. Troeltsch E. *Über Maßstäbe zur Beurteilung historischer Dinger (1916)* in *Historische Zeitschrift.* Bd. 116, 1916. S. 1-47.