

NIKOLA MIRKOVIĆ

Werk und Wirkung

Philosophische Untersuchungen

49



Mohr Siebeck

Philosophische Untersuchungen

herausgegeben von
Günter Figal und Birgit Recki

49



Nikola Mirković

Werk und Wirkung

Eine hermeneutische Untersuchung
der Kunstphilosophie Martin Heideggers

Mohr Siebeck

Nikola Mirković, geboren 1983; Studium der Philosophie, Psychologie und Slavistik in Freiburg, Basel, Moskau und Boston. 2014 Promotion in Philosophie an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg; Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Philosophie der Universität Koblenz-Landau (Campus Landau).

ISBN 978-3-16-157734-5 / eISBN 978-3-16-157735-2

DOI 10.1628/978-3-16-157735-2

ISSN 1434-2650 / eISSN 2568-7360 (Philosophische Untersuchungen)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2020 Mohr Siebeck Tübingen. www.mohrsiebeck.com

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für die Verbreitung, Vervielfältigung, Übersetzung und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Das Buch wurde von Computersatz Staiger aus der Minion gesetzt, von Gulde Druck in Tübingen auf alterungsbeständiges Werkdruckpapier gedruckt und von der Buchbinderei Nädle in Nehren gebunden.

Printed in Germany.

Vorwort

Diesem Buch liegt eine philosophische Arbeit zugrunde, die im Wintersemester 2013/14 von der Philosophischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg als Dissertationsschrift angenommen wurde. Für die Veröffentlichung habe ich den Text überarbeitet. Wichtig war es mir, dabei die Kontroverse um die sogenannten *Schwarzen Hefte* zu berücksichtigen, die 2014 einsetzte und an der ich mich mit einschlägigen Publikationen beteiligt habe. Einleitung und Schlussbemerkungen sind neu hinzugekommen.

Ermöglicht wurde mir die Durchführung meines Promotionsvorhabens durch ein Stipendium der Studienstiftung des deutschen Volkes. Neben der finanziellen Förderung bin ich der Studienstiftung für eine Reihe von Veranstaltungen dankbar, die mir immer wieder interdisziplinäre Perspektiven eröffnet haben. Meinem Doktorvater und akademischen Lehrer Günter Figal danke ich für seine langjährige und großzügige Unterstützung des Projekts. Die Gedanken, die ich in diesem Buch formuliert habe, sind nicht selten aus Gesprächen mit ihm über Fragen der philosophischen Ästhetik entstanden. John Sallis bin ich für seine Gastfreundschaft während eines Forschungsaufenthaltes am Boston College und für die Übernahme des zweiten Gutachtens dankbar. Anna Schreurs-Morét darf ich für das Drittgutachten und den wohlwollend-kritischen Blick der Kunsthistorikerin danken.

Von vielen Freunden und Kollegen habe ich gute Anregungen und Hinweise für meine Arbeit erhalten. Folgenden Personen möchte ich dafür besonders danken: Damir Barbarić, Rainer Bayreuther, Diego D'Angelo, David Espinet, Antonia Egel, Matthias Flatscher, Markus Gabriel, Tobias Keiling, Philippe Merz, Hannah M. Rotter, Alexander Schnell, Hélder Telo, Mark Thomas, Gerhard Thonhauser, Yuliya Tsutserova und Friedrich A. Uehlein. Zudem haben Sonja Feger, Tilman Haug, Ole Meinefeld, Frank F. Pauly und Lilja Walliser Teile der Arbeit gründlich Korrektur gelesen, wofür ich ihnen überaus dankbar bin. Den Mitarbeitern des Verlages Mohr Siebeck danke ich schließlich dafür, dass der Text in Buchform vorliegt.

Auf den familiären Rückhalt bei meinen Eltern Branko und Sonja Mirković sowie bei meiner Schwester Maša Mirković konnte ich mich stets verlassen. Dafür bin ich ihnen zutiefst dankbar. Ihnen ist dieses Buch gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	V
Einleitung	1
1. Der Werkbegriff in <i>Der Ursprung des Kunstwerkes</i>	7
1.1. Die Orientierung am Werk als phänomenologischer Ansatz	7
1.2. Werke, Dinge und Beispiele	16
1.2.1. Klassische Dingkonzeptionen	18
1.2.2. Rekurs auf die Zeuganalyse	22
1.2.3. Vincent van Goghs <i>Schuhe</i>	23
1.2.4. Nochmal van Gogh: Stuhl, Tabakpfeife, Kornfeld	29
1.2.5. <i>Der römische Brunnen</i> von Conrad Ferdinand Meyer	31
1.2.6. Dürers <i>Feldhase</i>	33
1.2.7. Die unscharfen Grenzen zwischen Werk und Ding	39
1.2.8. Die Verschmelzung von Ding und Werk	41
1.3. Das Kunstwerk als Ort eines Wahrheitsgeschehens	47
1.3.1. Der Wahrheitsbegriff von Sein und Zeit bis zum Kunstverkaufsatz	47
1.3.2. Der Streit von Welt und Erde	52
1.3.2.1. Erde, φύσις und Natur	52
1.3.2.2. Welt und Welten	57
1.3.2.3. Harmonie und Agon	60
1.3.3. Die Präsenz des „Streits“ im Werk	63
1.3.3.1. „Riss“	63
1.3.3.2. „Gestalt“	64
1.4. Die Zeitlichkeit des Werks	65
1.4.1. Geschichtsstiftung	68
1.4.2. Der griechische Tempel	70
1.4.3. Koordinaten eines aporetischen Geschichtsbildes	73

2. Zwei Kapitel der Wirkungsgeschichte von Heideggers Kunstphilosophie	83
2.1. Sprache als Gespräch bei Heidegger und Celan	84
2.1.1. Der Dichtungsbegriff in Heideggers Kunstphilosophie	84
2.1.2. Aus einem Gespräch von der Sprache	87
2.1.3. Polyphonie in Celans <i>Der Meridian</i> und <i>Zähle die Mandeln</i>	90
2.2. Erde, Geviert und Bauten bei Heidegger und Zumthor	95
2.2.1. Aufwertung des Materials	95
2.2.2. Die Architektur und das Geviert	96
2.2.3. Die Leere	107
2.2.4. Das Architekturverständnis Peter Zumthors	109
2.2.5. Die <i>Bruder-Klaus-Feldkapelle</i> (Wachendorf-Mechernich) ..	115
3. Heideggers Stimmungstheorie und ihre Bedeutung für die Musikhermeneutik	121
3.1. Die Absenz der Musik in Heideggers Kunstphilosophie	121
3.2. Heideggers Stimmungstheorie	131
3.2.1. Die Gestimmtheit des Daseins	131
3.2.2. Das „Stimmungsgefüge“ der Philosophie	138
3.2.3. Die „Urstimmung“ der Schönheit und die Stimmungen in der Kunst	158
3.3. Die frühe Rezeption Heideggers in der Musiktheorie	171
3.3.1. Phänomenologische Musikwissenschaft bei Heinrich Bessler	171
3.3.2. Das „In-Musik-Sein“ bei Günther Anders	188
3.4. Vergleich der Ansätze Besslers und Anders' und musikphilosophischer Ausblick	204
4. Schlussbemerkungen	209
Literaturverzeichnis	215
Sachverzeichnis	225
Personenverzeichnis	231

Einleitung

Philosophische Texte und künstlerische Positionen verfügen über die Gemeinsamkeit, dass sich ihr Sinn perspektivisch vermittelt. Das liegt auf der einen Seite an der Subjektivität der Rezipienten, es liegt auf der anderen Seite an der Komplexität der betreffenden Gegenstände. Philosophie ist sprachlich verfasst. Kunst muss sich zwar nicht sprachlich artikulieren, sie ist aber stets in sinnlich wahrnehmbaren Medien präsent. Sinnliche Wahrnehmung und menschliche Sprache verweisen beide auf ein unerschöpfliches Sinnpotential, denn die Möglichkeiten der Rekonfiguration sind in diesen beiden Bereichen prinzipiell unbegrenzt. Eine philosophische Kunsttheorie muss demnach in höchstem Maße als perspektivisch gelten, sie ist es sowohl aufgrund ihres Gegenstandes als auch aufgrund ihrer Sprachlichkeit. So hängen die Erwartungen, mit denen man einen philosophischen Text über Kunst liest, von zahlreichen Faktoren ab. Dazu zählen die jeweilige Bildungsbiografie des Lesers, die individuellen ästhetischen Kenntnisse, Vorlieben und Prägungen und nicht zuletzt die Auffassung jener Kriterien nach denen, ein Text als ein philosophischer gelten kann.

Philosophische Texte entstehen, wie alle Erzeugnisse kultureller Praxen, in einem historischen Kontext. Die Argumente und Gedanken, die in philosophischen Texten entwickelt werden, weisen aber immer schon über ihren Entstehungskontext hinaus. Sie sollen es ermöglichen, eine Sache so zu denken, wie sie sich unabhängig von konkreten Umständen verhält. In dieser Möglichkeit liegt der Wahrheitsanspruch der Philosophie. Aufgrund der Historizität und des immanenten Wahrheitsanspruchs eröffnen sich unterschiedliche Zugänge zu philosophischen Positionen. Ein Zugang kann sowohl durch ein historisches als auch durch ein systematisches Erkenntnisinteresse bestimmt sein. Beide Zugänge können dem Untersuchungsgegenstand angemessen sein, sie sind als solche legitim und können einander auch ergänzen. Veranschaulichen lässt sich ihr Verhältnis mit einem Koordinatensystem, in dem historische Fragestellungen die horizontale Achse und das systematische Interesse die vertikale Achse bilden. Eine kategorische Trennung von historischen und systematischen Erkenntnisinteressen wäre hingegen ein unzulängliches Verständnis textorientierter philosophischer Forschung.

In dem Fall von Heideggers Kunstphilosophie ist es dennoch wichtig, historische und systematische Erkenntnisinteressen voneinander zu unterscheiden. Denn die Zeit, in der Heidegger seine kunstphilosophischen Positionen erarbeitet hat, fällt gerade in die Jahre seines nationalsozialistischen Engagements. Um ein systematisches Forschungsinteresse an Heideggers Kunstphilosophie

zu verfolgen, muss man den Untersuchungsgegenstand daher aus seinem Entstehungskontext herauslösen. Es ist dabei allerdings unerlässlich, dass man sich dieses Vorgehens bewusst ist und es reflektiert. Durch die Veröffentlichung der sogenannten *Schwarzen Hefte* ist deutlich geworden, dass Heideggers Selbstverständnis stärker von Antisemitismus und von der Parteinahme für Hitler und den Nationalsozialismus geprägt war, als das aus den im engeren Sinne philosophischen Texten der 1930er Jahre wie *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935/36) ersichtlich ist. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage nach dem ideologischen Umfeld, in dem Heideggers Kunstphilosophie entstanden ist, von Neuem. Die Frage an sich ist allerdings nicht neu und in der Forschung bereits mehrfach bearbeitet worden.

In seinem umstrittenen Buch *Die Einführung des Nationalsozialismus in die Philosophie* hat Emmanuel Faye auch das ideologische Umfeld von Heideggers Kunstphilosophie thematisiert.¹ Faye verweist auf die zeitliche Nachbarschaft von Heideggers *Der Ursprung des Kunstwerkes* mit dem Parteitag der NSDAP im September 1935 und vergleicht das Beispiel des griechischen Tempels, das in Heideggers Text zentral ist, mit der Architektur des Reichsparteitagsgeländes in Nürnberg: „Doch wenn man sich im Kontext der Zeit, im November 1935, auf den Tempel beruft, und zwar als ‚die ausbreitbare und gewurzelte Mitte, in der und aus der ein geschichtliches Volk sein Wohnen gründet‘, und zumal in einem Vortrag, in dem es ausdrücklich um das deutsche Volk geht, dann ist zumindest in den Ohren der Zuhörer der Parteitag nicht weit, der zwei Monate zuvor in Nürnberg stattfand. In diesem Jahr wurde der Parteitag der NSDAP auf dem Zeppelinfeld abgehalten, umgeben von einer 360 Meter langen Tribüne, der durch Säulen und Brunnenschalen etwas Griechisch-Tempelhaftes verliehen wurde, zumal ein Modell der Zeppelintribüne der Pergamon-Altar war: ein idealer Schauplatz für Hitlers Reden.“²

Für die These, dass die zeitgenössischen Zuhörer und Leser Heideggers in der Beschreibung des griechischen Tempels eine Anspielung an das Reichsparteitagsgelände erkennen mussten, gibt es keine konkreten Anhaltspunkte im Text des Kunstwerkaufsatzes. Faye liefert auch keine historischen Belege, die die vorgenommene Kontextualisierung stützen – denkbar wären hier etwa entsprechende Stellen aus Briefen, Tagebucheinträgen oder Rezensionen zu Heideggers Vorträgen über das Wesen der Kunst. Nichtsdestotrotz ist es möglich, dass sich bei einzelnen Lesern Heideggers – sowohl in den 1930er Jahren als auch später – die von Faye evozierte Assoziation einstellt. Ob die Herstellung einer solchen

¹ Emmanuel Faye, *Heidegger. Die Einführung des Nationalsozialismus in die Philosophie*, Berlin 2014, 320. Für die Kritik am methodischen Vorgehen Fayes und seiner insgesamt einseitigen und tendenziösen Beurteilungen von Heideggers Philosophie vgl. Ulrich Arnsward, „Rezension zu Emmanuel Faye: *Heidegger. Die Einführung des Nationalsozialismus in die Philosophie*“, *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* (60), Heft 1, 76–78.

² Faye, Heidegger. *Die Einführung des Nationalsozialismus in die Philosophie*, 320.

Assoziation von Heidegger intendiert wurde, lässt sich nicht mit Gewissheit sagen. Dagegen spricht, dass er in der Entstehungszeit des Textes auch explizit auf nationalsozialistische Kunst und Propagandamittel hätte Bezug nehmen können, wenn er das gewollt hätte. Eine solche Bezugnahme findet sich in Heideggers Kunstphilosophie nicht – weder in zu Lebzeiten veröffentlichten Vorträgen und Vorlesungen noch in den posthum veröffentlichten Vorstufen des Kunstwerkaufsatzes. Die von Faye vorgenommene Kontextualisierung mag aber auch unabhängig von den Primärtexten und dem Selbstverständnis des Autors als bedenkenswert erscheinen. Aus kunsthistorischer Perspektive wäre es möglicherweise erhellend, intertextuelle Bezüge und stilistische Affinitäten zwischen Heideggers Kunstphilosophie und der im Nationalsozialismus geförderten Staatskünstler zu erforschen. Eine ausführliche Untersuchung dieses Zusammenhangs steht noch aus.³

Das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Untersuchung ist jedoch ein anderes. Die Kunstphilosophie Heideggers soll hier aus ästhetischer Perspektive in den Blick kommen. Eine solche Perspektive widerspricht in gewissem Sinne Heideggers Selbstverständnis und der Intention seiner Kunstphilosophie. Denn Heidegger übt an ästhetischen Zugangsweisen zur Kunst mehrfach entschiedene Kritik. So schreibt er im Nachwort zum Kunstwerkaufsatz: „Die Ästhetik nimmt das Kunstwerk als einen Gegenstand und zwar als den Gegenstand der αἴσθησις, des sinnlichen Vernehmens im weiten Sinne. Heute nennt man dieses Vernehmen das Erleben. Die Art, wie der Mensch die Kunst erlebt, soll über ihr Wesen Aufschluß geben. Das Erlebnis ist nicht nur für den Kunstgenuß, sondern ebenso für das Kunstschaffen die maßgebende Quelle. Alles ist Erlebnis. Doch vielleicht ist das Erlebnis das Element, in dem die Kunst stirbt. Das Sterben geht so langsam vor sich, daß es einige Jahrhunderte braucht.“⁴ Produktion und Rezeption der Kunst werden von Heidegger in ein metaphysikkritisches Geschichtsbild eingeordnet, in dem der Ästhetik die Schuld für das „Ende der Kunst“ zukommt. Wenn die Moderne so als ein „Zeitalter der Kunstlosigkeit“ gelten muss, erscheint Heideggers Kritik an der Oberflächlichkeit des „Kunstbetriebs“ nur konsequent.⁵

³ Einen Ansatz dazu bietet z.B. Michael E. Zimmermann, *Heidegger's Confrontation with Modernity: Technology, Politics, and Art*, Bloomington 1990, 100–109. Zimmermann kontrastiert die Thematik der Zeitlichkeit in Heideggers Kunstphilosophie mit den architektonischen Plänen und städtebaulichen Vorstellungen von Albert Speer und Adolf Hitler und arbeitet dabei vor allem Unterschiede heraus. Zimmermann verfolgt diese Fragestellung allerdings nicht in kunsthistorischer Perspektive.

⁴ Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in: ders., *Holzwege (1935–1946)*, Gesamtausgabe (= GA), Band 5, Frankfurt am Main 1977, 1–76, hier 67. Die Texte Heideggers werden im Folgenden mit Kurztiteln angegeben. Vollständige bibliografische Angaben sind dem Literaturverzeichnis zu entnehmen.

⁵ Heidegger, Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis), GA 65, 505–506.

Dieses Urteil basiert nicht zuletzt auf einer idealisierten Auffassung der antiken Kunst, die im Kunstwerkaufsatz insbesondere an der Darstellung des griechischen Tempels als geschichtsstiftendem Ort deutlich wird. Heidegger fasst die Wahrheit der Kunst anhand dieses Beispiels als ein geschichtliches „Geschehen“, das die soziale, politische und religiöse Wirklichkeit einer Gemeinschaft bestimmen soll.⁶ Einem derart umfassenden Anspruch kann die moderne Kunst nicht gerecht werden, und es ist auch fraglich, ob die antike Kunst in dieser Weise interpretiert werden sollte. Die Wesensbestimmung, auf die Heideggers Überlegungen abzielen, überlastet die Kunst und die Möglichkeiten ihrer Interpretation. Für das Verständnis dieser Problematik ist die von Günter Figal getroffene Unterscheidung von „Kunstphilosophie“ und „Ästhetik“ instruktiv. Während sich die Ästhetik von der „subjektiven Seite der Erfahrung“ den „Weg zur erfahrenen Sache“ bahne,⁷ versuche die Kunstphilosophie „zu klären, wie die Kunst geschieht. Im Zentrum des Interesses steht das eigentümliche Geistes-, Willens-, Lebens-, Wahrheits- oder Rationalitätsgeschehen, das im Kunstwerk manifest wird, aber doch nur als Geschehen angemessen zu verstehen sein soll“.⁸ Letzteres trifft auf Heideggers philosophische Erörterungen zu Kunst und Dichtung weitgehend zu. Sie gehören in diesem Sinne vorwiegend zur Kunstphilosophie und nicht zur Ästhetik.

Die vorliegende Arbeit unternimmt keine umfassende Darstellung von Heideggers Kunstphilosophie.⁹ Sie bietet stattdessen in ihrem ersten Teil eine kritische Erörterung des im Kunstwerkaufsatz verhandelten Werkbegriffs, auf deren

⁶ Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 34.

⁷ Günter Figal, *Erscheinungsdinge*, Tübingen 2010, 50–51.

⁸ Figal, *Erscheinungsdinge*, 37.

⁹ Das Angebot an Forschungsliteratur, die diese Absicht verfolgt, ist sehr umfangreich. Im Folgenden sei auf einige besonders einschlägige Arbeiten verwiesen. Den umfangreichsten, streng textimmanent vorgehenden Kommentar zu Heideggers Kunstphilosophie bietet Friedrich-Wilhelm von Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes“*, Frankfurt am Main 1980. Eine philosophiehistorisch fundierte Einführung in denselben Text gibt Joseph J. Kockelman, *Heidegger on Art and Art Works*, Dordrecht 1985. Das Verdienst, die Position des Kunstwerkaufsatzes erstmals in ausführlicher Weise zu der Entwicklung von Heideggers Hölderlin-Interpretationen ins Verhältnis gesetzt zu haben, beansprucht Julian Young, *Heidegger's Philosophy of Art*, Cambridge 2001. Die gründlichste werkgeschichtliche Einordnung des Kunstwerkaufsatzes unter Berücksichtigung der Vorstufen des Textes findet sich bei Jacques Taminiaux, *Art et événement. Spéculation et jugement des Grecs à Heidegger*, Paris 2005, insbesondere 101–239. Unter den Veröffentlichungen der letzten Jahre sind die gut lesbare Einführung von Karsten Harries, *Art Matters*, Dordrecht 2009 (vgl. die Rezension von Nikola Mirković, „Karsten Harries: Art Matters“, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 56/1 (2011), 155–157.) hervorzuheben sowie ein kooperativer Kommentar zu Heideggers Kunstphilosophie: David Espinet/Tobias Keiling (Hrsg.), *Heideggers Ursprung des Kunstwerks. Ein kooperativer Kommentar*, Frankfurt am Main 2011. Der Forschungsstand wird im Weiteren nicht separat abgehandelt, sondern selektiv in Hinblick auf bestimmte Fragestellungen einbezogen.

Grundlage im zweiten und dritten Teil der Arbeit wirkungsgeschichtliche Zusammenhänge interpretativ erschlossen werden. Dabei kommen auch spätere Texte ins Spiel, in denen Heidegger sich mit der Kunst, der Dichtung und ihrer Bedeutung für das philosophische Denken auseinandersetzt.¹⁰ Das Ziel der Untersuchung ist es, Heideggers kunstphilosophische Begriffe so zu kontextualisieren, dass ihr deskriptives Potential deutlich wird. Dazu ist zunächst eine kritische Bewertung von Heideggers geschichtsphilosophischer Position nötig und in einem zweiten Schritt die Berücksichtigung der Wirkungsgeschichte seiner Kunstphilosophie. Heideggers Texte wurden nicht nur in der philosophischen Ästhetik aufgegriffen und kontrovers diskutiert,¹¹ sondern haben auch starken Einfluss auf die künstlerische Praxis ausgeübt. Als Beispiele für diese Wirkung werden im zweiten Teil der Arbeit ausgewählte Werke von Paul Celan und Peter Zumthor interpretiert. Dabei werden Rezeptionslinien und intertextuelle Bezüge herausgearbeitet, die zeigen, wie sich die Aneignung von Heideggers Kunstphilosophie in der Dichtung und der Architektur konkret gestalten kann.

Der dritte Teil der Arbeit bewegt sich wieder in einem theoretischen Feld und widmet sich der Frage, ob Heidegger Kategorien entwickelt, die sich im Rahmen einer philosophischen Musikhermeneutik verwenden lassen. Zunächst ist jedoch zu zeigen, dass die Musik eine Leerstelle in Heideggers Kunstphilosophie bildet. Erst eine ausführliche Rekonstruktion von Heideggers Stimmungstheorie und ihrer Semantik führt zu der Einsicht, dass die von ihm in diesem Rahmen beschriebenen Phänomene eine genuin musikalische Dimension besitzen. Vor diesem Hintergrund wird zum Abschluss der Arbeit die weitgehend unerforschte Heidegger-Rezeption in der Musikwissenschaft und Musikphänomenologie der 1920er Jahre herangezogen. So werden zwei programmatische Aufsätze des Musikwissenschaftlers Heinrich Bessler sowie Günther Anders' posthum veröffentlichte Habilitationsschrift *Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen* (1929/30) auf die Frage hin untersucht, inwiefern das Phänomen der Stimmung eine konstitutive Funktion für die Rezeption und die Erfahrung von Musik besitzt.

Die Rekonstruktion der wirkungsgeschichtlichen Zusammenhänge ist hier nicht kulturhistorisch motiviert, sondern zielt letztlich darauf, das Potential

¹⁰ Heideggers Kunstphilosophie lässt sich nicht auf *Der Ursprung des Kunstwerkes* reduzieren. Der Kunstwerkaufsatz ist jedoch der einzige Text Heideggers, in dem in systematischer Weise eine kunstphilosophische Position formuliert wird. Er bleibt daher auch für das Verständnis späterer Texte, in denen Heidegger die Frage nach dem Wesen von Kunst und Dichtung erörtert oder konkrete Werke interpretiert, ein zentraler Bezugspunkt. Aus diesem Grund erscheint es auch wenig sinnvoll, im Ausgang von nachgelassenen Fragmenten eine zweite, vom Kunstwerkaufsatz unterschiedene Position konstruieren zu wollen, die Heidegger im Spätwerk hätte vertreten können. Vgl. Günter Seubold, *Kunst als Enteignis. Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst*, Bonn 1996, 85–136.

¹¹ Vgl. die Beiträge zur philosophischen Wirkungsgeschichte des Kunstwerkaufsatzes in Espinet/Keiling (Hrsg.), *Heideggers Ursprung des Kunstwerkes*, 241–283.

von Heideggers kunstphilosophischen Bestimmungen für eine anwendungsorientierte Ästhetik auszuloten. Die kunstphilosophischen Begriffe Heideggers werden dabei jedoch nicht auf beliebige Beispiele angewendet. Es geht vielmehr darum, nachzuvollziehen, wie sie an bestimmten Stellen in Theoriebildung und Praxis wirksam gewesen sind und deswegen auch immer wieder von Neuem anregend sein können. Dass sich Heideggers Kunstphilosophie in der Ästhetik anwenden lässt, wird so in der Interpretation ihrer Wirkungsgeschichte erwiesen.¹² Auf diese Weise ergänzen sich historische und systematische Forschungsinteressen in der vorliegenden Untersuchung. Die hermeneutische Ausrichtung der Arbeit beinhaltet somit ein Verständnis von ‚Anwendung‘, das nicht von einer besonderen Methode abhängt, sondern im Vollzug von Interpretationen aufgeht.¹³ Aus diesem Grund erscheint es sinnvoll, Heideggers Kunstphilosophie von einem ästhetischem Standpunkt aus in den Blick zu nehmen und vom Selbstverständnis des Autors zu lösen.

¹² Otto Pöggeler hat die Überzeugung vertreten, dass Heideggers Kunstphilosophie „eine Erörterung moderner Kunst nicht ermöglicht“. Vgl. Otto Pöggeler, *Philosophie und Politik bei Heidegger*, Freiburg/München 1974, 157. Sobald jedoch die Begriffe eines Philosophen von Künstlern angeeignet werden und auf deren Selbstverständnis und ihr Kunstschaffen konkrete Auswirkungen haben, was bei Heideggers kunstphilosophischen Bestimmungen der Fall ist, lässt sich ein Einwand wie derjenige Pöggelers nicht mehr halten.

¹³ Vgl. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1990, 312–316.

1. Der Werkbegriff in *Der Ursprung des Kunstwerkes*

1.1. Die Orientierung am Werk als phänomenologischer Ansatz

Eine Philosophie der Kunst kann bei Produktion oder Rezeption von ästhetischen Gegenständen ansetzen, sie lässt sich aber auch auf der Grundlage eines allgemeinen Begriffs von historischen Prozessen und sozialen Praxen entwickeln. Für Heidegger spielen diese verschiedenen Möglichkeiten in *Der Ursprung des Kunstwerkes* – wenn auch in unterschiedlichem Maße – alle eine Rolle. Den entscheidenden, philosophischen Zugang zur Kunst bildet für Heidegger aber die Frage nach dem „Ursprung“. Diese Frage führt in Heideggers Kunstphilosophie zu der Verbindung eines phänomenologischen Ansatzes mit einer geschichtsphilosophischen Position; ein Umstand, der in der Forschung häufig übersehen wurde.¹ Denn der Ursprung der Kunst wird von Heidegger nicht in frühgeschichtlichen Zeugnissen, rituellen oder mythologischen Kontexten gesucht,² sondern in einem wahrheitstheoretischen Strukturmoment, das sich von seiner philosophischen Artikulation nicht trennen lässt. Den systematischen Ausgangspunkt von Heideggers Kunstphilosophie bildet somit das Verhältnis von Kunst und Philosophie, das zwar nicht als solches behandelt oder gar in seiner ganzen historischen Breite thematisiert wird, aber durch die Koppelung des Werkbegriffs an denjenigen der Wahrheit den Gedankengang doch maßgeblich motiviert und vorantreibt. Heidegger geht bei der Erörterung der „Wesensherkunft“ der Kunst von der Annahme aus, dass die Klärung des Werkbegriffs mit der philosophischen Bestimmung von Wahrheit verbunden werden müsse.³

¹ Eine Ausnahme bildet in dieser Hinsicht Andrea Kern, die verschiedene Lesarten des Kunstwerkaufsatzes danach unterscheidet, ob das „Ins-Werk-Setzen der Wahrheit“ als „Maßstab“ oder als ein radikal neues, geschichtsgründendes Verständnis von Wahrheit interpretiert wird. Erstere Lesart bezeichnet Kern als „reflexiv“ letztere, die auch von Gadamer und Rorty vertreten worden sei, als „revolutionär“. Vgl. Andrea Kern, „Der Ursprung des Kunstwerks“, *Kunst und Wahrheit zwischen Stiftung und Streit*, in: Dieter Thomä (Hrsg.), *Heidegger-Handbuch, Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2003, 162–174. Diese Unterscheidung lässt sich – wie sich im Folgenden zeigen wird – auf die Ambiguität des Ursprungsdenkens zurückführen, das sowohl phänomenologisch-reflexiv als auch geschichtsphilosophisch-revolutionär interpretiert werden kann.

² Vgl. Heidegger, *Vom Ursprung des Kunstwerks (Erste Ausarbeitung)*, in: Günter Figal (Hrsg.), *Heidegger Lesebuch*, Frankfurt am Main 2007, 149–170, hier 149.

³ Durch die Verbindung von Wahrheit, Geschichte und Kunst steht Heideggers Kunst-

Der Ursprung der Kunst bedingt die Möglichkeit von Kunstwerken. Von einer transzendentalen Kategorie im kantischen Sinne ist Heideggers Ursprungsbegriff aber dadurch unterschieden, dass er nicht von der Kritik der Erkenntnisvermögen, sondern von einer Auffassung der geschichtlichen Wirklichkeit her konzipiert ist. ‚Ursprung‘ meint keine logische Voraussetzung, sondern den wirksamen Grund eines sich zeitlich konstituierenden Phänomens. Das Transzendente wird von Heidegger zu einem Geschehen umgedeutet, das durch Wesensgesetze bestimmt ist und so den Charakter des Notwendigen behält. Das Wesen des Ursprungs lässt sich aber weder von seiner Wirkung in der Geschichte trennen noch strenggenommen beweisen. Heidegger hat daher auch nicht den Anspruch, die Wesensgesetze, die seines Erachtens zum Ursprung der Kunst gehören, vollständig zu erfassen und darzustellen. Seine Kunstphilosophie verfolgt vielmehr die Absicht, einen Ausblick auf ein ursprüngliches Geschehen zu geben, das in der Kunst Präsenz gewinnt, aber auch dann, wenn es erkannt wird, durch geschichtliche Perspektivität bedingt bleibt. Diese in gewissem Sinne bescheidene Einschränkung des eigenen systematischen Anspruchs lässt sich gerade in Hinblick auf die Komplexität von Kunsterfahrung plausibilisieren. Ebenso wie ein Kunstwerk nie erschöpfend interpretiert oder kritisiert werden kann, lassen sich Wesensgesetze, die als Ursprung der Kunst geltend gemacht werden sollen, zu keinem Zeitpunkt vollständig aneignen. Der Ursprung ist für Heidegger ein Entzugsphänomen, das sich einer endgültigen Definition widersetzt. Zugänglich ist der Ursprung überhaupt nur, weil er sich geschichtlich entfaltet und auf diese Weise in jedem einzelnen Kunstwerk präsent ist. Die Zuschreibung eines Werkstatus im emphatischen Sinne ist daher auf den Ursprung von Kunst überhaupt bezogen, ohne dass dieser durch das Interpretieren je in seiner gesamten Fülle erkannt wird.

Die Annahme eines geschichtlichen, quasi-transzendentalen Ursprungs der Kunst ermöglicht es, der Untersuchung einzelner Kunstwerke einen paradigmatischen Stellenwert zuzuschreiben. Wäre die Geschichte der Kunst so zu verstehen, dass sie einerseits maßgeblich für das Verständnis einzelner Werke ist, im Gesamtverlauf aber keinen sachlichen Zusammenhang bildet, dann gäbe es keine philosophische Möglichkeit, ein Kunstverständnis mit grundlegendem Anspruch zu formulieren. Würde jede Epoche radikal anderen Regeln folgen, wäre die Kunst nicht mehr als ein Sammelbegriff für nur äußerlich verwandte Phänomene. In einem solchen Fall würde sich die Suche nach Werken mit paradigmatischem Status erübrigen. Paradigmatisch wären Werke höchstens für einzelne Epochen, das Verhältnis der Epochen zueinander bliebe aber ungeklärt – und damit auch das Wesen von Kunst als solcher. Könnte die Kunst ande-

philosophie in einer systematischen Verwandtschaft zu derjenigen Hegels, weswegen sich Heidegger in einigen entscheidenden Punkten bewusst gegen Hegel wendet. Vgl. Damir Barbarić, „Heideggerova rasprava o umjetnosti, in: Ders. (Hrsg.), *Heidegger, Izvor umjetničkog djela*, Zagreb 2010, 213–230, hier 221.

rerseits durch eine von ihrer geschichtlichen Entwicklung unabhängige, analytische Begriffsbestimmung hinreichend beschrieben werden, müsste sich deren Gültigkeit an beliebigen Beispielen aufzeigen lassen. Es gäbe dann keinen Grund dafür, die Geschichtlichkeit der Kunst genauer zu berücksichtigen, noch einzelnen Werken einen paradigmatischen Status für das Verständnis von Kunst überhaupt zuzusprechen. Dagegen ist für Heideggers Verständnis der Kunst deren Geschichtlichkeit wesentlich. Das einzelne Werk ist für Heidegger zugleich mehr als ein Moment in einer geschichtsphilosophisch konzipierten Entwicklung. Das Werk ist nicht nur bedingt durch die Geschichte, sondern kann selbst der Anfang für etwas Unvorhergesehenes sein. Das einzelne Werk ist nicht Ausdruck einer allgemeinen geistigen Entwicklung, sondern selbst ein geschichtsbildendes Ereignis. In diesem Sinne bildet der Ursprungsgedanke die philosophische Voraussetzung für eine phänomenologische Orientierung am Werk. Zugleich gehört dieser Gedanke zu einem umfassenderen Geschichtsbild, das, wie am Ende des ersten Teils dieser Arbeit gezeigt wird, sachlich nicht überzeugt. Bevor diese Kritik entwickelt wird, soll aber noch genauer erläutert werden, inwiefern Heideggers Orientierung am Werk als phänomenologischer Ansatz verstanden werden kann.

Heideggers Kunstphilosophie orientiert sich in einem doppelten Sinne am Werk.⁴ Erstens wird im Kunstwerkaufsatz an entscheidenden Stellen immer wieder auf einzelne Werke Bezug genommen. Die für seine Kunstphilosophie entscheidende Begrifflichkeit entwickelt Heidegger aus der Interpretation von Beispielen. Das spricht nicht nur für den Anspruch, Begriffe müssten sich durch Anschauungen ausweisen lassen, sondern sein Vorgehen zielt darauf, überhaupt nur solche Begriffe in die Kunstphilosophie aufzunehmen, die aus der Erfahrung mit Kunstwerken gewonnen wurden. Die Orientierung an einzelnen Werken bezeugt somit die Bedeutung der Erfahrung für die philosophische Begriffsbildung. Darüber hinaus wird das Werksein von Heidegger als die spezifische Seinsweise der Kunst gedacht. „Wirklich“ ist die Kunst nur im Werk: „Die Kunst west im Kunst-Werk.“⁵ Da Heidegger die Kunst zugleich als „Sich-ins-Werk-Setzen“ der „Wahrheit“ bestimmt,⁶ ist das Werksein aber nicht nur für den Seinsbereich der Kunst entscheidend, sondern wird für die Phänomenologie als solche relevant. Es wird nicht nur der Begriff der Wahrheit in die Kunstphilosophie integriert, sondern auch der Werkbegriff in die Wahrheitstheorie. Die Bestimmung des Werkseins ist für Heidegger nicht zu trennen von der Frage, wie Seiendes erscheint. Aufgrund dieser Verklammerung von konkreten Beschreibungen

⁴ Sie lässt sich daher folgerichtig auch als „Werkästhetik“ bezeichnen Vgl. David Espinet/Tobias Keiling, „Vorwort“, in: Espinet/Keiling (Hrsg.), Heideggers Ursprung des Kunstwerks, 14–16.

⁵ Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, GA 5, 2.

⁶ Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, GA 5, 21.

gen und ontologischem Anspruch ist Heideggers Orientierung am Werk genuin phänomenologisch.

Im Kunstwerkaufsatz wird Wahrheit als ein geschichtliches Geschehen bestimmt, das seine maßgebliche Gestalt im Kunstwerk gewinnt. Es gibt einen „Zug der Wahrheit“ zum Werk.⁷ Das Werk ist der Ort, an dem das Geschehen der Wahrheit bleibende Präsenz gewinnt. Durch das Werk wird die Wahrheit wirklich. Aus diesem Grund „will“ die Wahrheit ins „Werk gerichtet werden“.⁸ Die nähere Bestimmung dieses Geschehens als „Streit von Welt und Erde“,⁹ auf die noch genauer eingegangen wird, lässt sich wiederum nur plausibel machen, wenn dieser Streit auch als konstituierendes Moment von Kunstwerken ausgewiesen wird. Heidegger betont gleichzeitig, dass der „Streit von Welt und Erde“ mit dem „Urstreit von Lichtung und Verbergung“ zusammengedacht werden müsse.¹⁰ Das Präfix ‚Ur-‘ legt an der Stelle nahe, dass der Zusammenhang von Lichtung und Verbergung ursprünglicher, das heißt grundlegender als der Streit von Welt und Erde sei. Mit dem ‚Urstreit‘ von Lichtung und Verbergung geht es um die Möglichkeit, dass sich überhaupt etwas als Seiendes zeigt. Die wechselseitige Angewiesenheit von Präsenz und Entzugsphänomen lässt sich aber nicht zuletzt in der Kunst zeigen, man denke nur an das Spiel mit Licht und Schatten in der Malerei oder die Funktion von Pausen in der Musik. Wenn der Antagonismus von Präsenz und Entzug zu einem anspruchsvollen Begriff der Wahrheit gehören soll, dann ist die phänomenologische Relevanz von Kunstwerken kaum zu überschätzen. Zugleich ist es notwendig, dass ein philosophischer Werkbegriff diesen Zusammenhang reflektiert.

Die phänomenologische Tragweite des Werkbegriffs wird von Heidegger allerdings nicht explizit gemacht und kann daher nur anhand sachlich einschlägiger Stellen rekonstruiert werden. Es wäre zu kurz gegriffen, wenn der Kunstwerkaufsatz allein aufgrund der Tatsache, dass Heidegger ein Schüler Husserls war, in die Tradition phänomenologischer Ästhetik eingeordnet würde, wie das etwa in einem Handbuchartikel von John B. Borough geschieht.¹¹ Den Text aus dieser Tradition auszuschließen, scheint jedoch auch nicht ohne weiteres gerechtfertigt. Im Text ist zwar weder von ‚Phänomenologie‘ noch von ‚Phänomenen‘ die Rede, dieser Umstand hat aber eher einen strategischen als einen sachlichen Grund. Heidegger vermeidet an dieser Stelle den Begriff der Phänomenologie, weil er sich vom Standpunkt Husserls abgrenzen möchte. Nachvollziehen lässt sich die Abgrenzung von seinem philosophischen Lehrer bereits in Heideggers frühesten

⁷ Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 46.

⁸ Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 50.

⁹ Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 35.

¹⁰ Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 42.

¹¹ Vgl. John B. Borough, „Art and Aesthetics“, in: Sebastian Luft/Søren Overgaard (Hrsg.), *The Routledge Companion to Phenomenology*, London/New York 2012, 287–297, hier 289.

Sachverzeichnis

- Akzidenz 18–20
Allegorie 14, 17, 44
Alltag 16, 20, 22, 23, 27–29, 31, 45, 66,
104, 108, 131, 136, 137, 148, 158, 173,
175, 177–179, 182, 183, 185–187, 190,
191, 195, 198–200, 202–204, 206, 209
Anfang 54, 68–70, 81, 95, 101, 106, 124,
127, 128, 149, 152, 154
– andere Anfang 154–157, 160
– Anfänglichkeit 127, 156, 165
Angst 66, 67, 115, 131, 134–140, 143, 148,
150, 170, 172, 176, 197, 202, 203
Anklang 66, 68, 128, 155, 158, 159, 193
Apollinische 61, 62, 187, 202
Architektur 2, 5, 71, 79, 83, 95–100, 107–
119, 123, 210
Ästhetik 3–6, 10, 16, 21, 22, 56, 62, 71, 73,
74, 78–81, 87, 88, 95, 96, 106, 119, 121,
123, 170, 193, 200, 205, 207, 210, 211
- Bauen 41–44, 85, 70, 95–119, 166
Befindlichkeit 66, 67, 124, 131–138, 141,
143, 172, 180, 185, 187, 188, 199,
Beispiel 6, 9, 15, 16, 22, 23, 34, 39, 44, 59,
70, 72, 73, 75, 78, 80, 83, 100, 159, 163,
204, 206, 207, 209, 210
Bewahren 14, 15, 26, 76, 109
Bewusstsein 13, 20, 73, 78, 87, 113, 123,
133, 139, 194, 201
Bildhauerei 107, 108
Bildung 49, 50
- Dasein 13, 14, 27, 28, 35, 38, 48–51, 65–
67, 74, 77, 124, 131–138, 140–144, 146–
148, 150, 157, 166, 170, 172, 173, 177,
179–185, 187–189, 193, 194, 198–200,
202–206, 211,
– kollektives Dasein 50, 182, 184, 189,
204, 212
- Denken 5, 47, 86, 89, 94, 106, 109, 124,
126, 127, 129, 136, 138, 141–143, 150,
152–157, 159, 167, 213
Destruktion 11, 181
Dichtung 4, 5, 30, 31, 35, 53, 56, 75–79,
81, 83–85, 87–91, 93–95, 103, 104, 112,
122–124, 128, 129, 138, 156–158, 165–
168, 170, 175, 207, 209, 210
Ding 14, 16–21, 27, 29–34, 36–46, 57, 58,
81, 97, 98, 106, 113, 144
Dionysische 61, 62, 175
Dunkelheit 105, 113, 114, 117
- Einheit 20, 30, 34, 43, 45, 52, 60–63, 65,
71, 101, 123, 147, 155–164, 184, 185,
192, 198, 211
Entzug 8, 10, 51, 54, 58, 70, 73, 75, 93, 94,
103, 110, 128, 133, 134, 137, 139, 142,
143, 147, 152, 154, 160, 161
Erde 10, 28, 34, 39–43, 45, 52–63, 65, 70–
72, 75, 81, 83, 95–119, 121, 155, 164,
210
Ereignis 3, 9, 46, 66, 69, 97, 102, 106, 124,
126, 157, 158, 160, 164–166, 176
Erlebnis 3, 116, 150, 176
– Erleben 3, 168, 200, 207
– Wiedererleben 196
Erscheinung 12, 15, 20, 85, 86, 110, 111,
113, 121, 122, 129, 137, 143, 150, 170,
172
– Erscheinen 13, 20, 35, 37, 40, 41, 48,
51, 53, 54, 57, 72, 85, 86, 100, 104, 110–
113, 118, 129, 145, 151, 160, 163
– Escheinungsraum 48
Erstaunen 15, 157
Existenz 39, 92, 132, 140, 193, 194, 199–
202
– Existenzialanalyse 124, 138, 200
– Existenzialontologie 137, 199, 200

- Faktizität 13, 132, 133, 193
 Feld 5, 12, 30, 115
 Ferne 20, 21, 99, 115
 Form 21–23, 31, 51, 63, 65, 76, 96, 117, 118, 129, 132
 Freiheit 14, 49, 58, 137, 145, 148–160, 179, 187, 195
 Fuge 42, 104, 107, 159, 163, 196, 197
 – In-der-Fuge-sein 197
 Furcht 131, 133–125, 142, 143, 158, 159
- Gabe 69, 166
 Gegebenheitsweise 40, 41, 103, 123, 194
 Gemeinschaft 4, 59, 68, 69, 86, 95, 147, 148, 153, 163, 174, 175, 178, 179, 185, 186, 204, 209, 212
 Geringe 46, 81
 Geschehen 4, 8, 10, 15, 29, 41, 51–53, 56, 58, 60, 63–65, 69, 89, 90, 94, 127, 140, 152, 165, 190, 191, 196, 198, 209
 Geschichte 7–9, 18, 22, 36, 45, 47, 59, 68–70, 75, 77, 88, 103, 112, 123, 142, 149, 153, 156, 171–173, 181, 202
 – Geschichtlichkeit 9, 55, 95, 124
 – Geschichtsbild 3, 9, 73–82, 86, 165
 – Geschichtsstiftung 4, 68–70, 73, 74, 79–81, 157
 Gestalt 10, 14, 15, 21, 37, 56, 62–65, 68, 70, 71, 84, 91, 110, 117, 119, 131, 134, 154, 168, 169, 205
 Gestimmtheit 124, 131–133, 138, 142, 143, 161, 164, 168–170, 172, 174, 183–188, 198–200, 204–207, 211, 212
 Geviert 41, 43, 44, 83, 95–97, 99–104, 118, 119, 210
 Glanz 56, 72, 102, 106, 117, 130
 Grundbefindlichkeit 66, 67, 132, 134–138, 143, 180
- Haltung 43, 50, 100, 136, 139, 142, 146, 158, 162, 174, 175, 178, 204, 212
 Heilige 71, 72, 75–77, 117, 126, 165
 Helle 102, 105, 106, 114
 Hermeneutik 79, 121, 125, 131, 165, 168, 187, 188, 193, 213
 Himmel 41–43, 45, 53, 77, 81, 99–108, 114–119
- Hören 86, 89, 93, 126, 127, 159, 164, 172, 174, 175, 180, 182, 190–193, 196, 201, 202
- Identität 55, 65, 97, 135
 – nationale Identität 78, 209
 – kollektive Identität 59, 68, 174
 In-der-Welt-sein 48, 99, 133–137, 195, 200, 203
 – Nicht-in-der-Welt-sein 200, 203, 204, 212
 Innigkeit 54, 61–63, 104, 130, 156, 158, 164
- Jubel 157–164, 168, 170, 211
- Klang 56, 111, 129, 130, 159
 Konzert 69, 130, 171, 174, 176–178, 182, 186, 189, 204, 206, 212
 Kunst 1–10, 14–18, 23, 24, 26, 29, 32–34, 37, 38, 40, 41, 44, 46, 47, 50–52, 55–57, 59, 61, 63–75, 78–81, 84–88, 94–97, 99, 104, 107, 121, 122, 124, 129, 138, 153, 155, 156–160, 164, 167, 169, 170, 174, 177–179, 190, 206, 207, 209, 210
 – antike Kunst 4, 59, 69–73, 76
 – moderne Kunst 4, 26, 46, 96, 109
 – Kunstform 73, 95, 96, 98, 121, 122, 124, 129, 177, 185, 200, 204, 206, 207, 211–213
 – Kunstgattung 16, 85
 – Kunstlosigkeit 3, 153
 – Kunstphilosophie 1–9, 13, 18, 30, 33, 41, 46, 57, 60, 62, 67, 68, 74, 75, 78, 83, 84, 86, 88, 90, 92, 94, 95, 109, 118, 119, 121–125, 169, 207, 209–211, 213
 – Kunstverständnis 8, 14, 56, 75, 80, 157
 – Kunstwerk 3, 4, 8, 10, 14, 15, 17, 29, 31, 32, 35, 36, 38, 41, 42, 44–46, 50, 52, 56–61, 63, 64, 66, 69, 71, 72, 75, 79, 84, 86, 123, 170, 194, 205, 212
- Landschaft 30, 42, 55, 70, 71, 95, 96, 106, 107, 112, 114, 115–117
 Langeweile 97, 124, 137, 139–141, 143–150, 207
 Leben 13, 15, 28, 71, 105, 109, 116, 146, 172, 185, 191, 197, 201, 202

- Leere 44, 97, 107–109, 113, 118, 139, 143, 146, 147, 154, 210
- Leib 21, 85, 99, 162, 178
- Licht 10, 70, 72, 102, 105–107, 109, 110, 114, 115, 117, 210
- Lichtung 10, 13, 48, 49, 51, 52, 60, 84, 85, 106
- Logos 60, 62, 105, 122, 123, 158, 159
- Material 17, 29, 63, 95, 96, 107, 109–119, 207
- Materialität 17, 31, 32, 39, 56, 63, 70, 96, 103, 110, 112, 123, 210
 - Materialkomposition 110, 111, 116, 119
- Medium 1, 85, 91, 95, 103, 111, 121, 123, 130, 193, 194, 196, 206, 213
- Metapher 92, 125, 126, 141, 159, 199
- Metaphysik 22, 37, 74, 81, 124, 138–143, 147, 149, 153, 154, 165
- Metaphysikkritik 97
- Methode 6, 12, 24, 127, 142, 143, 171, 181, 188
- Mitvollzug 147, 176, 177, 181, 191–204, 206, 212
- Moderne 3, 4, 42, 43, 60, 64, 71, 73–76, 80, 81, 96–98, 108, 113, 123, 143, 148–150, 153, 160, 167, 173, 175, 177, 178, 181, 185, 186, 191, 204, 209, 210, 212
- Modernediagnose 73, 146
- Musik 5, 10, 17, 79, 109, 121–130, 164–207, 211–213
- Gebrauchsmusik 162, 173–188
 - Musikhermeneutik 5, 121, 131, 164, 165, 168, 188, 194, 204–207, 213
 - Musikphänomenologie 5, 188, 190
 - Musikphilosophie 122–124, 129, 180, 183, 188–204, 211
 - Musiktheorie 128, 187, 200
 - Musikwissenschaft 5, 79, 125, 162, 171–189, 195, 211
- Nachvollzug 31, 136, 147, 165–168, 177
- Nationalsozialismus 1–3, 54, 59, 68, 78, 91, 153
- Nähe 20, 21, 28, 38, 41, 44, 45, 54, 74, 99, 110, 112, 130, 161
- Nichts 64, 97, 139–143, 147–149, 202, 207
- Offenheit 48–50, 56, 58, 59, 69, 70, 86, 94, 108, 112, 117, 128, 189
- Ontologie 13, 18–23, 32, 144
- Musikontologie 181, 188–203, 211
- Ort 4, 10, 13, 26, 28, 40–44, 49, 50, 58, 61, 71, 74, 83, 90, 92, 98, 99, 105, 107–109, 111, 112, 115–118, 123, 159, 169, 202, 210
- Phänomenologie 9, 10–16, 49, 50, 79, 84, 107, 128, 136, 139, 172, 179, 180, 188–190
- Philosophie 1, 7, 11–13, 36, 37, 47, 50–54, 74, 94, 95, 106, 124–127, 138–143, 149–157
- Physis 53–55, 62, 103, 106
- Praxis 5, 6, 34, 67, 76, 83, 100, 109, 176, 181–185, 189, 190, 204, 212
- Präsenz 8, 10, 14, 15, 29–32, 36, 29, 36, 40, 41, 43, 54, 63–65, 70, 71, 81, 85, 96, 104, 106, 108–110, 114, 128, 161, 205
- Produktion 3, 7, 14, 15, 63, 64, 84, 93, 123, 168, 169, 179, 200, 201, 205, 209, 211
- Raum 29, 42, 48, 59, 93, 96–99, 102, 107–109, 112, 113, 117, 118, 123, 133, 147, 152, 169, 196
- Realismus 12, 14, 144, 168
- Rezeption 3, 5, 7, 14, 15, 59, 67–69, 164, 168, 169, 172, 177, 179, 180, 185, 192, 196, 201, 209, 210
- Rezeptionsgemeinschaft 178, 185, 212
- Ruhe 31–33, 35, 39, 42, 45, 81, 113, 116, 118, 136, 138, 139, 149
- Schaffen 14, 15, 34, 64, 83, 169, 210
- Geschaffensein 15, 66
- Schein 49, 54, 68, 104–106, 153, 159
- Schenken 45, 69, 90, 127, 129, 130, 163
- Schonen 43, 99
- Schönheit 31, 43, 56, 62, 96, 104, 106, 121, 158–160, 164, 170, 211

- Sein 12, 33, 36, 38, 50, 52, 53, 54, 60, 70,
 86, 135, 136, 141, 142, 153, 155, 169,
 189, 200
 – Seiendes 9, 10, 33, 38–41, 51, 63, 84,
 137
 – Seinsverlassenheit 153, 157, 167
 – Seinsverständnis 13, 39, 43, 54, 69, 73,
 76, 139
 – Seyn 126–128, 142, 153–156, 160, 163,
 168, 207
 Selbst 35, 127, 131–133, 141, 146, 200,
 205
 – Selbstverständnis 2, 3, 6, 34, 48, 59, 69,
 80, 115, 146, 152, 155, 200, 209, 211
 Semantik 5, 100, 122, 125, 127, 140, 199
 Singuläre 34–40, 57, 59, 110
 Skulptur 107, 108, 123
 Sprache 1, 19, 30, 37, 54, 56, 65, 74, 83–
 95, 98, 108, 111, 122, 128, 129, 140, 142,
 154, 156, 170, 183
 Sprachlichkeit 1, 19, 32, 58, 84, 85, 128,
 139, 141, 142, 155, 163, 205, 212
 Sprung 13, 69, 154, 198
 Staunen 15, 66, 150–152, 157, 194
 Stein 17, 39, 56, 76, 110, 116
 Stil 3, 42, 45, 91, 98, 108, 109, 140, 147,
 154, 155, 157, 173, 177, 185, 193, 209,
 210
 Stille 15, 83, 105, 111, 113, 117, 118, 128,
 139, 151, 207, 210
 Stimmung 5, 67, 112, 124, 125–127, 131–
 172, 174, 177, 180–188, 190–192, 195,
 197, 198–200, 203–207, 211–213
 – Leitstimmung 124, 155
 – Grundstimmung 124, 128, 134–141,
 143, 146, 147, 149, 151, 152, 154, 155,
 157, 165–170, 172, 175, 197, 203, 205,
 211
 – Stimmungstheorie 5, 124–126, 130,
 131, 136, 141, 142, 144, 145, 149, 157,
 158, 163, 165–170, 172, 175, 177, 180,
 186, 188, 190, 194, 203, 205–207, 211–
 213
 – Urstimmung 158–171, 211
 Stoff 21–23, 55, 56, 110, 112
 Stoß 15, 66–68
 – Stoßcharakter 66–68, 75, 77, 81, 203
 Streit 34, 52–65, 100, 104
 – Streit von Welt und Erde 10, 39–42,
 52–65, 99, 101, 104, 155, 164
 – Urstreit 10, 13, 60, 61
 Strenge 10, 11, 44, 77, 94, 139, 142, 143
 Substanz 18–21
 Symbol 14, 17, 18, 26, 44, 45, 92, 104, 113,
 117, 118, 179, 195
 Technik 20, 23, 34, 43, 45 55–57, 64, 74,
 97, 106, 114, 116, 118, 125, 139, 160,
 168, 176, 178, 181, 199
 Ton 17, 43, 122, 128, 166, 206, 207, 213
 Transzendenzbezug 72, 73, 76, 78, 79,
 118, 209
 Umwelt 16, 17, 20, 28, 35, 79, 122, 131,
 133, 135, 137, 144, 195
 Unverborgenheit 48, 104
 Ursprung 7–13, 21, 50, 51, 60, 72, 74, 75,
 79, 85, 89, 118, 124, 142, 174, 179, 180
 Verbergung 10, 13, 51, 52, 60, 84, 103
 Verfallen 49, 67, 135, 136, 150, 177, 179,
 181, 189
 Verhaltenheit 88, 137, 154, 155
 Versagung 51, 147
 Versammlung 41–44, 99, 106, 108, 113,
 119
 Verstehen 88, 132, 168
 Verstellung 49, 51, 54, 108
 Vorhandenheit 16, 36, 132, 147, 189
 – pure Vorhandenheit 30–32, 39–41
 Wahrheit 1, 4, 7, 9, 10, 14, 29, 31, 36, 42,
 46–53, 60, 63, 65, 69, 74–76, 84, 85, 95,
 114, 142, 156, 158–160, 209
 – Unwahrheit 49, 50
 Welt 10, 13, 17, 22, 25, 28, 35–41, 46, 49,
 50, 52–65, 67, 71, 72, 76, 77, 79, 86, 87,
 99, 101–105, 112, 113, 115, 122, 124,
 126, 131–137, 141, 142, 152, 155, 164,
 167, 179, 190, 191, 194, 195, 200, 202–
 206, 212
 Werk 7–16, 41–50, 60–65, 85, 94, 97, 108,
 110, 121–126, 153, 155, 158, 164, 168–
 170, 177, 189

- Sich-ins-Werk-Setzen 9, 31, 84, 156
- Werksein 9, 14–16, 18, 29, 44, 45, 75,
78–81, 169, 210
- Wirkungsgeschichte 5, 6, 24, 83, 86, 95,
207, 210, 211, 213
- Wissenschaft 11, 30, 45, 48, 67, 68, 125,
138, 139–143
- Wohnen 2, 43, 44, 53, 97–100, 104, 108

Personenverzeichnis

- Adorno, Theodor W. 90, 190, 206, 215
Alleman, Beda 93, 216
Alloa, Emmanuel 103, 215
Anaximander 90
Anders, Günther 5, 171, 188–207, 211,
212, 215
Ando, Tadao 97, 220
Anzelewski, Fedja 64, 215
Apel, Friedmar 126, 218
Arendt, Hannah 17, 129, 130, 144, 158,
171, 206, 215, 221
Aristoteles 18, 19, 21, 23, 48, 79, 80, 90,
101, 103, 138, 149, 172, 173, 181, 215,
219, 220, 222
Augsburg, David von 162, 163
Augustinus 101, 161, 162, 215
Aurenque, Diana 56, 215
- Bach, Johann Sebastian 80, 121, 130, 187
Bachelard, Gaston 100, 215
Bachmann, Ingeborg 91, 93
Barbarić, Damir 8, 215
Barck, Karlheinz 16, 104, 126, 216, 224
Bartning, Otto 97, 98, 215
Batchen, Geoffrey 24, 215
Bayreuther, Rainer 171, 173, 215
Beethoven, Ludwig van 16, 130, 206, 207
Behrens, Peter 97
Bekker, Paul 180, 181, 215
Benjamin, Walter 16, 90
Beriger, Andreas 66, 216
Bermes, Christian 57, 215
Besseler, Heinrich 5, 171–188, 191, 199,
200, 202, 204–207, 211, 212, 215
Beugen, Irmgard 122, 218
Biella, Burkhard 97, 216
Biemel, Marly 57, 220
Biemel, Walter 65, 124, 216, 219, 220, 221
Blaser, Werner 97, 216
Bleumer, Hartmut 169, 216
- Blochmann, Elisabeth 75, 163, 223
Boehm, Gottfried 65, 216
Bollnow, Otto Friedrich 138, 216
Borck, Karl Heinz 161, 218
Borough, John B. 10, 216
Botticelli, Sandro 80
Bowie, Andrew 171, 216
Braque, Georges 129
Braun, Stefan 97, 216
Bubner, Rüdiger 78, 216
Buxtehude, Dieterich 171
Böhlendorff, Casimir Ulrich 77
Böhme, Hartmut 104, 106, 216
Bönsch, Markus 116, 216
Büchin, Elisabeth 163, 216
Büchner, Georg 90, 91, 210
- Cancik, Hubert 70, 220
Celan, Paul 5, 83, 84–95, 210, 216, 217,
221, 222, 223
Chandler, Katherine 26, 216
Chillida, Eduardo 107
Clairvaux, Bernhard von 162
Comay, Rebecca 97, 216
Colli, Giorgio 62, 167, 222
Confurius, Gerrit 118, 216
Cusanus, Nicolaus 37
- Dahlhaus, Carl 182, 216
Dahlstrom, Daniel O. 57, 216
Danto, Arthur C. 57
Davis, Brett 100, 216
DeLanda, Manuel 144, 217
Demus, Klaus 91
Denker, Alfred 163, 216
Derrida, Jacques 24–29, 69, 95, 124, 217
Descartes, René 47
Diels, Hermann 53, 54, 60, 62, 101, 105,
156, 159, 217
Dostoevskij, Fedor M. 87, 217

- Dreyfus, Hubert L. 83, 217
 Dürer, Albrecht 33–38, 40, 57, 63, 64, 80, 215, 217, 221
- Eder, Andreas 125, 222
 Eggebrecht, Heinrich 171, 190, 223
 Eldred, Michael 122, 207, 217
 Empedokles 100, 101
 Erskine, Ralph 97
 Esner, Rachel 26, 216
 Espinet, David 4, 5, 9, 18, 23, 34, 47, 54–57, 121, 128, 189, 215, 217, 221, 222
- Faille, Jacob B. de la 26, 117
 Faye, Emmanuel 2, 3, 215, 217
 Felstiner, John 92, 217
 Ferreira, Boris 124, 137, 147, 217
 Figal, Günter 4, 17, 49, 52, 78, 80, 98, 103, 108, 122, 129, 163, 217, 220, 224
 Fink, Eugen 26, 105, 221
 Flüe, Nikolaus von 117, 220
 Frese, Tobias 24, 223
 Frisk, Hjalmar 21, 53, 218
 Fritzsche, Lara 116, 218
 Fränkel, Hilde 130
- Gadamer, Hans-Georg 6, 7, 80, 87, 93, 122, 218
 Geldof, Muriel 26, 220
 George, Stefan 84, 127, 129,
 Georgiades, Thrasyboulos 122, 218
 Gibbons, Dave 83
 Gogh, Vincent van 16, 23–31, 34, 38, 39, 40, 52, 72, 73, 80, 210, 215–218, 220–223
 Gogh, Theo van 26
 Goethe, Johann Wolfgang von 125, 126, 218
 Goldstein, Kurt 24
 Gončarov, Ivan 144
 Gregor I. 162
 Grimm, Jacob und Wilhelm 125, 217
 Grossmann, Andreas 68, 218
 Große, Jürgen 149, 218
 Grundmann, Herbert 161, 162, 218
 Guignon, Charles 83, 217
 Gumbrecht, Hans-Ulrich 125, 218
 Gurlitt, Wilibald 171, 173, 186, 189, 217
- Haar, Michel 52, 218
 Hadjioannou, Christos 172, 218
 Han, Byung-Chul 124, 125, 135, 137, 218
 Hanly, Peter 129, 218
 Harries, Karsten 4, 57, 73, 96, 97, 100, 216, 218, 222
 Hegel, Georg Friedrich Wilhelm 8, 11, 12, 68, 71, 73, 95, 96, 142, 217–219
 Hendriks, Ella 24–26, 220
 Heraklit 18, 23, 53, 54, 60, 62, 90, 105, 114, 156, 159, 219, 222
 Herrmann, Friedrich-Wilhelm von 4, 53, 65, 124, 216, 218–221
 Hesiod 104, 220
 Heß, Regine 107, 220
 Hildebrandt, Toni 111, 224
 Hodes, Karlheinrich 162, 220
 Hoffmann, Anette 24, 223
 Homer 70, 106, 159, 220, 221
 Hippel, Gottfried Theodor 121
 Hitler, Adolf 2, 3
 Husserl, Edmund 11–13, 48, 57, 171, 180, 188, 190, 201, 217, 220, 223, 224
 Hölderlin, Friedrich 4, 23, 43, 62, 63, 74–81, 84–87, 90, 101, 103–105, 130, 165–170, 176, 207, 217, 221–223
 Höffe, Otfried 21, 220
 Hövelborn, Ernst 97, 220
 Hübner, Johannes 21, 220
- Jamme, Christoph 57, 216
 Jaspers, Karl 163, 220
 Journet, Charles 117, 220
 Jünger, Ernst 12, 64, 65, 117, 190, 200, 220
- Kafka, Franz 90
 Kant, Immanuel 8, 19, 20, 29, 33, 56, 121, 137, 192, 195, 201, 219, 220, 223
 Keiling, Tobias 4, 5, 9, 18, 23, 34, 47, 56, 90, 121, 172, 215, 217, 218, 221, 222
 Kelly, Michael 24, 221
 Kern, Andrea 7, 221
 Kierkegaard, Søren 138
 Klee, Paul 26, 222, 223
 Kockelman, Joseph J. 4, 124, 221
 Kohns, Oliver 97, 216
 Kranz, Walter 53, 54, 60, 62, 101, 105, 156, 159, 217

- Kuki, Shuzo 87, 88
 Kurt, Christoph 159, 221
 Körte, Werner 33, 60, 221
- Lacoue-Labarthe, Philippe 78, 123, 221
 Lakoff, George 127, 221
 Lang, Klaus 125, 221
 Le Corbusier 71, 221
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 37
 Lemke, Anja 90, 221
 Lohr, Andreas 92, 216
 Ludz, Ursula 129, 221
 Luft, Sebastian 10, 55, 100, 103, 216
 Lyon, James K. 91, 221
- Malebranche, Nicolas 90
 Mandelštam, Osip 92
 Mann, Thomas 144
 Mattéi, Jean-François 101, 221
 Mauss, Marcel 69, 221
 Mazzoni, Augusto 121, 221
 Meillassoux, Quentin 12, 221
 Meister Eckhart 162
 Menke, Christoph 52, 222
 Mersch, Dieter 52, 222
 Mertins, Detlef 97, 216
 Mitchell, Andrew J. 107, 222
 Montinari, Mazzino 62, 167, 222
 Moore, Alan 83
 Mozart, Wolfgang Amadeus 121, 124,
 195, 222
 Musil, Robert 151, 222
 Mörike, Eduard 167
- Neske, Günter 16, 224
 Neumann, Peter Horst 92, 219, 222
 Nietzsche, Friedrich 61, 62, 77, 80, 121,
 166–168, 170, 175, 187, 194, 199, 202,
 203, 218, 219, 222
 Nono, Luigi 80
- Ockham, Wilhelm von 37
 Olbrich, Joseph Maria 97
 Orff, Carl 121
 Overgaard, Søren 10, 216
- Pachelbel, Johann 171
 Padrutt, Hanspeter 55, 222
- Pantoulis, Michail 18, 23, 222
 Parmenides 11, 90
 Pascal, Blaise 94
 Payot, Daniel 13, 223
 Pippin, Robert B. 24, 222
 Platon 22, 36, 47, 49, 86, 102, 105, 106,
 139, 149, 156, 160, 167, 222
 Powell, Jeffrey 129, 218
 Prätorius, Michael 171
- Rapp, Christoph 21
 Raulff, Ulrich 78, 224
 Rebentisch, Juliane 123, 222
 Reinhardt, Hartmut 126
 Rese, Friederike 11, 13, 224
 Richir, Marc 67, 222
 Rilke, Rainer Maria 130, 158
 Ritter, Joachim 106, 223
 Rohe, Mies van der 97, 216
 Roussel, Martin 97, 216
 Roskill, Mark 25, 222
 Rothermund, Klaus 125, 222
 Rothko, Mark 80
 Rotterdam, Erasmus von 37
 Rozbroj, Radomír 85, 222
- Sattler, Dietrich E. 43, 62, 220
 Schapiro, Meyer 24, 26, 41, 223
 Schavemaker, Margaret 26, 216
 Scheidt, Samuel 171
 Scheidtweiler, Hermann-Josef und Trudel
 161
 Schestag, Thomas 124, 221
 Schiller, Friedrich 31, 33–38, 57, 220
 Schlüter, Dietrich 106, 223
 Schmarsow, August 99, 223
 Schneider, Helmut 70, 220
 Schostakowitsch, Dmitri 164, 165, 168,
 170, 224
 Schubert, Dietrich 24, 223
 Schultz, Uwe 121, 223
 Schwarte, Ludger 97, 223
 Schütz, Heinrich 162
 Scotus, Duns 37
 Seidl, Horst 21, 215
 Seng, Joachim 92, 223
 Seubold, Günter 5, 223
 Simmer, Marianna L. 24

- Sinclair, Mark 18, 23, 223
Solbach, Anja 166, 223
Solmsen, Friedrich 104, 220
Sommer, Christian 68, 223
Staiger, Emil 78, 167, 224
Steenhoff, Willem J. 26, 223
Stein, Charlotte von 125, 126
Sternberger, Dolf 98
Stolberg-Wernigerode, Otto zu 171,
217
Storck, Joachim W. 75, 163, 223
Strauß, Johann 175
Stravinsky, Igor 121
St. Victor, Richard von 162
- Taminiaux, Jacques 4, 13, 14, 223
Tauler, Johannes 162
Theiler, Willy 21, 215
Thomson, Iain D. 83, 223
Thomä, Dieter 7, 55, 171, 215, 221, 223
Tilborgh, Louis von 25, 26, 220
Tomašević, Boško 95, 223
Trakl, Georg 128
- Trawny, Peter 80, 125, 128, 166, 219, 220,
223
Tugendhat, Ernst 48, 223
- Ullrich, Wolfgang 16, 224
- Vorländer, Karl 20, 220
Voß, Johann-Heinrich 106
- Wagner, Richard 121, 123, 193–195, 199,
203, 221, 222
Wagner, Tim 19
Weiwei, Ai 46
Weizsäcker, Carl Friedrich von 16, 224
Wellbery, David 126, 224
Westerlund, Frederik 13, 224
Wiese, Benno von 161, 218
Wild, Markus 78, 224
Wolkow, Solomon 164, 224
- Young, Julian 4, 224
- Zumthor, Peter 5, 83, 95–119, 210, 216,
220, 224