

Philosophische Untersuchungen

herausgegeben von
Günter Figal und Birgit Recki

32



Günter Figal

Kunst

Philosophische Abhandlungen

Mohr Siebeck

GÜNTER FIGAL, geboren 1949; Studium in Heidelberg; 1976 Promotion; 1987 Habilitation; 1989 Professor für Philosophie an der Universität Tübingen; 2002 ordentl. Professor für Philosophie an der Universität Freiburg im Breisgau.

ISBN 978-3-16-152242-0
ISSN 1434-2650 (Philosophische Untersuchungen)

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

© 2012 Mohr Siebeck Tübingen. www.mohr.de

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 Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Das Buch wurde von Gulde Druck in Tübingen aus der Minion Pro gesetzt, auf alterungsbeständiges Werkdruckpapier gedruckt und von der Buchbinderei Spinner in Ottersweier gebunden.

Für A.M.E.S. in Liebe

Vorwort

Kunst sans phrase: In diesem Buch geht es um die Kunst überhaupt, um ihr Wesen und um die Möglichkeit, dieses Wesen zu fassen – begrifflich, auf Allgemeinheit zielend, und zugleich am radikal Individuellen orientiert, in der reflektierten Erfahrung des einzelnen gehörten, gesehenen, gelesenen Kunstwerks. Was die Werke betrifft, so ist keine Vollständigkeit der Gattungen und Epochen beabsichtigt, noch nicht einmal Ausgewogenheit; Vorlieben und Anlässe haben die Auswahl bestimmt, allerdings im Vertrauen darauf, dass sich an den Werken, denen die Aufmerksamkeit galt, etwas zeigen lasse. Auf der Grundlage dieses Vertrauens darf der Anspruch des maßgeblich Exemplarischen erhoben werden, des Modellhaften, dem das einzelne Werk dann genügt, wenn sich an ihm etwas verständlich machen lässt, das nicht nur für es allein gilt. Ähnliches gilt für die berücksichtigten philosophischen Konzeptionen; sie erwiesen und erweisen sich in der wiederholten Auseinandersetzung mit ihnen als produktiv – weniger zur Formulierung griffiger Thesen als zu Klärung der in Frage stehenden Sache. Auch Interpretationen sind, wenn sie gelingen, Aussagen.

Das Buch zielt auf keine begriffliche Synthese ab; eine solche habe ich in *Erscheinungsdinge. Ästhetik als Phänomenologie* (2010) ausgearbeitet. Was hier vorliegt, ist demgegenüber die perspektivische, immer wieder neu ansetzende Erkundung, die hermeneutische und phänomenologische Variation, wie sie sich in der Vorgeschichte und Weiterentwicklung des systematischen Buches ergeben hat. Manches kann dabei als Probe auf die Interpretations- und Verstehenstheorie, wie ich sie in *Gegenständlichkeit* (2006) entwickelt habe, gelesen werden. Allerdings ist das Spektrum des Buches auf Themen konzentriert, die in den beiden genannten Büchern zwar berücksichtigt, aber nicht in der gleichen Ausführlichkeit wie in den hier vorgelegten Abhandlungen ausgearbeitet worden sind. Nach diesen Themen ist das Buch in vier Kapitel gegliedert. Es widmet sich der Auseinandersetzung mit der Modernität der Kunst, außerdem der Erörterung von „Lesarten“, also von Wirkungsgeschichten und Interpretationserfahrungen. Behandelt werden weiterhin der Erkenntnischarakter der Kunst in seiner Spannung zwischen Logos und Mythos und schließlich die für die Kunst wesentliche Verschränkung von Wahrnehmbarkeit und Verständlichkeit. Die

Texte wurden so ausgewählt und angeordnet, dass sie eine sachliche Entwicklung zeigen. Die Konzeption des Buches erschließt sich deshalb nur in einer Lektüre, die nichts auslässt und nicht springt.

Die Konzeption des Buches und die Entstehung nicht weniger seiner Texte gehören in das Gespräch mit meiner Frau, Antonia Egel; was ich diesem Gespräch verdanke, ist unwägbar und unzählbar viel. Anregungen, Bestätigung und hilfreiche Kritik kamen von Damir Barbarić, Donatella di Cesare, Gottfried Boehm, Werner Frick, Birgit Reckl, John Sallis, Dennis J. Schmidt, Manfred Trojahn und Bernhard Zimmermann. Meine Mitarbeiterinnen Sonja Feger, Anna Hirsch und vor allem Lilja Walliser, die mit großem Engagement die Redaktion verantwortet hat, haben den Text redigiert. Ihnen allen sei herzlich gedankt.

Freiburg, im Oktober 2012

Günter Figal

Inhalt

I. Moderne

1. Aufhebende Bewegung. Zum Problem von Sinn und Bedeutung der modernen Lyrik	3
2. Ästhetische Erfahrung der Zeit. Adorno und Benjamin	21
3. Absolut modern. Zu Adornos Verständnis von Freiheit und Kunst . .	35
4. Stereoskopische Erfahrung. Jünger, <i>Das Abenteuerliche Herz</i>	49
5. Jünger, Baudelaire und die Modernität	62
6. Über die Schönheit der modernen Kunst	70

II. Lesarten

7. Odysseus als Bürger. Horkheimer und Adorno lesen die <i>Odyssee</i> als Dialektik der Aufklärung	83
8. Rhythmus als Ordnung der Bewegtheit. Platon und Nietzsche über Musik	94
9. Ist das Leben tragisch? Überlegungen zu Platon und Nietzsche	105
10. Nietzsche liest Aristoteles. Mimesis und Katharsis	116
11. Götterflucht, Epiphanie und dichterische Vermittlung. Zur philosophischen Bedeutung Hölderlins	128

12. Der moderne Künstler par excellence. Wagner in Nietzsches philosophischer Perspektive	140
13. Nietzsche und Heidegger über Kunst	153
14. Am Rande der Philosophie. Heidegger liest Jünger	164
15. Gestalt und Gestaltwandel. Morphologie bei Jünger und Goethe	176
16. Figuren der Unabsichtlichkeit. Kleists <i>Über das Marionettentheater</i> wiedergelesen	188

III. Mythos – Logos – Mythos

17. Die Wahrheit und die schöne Täuschung. Zum Verhältnis von Dichtung und Philosophie im platonischen Denken	203
18. Das Bild und die Wahrheit. Zu Platons <i>Symposion</i>	221
19. Über Namen und Begriffe. Mythisches und logisches Denken in Platons Symposion	230
20. Zarathustra als erfundener Lehrer	243
21. Nietzsches Dionysos	254
22. Risse in der Zeitmauer	265

IV. Das Wahrnehmbare und das Verständliche

23. Flugträume und höhere Trigonometrie. Jüngers Schreiben als Autorschaft	277
24. Wahrnehmung – Sprache – Verständliche Welt	288
25. Bildpräsenz. Zum deiktischen Wesen des Sichtbaren	299

26. Bewegung und Zeit im Bild. Philosophische Bildreflexion im Bezug auf Friedrich, Magritte, Turner und Twombly	310
27. Sichtbar verständliche Dinge	320
28. Die Gegenständlichkeit der Dinge	330
29. Bildräume – Die Kunst Klees	341
30. Ist die Kunst metaphysisch?	354
Literaturverzeichnis	365
Nachweise	377
Namenregister	381
Sachregister	384

I. Moderne

1. Aufhebende Bewegung

Zum Problem von Sinn und Bedeutung der modernen Lyrik

Das Ziel dieses Textes ist es, dem Begriff der modernen Lyrik eine präzisere Bestimmung zu geben. Damit ist anderes gefordert als eine Deutung, die sich von Verweisen auf die historische Entstehung der Gedichte und von der Herausarbeitung ihrer Strukturmomente, sofern sie sich von traditionellen unterscheiden, Einsicht in ihre Modernität erhofft. Unfruchtbare scheint die Rede von der Modernität außerdem immer dann zu sein, wenn sie den Schwierigkeiten, wie sie die Lektüre moderner Gedichte bereitet, ausweicht, indem sie die Gedichte auf einen vorgefassten Begriff von Welt und Wirklichkeit bezieht. Vorgefasst ist dieser Begriff auch da, wo die Weltlosigkeit moderner Gedichte behauptet wird. Darin ist nämlich die These impliziert, die Moderne sei generell als der Verlust einer sinnfälligen Welt zu begreifen und deshalb Verfall. Wie wenig überzeugungskräftig dieser Gedanke ist, hat Hans Blumenberg zum Thema eines Buches gemacht, das bereits im Titel programmatisch für die *Legitimität der Neuzeit* eintritt. Wird es demnach zum Grundproblem einer poetologischen Theorie der modernen Lyrik, ob sie die Schwierigkeiten mit den Texten, mit ihrer Rätselhaftigkeit und Verschlossenheit in genügender Weise zu explizieren vermag? Vermuten könnte man, dass der Versuch einer theoretischen Deutung moderner Texte immer da scheitert, wo das begriffliche Denken den Grund für die Erfahrung von Rätselhaftigkeit und Verschlossenheit bei den Gedichten und nicht bei sich selbst, bei seiner Einstellung zu den Texten sucht. Der Ursprung des Problems liegt nicht in den Gedichten, sondern in der Theorie, wo diese die Gedichte zu bedeutenden Gegenständen des Denkens macht: Nur dem Blick von außen erscheinen die modernen Texte rätselhaft und verschlossen. Die Intention, sie nach ihrer Bedeutung fragend zu deuten, verdeckt, was ihren Sinn ausmacht. Dieser Zusammenhang ist für die moderne Lyrik charakteristisch und für ihren Begriff konstitutiv. Denn wie die modernen Gedichte unverstanden bleiben, wenn man nicht bedenkt, wie sehr gerade sie die Anstrengung ihrer Deutung hervorgerufen haben, so ist ein Begriff von ihnen nicht zu erlangen, ohne dass gezeigt wird, worin und wie ihre Deutung sie verfehlt. Der Begriff der

modernen Lyrik erfordert die Entfaltung der Texterfahrung, der Lektüre, ebenso wie die Kritik poetologischer Theorien, denen es um die Bezogenheit der Texte auf einen vorgefassten, sei es präsenten, sei es absenten Sinnzusammenhang geht. Im Folgenden soll das eine an der Lektüre zweier Gedichte Samuel Becketts, das andere in einer Kritik der poetologischen Ansätze von Jacob Taubes und Jacques Derrida eingelöst werden.

Wo die poetologische Theorie die Gedichte zu ihren Gegenständen macht, versteht sie die Gedichte als bedeutende Texte, deren Bedeutung demnach auch nur innerhalb eines Bedeutungszusammenhangs zu erläutern ist. Sie werden zu Momenten einer sie übergreifenden semantischen Ordnung, also der Sprache, und wenn sie sich in dieser Ordnung nicht erschließen, bleiben zu ihrer Bestimmung lediglich negative Kategorien. Vielmehr aber setzen die Gedichte, die mit Sinn moderne genannt werden können, die Sprache zu sich in ein Verhältnis, und das heißt, sie sind von Anfang an nicht innerhalb der Sprache und einer sprachlich erschlossenen Welt. Zugleich bestehen die Gedichte aus Sprache, und dieser Umstand, zusammen mit dem, dass sie die Sprache zu ihrem Gegenstand machen, lässt die Bestimmung zu, dass die modernen Gedichte in einem Verhältnis zu sich selbst stehen. Allein dieses Verhältnis kann zum Thema poetologischer Reflexionen werden, wenn nichts mehr Gegenstand der Poesie ist, das außerhalb ihrer bestimmbar wäre. Zuvor ist es jedoch die Aufgabe der Lektüre, die beschreibbare Erfahrung des Selbstverhältnisses zu machen und den Sinn der Gedichte zu entfalten, wo der Blick von außen nur Rätsel und Verschlossenheit konstatiert. Das erste der beiden Gedichte Becketts namens *Dieppe*¹ lautet:

encore le dernier reflux
 le galet mort
 le demi-tour puis les pas
 vers les vieilles lumières.

Das Gedicht beginnt mit der Vorstellung einer noch nicht abgeschlossenen, aber in ihrem Ende absehbaren Bewegung; genauer beginnt es mit dem Modus der Bewegung, damit, wie die Bewegung noch dauert. Dieses *wie* ist nicht eindeutig: „encore“ heißt sowohl „noch“ als auch „schon wieder“. Keine dieser Bedeutungen ist der anderen gegenüber vorrangig. So kann es also in einem zyklischen Sinne „le dernier reflux“ sein oder in einem endgültigen. Für die Vorstellung der Bewegung ist deren zeitliche Qualität gleichgültig. Stellt die erste Zeile Bewegung vor, so die nächste Starre: „le galet mort“ ist das, was nach dem „letzten

¹ SAMUEL BECKETT, *Dieppe*, in: Gedichte, übersetzt von Eva Hesse und Elmar Tophoven, München 1976, 70. Hervorhebungen in zitierten Sätzen sind nur übernommen, wenn sie im Kontext der Zitate sinnvoll sind.

Verebenen“² übrig bleibt, ohne dass „le galet mort“ das endgültige Resultat des Zurückströmens wäre, denn dieses ist noch nicht abgeschlossen. Der Starre der zweiten Zeile entspricht der erste Teil der dritten: „le demi-tour“ weist schon allein das gleiche Metrum auf wie „le galet mort“ (˘ - ˘ -), beide Prägungen beginnen mit dem Artikel „le“ und schließlich entsprechen sie sich in ihrer Semantik: „le galet mort“ ist starr, bewegungslos, „le demi-tour“ ist als Anfang einer Bewegung selbst nicht Bewegung; die „Umkehr“³ ist unmittelbar, weil sie nicht nichts ist, aber auch erst etwas werden soll.⁴ Als Anfang verweist sie gleichsam nach vorn, während „le galet mort“ als bewegungsloses Resultat auf die ihm voraufgegangene Bewegung zurückverweist. Die Entsprechung der beiden Prägungen ist die Achse des Gedichtes, über sie entsprechen sich auch die Ursache von „le galet mort“ und die Folge von „le demi-tour“. Deshalb erfolgt auch die Umkehr nicht nur gegen „le galet mort“, sondern ebenso sehr gegen „le dernier reflux“. In „le demi-tour“ beginnt eine Bewegung, die durch „puis“ exponiert wird. Die Bewegung der Schritte richtet sich auf etwas, auf „les vieilles lumières“. Diese Prägung ist bedeutungsreich: Es sind wohl die Lichter der Stadt Dieppe, als Synekdoche verstanden ist es die Stadt selbst. Wenn man „Lichter“ metaphorisch auffasst, so ist, wie das Adjektiv nahelegen könnte, die gesamte traditionelle Bedeutung der Lichtmetaphorik mitgegeben. Aber keine dieser Spekulationen lässt sich am Gang des Textes wirklich ausweisen. Das Einzige, was der Text sagt, ist, dass „les vieilles lumières“ das Ziel der Schritte sind. Durch dieses Ziel lässt sich die Bewegung der Schritte gegen die des Zurückströmens abheben; das Zurückströmen hat kein Ziel, es vergeht.

Damit scheint der Sinn des Textes klar zu sein. In ihm, so ließe sich in der Sprache traditioneller Auslegung sagen, ist von einer Bewegung die Rede, die sich auf eine Position richtet und sich darin zugleich von der vergehenden Bewegung „le dernier reflux“ und dem, was von dieser zurückbleibt, „le galet mort“, absetzt. Man könnte sogar vermuten, die Bewegung der Schritte sei durch „le dernier reflux“ und „le galet mort“ motiviert, weil sie in einer Umkehr ihren Anfang nimmt. Allein widersteht dieser an den Vorstellungen, die das Gedicht evoziert, orientierten Auslegung die Sprache des Gedichtes, sein Text. Dieser nämlich setzt die vermeintlich gegensätzlichen Prägungen „le dernier reflux“ und „les vieilles lumières“ zueinander in Korrespondenz. Dies geschieht einerseits durch die bereits beschriebene Achse des Gedichtes, dadurch, dass die bei-

² So übersetzt Elmar Tophoven in: BECKETT, Gedichte, 71.

³ BECKETT, Gedichte, 71.

⁴ Vgl. G.W.F. HEGEL, Wissenschaft der Logik I, Theorie-Werkausgabe, auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu editierten Ausgabe, Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel (im Folgenden: Theorie-Werkausgabe), Band 5, Frankfurt am Main 1969, 73.

den Vorstellungen „le dernier reflux“ und „les vieilles lumières“ eine Symmetrie bilden. Es geschieht andererseits durch etwas, das als linguistische Korrespondenz bezeichnet werden soll: Die drei letzten Buchstaben von „reflux“ sind das lateinische Wort für Licht, und das heißt, das Ziel der Schritte weist auf das zurück, wogegen in der Umkehr die Bewegung der Schritte angefangen hatte. Der Sinn des Gedichtes kann also nicht in der vorgestellten Abfolge der beiden gegensätzlichen Bewegungen liegen, denn der Gegensatz wird im Text des Gedichtes aufgehoben. Damit werden zugleich die Vorstellungen selbst aufgehoben. Der Begriff der Aufhebung ist hier im Sinne Hegels gebraucht; in der *Wissenschaft der Logik* heißt es: „Aufheben hat in der Sprache den gedoppelten Sinn, daß es soviel als aufbewahren, erhalten bedeutet und zugleich soviel als aufhören lassen, ein Ende machen. Das Aufbewahren selbst schließt schon das Negative in sich, daß etwas seiner Unmittelbarkeit [...] entnommen wird, um es zu erhalten. So ist das Aufgehobene zugleich ein Aufbewahrtes, das nur seine Unmittelbarkeit verloren hat, aber darum nicht vernichtet ist.“⁵ Ihre Unmittelbarkeit haben die Vorstellungen insofern verloren, als sie innerhalb des Textes nicht mehr selbstständig wahrgenommen werden können. Dieser Verlust der Selbstständigkeit muss von ihrer Integration in eine ebenfalls nur vorgestellte Abfolge unterschieden werden, denn in dieser stellt sich lediglich eine Kontinuität der Vorstellungen her. Die Vorstellungen werden nicht vernichtet, sondern mit ihrer Selbstständigkeit wird ihre vorgestellte Kontinuität außer Kraft gesetzt, und statt ihrer tritt eine Bewegung hervor, die die poetische Bewegung des Gedichtes oder, weil sie das Aufheben selbst ist, weil der Vollzug des Gedichtes die Aufhebung seiner Vorstellungen ist, präziser die aufhebende Bewegung heißen kann. Sie ist der Sinn des Gedichtes.

Neben der linguistischen Korrespondenz und der Entsprechung gibt es noch andere Verfahrensweisen, die dazu dienen, die poetische Bewegung hervortreten zu lassen; sie sind aber für diese nicht konstitutiv. Als solche Verfahrensweisen sind die Polysemie und die Substantivierung der Sprache zu nennen. Ihr Resultat ist die Vagheit und Abstraktheit der Vorstellungen: Keine der vorgestellten Bewegungen wird in ihrem Ablauf bezeichnet. Die Selbstständigkeit der Vorstellungen wird auch dadurch zurückgehalten, dass es im Text des Gedichtes keinen Satz gibt. In einem Satz gäbe es die Spezifikation der Modalität, und was diese betrifft, so ist der Text noch nicht einmal vieldeutig. Es gibt keine Anweisung, die vorgestellten Bewegungen indikativisch oder konjunktivisch, im Future, im Präsens oder im Imperfekt zu verstehen. Das Verhältnis des Gedichtes zur Sprache ist durch diese Verfahrensweisen gekennzeichnet. Die sprachliche

⁵ HEGEL, Logik I, Theorie-Werkausgabe 5, 114.

Spezifikation ist auf ein Minimum beschränkt; über die Vorstellungen als Einheiten der Wörter und ihrer Bedeutung wird nichts gesagt, und sie werden auch nicht in eine übertragene metaphorische oder symbolische Bedeutung transponiert. Das Gedicht bezieht sich nur auf sich selbst, wo es seine aufhebende Bewegung hervortreten lässt.

Der zweite Text, *Arènes de Lutèce*,⁶ unterscheidet sich von der Reduziertheit des ersten durch eine Fülle von Einzelheiten:

De là où nous sommes assis plus haut que les gradins
je nous vois entrer du côté de la Rue des Arènes,
hésiter, regarder en l'air, puis pesamment
venir vers nous à travers le sable sombre,
de plus en plus laids, aussi laids que les autres,
mais muets. Un petit chien vert
entre en courant du côté de la Rue Monge,
elle s'arrête, elle le suit des yeux,
il traverse l'arène, il disparaît
derrière le socle du savant Gabriel de Mortillet.
Elle se retourne, je suis parti, je gravis seul
les marches rustiques, je touche de ma main gauche
la rampe rustique, elle est en béton. Elle hésite,
fait un pas vers la sortie de la Rue Monge, puis me suit.
J'ai un frisson, c'est moi qui me rejoins,
c'est avec d'autres yeux que maintenant je regarde
le sable, les flaques d'eau sous la bruine,
une petite fille traînant derrière elle un cerceau,
un couple, qui sait des amoureux, la main dans la main,
les gradins vides, les hautes maisons, le ciel
qui nous éclaire trop tard.
Je me retourne, je suis étonné
de trouver là son triste visage.

Dieses Gedicht scheint der Lektüre keinerlei Schwierigkeiten zu machen. Es besteht nicht nur aus vergleichsweise einfach gebauten Sätzen, auch der Sinn dieser Sätze scheint klar. Ein Vorgang wird beschrieben, der Ort und das Ambiente des Vorgangs genau geschildert. Die Straßennamen vermitteln die Sicherheit, den Vorgang jederzeit an seinem Ort in Paris rekonstruieren zu können. Allein aber die Perspektive und die Situation, aus der der Vorgang und sein Ort beschrieben werden, widerstehen bereits dieser Sicherheit: „De là où nous sommes assis plus haut que les gradins / je nous vois entrer du côté de la Rue des Arènes“. Das Subjekt der Beschreibung, „je“, ist in das Subjekt des beschriebenen Vor-

⁶ BECKETT, Gedichte, 74.

gangs eingeschlossen, und sowohl die vorgestellte Situation der Beschreibung als auch der beschriebene Vorgang sind präsentisch. Der Text erlaubt es nicht, das Verhältnis des Sitzens zu dem Eintreten in die Arena im Sinne einer Rekonstruktion zu lesen, also: „Jetzt sitzen wir hier hoch über den Rängen und ich stelle mir vor, wie wir die Arena betreten haben.“ Er wird nur richtig gelesen, wenn beide Vorstellungen in ihrer Gleichzeitigkeit genommen werden. Die Personen, die das Gedicht vorstellt, gehen auf sich zu: „puis pesamment / venir vers nous“; dieses Gehen hat zur Folge, dass die Personen zu „les autres“ in ein Verhältnis treten. Sie gleichen sich ihnen an, indem sie „de plus en plus laids“ werden, und sie unterscheiden sich von ihnen dadurch, dass sie stumm sind. „Un petit chien vert“ ist eine Irritation; die unwirkliche Farbe des kleinen Hundes steht im Kontrast zu der detaillierten und, wie an der Angabe des Straßennamens deutlich wird, auf Wahrscheinlichkeit bedachten Beschreibung des Verhaltens von „nous“. Aber die Vorstellung des Hundes bedeutet nichts, sie initiiert etwas, und zwar die Spezifikation der „nous“ genannten Personen: „elle s’arrête, elle le suit des yeux“. „Nous“, das ist neben „je“ noch eine zweite Person, „elle“. Ihr Blick folgt dem Hund, dessen Verschwinden genauso unter der Verwendung einer Ortsangabe beschrieben wird wie der Eintritt der Personen in die Arena. Damit wird die Vorstellung des Hundes in die Abfolge der anderen Vorstellungen eingebunden; wichtig ist nur seine Funktion innerhalb dieser Abfolge. Diese Funktion besteht nicht nur darin, Anlass zur Spezifikation der „nous“ genannten Personen zu sein, sondern Anlass auch zu ihrer Trennung: „Elle se retourne, je suis parti“. „Je“ geht weiter auf sich zu: „je gravis seul / les marches rustiques“. Sie zögert, vielleicht – aber das wird nicht gesagt – weil sie „je“ sucht. Ihr Verhalten wird aus der Perspektive von „je“ beschrieben: „Elle hésite, / fait un pas vers la sortie de la Rue Monge, puis me suit.“ Nun ist es jedoch nicht „elle“, die „je“ trifft, sondern „je“ trifft sich selbst: „J’ai un frisson, c’est moi qui me rejoins“. Durch dieses Sich-Treffen oder Sich-Wieder-Treffen – das Wort „rejoindre“ hat beide Bedeutungen – wird „je“ für sich selbst anders: „c’est avec d’autres yeux que maintenant je regarde le sable“. Dass es andere Augen sind, ist wörtlich zu nehmen; wessen Augen, sagt das Gedicht nicht. Ein Hinweis könnte sein, dass von „elle“ ausdrücklich in Bezug auf ihre Augen die Rede war: „elle le suit des yeux“. Nun, nachdem „je“ sich (wieder-)traf, ist von „elle“ zunächst nicht mehr die Rede. Ist „elle“ dieses Ich gewesen? Aber der Text handelt von keiner Metamorphose, in der „sie“ zu „ich“ wird. In dem „nous“ der ersten Zeile sind beide bereits präsent. Dieses „nous“ ist zugleich „assis plus haut que les gradins“ und Subjekt des Vorgangs, den das Gedicht aus der Perspektive von „je“ beschreibt. Während „nous“ in zwei Vorstellungszusammenhängen gleichzeitig ist, sind „je“ und „elle“ zwei zugleich spezifizierte und in-

differenten Vorstellungen. Das bleiben sie auch in den letzten beiden Zeilen: „Je me retourne, je suis étonné / de trouver là son triste visage.“ Dem entspricht: „Elle se retourne, je suis parti“. Die beiden Prägungen zusammen bilden eine Klammer um die Indifferenzierung von „je“ und „elle“, und deshalb ist die sprachliche Korrespondenz für ihr Verständnis entscheidender als der zunächst sich anbietende semantische Sinn, demzufolge die letzte Zeile im Gegensatz zu „je suis parti“ stünde und so etwas wie eine Begegnung von „je“ und „elle“ bedeuten würde. „Son triste visage“ hat in einem genauen Sinn die gleiche Stellung wie „je suis parti“; beides folgt auf das Sichumwenden. Wie auf „je suis parti“ die Indifferenzierung von „je“ und „elle“ folgte, so ist „son triste visage“ eine an „je“ gebundene Vorstellung: Es heißt nicht: je suis étonné de trouver *elle*. „Visage“ ist etymologisch auf die Augen („c'est avec d'autres yeux“) bezogen und gerade auch durch das uneindeutige Possessivpronomen ebenfalls das Gesicht von „je“.

Indem die Vorstellungen von „je“ und „elle“ sowohl spezifiziert als auch indifferenziert auftreten, werden sie in dem bereits bei der Lektüre von *Dieppe* erörterten Sinn aufgehoben; sie verlieren ihre Selbstständigkeit und sind weder vernichtet noch in einer ihrerseits nur vorgestellten Einheit identifiziert. Auch hier tritt die aufhebende Bewegung dadurch als der Sinn des Gedichtes hervor. Die poetischen Verfahrensweisen, durch die das geschieht, sind Entsprechung und semantische Parataxe. Mit diesem Begriff soll die Gleichzeitigkeit von einander in der Kontinuität der Vorstellungen widersprechenden oder ausschließenden Vorstellungen bezeichnet werden. Die konstitutiven Verfahrensweisen werden auch in diesem Text durch andere unterstützt. Zu diesen gehört die Revokation exponierter Vorstellungen; zunächst scheint es so, als ob die Indifferenzierung der Personen zu einer prägnant verstandenen Erscheinung der Dinge führen würde: „c'est avec d'autres yeux que maintenant je regarde / le sable, les flaques d'eau sous la bruine, / une petite fille traînant derrière elle un cerceau, / un couple, qui sait des amoureux, la main dans la main, / les gradins vides, les hautes maisons, le ciel“. Die Personen, die hier vorgestellt werden, waren vorher nur „les autres“ gewesen, der Sand ist jetzt nicht mehr „sombre“. Mit der letzten Vorstellung jedoch werden auch die übrigen zurückgenommen: „le ciel / qui nous éclaire trop tard“.

Die Lektüre der beiden Gedichte hat insofern zu einem Ergebnis geführt, als eine Struktur herausgearbeitet werden konnte, die beiden Texten trotz ihrer unterschiedlichen sprachlichen Gestalt gemeinsam ist. Diese Struktur war als die Aufhebung der sich in sprachlicher Spezifikation konstituierenden Vorstellungen und ihrer Kontinuität verstehbar und konnte, weil sie nur im Vollzug der Texte hervortritt, als deren Sinn bezeichnet werden. Der Sinn der Gedichte war

damit zugleich auf ihren Vollzug beschränkt und über ihn hinaus nicht verbindlich, ein Sachverhalt, der die Frage nach der Legitimität solcher Gedichte aufkommen lässt. Die Frage ist nur dann positiv zu beantworten, wenn der Begriff der aufhebenden Bewegung in seinen Implikationen argumentativ entfaltet wird und dabei gezeigt werden kann, dass „Aufheben“ eine Kategorie ist, die den Rückfall in traditionelle hermeneutische Muster, also die Auslegung von Gedichten „auf etwas hin“ verhindert, und die Konzeption dieses Aufhebens als Bewegung erst einsichtig macht, warum Gedichte, die mit Recht moderne heißen können, als Reduktion oder Freisetzung von Sprache noch nicht hinreichend verstanden sind. Erst in der Erfüllung beider Bedingungen kann der Vollzug moderner Gedichte eine sinnvolle Erfahrung sein.

Wohl eine der eindringlichsten Bestimmungen von aufhebender Bewegung hat Hölderlin in einem Text gegeben, von dem Walter Benjamin sagt, dass seine „über die Theorie der Tragödie hinaus für jene der Kunst grundlegende Bedeutung noch nicht erkannt zu sein scheint“.⁷ Es handelt sich um eine Anmerkung Hölderlins zu seiner *Oedipus*-Übersetzung. „Der tragische *Transport*“, so heißt es, „ist nemlich eigentlich leer, und der ungebundenste. Dadurch wird in der rhythmischen Aufeinanderfolge der Vorstellungen, worinn der *Transport* sich darstellt, *das, was man im Silbenmaaße Cäsur heißt*, das reine Wort, die gegenrhythmische Unterbrechung nothwendig, um nemlich dem reißenden Wechsel der Vorstellungen, auf seinem Summum, so zu begegnen, daß alsdann nicht mehr der Wechsel der Vorstellung, sondern die Vorstellung selber erscheint.“⁸ Zum Verständnis dieser Sätze bedarf es zunächst einer Interpretation des Begriffs der Vorstellung. Hölderlin unterscheidet die „Vorstellungen“, in denen der Transport, das dynamische Prinzip des Kunstwerkes also, sich darstellt, von der „Vorstellung selber“; diese kommt nur da zur Geltung, wo der sich darstellende Transport unterbrochen wird: Der Wechsel der Vorstellungen verhindert also gerade die Erscheinung dessen, was das Kunstwerk zur Erscheinung bringen soll, und dennoch ist er die notwendige Bedingung dafür, dass es zu dieser Erscheinung kommen kann. Walter Benjamin deutet diese Gedankenfigur, indem er die Vorstellungen mit dem Schein identifiziert. Die Kunstwerke sind Schein, und erst das, was „der Harmonie ins Wort fällt“,⁹ lässt sie zu Erscheinungen der

⁷ WALTER BENJAMIN, Goethes Wahlverwandtschaften, in: Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung von Theodor Wiesengrund Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (im Folgenden: Gesammelte Schriften), Band I.1, zweite Auflage, Frankfurt am Main 1978, 123–202, hier 181.

⁸ FRIEDRICH HÖLDERLIN, Anmerkungen zum Oedipus, in: Sämtliche Werke und Briefe, hrsg. von Michael Knaupp, München 1992 (im Folgenden: Sämtliche Werke), Band II, 309–316, hier 310.

⁹ BENJAMIN, Goethes Wahlverwandtschaften, Gesammelte Schriften I.1, 181.

Wahrheit werden, weil sie in diesem, in der gegenrhythmischen Unterbrechung, ihren Scheincharakter, wenn sie ihn schon nicht ablegen können, so doch wenigstens negieren: „Das Ausdruckslose ist die kritische Gewalt, welche Schein vom Wesen in der Kunst zwar nicht zu trennen vermag, aber ihnen verwehrt, sich zu mischen.“¹⁰ In der Konsequenz dieser Deutung muss „Vorstellung selber“ als Wesen verstanden werden, und das bedeutet, dass *Vorstellung* hier im traditionellen Sinn als eine Weise des Zugangs zu ‚Welt‘ gedacht werden müsste, die entweder als sinnliche oder als intellektuelle Anschauung unmittelbar ist. Benjamin zieht diese Konsequenz selbst nicht; er bindet vielmehr die Kategorie des Ausdruckslosen an eine Wahrheit, die als „moralisches Wort“¹¹ über den Bereich des Kunstwerkes hinausgeht und in diesem deshalb auch nicht wesentlich sein kann. Hölderlins Forderung, dass durch die gegenrhythmische Unterbrechung die „Vorstellung selber“ erscheinen soll, bleibt damit allerdings unberücksichtigt.

Eine Deutung, die Hölderlin auch noch darin folgen will, das Erscheinen der „Vorstellung selber“ als integrales und konstitutives Moment der Kunstwerke zu denken, muss von einem anderen Begriff der Vorstellung ausgehen. In einem solchen Begriff ist *Vorstellung* nicht mehr als eine wie auch immer unmittelbare Anschauung gefasst, die sich in Sprache mitteilt, sondern sie wird selbst erst aus einer Konzeption von Sprache erklärbar. In dieser Bedeutung wurde der Begriff auch bisher verwendet. *Vorstellung* meint dann die Einheit eines sprachlichen Ausdrucks und des in ihm spezifizierten Gegenstandes; dabei ist *Einheit* als die wechselseitige Implikation des Zeichens und des Bezeichneten, des Terminus und des Gegenstandes aufzufassen. Diese Definition hat einerseits den Vorteil, nicht den Einwand entkräften zu müssen, „daß die Rede von einer nicht sinnlichen, einer irgendwie intellektuellen Vorstellung keinen Sinn gibt“;¹² andererseits ermöglicht sie, dem Sprachcharakter der Poesie gerecht zu werden und auch die „Vorstellung selber“ nicht unabhängig von diesem zu begreifen. Mit der gegebenen Definition von *Vorstellung* lässt sich Hölderlins poetologische Konzeption folgendermaßen lesen: Als ein Konstitutivum der Poesie muss ein dynamisches Prinzip gedacht werden, das nicht Sprache ist, aber sich in sprachlichen Einheiten, in Vorstellungen realisiert. Diese Realisation macht ein Kontinuum der Vorstellungen aus, das mit dem Begriff der Rede oder der Performanz bezeichnet werden kann. Die poetische Rede nun darf nicht auf ein Kontinuum der Vorstellungen beschränkt sein; ihr Anspruch auf Wahrheit ist darin be-

¹⁰ BENJAMIN, Goethes Wahlverwandtschaften, Gesammelte Schriften I.1, 181.

¹¹ BENJAMIN, Goethes Wahlverwandtschaften, Gesammelte Schriften I.1, 181.

¹² ERNST TUGENDHAT, Vorlesungen zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie, Frankfurt am Main 1976, 354.

gründet, dass sie etwas zur Darstellung bringt, das in sprachlichen Spezifikationen nicht „gemeint“ werden kann. Diese These kann sich auf die Bestimmung stützen, dass der Transport, das dynamische Prinzip, „eigentlich leer“ ist, eine Eigenschaft, die als Charakteristikum nur dann Sinn macht, wenn sie auch in der Relation oder, wie Hölderlin sagt, in der Darstellung des Transports nicht notwendig verloren geht. Zwar sind die Vorstellungen das Medium des Transports und gelangen nur durch diese Mediatisierung in ein Kontinuum; aber eine Mediatisierung des Transports zum bloßen Kontinuum der Vorstellungen würde ihn als dynamisches Prinzip vernichten und seinen Begriff sinnlos machen. In diesem Zusammenhang kann die konstitutive Leistung der Poesie darin gesehen werden, die Mediatisierung des Transports zu verhindern. Das geschieht durch die gegenrhythmische Unterbrechung, die deshalb im prägnanten Sinn als poetische Verfahrensweise begreiflich wird. Weil sie dem Wechsel der Vorstellungen, der Performanz, begegnet, kann die „Vorstellung selber“ erscheinen. Wenn dieses Erscheinen dadurch zustande kommt, dass eine Mediatisierung des Transports verhindert wird, ist die „Vorstellung selber“ als das realisierte, aber von seinem Medium unterscheidbare dynamische Prinzip bestimmbar. Die Eigenschaft des Transports, die mit ‚Leere‘ bezeichnet war, bleibt im Erscheinen der „Vorstellung selber“ als „Gleichgewicht“¹³ erhalten. Dieser Ausdruck kann als Metapher dafür gelesen werden, dass das dynamische Prinzip der Poesie sein Medium aufhebt. Diese Aufhebung muss, damit sie geschehen kann, zugleich auch immer eine Materialisierung der Sprache sein. Allein in der freien Verfügung über die Sprache, nicht nur als die Anordnung ihrer Elemente, sondern als Eingriff in ihren Funktionsstatus, kann die moderne Poesie sich bilden. Auch der Aspekt einer Materialisierung der Sprache ist angemessen nur im Zusammenhang der drei Konstituentien zu bestimmen, die Hölderlins Text nennt und die in der Lektüre der Gedichte Becketts herausgearbeitet werden konnten. Daraus lässt sich schließen, dass der Erfolg eines theoretischen Begreifens moderner Gedichte von der Berücksichtigung aller drei Momente – des dynamischen Prinzips, der Vorstellungen und der gegenrhythmischen Unterbrechung – abhängt. Es soll deshalb im Folgenden gezeigt werden, wie die Vernachlässigung auch nur eines Momentes die Theorie zu Annahmen zwingt, aufgrund derer die Gedichte nicht mehr als Verhältnisse zu sich selbst gedacht werden können; dies ist jedoch nicht nur die Voraussetzung dafür, traditionelle Muster der Auslegung zu vermeiden, sondern auch, die kritische Funktion der modernen Poesie überhaupt bestimmen zu können.

¹³ HÖLDERLIN, Anmerkungen zum Oedipus, Sämtliche Werke II, 310.

Wird etwa das negative Moment der Gedichte, die gegenrhythmische Unterbrechung, zu ihrem ausschließlichen Konstitutivum erhoben, so kann die moderne Poesie nur noch in ihrer „Weltlosigkeit“ verstanden werden. Jacob Taubes spricht in Bezug auf den Surrealismus von der „Weltlosigkeit einer nihilistischen Erfahrung“¹⁴ und meint mit dieser Formulierung den Status moderner Poesie generell kennzeichnen zu können. Ihr Nihilismus ist ihm darin begründet, dass die moderne Poesie nicht auf eine ontologisch gedachte Ordnung verwiesen ist: Wo die „künstlerische Schöpfung“ nicht mehr eine „exemplarische Schöpfung“ nachahmt oder repräsentiert, zerlegt und zerstört sie die Ordnung der vorgegebenen Welt, „um aus der Tiefe der Seele eine neue Welt aus den einzelnen Teilen zu kreieren und die *sensation du neuf* zu erzeugen“. Im Begriff einer neuen, als Resultat der künstlerischen Schöpfung gedachten Welt widerspricht Taubes nur scheinbar seiner generellen These, weil er die neue Welt wegen ihres ästhetischen Gemachtseins gar nicht im prägnanten Sinne versteht: „Der Akzent liegt eindeutig auf dem Innern des Subjekts.“¹⁵ Diese Depotenzierung des Begriffes macht aber die aporetische Konstruktion der These von der Weltlosigkeit der modernen Poesie offenbar. In ihr wird deutlich, dass der Sinn poetischer Texte sich auf der Grundlage einer letztlich am antiken Kosmosgedanken orientierten Konzeption von Welt einerseits nur fassen lässt, wenn er als ästhetische Welthaftigkeit gedeutet wird; allerdings gibt es, wie Taubes berücksichtigt, wo er vom „Atheismus“¹⁶ der modernen Lyrik spricht, keine Instanz, die den ästhetischen Sinn als eigenständige Welt garantieren könnte. Andererseits muss ihm deshalb jede Welthaftigkeit abgesprochen werden, weil diese immer die Verfallenheit an die bestehende Welt sein könnte. Konsequent entwickelt Taubes seine These zu einer Bestimmung von Poesie als Transzendenz: „Die Poesie ist das einzige Jenseits, nicht weil sie den Bogen spannt zwischen ‚Diesseits‘ und ‚Jenseits‘, zwischen Oben und Unten: sie *ist* das Jenseits selbst. Das Wort bezeugt nicht, sondern ist selber Transzendenz“.¹⁷ Mit dieser Wendung wird die Poesie als Protest gegen die vermeintlich geschlossene, vom „naturwissenschaftlichen Determinismus“¹⁸ beherrschte Welt verstanden, und entgegen der Behauptung, die Poesie stehe in keiner wesentlichen Beziehung zum Diesseits der Welt, ist sie nur aus der Voraussetzung dieser Welt begreiflich. Wo der Poesie zugemutet wird, sich in ihrem Weltbezug immer auf eine Welt als Ganzes zu beziehen, kann ihre kritische Funktion gegenüber bestehenden

¹⁴ JACOB TAUBES, Noten zum Surrealismus, in: Wolfgang Iser (Hrsg.), *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, München 1983, 139–143, hier 141.

¹⁵ TAUBES, Noten zum Surrealismus, 141.

¹⁶ TAUBES, Noten zum Surrealismus, 143.

¹⁷ TAUBES, Noten zum Surrealismus, 141.

¹⁸ TAUBES, Noten zum Surrealismus, 142.

Weltentwürfen, um die es Taubes in seiner These gerade geht, nicht mehr einsichtig gemacht werden. Als Ausweg bleibt nur noch die fruchtlose Absolutsetzung der poetischen Verfahrensweise.

Dieser Absolutsetzung muss entgegengehalten werden, dass die gegenrhythmische Unterbrechung als eine „Kategorie der Sprache und Kunst, nicht des Werkes oder der Gattungen“¹⁹ nur dann adäquat zu beschreiben ist, wenn sie in Relation zu ihren je verschiedenen Kontexten gesehen wird. Das „reine Wort“ bestimmt sich nur als Negation der meinenden Wörter und ihres Kontinuums. Der Gedanke seines relationalen Charakters bedeutet zweierlei: Zum einen, wie Hans Blumenberg hervorgehoben hat, die Absage an jede substantialistische Theorie der poetischen Sprache: „In ihrer Poetisierung wird die Sprache also nicht auf einen vermeintlichen Urzustand zurückgeführt oder auf ihre geheimen Kostbarkeiten hin selegiert bzw. revirginisiert, sondern es wird bei ihrem ständig kritischen Funktionsstatus angesetzt.“²⁰ Die Krise des Funktionsstatus besteht darin, dass das Kontinuum der meinenden Sprache, ihr Sinn, jederzeit gleichbedeutend mit einer Mediatisierung des dynamischen Prinzips sein kann. Zum anderen schließt die relationale Konzeption der Poetisierung die Annahme aus, es sei eine wie auch immer als Totalität bestimmbare Welt, zu der die poetischen Texte in Opposition stehen; ihre Opposizioniqualität ist nur in der gegenrhythmisichen Unterbrechung konkretisierbar, und diese kann nur innerhalb des Textes als solche bestimmt werden. Die modernen poetischen Texte richten sich immer nur gegen Welt, sofern diese Sprache ist. Deswegen ist die meinende, nachvollziehbare Sprache für sie konstitutiv: Der ästhetische Vollzug erfordert die Mitgehbarkeit am Leitfaden eines semantischen Kontextes bis zu bestimmten Punkten der Irritation, der Sinnverweigerung, und auch hier wird der ästhetische Sinn nicht in eine Transzendenz gesprengt oder dem Nichts überlassen, wie in allen Arten der Mystik, sondern im Gegenteil in seiner Erwartung umgestimmt auf die Dinglichkeit der sprach-bildlichen Präsenz selbst, abgelenkt von der Verweisungsintention des Wortes.²¹ Wenn Blumenberg hier von der „Dinglichkeit“ sprach-bildlicher Präsenz spricht, so ist in dieser Formulierung dem Sachverhalt Rechnung getragen, dass die Unterbrechung der meinenden Sprache auch immer deren Materialisierung ist; der Begriff impliziert damit auch die These, allein als die Relation von meinender Sprache und gegenrhythmischer Unterbrechung sei die Qualität poetischer Texte nicht zu fassen,

¹⁹ BENJAMIN, Goethes Wahlverwandtschaften, Gesammelte Schriften I.1, 181.

²⁰ HANS BLUMENBERG, Sprachsituation und immanente Poetik, in: Wolfgang Iser (Hrsg.), Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne, München 1983, 145–155, hier 151.

²¹ Vgl. BLUMENBERG, Sprachsituation und immanente Poetik, 151.

denn der Begriff der Dinglichkeit oder der Materialität ist seinerseits nur wieder relational denkbar. Wie die Isolierung der gegenrhythmischen Unterbrechung, so führt auch die der Relation von gegenrhythmischer Unterbrechung und meintender Sprache zu ihrer Absolutsetzung. Im ersten Fall war das Resultat die Bestimmung der Poesie als Transzendenz, im zweiten Fall ist es die nicht minder problematische Ontologisierung des Textes. Bei Jacques Derrida heißt es: „Diese enthüllende Mächtigkeit der wahren literarischen Sprache als Dichtung ist durchaus der Zugang zur freien Rede, die das Wort ‚Sein‘ [...] von ihren anzeigen Funktionen entbindet. Erst, wenn das Geschriebene als Zeichen-Signal verstorben (*défunt*) ist, wird es als Sprache geboren. Erst dann sagt es, was ist, wobei es nur noch auf sich selbst verweist: Zeichen ohne Bedeutung, Spiel oder reines Funktionieren, denn es wird nicht mehr als natürliche, biologische oder technische Information, als Übergang eines Seienden zu einem anderen oder eines Signifikanten zu einem Signifikat ausgenützt.“²² Die grundsätzliche Schwierigkeit dieser Position ist es, Kriterien für die emphatisch herausgehobene „Sprache selbst“ zu geben, die es erlauben, diese auch wirklich von der meintenden Sprache zu unterscheiden. Problematisch ist das in zweierlei Hinsicht: zum einen in der Zuordnung der „Sprache selbst“ oder, wie Derrida sagt, der „freien Rede“, zum Sein und zum anderen in der daraus folgenden Charakterisierung der „Sprache selbst“. Was das Erste betrifft, so sieht Derrida die „freie Rede“ durch das Sein ermöglicht, wenn er sagt, das Wort „Sein“ entbinde die Sprache von ihren anzeigen Funktionen. Damit kommt das Sein zugleich in der „freien Rede“ zur Geltung, denn sie sagt, „was ist“. Will man diese Bestimmung verstehen, so muss man versuchen, der Rede vom Sein in Bezug auf die Sprache einen präzisen Sinn zu geben. Ernst Tugendhat hat das unternommen, wo er „Sein“ als „veritatives Sein“, als Behauptungsmoment einer Aussage, also als die Äquivalenz von „Sein“ und „ist wahr“ definiert.²³ Diese Bestimmung erlaubt es, die Differenz von Sein und Seiendem in den Begriffen sprachanalytischer Philosophie als die des Behauptungsmoments und der sprachlichen Ausdrücke, in denen ein Gegenstand ‚gemeint‘ ist, aufrechtzuerhalten und ebenso die wechselseitige Implikation beider zu sehen, weil das veritative Sein als die jeweilige Modalität eines sprachlichen Ausdrucks gedacht werden muss: „Möglichkeit, Wirklichkeit und Notwendigkeit sind [...] in der ontologischen Tradition als ‚Seinsmodalitäten‘ bezeichnet worden, aber die gegenstandstheoretische Orientierung hat den Blick darauf verstellt, daß das Sein, dessen Modalität sie

²² JACQUES DERRIDA, Kraft und Bedeutung, in: DERRIDA, Die Schrift und die Differenz, aus dem Französischen von Rodolphe Gasché, Frankfurt am Main 1972, 9–52, hier 24–25.

²³ TUGENDHAT, Einführung in die sprachanalytische Philosophie, 60.

Namenregister

- Actaeon 248
Adeimantos 95, 213
Adorno, Theodor Wiesengrund 21–47,
 70–71, 77, 83–93, 128–129, 230, 311
Agathon 96, 221, 223–224, 226, 232–234
Aischylos 127, 146–147
Alighieri, Dante 72
Alkibiades 228–229
Anaximander 270–271
Ando, Tadao 72
Antigone 114
Antiphon 225
Aphrodite 224
Apollodoros 224–225
Apollon 90
Aristodemos 224–225
Aristophanes 221, 224–226, 233–234
Aristoteles 86, 101, 109, 112–113, 116–127,
 167, 203, 206, 239, 270, 291–295, 312, 355,
 357, 361–363
Arp, Hans 336
Athene 114

Bach, Johann Sebastian 47, 72
Barbarić, Damir 203
Baudelaire, Charles 62–69
Beckett, Samuel 4, 12, 19, 21–22, 42
van Beethoven, Ludwig 90, 149
Benjamin, Walter 10–11, 17, 21–34, 36–37,
 50–51, 53, 147, 311
Benn, Gottfried 44, 47, 153
Berg, Alban 72
Bernays, Jacob 117, 124–125
Beuys, Joseph 336
Bill, Max 338

Bizet, Georges 150–151
Blumenberg, Hans 3, 14, 17–18, 230
Böhendorff, Casimir Ulrich 137
Borchardt, Rudolf 37, 44, 88–89
Boulez, Pierre 78
Brâncuși, Constantin 336
Braque, Georges 268
Brecht, Berthold 36
Breuer, Marcel 333–335
Britten, Benjamin 44
Bruckner, Anton 42
Büchner, Georg 45

Canaletto 302–306
Cassirer, Ernst 231, 323
Celan, Paul 20–22, 29
Di Cesare, Donatella 203
Cézanne, Paul 76, 163, 274, 300, 362–363
Chagall, Marc 44
Chaplin, Charlie 36
Cornford, Francis M. 219

Dalí, Salvador 57
Daphne 190–191, 248
Debussy, Claude 75
Derrida, Jacques 4, 15–17, 214
Dionysos 90, 223, 255–256, 262–264
Diotima 134, 224–228, 233, 237–239,
 263–264
Dostojewski, Fjodor Michailowitsch 56
Driesch, Hans 172

Eames, Charles 336
Eames, Ray 336
Eisenstein, Sergei Michailowitsch 36

- El Greco 45
 Empedokles 232, 262
 Ernst, Max 271–272
 Eros 96, 134, 223–228, 233–238, 241–242
 Eryximachos 198, 224, 226, 233
 Eupalinos 94, 204
 Euripides 127
- Faust 76
 Feyerabend, Paul 23
 Fichte, Johann Gottlieb 357
 Foucault, Michel 21
 Frede, Dorothea 203
 Friedländer, Paul 215
 Friedrich, Caspar David 315
- Gadamer, Hans–Georg 21, 204, 218, 301, 305, 311, 323
 Gehlen, Arnold 70, 77
 George, Stefan 167
 Gesualdo, Bufalino 45
 Giotto 72
 Glaukon 95, 213
 Goethe, Johann Wolfgang 47, 149, 176–187, 281–282, 288, 290, 311, 361
 Gropius, Walter 333–335, 337
- Hegel, G.W.F. 6, 21–22, 24, 65–66, 75, 114, 129, 154, 167, 231, 242, 247, 255, 310–312, 323, 357, 359
 Heidegger, Martin 101, 129–132, 153–175, 255, 311, 332–333, 337, 339
 Henrich, Dieter 18
 Heliaden, die 92
 Helios 92
 Heraklit 111–112, 222, 232, 254–255, 262, 271, 355, 359
 Hesiod 207–208, 225, 232, 238
 Hindemith, Paul 44
 von Hofmannsthal, Hugo 44, 188
 Hölderlin, Friedrich 10–12, 17–18, 29, 128–139, 155–156, 160–161, 164–165, 167, 169, 171, 174
 Homer 40, 86, 88–89, 138, 142, 146–147, 207–208, 225, 232, 238, 255
- Horaz 287
 Horkheimer, Max 38–40, 43, 83–93, 230
 von Humboldt, Alexander 176, 282
 Husserl, Edmund 255, 289, 296–297, 314, 325, 327, 330–334, 337, 339
- Judd, Donald 339
 Jünger, Ernst 49–69, 164–187, 265–287
 Jünger, Friedrich Georg 166
- Kandinsky, Wassily 306, 334
 Kant, Immanuel 21, 72–79, 133, 154, 290, 310, 330, 361
 Kierkegaard, Søren 114
 Kirke 92–93
 Klee, Paul 268, 341–353, 361
 von Kleist, Heinrich 129, 188–200
 Klostermann, Vittorio 165
 Koch, Dietmar 203
 Kreon 114
- Laib, Wolfgang 268
 Lenin, Wladimir Iljitsch 37
 Lessing, Gotthold Ephraim 343
 Ligeti, György 75, 78
 von Linné, Carl 185–186
 Ludwig II. von Bayern 83
- Macke, August 268
 Magritte, René 310–319
 Mahler, Gustav 44–45
 Mann, Thomas 44
 Marx, Karl 37, 255
 Matisse, Henri 44
 Merleau–Ponty, Maurice 289, 300, 311, 360–361
 Messiaen, Olivier 75
 Meyer–Abich, Adolf 176
 Mondrian, Piet 47, 306
 Monet, Claude 76
 Moog–Grünwald, Maria 203
- Nauman, Bruce 336
 Newman, Barnett 77, 359

- Nietzsche, Friedrich 21, 23, 43, 89–90, 94–127, 140–164, 167, 170–171, 204–205, 231, 243–246, 254–264, 289, 311, 354–364
- Odysseus 40, 83–93
- Parmenides 92, 232
- Pausanias 224, 226, 233
- Penia 237
- Phaidros 199, 224–225, 233
- Picasso, Pablo 44, 47
- Pindar 89
- Platon 27, 77, 94–115, 119, 134, 139, 141–143, 145, 149, 162, 167, 188, 203–242, 244–245, 254, 263, 300–302, 337, 363
- Poros 237
- Porter, Cole 22
- Poussin, Nicolas 47
- Pratt, Louise H. 208
- Pythodoros 225
- Reinhardt, Ad 189
- Ricœur, Paul 323
- Rilke, Rainer Maria 72, 362–363
- Rimbaud, Arthur 25, 35
- Rothko, Mark 72, 77, 359
- Rousseau, Jean-Jacques 137–138
- Schadewaldt, Wolfgang 206
- Schelling, F.W.J. 105, 114, 129, 154, 282, 310–312, 315
- Schiller, Friedrich 78, 105, 129, 149, 177, 179, 288, 311
- Schmidt, Dennis J. 106
- Schönberg, Arnold 43–44, 47
- Schopenhauer, Arthur 89, 121–122, 251, 311
- Schostakowitsch, Dimitri 44
- Shakespeare, William 185
- Silen 125, 229
- Simmel, Georg 323
- Sokrates 31, 94–95, 98, 102–104, 106, 119, 137–138, 198, 204–205, 207–209, 212–213, 215, 221, 223–224, 226–229, 231, 233–237, 240–241, 243–247, 250, 252, 355
- Sophokles 127
- de Spinoza, Baruch 185
- von Stein, Charlotte 176, 179
- Strauss, Richard 44
- Strauss, Leo 263
- Strawinsky, Igor 43–45
- Szondi, Peter 17, 105, 114
- Taubes, Jacob 4, 13–14, 17
- Theuth 237
- Trakl, Georg 167
- Trojahn, Manfred 140
- Tugendhat, Ernst 15
- Turner, William 45, 76, 310–319
- Twombly, Cy 310–319
- Usener, Hermann 234
- Valéry, Paul 37, 94, 198–199, 204–205, 357–358, 362
- van Gogh, Vincent 45, 268
- Wagner, Richard 28, 42, 75, 90, 99–100, 121, 140–152, 156–157, 354
- Webern, Anton 78
- Wieland, Wolfgang 215
- Winckelmann, Johann Joachim 75, 311
- Winkler, Eugen Gottlob 131–132, 136
- Zarathustra 243–253, 261, 263
- Zeus 254–255
- Zimmermann, Bernhard 105

Sachregister

- Abbildung 122, 214–215, 268, 301, 308, 337
Abstand (auch: Distanz) 21, 38–39, 47, 54, 56–57, 68, 71, 83–84, 86, 92, 100, 112, 121, 123–124, 138, 144–146, 151, 160, 163, 169–170, 210, 215, 219, 228, 235, 239, 241, 278–279, 282, 299, 309, 312, 332
Abstandnahme 39
Ästhetik 13–14, 21–34, 40–43, 53–58, 60–61, 64–65, 70, 72–78, 80, 103, 111–113, 119, 125–127, 158, 160, 162, 256, 310–311, 327–328, 337–338, 364
Affekt 89, 103, 110–111, 118–119, 121, 123–125, 153, 234, 240
 $\alpha\lambda\omega\nu$ 112
Allgemeine, das 122, 128, 153, 178, 183–184, 204, 281, 284
Anmut (auch: εὐσχημοσύνη) 96–98, 103, 191–192, 194–195, 199
Anrede 234–242
Anschaung 11, 18, 92, 177–178, 181–182, 187, 289–290, 294, 298, 331
Antike 85, 89, 106, 138, 142–143
Apollinische, das 89, 98, 112, 120–121, 123, 126, 256, 356
Atheismus 13, 257, 263
Aufführung 102, 119, 145, 210, 219, 241
Aufhebung 3–20, 213, 242
Aufklärung 38–43, 45–47, 62, 83–93, 147, 254
Aufklärung, Dialektik der 27, 29, 38–39, 83–93
Augenblick 27–28, 31, 34, 65, 67, 101, 181, 198, 251, 259–261, 283, 289, 326
Augenblicklichkeit 27–34, 200
Ausdruckslose, das 11
Auseinandersetzung 154–156, 158, 161, 170–171, 363
Autonomie 38, 192, 206
Autonomie der Kunst 23–26
Avantgardismus 22, 27–28, 37, 62–63, 71, 126–127, 130, 156, 359–360
Bedeutung 4, 7, 15–16, 71, 123, 134, 210, 213, 235–236, 240–241, 243, 255, 280–281, 288–289, 298–299, 314–322, 324–329, 342–343
Bedeutungsgefüge 314–315, 318, 325–326
Begeisterung 99, 104, 133–134, 147, 240
Begriff VII, 71, 74, 76–79, 104, 122, 144–145, 230–242
Benennung 174, 184, 186, 216, 234, 284–286
Bestimmung 79, 236–237, 240, 285, 296, 363
Bewegtheit 43, 67–68, 80, 94–104, 123, 133, 155, 191–192, 197, 199, 285, 312–313, 318, 330, 343, 356
Bewegung 3–20, 38–39, 41, 64, 67, 71, 98–99, 101–102, 181, 191–192, 197–200, 269, 310–319, 327, 330, 334, 343–345
Bewußtsein 17, 25, 35, 54, 192, 195, 289, 330–331
Bezugnahme 120, 234, 320, 328
Bild 25, 32, 77, 112, 122–123, 125, 184, 221–229, 236, 241, 268–269, 274, 278–279, 299–319, 322, 328–329, 341–353, 361–363
Bild, eminentes 305–309
Bild, starkes 305 (s. Bild, eminentes)
Bildung 94–96, 207, 212
Bildung (gestalthafte) 174, 181, 283
 $\betaίος \thetaεωρητικός$ 93
Blick 71, 92, 158, 278, 334, 337–338, 346, 352

- Chaos 151, 157–158, 161–162, 257
 Christentum 148, 257–258
- Darstellung 12, 17, 41, 49–50, 56, 65–66, 110, 121–122, 127, 138, 146, 150–151, 168, 203, 208–219, 222–223, 228, 244, 268, 279, 287, 296, 312–315, 342, 348, 353
 deiktisch 299–309, 329, 335
 Dekonstruktion 214
 Denken 95, 97, 101, 141, 144–146, 151–152, 154, 169, 157, 163, 169–170, 173–174, 177–178, 205, 214, 216, 230–253, 255–257, 263, 267, 288, 290–295, 298, 300, 311, 314, 321, 347, 356, 362, 364
 deutscher Idealismus 128, 188, 255, 282
 Deutung 3, 77, 188, 212, 278–282, 285, 319, 325
 Dialektik 31–32, 34, 94–95, 103–104, 114, 153, 215–216, 223, 263, 311
 Dialektik der Aufklärung (s. Aufklärung)
 Dialog 95, 119, 223
 Dichten 129, 146
 dichterisch 66, 69, 79, 95, 103, 129–130, 132–135, 138–139, 144–145, 167–168, 203, 206–209, 211–214, 218–219, 221–223, 225, 228, 231, 242, 278, 282, 299, 310
 Dichtung 3–20, 60, 88, 94–95, 103, 118, 122, 128–139, 142, 144–146, 155–156, 161, 168–169, 173–174, 203–223, 225, 228–232, 238, 242, 278, 290, 362–363
 Differenz 210, 216, 241, 301, 307, 329
 Differenz, metaphysische 355, 357, 361–362
 Ding 94, 308, 312, 321–322, 329–340, 361
 Dinge 65–67, 78, 108, 162, 173–174, 186, 236, 270, 272, 281–282, 286, 288, 308, 320–340, 343, 348, 359, 361
 Dinglichkeit 14–15, 76, 113, 273, 298, 321–328, 330–331, 333, 338–339, 348, 358–359
 Dionysische, das 89–90, 98–99, 120–121, 123, 126–127, 137, 254–264, 356, 359
 Distanz (s. Abstand)
 Dithyrambos 126
- Einstellung, ästhetische 53–56, 60, 328
 ἔλεγχος 218
 Entfernung 47, 54, 68, 130, 240–241, 278–279, 348
 Entspringen 136, 206, 212, 214, 220, 254, 307
 Erfahrung, ästhetische 21–34, 40–41, 56–58, 64–65, 72–77, 327–328, 337–338, 364
 Erfahrung, eidetische 328, 337–338
 Erkennen 108, 137, 182–184, 238, 280–281
 Erkenntnis 60, 77, 125, 153, 160, 181, 190, 195–197, 216, 238, 257, 289–290, 300, 321, 328–329
 Erscheinung 9–12, 17, 31–33, 41, 65–66, 69, 71, 77–80, 107–109, 120, 122–123, 126, 137, 145–146, 152, 159–160, 168–169, 177, 180–183, 186–187, 216, 227, 229–230, 238, 254, 259, 262, 281, 283, 286–287, 292–294, 297, 305–306, 308, 310, 313–315, 321, 329–338, 348, 350–353, 355
 Erscheinungsdinge 9, 78–80
 Erscheinung, primordiale (s. primordiale Erscheinung)
 Erstaunliche, das 239–240, 278
 Evidenz 173, 223, 232, 238–239, 294, 299, 307, 332, 338–339, 358
 Farbe 79–80, 240, 268, 292–293, 295, 303–305, 307–308, 314, 318, 346–347, 352, 361–363
 Fauvismus 45
 Fiktionale, das 168, 203, 208, 211
 Fixierung 30, 181, 267, 297–298, 325–326, 335, 344–345, 349, 361, 363
 Form 27–28, 33, 42–43, 46, 62, 64, 66, 72–73, 76, 79–80, 102, 130, 144, 150, 158, 204, 219, 222, 265, 269, 292, 298, 312, 319, 334, 336, 338, 344, 355–358, 361–363
 Formen 67, 71, 120, 127, 182, 236, 269, 292, 307, 313, 342, 344, 349–350, 356, 358, 361
 Freiheit 16–17, 35–48, 55, 69, 93, 102–104, 114, 133, 136–137, 145–146, 157, 166, 216, 229, 249, 251–252, 260, 263, 350

- Gebrauchsding 214–215, 320, 324, 331–332, 336–339
 Gedicht 3–20, 80, 129, 169, 219, 363
 Gefüge 112, 151, 271, 278, 293, 301, 306, 326, 328, 363 (s. a. Bedeutungs-/ Handlungsgefüge)
 Gegenstand 11, 15–16, 38, 72–74, 76–77, 177, 183–184, 240, 290, 309, 329–340, 351–352, 358–361, 364
 Gegenständlichkeit 80, 120, 240, 298–299, 307, 309, 328, 330–340, 344
 Gegenwärtigkeit 17–19, 25–27, 31–32, 34, 45, 49, 61, 63, 71, 109, 147, 149, 168, 244, 272–274, 289, 301
 Geist 55, 57, 69, 96, 128, 151, 154, 177–178, 180, 185–186, 192, 195, 206, 248–252, 257, 261, 278, 281, 288, 300, 310–311, 323, 347, 357
 Geisteswissenschaft 282, 320–321, 329
 Genie 133, 255, 259, 264
 Geschichtsschreibung 118, 203, 314
 Gestalt 49, 58–59, 68, 73, 75, 96–97, 112–113, 172–174, 176–187, 198–199, 248–251, 268–269, 302, 333, 337, 363
 Gewebe 79, 189, 240, 268, 296–298, 315, 318, 349, 363
 Gott 130–132, 135, 148, 156, 164, 191, 195–197, 212, 218, 223, 245, 257–263, 274, 343, 354–356, 359
 Götter 63, 92–93, 128–139, 146–147, 156, 159, 161, 164, 168, 208, 211–212, 227, 233, 237, 241, 245, 254, 259, 264, 274
 Götterferne 130, 137, 156, 164, 168, 262
 Göttliche, das 88, 92–93, 130–131, 134–139, 156, 161, 164, 167–168, 226–229, 233, 250, 254, 257–258, 260–264, 310, 354, 357
 Grund (Ursache) 19, 59, 67, 125, 151, 178–179, 257, 286, 341, 345, 356, 362
 Halbgott 136–137, 139
 Handeln 92, 103–104, 109–110, 122, 161, 204, 216, 219, 239, 280
 Handlung (auch: πρᾶξις) 40, 103–104, 108–110, 118–119, 121–125, 127, 145, 173, 203, 314, 345
 Handlungsgefüge 109–110
 Harmonie 10, 47, 65–67, 96, 98, 101, 111, 121, 222, 229, 274, 293
 Hermeneutik 30, 323–324, 329
 hermeneutisch 10, 77, 134, 237, 278, 323–324, 329
 Horizont 296, 300, 332–333, 339
 Idee 30, 59, 74, 142, 177, 179, 181–182, 214–216, 263, 288, 292, 302, 330, 334, 361
 ikonische Differenz 301
 Individualität 27–28, 46–48, 69, 83, 89–90, 110–114, 126, 128, 130, 140, 162–163, 166, 204, 219, 225, 247, 281–283, 287, 289, 341, 351, 356
 Innehalten 41, 101, 104, 235, 267, 270–271, 274
 Interpretation VII, 30, 33–34, 102, 116, 240–241, 285, 288–289, 307, 314, 326, 359
 Katharsis 116–127
 kinästhetisch 327–328
 Klassizismus 44, 62, 65, 75, 311
 Komödie 107, 221, 223
 Konstellation 30, 32–34, 66, 69
 Kontemplation 40, 71, 73, 77, 80
 Kritik 12–14, 22, 29–30, 37, 71, 208, 211–213, 222–223, 241, 291
 Kultur 22, 61, 133, 138, 320, 323
 Künstler 65, 125, 140–152, 154, 156–157, 159, 163, 204–205, 268, 274, 342, 346–347, 350–351, 354, 356–358
 Kunst, moderne 3–80, 131, 138, 140–152, 204, 219, 268, 350, 359–361
 Kunsthilosophie 41, 78, 107, 140, 203, 310–311
 Leben 21, 38, 52, 54, 56–57, 59, 67–68, 70, 87, 89, 96–97, 102–103, 105–115, 120, 122–123, 125–126, 154, 157, 163, 171, 181, 195, 200, 213, 219, 228–229, 234, 243–246, 248, 250, 252, 258–261, 264, 277–280, 289, 340, 354, 357
 Lebendigkeit 67, 97, 113, 183, 185–186, 198, 229, 247–248

- Lebewesen 87, 97, 199, 345–346
 Leere 10, 12, 17, 270, 279, 294, 296
 Lesen 8, 21, 29, 32–33, 49, 62, 71, 116,
 126–127, 132, 167, 189, 242, 287, 293, 314,
 326
 λόγος 94–96, 112, 209, 218, 238, 240–241,
 293–295, 297–298, 310, 314
 Lyrik 3–20, 29, 47, 122–123
- Malerei 64, 218, 269, 300, 310–312, 318,
 360–362
 Maß 161, 185, 199, 217
 Material 42, 47, 70, 72, 79–80, 308, 324, 337,
 341, 347–348, 355, 359, 362–364
 Melos 90, 98–99, 121
 Metamorphose der Pflanze 177, 288, 301
 Metaphysik 112, 354–364
 Mimesis (auch: μίμησις) 109, 116–127, 149,
 208–210
 Modell 115, 120, 154–155, 159, 176–177, 180,
 182, 204, 217, 269, 353
 Moderne, das 29, 35, 45, 66
 Moderne, die 3, 19, 35–36, 39, 42, 44, 46, 48,
 62–70, 76, 85, 128, 130–131, 138–139, 143,
 146–147, 153, 164, 171–172, 219, 255, 268,
 277–278, 281, 359
 Möglichkeit 15, 19, 22, 35, 42, 46, 73, 97,
 109, 129, 133, 148, 158, 162, 180, 191, 213,
 248, 272, 291, 335, 338, 344, 346, 350
 Monade 35, 41, 45
 Morphologie 176–187, 288
 Musik 22, 42–43, 45, 80, 83, 88, 90, 94–104,
 118, 121–127, 142, 149–152, 198, 299, 311,
 313, 359, 363
 musikalisch 94, 98–102, 124, 127, 199, 221
 Mythos (auch: μῦθος) 109, 118, 122, 131,
 145–146, 206, 211–214, 226, 230–242
- Nachahmung 70, 117, 121–122, 209–210
 Name 117, 184–186, 230–242, 254–255,
 284–286, 331
 Natur 57–58, 71, 84–85, 87–90, 117, 121,
 133, 166, 178–179, 181, 183, 185, 194,
 285–286, 310, 319, 342, 353
 Natürlichkeit 87–88, 120, 177, 191
- Naturwissenschaft 177, 282
 Neue, das 28–29, 42–43, 45–47, 126, 174,
 247
- objet ambigu* 95, 204
 Offenbarkeit 77, 112, 131, 134, 168–170, 172,
 174, 184, 187, 215–216, 228, 241, 257, 262,
 281, 295, 298, 305
 Offene, das 69, 160–163, 279, 309, 318, 333
 Offenheit 43, 69, 104, 160–162, 168,
 173–174, 204, 219, 223, 229, 238, 260, 306,
 317–318, 346
 Ordnung, dezentrale 73–77, 79–80, 339
 Ort 70, 43, 53, 115, 296, 309, 352–353
 οὐσία (s. Seiendheit)
- Perspektive 37, 64, 140–152, 206, 281, 345
 Phänomen 62, 168, 173–174, 186–187, 283,
 314, 364
 Phänomenologie 168, 187, 289, 300, 330, 332
 Philosoph, der 94, 141, 143, 151, 154–155,
 157, 159–161, 163, 167, 170, 204, 215,
 222–224, 228, 232, 239
 Philosophie 18, 22, 26, 103, 114–115, 118,
 128–129, 141, 143, 151–152, 154–155, 157,
 161, 163–175, 203–220, 223–224, 227–231,
 239, 245, 254–255, 355
 Plastik 71, 311
 Polis (auch: πόλις) 84, 95, 114, 205, 213–214
 Präsenz 14, 24, 27, 29, 31, 34, 80, 209, 211,
 292, 300–309, 311, 316–319, 328
 Prozess 31, 41, 290, 311–312
 Psychologie 265
- Rationalität 38–39, 41–43, 45, 83–85, 87–89,
 232
 Raum 80, 132, 179, 274, 279, 281, 306,
 326–327, 334, 339–340, 341–353
 Räumlichkeit 339, 351–352
 Reflektiertheit 146, 305–306, 309, 335
 Reflexion 26, 54, 56–57, 75, 77, 128, 144,
 195, 197, 212, 235, 320–321
 Religion 24–26, 130, 146–147, 256, 344
 Rhythmus 94–104, 121, 199, 299, 349
 Roman 363

- Sattelzeit 255, 310–311
 Schauspiel 216, 313
 Schein 10, 11, 31, 33, 86, 111, 120, 126,
 157–162, 285, 308
 Schema 302–306, 308, 324, 350, 363
 Schicksal 43, 110, 114, 200, 251–252
 Schöne, das 67, 70, 72–75, 77–78, 162,
 226–227, 238–239, 335
 Schönheit 70–82, 96–97, 102–103, 158,
 162–163, 226, 238
 Schöpfung 13, 185, 343–346, 350–351
 Schrift 55, 237, 240–241, 298, 324–326, 329,
 349–350
 Seele 96–100, 102, 107, 190–191, 257, 292
 Seiendheit (*οὐσία*) 362
 Sein 15–17, 65, 125, 155, 160–163, 168–173,
 217, 262, 281, 232
 Selbstbewusstsein 18, 39
 Selbstüberwindung 259–260, 262–264
 Sichtbarkeit 80, 109, 122, 180, 287–289,
 293–295, 299–309, 314–315, 320–329,
 342–343, 347, 349–350
 Sichzeigen 78, 108, 168, 174, 273–274, 294,
 306–309, 314, 329, 347, 350, 360
 Simultaneität 299, 315, 317, 326
 Sinn 3–20, 30, 32–34, 52, 67, 69, 71, 103,
 145, 157, 163, 172, 184, 193, 214, 216, 221,
 225, 228, 254, 274, 277, 283, 285, 288, 304,
 321, 323, 325, 331–334, 337–338, 349,
 354–355, 359
 Sinnerfahrung 33
 sinnlich 11, 56, 69, 72, 288, 290, 312, 330
 Sirenen 40, 83–84, 86–87, 90–92
 Spiel 16, 75, 223, 246–250, 257, 280
 Spiel, freies 75–76, 79–80, 192, 298
 Sprache 4–5, 10–11, 14–20, 63, 103–105,
 122, 130, 134–136, 147–150, 169, 174, 209,
 212, 216–217, 219–220, 229, 231, 236, 259,
 292–298, 310, 324, 349, 362
 Stereoskopie 49–61, 67, 267, 272
 Stimmigkeit 24, 27, 30–32, 45, 65–66, 69,
 75, 103, 109, 130, 172, 218–219, 229
 Streit 112, 114, 141, 160
 Sukzession 315–318
 Symbol, religiöses 24–26
 Tanz 101, 192, 194, 196, 198–199
 Tätigkeit 18, 311, 357–358
 Täuschung 94, 160, 203–220, 307, 313
 Technik 36, 44, 60, 164–166, 173, 334
 Text 3–6, 9, 14–15, 33, 49, 56, 78–80, 95,
 116, 127, 167, 188–189, 203, 241, 285,
 297–299, 305, 314, 318, 325–326, 329, 331,
 349, 363–364
textus 363
 Textur 79–80, 269, 285, 297–298, 318, 348,
 350, 363–364
 Theater 105, 107–110, 114–115, 199
 Theologie 60, 132, 212–213, 218, 241
 Ton 90, 98, 100–101, 121, 150, 291–293, 322
 Tragische, das 105–115, 246–247
 Tragödie 10, 83, 89, 105–114, 116–126,
 141–143, 146, 246, 223
 Traum 53, 57–58, 68, 120, 122, 256, 269,
 278–279
trompe l’œil 304, 307
 Tugend 96–97, 102–104, 125, 138, 225, 234,
 258
 Typus 176, 180, 183–184, 187, 284–285
 Überbietungsdynamik 27–29, 31, 34, 39,
 41–43, 63
 Übermensch 93, 250–251, 259, 263
 Übersetzung 47–48, 124, 134, 145, 227
 Unmittelbarkeit 6, 11, 41, 56–57, 134, 136,
 138–139, 146, 148, 210, 212, 214, 219
 Unwissen 108, 227
 Urpflanze 177–180, 281
 Ursprung 19, 243, 341
 Ursprung (s. Entspringen)
 ursprünglich 331–332, 346–347, 350–352
 Ursprünglichkeit 206, 285, 351–352
 Variation 50, 68, 178, 181, 225, 353
 Vernunft 18–20, 38, 83, 89, 97, 133, 293, 361
 Verständlichkeit 27, 30, 34, 49, 52, 104, 109,
 115, 120, 122, 125, 158, 161, 217–218, 240,
 254, 279, 284–285, 288–298, 313–315,
 320–329, 339, 342, 358
 Verstehen 71, 116, 118, 125, 127, 189, 212,
 255, 293, 298, 315, 321–323, 332–333

- Verweisung 3, 14, 16, 24–26, 28, 32, 150, 296–297, 332–335, 337, 339, 362
- vita contemplativa* 93
- Vollzug 6, 9–10, 14, 38–39, 129, 145, 209, 215–216, 247, 311, 313, 319, 322–323
- Vorstellung 6, 8–12, 17–19, 68, 72–76, 95, 120, 174, 180, 186, 254, 265, 269, 285, 288–292, 294, 296, 355–356
- Wahrheit 11, 23, 28–31, 34, 43, 55, 92, 94, 158, 161–162, 167–168, 173–174, 180, 203–229, 262
- Wahrheitsdifferenz 212–214, 223
- Wahrnehmbarkeit 72, 79–80, 288–289, 291–297, 302, 312–322, 324, 327–329, 337, 358
- Wahrnehmung 56, 64, 216, 283, 285, 287–298, 327–332
- Weisheit 96–97, 158, 160, 227
- Weite, die 352–353
- Welt 3, 11, 13–14, 19, 24–26, 28, 35, 52, 69, 112, 122, 125, 127, 131, 137, 151, 157–162, 177, 196, 219, 230, 254, 256–261, 277–282, 285–286, 288–298, 319, 323, 333, 342–343, 345–346, 354–356, 359–361
- Wiederkunft des Gleichen, ewige 243–245, 248, 232, 260–263
- Wille 16, 39, 159–160, 163, 191, 248–251, 259, 261, 280
- Wille zur Macht 155, 158–162, 164, 170–172, 248, 257, 262–264
- Wirklichkeit 3, 15, 19, 52, 57–58, 122, 157, 162, 170, 179–180, 191, 213, 289, 292, 300, 357
- Wirkungsgeschichte 106, 116, 119, 127, 153–154, 156, 323
- Wissenschaft 54, 142, 155, 159, 187, 204, 255–256, 280–281, 355
- Zahl 198, 237, 280
- Zeigen 16, 62, 78, 80, 109, 115, 144, 168–169, 173–174, 274, 294–295, 301–304, 308–309, 329, 336, 339, 347, 352–353, 360
- Zeit 21–34, 45, 50, 65–66, 69, 147, 156, 179, 244, 251, 265–276, 287, 310–319, 343–344, 351
- Zeitlose, das 27, 30–31, 45, 265–267, 269–272, 274, 313, 316
- Zeug 332
- Zweckmäßigkeit 59, 73–79, 185
- Zwischen 237–238