

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](http://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.<sup>1</sup> 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 ausbreitende 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.“<sup>2</sup>

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

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

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.“<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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,<sup>7</sup> 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“.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> Sie bietet stattdessen in ihrem ersten Teil eine kritische Erörterung des im Kunstwerkaufsatz verhandelten Werkbegriffs, auf deren

<sup>6</sup> Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 34.

<sup>7</sup> Günter Figal, *Erscheinungsdinge*, Tübingen 2010, 50–51.

<sup>8</sup> Figal, *Erscheinungsdinge*, 37.

<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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,<sup>11</sup> 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

---

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup> 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.

---

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> 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.<sup>1</sup> Denn der Ursprung der Kunst wird von Heidegger nicht in frühgeschichtlichen Zeugnissen, rituellen oder mythologischen Kontexten gesucht,<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> 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.

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

<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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.“<sup>5</sup> Da Heidegger die Kunst zugleich als „Sich-ins-Werk-Setzen“ der „Wahrheit“ bestimmt,<sup>6</sup> 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

---

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

<sup>5</sup> Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, GA 5, 2.

<sup>6</sup> Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, GA 5, 21.

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

Im Kunstverkaufsatz wird Wahrheit als ein geschichtliches Geschehen bestimmt, das seine maßgebliche Gestalt im Kunstwerk gewinnt. Es gibt einen „Zug der Wahrheit“ zum Werk.<sup>7</sup> 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“.<sup>8</sup> Die nähere Bestimmung dieses Geschehens als „Streit von Welt und Erde“,<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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 Kunstverkaufsatz 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.<sup>11</sup> 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

<sup>7</sup> Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 46.

<sup>8</sup> Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 50.

<sup>9</sup> Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 35.

<sup>10</sup> Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 42.

<sup>11</sup> 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