

International Yearbook for Hermeneutics

Internationales Jahrbuch für Hermeneutik

*Focus: Interpretation – Understanding – Knowledge.
Schwerpunkt: Interpretieren – Verstehen – Wissen.*

20 · 2021

Mohr Siebeck

International Yearbook for Hermeneutics

20 · 2021



International Yearbook for Hermeneutics

Internationales Jahrbuch für Hermeneutik

edited by

Günter Figal and Bernhard Zimmermann

in cooperation with

Damir Barbarić, Gottfried Boehm, Luca Crescenzi, Ingolf Dalferth,
Nicholas Davey, Maurizio Ferraris, Theodore George,
Jean Grondin, Gert-Jan van der Heiden, Pavel Kouba,
Irmgard Männlein-Robert, Hideki Mine, Hans Ruin,
John Sallis, Dennis Schmidt, Dirk Westerkamp

20 · 2021

Focus: Interpretation – Understanding – Knowledge
Schwerpunkt: Interpretieren – Verstehen – Wissen

Mohr Siebeck

Editorial directors/Redaktionsleitung:

Dr. Tobias Keiling, PhD
Prof. Dr. Anna Novokhatko

Editorial team/Redaktion:

Benjamin Harter
Cecilia Wezel

The Yearbook calls for contributions in English or German on topics in Philosophical Hermeneutics and bordering disciplines. Please send manuscripts to *yearbook-hermeneutics@altphil.uni-freiburg.de*. All articles, except when invited, are subject to a double blind review.

We assume that manuscripts are unpublished and have not been submitted for publication elsewhere. Citations are to be made according to the style in the present volume. Detailed information on formatting manuscripts can be downloaded from: <http://www.altphil.uni-freiburg.de/IYH>.

Das Jahrbuch bittet um Zusendungen auf Deutsch oder Englisch zu Themen der Philosophischen Hermeneutik und angrenzender Disziplinen. Bitte senden Sie Manuskripte an: *yearbook-hermeneutics@altphil.uni-freiburg.de*. Alle Artikel, die nicht auf Einladung der Herausgeber verfasst worden sind, werden in einem double blind review-Verfahren begutachtet.

Es wird davon ausgegangen, dass es sich bei eingereichten Manuskripten um unveröffentlichte Originalbeiträge handelt, die nicht an anderer Stelle zur Veröffentlichung vorgelegt worden sind. Literaturhinweise bitte wie im vorliegenden Band. Ausführliche Hinweise für Manuskripte können unter <http://www.altphil.uni-freiburg.de/IYH> heruntergeladen werden.

ISBN 978-3-16-161398-2 / eISBN 978-3-16-161399-9

DOI 10.1628/978-3-16-161399-9

ISSN 2196-534X / eISSN 2568-8391

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliographie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.dnb.de>.

© 2022 Mohr Siebeck Tübingen. www.mohrsiebeck.com

This book may not be reproduced, in whole or in part, in any form (beyond that permitted by copyright law) without the publisher's written permission. This applies particularly to reproductions, translations and storage and processing in electronic systems.

The book was typeset by Martin Fischer in Tübingen using Bembo Antiqua and OdysseaU, printed on non-aging paper and bound by Laupp & Göbel in Nehren.

Printed in Germany.

Contents

GÜNTER FIGAL (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg) Ästhetik des Objektiven. Adornos <i>Ästhetische Theorie</i> wiedergelesen . . .	1
BERNHARD ZIMMERMANN (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg) Textkritik als Disziplin der Hermeneutik	18
DIMITRI GINEV (University of Sofia) Gibt es Ansätze einer philosophischen Hermeneutik in der klassischen Auslegekunst?	32
BJARKE MØRKØRE STIGEL HANSEN (Aarhus University) Widerruf und Verstehen. Bemerkungen zur existenziellen Hermeneutik	65
BURKHARD LIEBSCH (Ruhr-Universität Bochum) Gewalt als Widerfahrnis und im Dissens. Metatheoretische Beobachtungen zur Phänomenologie und Hermeneutik eines strittigen Phänomens und umstrittenen Begriffs	91
MIRELA OLIVA (University of St. Thomas) Meaning and Causation	127
NATAN ELGABSI (Åbo Akademi University) Literary Mediation, Responsibility, and Ethical Understanding of the Afflicted Other. A Philosophy of Testimonial Narrative	143
EBERHARD GEISLER (Johannes Gutenberg-Universität Mainz) Idee der Trinität. Struktur, Eröffnung des Raums und musikalisches Schaffen	170
ANNA A. NOVOKHATKO (Aristoteles-Universität Thessaloniki) Kognitive Integration von Zeit und Raum auf der Bühne: der Fall „Frösche“	197

BERNADETTE BANASZKIEWICZ (University of Edinburgh) Asklepios und Apollon. Sokrates' letzte Worte im platonischen <i>Phaidon</i>	213
VIRGINIA MASTELLARI (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg) Did Homer write? Understanding Philemon fr. 99 K.-A. in the light of its cultural context	252
JONAS GRETHLEIN (Universität Heidelberg) Heideggers Griechen – „Deutsche in Togen“?	271
DAVID LIAKOS (Houston Community College) Truth and Perspective. Gadamer on Renaissance Painting	286
IAN ALEXANDER MOORE (Loyola Marymount University) “statt aller / Ruhe” – Divine Dispossession in Celan's Critique of Eckhart	306
Authors and Editors	331
Index of Names	333
Index of Subjects	336

Ästhetik des Objektiven

Adornos *Ästhetische Theorie* wiedergelesen

von

GÜNTER FIGAL (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

1.

Als Adornos *Ästhetische Theorie* 1970 veröffentlicht wurde, ein Jahr nach Adornos plötzlichem und viel zu frühem Tod, ist das Buch mit Recht als eine Summe seiner philosophischen Arbeit verstanden worden. Obwohl Adorno wohl an eine Trias philosophischer Hauptwerke gedacht hatte – *Negative Dialektik* und *Ästhetische Theorie* hätten anscheinend durch ein „moralphilosophisches Buch“ ergänzt werden sollen¹ – ist seine Ästhetik ein Text, der die thematischen Schwerpunkte der anderen beiden Werke, des ausgeführten und des geplanten, umfasst. Was das „Nichtidentische“ ist, um dessen Verständnis die *Negative Dialektik* kreist, und was ein durch Zwang und Gewalt unbeeinträchtigtes Leben sein könnte, also ein ‚gutes Leben‘ im Sinne Adorno’scher Moralphilosophie, soll die Kunst, wie sie in der *Ästhetischen Theorie* erörtert wird, anschaulich machen können. Insofern darf man das nachgelassene Buchfragment als systematische Zusammenführung theoretischer und praktischer Überlegungen verstehen – darin einem berühmten Vorläufer, Kants *Kritik der Urteilskraft*, nicht unähnlich.

Davon abgesehen war die *Ästhetische Theorie*, als sie veröffentlicht wurde, ein Buch über ein Thema, das zwar für wichtig genommen, aber philosophisch keineswegs in der ihm eigenen Wichtigkeit behandelt wurde – ein umfangreiches, weit ausgreifendes, systematisch anspruchsvolles und aus gründlicher, auch künstlerischer Erfahrung geschriebenes Buch über Kunst. Dergleichen war in den neunzehnhundertsechziger Jahren ein Einzelfall.

¹ THEODOR W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften (im Folgenden: GS) Band 7, hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1970, Editorisches Nachwort, S. 537–544, hier S. 537.

Und sofern Adorno ein entschiedenes Plädoyer für die moderne Kunst mit der Diskussion klassischer Positionen wie denen von Kant, Schelling, Nietzsche und vor allem Hegel verband, bestimmte er die Möglichkeit der philosophischen Ästhetik neu. Mit seinem Buch versprach Adorno, gerade jene Kunst, die im Allgemeinen für dunkel, rätselhaft und unverständlich galt, mit begrifflichen Mitteln zu erkunden, die der klassischen modernen Philosophie von Kant bis Hegel zugehören und sich an dem für sie ungewöhnlichen Gegenstand neu bewähren müssen.

Trotz dieser Anknüpfung hat Adorno sich nicht einfach in der Kontinuität der nachkantischen Philosophie gesehen; der historischen, künstlerischen und auch philosophischen Brüche des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts war er sich wohl bewusst. Umso bemerkenswerter ist sein Vertrauen auf die klassischen Positionen der Kunstphilosophie. Er hielt daran fest, dass Kunst die Philosophie brauche, um angemessen verständlich zu sein, und dass man philosophisch der Kunst ohne die vor allem von Kant und Hegel entwickelten Denkmöglichkeiten nicht gerecht werden könne – vor allem nicht der modernen Kunst, die das philosophische Denken vor besondere Herausforderungen stellt. Derart markiert Adorno mit der *Ästhetischen Theorie* eine seinerzeit besonders attraktive Position: dezidiert philosophisch, jenseits eines dogmatischen Marxismus, für den die Kunst allein als Epiphänomen gesellschaftlicher Dynamiken von Bedeutung war, und im Gegensatz zu jenen konservativen Überzeugungen von Lukács bis Sedlmayr und Gehlen, für die moderne Kunst nichts anderes als die Auflösung traditioneller Formen und Gattungen und also ein Symptom des Niedergangs ist. Kurzum, die *Ästhetische Theorie* war ein Buch, das große Erwartungen weckte.

Mittlerweile, gut fünfzig Jahre nach der Veröffentlichung der *Ästhetischen Theorie*, hat sich das Bild gründlich verändert. Der Marxismus hat viel von seiner Wirksamkeit verloren, auch in kunstphilosophischer Hinsicht, und der Versuch, mit traditionalistischen Argumenten die Legitimität der Kunst des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts zu bestreiten, hätte inzwischen einen schweren Stand; wer könnte noch ernsthaft gegen abstrakte Malerei und atonale Musik argumentieren oder Gedichte wie solche von Char, Ungaretti, Stevens oder Celan als Anzeichen für den Zerfall der dichterischen Kunst deuten? Auch ist Adornos Buch nicht länger ein Versprechen. Es ist kanonisch geworden, ein Schlüsselwerk der späteren ‚Kritischen Theorie‘ und ebenso der neueren Ästhetik und Kunstphilosophie.

Aber ist das Buch auch ein Klassiker, ein Werk also, das den Bedingungen seiner Entstehungszeit entwachsen und so in seinem zeitlosen Kern sichtbar geworden ist? Oder wirkt es beim Wiederlesen eher zeitgebunden und

sogar anachronistisch? Letzteres wäre, gemessen an Adornos Selbstverständnis, kein Unglück, sondern eine Konsequenz. Zwar handelt die *Ästhetische Theorie* durchweg von ‚der Kunst‘ – als ob sie alles, was mit Recht als Kunst bezeichnet werden kann, umfasste. Aber schon die ersten Seiten des Buches lassen klar werden, dass es Adorno allein um die einer besonderen geschichtlichen Situation zugehörige und so in einem spezifischen Sinne ‚moderne‘ Kunst gehen soll. Das ist Kunst, die sich „von der Theologie“ losgesagt habe,² die ihrer „eigenen Gesetzlichkeit“ folgende, autonom gewordene Kunst³ der „revolutionären Kunstbewegungen um 1910“, deren Innovationsdynamik sich gegen die Kunst selbst kehre, so dass – Adornos erster Satz – „nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich“ sei, „weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht“.⁴ So muss Adorno denken, wenn er überzeugt davon ist, dass die Kunst „ihren Begriff in der geschichtlich sich verändernden Konstellation von Momenten“ habe und darum nicht definierbar sei.⁵ Philosophisch von Belang ist die Kunst heute, in der Gegenwart, und fünfzig oder noch mehr Jahre, nachdem Adorno die zitierten Formulierungen niedergeschrieben hat, ist dieses Heute nicht mehr dasselbe. Die geschichtliche „Konstellation“ ist eine andere. Entsprechend müsste die Kunst anders sein und die ästhetische Reflexion den Stellenwert der Kunst und damit auch sich selbst anders bestimmen.

Das ernst zu nehmen, bedeutet wiederum nicht, dass man Adornos radikal geschichtliche Einstellung übernehmen und sich am aktuellen Stand der Kunst orientieren müsste – als ob mit diesem ein neuer, wie auch immer zu bestimmender Grad ästhetischer Autonomie erreicht wäre. Es reicht, sich klarzumachen, dass die Kunst, die Adorno im Sinn hat, mittlerweile anders erscheint. Sie ist nicht mehr avantgardistisch, keine Kunst an der Grenze möglicher Kunst mehr, sondern Kunst neben anderer Kunst.

Die Kunst der „revolutionären Kunstbewegungen“, die Adorno als Paradigma seiner ästhetischen Reflexionen versteht, ist für ihn vor allem die Musik der so genannten ‚Neuen Wiener Schule‘, also die Musik Schönbergs, Weberns und Bergs. Was die Literatur betrifft, so erwähnt Adorno Proust und Joyce, er bezieht sich gelegentlich auf Kafka, aber er denkt – deutlich aus der Zeit „um 1910“ herausversetzt – vor allem an Beckett. Die bildende Kunst ist schwächer als Musik und Literatur vertreten; der Impressionismus, Picasso und Klee werden genannt, während Cézanne, nach allgemeiner Überzeugung neben Monet der Vater der modernen Malerei,

² ADORNO, *Ästhetische Theorie*, GS 7, S. 10.

³ ADORNO, *Ästhetische Theorie*, GS 7, S. 12.

⁴ ADORNO, *Ästhetische Theorie*, GS 7, S. 9.

⁵ ADORNO, *Ästhetische Theorie*, GS 7, S. 11.

überhaupt nicht vorkommt. Alle, die Adorno nicht den „revolutionären Kunstbewegungen“ zurechnet, kommen sowieso nicht vor oder höchstens, um aus Adornos Kanon ausgeschlossen zu werden; eine vollständige Liste wäre länger als die der von Adorno berücksichtigten Künstler. Sie umfasste nicht nur Komponisten wie Richard Strauss und Sibelius, die Adorno herzlich verabscheute, sondern auch Stravinsky, in der früheren *Philosophie der neuen Musik* zwar bewundert, aber der „Reaktion“ zugerechnet, ebenso Bartók, Schostakowitsch, Britten und andere. Warum zwar Joyce, nicht aber Woolf, Musil oder Rilke vorkommen, ist schwer nachvollziehbar, da keinem von ihnen künstlerisch-restaurative Absichten unterstellt werden können. Auch Pound und T.S. Eliot werden nur kurz erwähnt – mit Hinweis auf ihre „elitäre“ Einstellung.⁶ Die Genannten sind – wie Kafka oder Joyce – klarer Weise Repräsentanten moderner Literatur.

Aber sie passen offenbar nicht in das Bild, das Adorno von der modernen Kunst hat – „einer Kunst fortgeschrittensten Bewußtseins, in der die avanciertesten und differenziertesten Erfahrungen sich durchdringen“ und die dabei in gesellschaftlicher Hinsicht „kritisch“ sein muss. Moderne Kunst, so Adorno, müsse „dem Hochindustrialismus sich gewachsen zeigen, nicht einfach ihn behandeln“.⁷ „Modern“ sei Kunst, „die nach ihrer Erfahrungsweise, und als Ausdruck der Krise von Erfahrung“ absorbiere, „was die Industrialisierung unter den herrschenden Produktionsverhältnissen gezeitigt“ habe. Sie sei „ebenso gesellschaftlich bestimmt durch den Konflikt mit den Produktionsverhältnissen wie innerästhetisch als Ausschluß des Verbrauchten und der überholten Verfahrensweisen“ – „bedeutende Kunstwerke“ vernichteten „tendenziell alles aus ihrer Zeit, was ihren Standard nicht“ erreiche.⁸ Eine Kunst, die sich nicht mit den „Produktionsverhältnissen“ anlegt, wäre demnach ebenso ausgeschlossen wie eine, die nicht das „Verbrauchte“ ausschließt und sich stattdessen an „überholte Verfahrensweisen“ hält. Entsprechend wäre nicht alle Kunst ‚modern‘, die man unabhängig von Adorno möglicherweise als modern bezeichnen würde.

Adornos forciertes Verständnis moderner Kunst ist leicht angreifbar. Warum sollten Autoren wie Woolf oder Musil nicht modern sein, und warum spräche es gegen die Modernität von Nabokov, Jelinek, Handke, Jaccottet oder Ishiguro, dass sie anders schreiben als Beckett? Warum sollten Komponisten, denen die Neue Wiener Schule nicht alles bedeutet – Schostakowitsch, Britten, aber auch Messiaen, Feldman, Pärt, Rihm oder Trojahn – nicht trotzdem modern sein? Gewiss müsste man ihre Modernität

⁶ ADORNO, *Ästhetische Theorie*, GS 7, S. 377.

⁷ ADORNO, *Ästhetische Theorie*, GS 7, S. 57.

⁸ ADORNO, *Ästhetische Theorie*, GS 7, S. 58.

mit einem alternativ zu Adorno eingeführten Moderne-Begriff erläutern. Auch unabhängig davon lässt sich jedoch eine bereits angedeutete Schwierigkeit von Adornos Moderne-Verständnis benennen: Was ist, wenn Kunstwerke nicht mehr die „fortgeschrittensten“ sind? Immerhin sind die Werke, die sich den „revolutionären Kunstbewegungen um 1910“ verdanken, zur Entstehungszeit der *Ästhetischen Theorie* auch nicht mehr die neuesten. Sind die „Standards“ von Schönberg, Webern und Berg mittlerweile „überholt“ oder „verbraucht“ – oder wären sie das nur dann nicht, wenn alles Spätere hinter ihnen zurückbliebe?

In jedem Fall hat Adorno deutlich erkennbare Schwierigkeiten damit, die vergangene Kunst in seine Konzeption einzuordnen. Er will nicht bestreiten, dass es auch in ‚vormodernen‘ – und das muss bei ihm ja bedeuten: in vorindustriellen – Zeiten Werke von künstlerischem Rang gegeben hat. Doch wie er meint, lässt sich deren Qualität nur bestimmen, indem man sie am Maßstab der gegenwärtigen, avanciert modernen Werke misst. Die Tradition sei „nicht abstrakt zu negieren, sondern unnaiv nach dem gegenwärtigen Stand zu kritisieren“,⁹ und entsprechend seien Werke, die einer solchen Kritik standhalten, aufgrund ihrer „correspondance mit Späterem“ aktuell.¹⁰ Wie das möglich ist, obwohl die früheren Werke weder dem „fortgeschrittensten“ künstlerischen Bewusstsein entsprechen noch den modernen Produktionsbedingungen unterliegen können, bleibt offen.

Trotzdem wäre es voreilig, die *Ästhetische Theorie* auf ihre offenkundigen Schwächen zu reduzieren, denn Adornos Buch markiert in der modernen Ästhetik eine seltene Position. Adorno sieht die Kunst weder als bloßen Anlass subjektiven Erlebens noch als Medium einer durch sie hindurch zur Geltung kommenden geschichtlichen Wahrheit, sondern traut den Werken aufgrund ihrer immanenten Struktur zu, Erfahrungen ganz anderer Art zu ermöglichen. Kunsterfahrung, wie Adorno sie versteht, ist wesentlich „Freiheit zum Objekt“,¹¹ und das wiederum ist eine Freiheit, die keine subjektive Disposition ist, sondern von den „Objekten“ her kommt; Kunstwerke gehen in den Bestimmtheiten des gesellschaftlichen Lebens nicht auf und bieten so die Möglichkeit einer nicht gesellschaftlich vermittelten und derart vorbestimmten Erfahrung. Im Kunstwerk sei, wie Adorno es im Hinblick auf die Lyrik Baudelaires ausdrückt, „die überwältigende Objektivität des Warencharakters, die alle menschlichen Residuen“ aufsaugt, „mit der dem lebenden Subjekt vorgängigen Objektivität des Werkes synkopiert“.¹² Diese „Objektivität des Werkes“ sei „der wahre Grund des

⁹ ADORNO, *Ästhetische Theorie*, GS 7, S. 68.

¹⁰ ADORNO, *Ästhetische Theorie*, GS 7, S. 47.

¹¹ ADORNO, *Ästhetische Theorie*, GS 7, S. 33.

¹² ADORNO, *Ästhetische Theorie*, GS 7, S. 39.

Risikos aller Kunstwerke“, die Verpflichtung eines Werks darauf, „dem Irrlicht der ihm immanenten Objektivität folgen“ zu müssen, „ohne Garantie, daß die Produktivkräfte, der Geist des Künstlers und seine Verfahrensweisen, jener Objektivität gewachsen wären“. Wenn etwas „an der Kunst ohne idealistischen Muff Ernst heißen“ könne, so sei es „das Pathos der Objektivität“.¹³ Kunstwerke, so belegen diese Zitate, sind nur, was sie sind, indem sie weder in gesellschaftliche Vorgaben passen, noch in den Intentionen von Künstlern oder Interpreten aufgehen. Sie müssen eigenständig sein, Gegenstände im emphatischen Sinn, an denen sich, wenn man sie frei betrachtet, erfahren lässt, was eine emphatisch verstandene, allen subjektiven Prägungen vorgängige Gegenständlichkeit oder Objektivität ist.

Auch die von Adorno betonte gesellschaftskritische Bedeutung der Kunst muss von hier aus verstanden werden. Adorno meint nicht, Kunst müsse sich, um überzeugend zu sein, positionell mit gesellschaftlichen Problemen auseinandersetzen; ‚engagierte‘ Kunst war ihm eher ein Gräuel. Das „Pathos der Objektivität“ kommt vielmehr aus der Überzeugung, dass die modernen „Produktionsverhältnisse“ alle Lebensverhältnisse und auch alle Dinge bestimmen, indem sie diese einer subjektiven Verfügung unterwerfen, und dass die Kunst wohl das Einzige ist, das in dieser umfassenden Bestimmung nicht aufgeht. Kunst, so glaubt Adorno, müsse sich mit diesen Produktionsverhältnissen immanent anlegen, um sie gleichsam von innen aus zu sprengen und derart das, was sie durch Identifikation verdecken, das Nichtidentische also, zur Erscheinung zu bringen.

Die Betonung liegt dabei auf ‚immanent‘; Kunst ist, wie Adorno denkt, wesentlich von der Art der industriellen Produktion. „Die ästhetische Produktivkraft“ so schreibt er,

ist die gleiche wie die der nützlichen Arbeit und hat in sich dieselbe Teleologie; und was ästhetisches Produktionsverhältnis heißen darf, alles worin die Produktivkraft sich eingebettet findet und woran sie sich bestätigt, sind Sedimente oder Abdrücke der gesellschaftlichen.¹⁴

Später im Text nimmt Adorno den Gedanken auf und variiert ihn. Der „innerästhetische Fortschritt“, so liest man nun, sei „einer der Produktivkräfte zumal der Technik“ und als solcher „dem Fortschritt der außerästhetischen Produktivkräfte verschwistert“.¹⁵ Aus dieser Annahme, man darf sie wohl die Grundannahme der *Ästhetischen Theorie* nennen, ergibt sich Adornos Überzeugung, allein die unter industriellen und in diesem Sinne modernen Bedingungen entstandene Kunst sei ästhetisch von Bedeutung, während

¹³ ADORNO, *Ästhetische Theorie*, GS 7, S. 64.

¹⁴ ADORNO, *Ästhetische Theorie*, GS 7, S. 15–16.

¹⁵ ADORNO, *Ästhetische Theorie*, GS 7, S. 56.

die vorindustrielle Kunst, mag sie noch so eindrucksvoll sein, zu dem, was die originäre Aufgabe der Kunst sei, nichts beiträgt. Und weil Adorno die Gleichartigkeit gesellschaftlicher und künstlerischer Produktion unterstellt, muss er dem industriell-technischen Fortschritt einen künstlerischen an die Seite stellen. Adornos Avantgardismus ergibt sich aus seiner Grundannahme, und also steht und fällt er auch mit ihr.

Ist die Grundannahme plausibel? Was hat Schönbergs Zwölftontechnik mit den gleichzeitigen Entwicklungen des Automobilbaus zu tun, was Kandinskys Entdeckung der Abstraktion mit der gleichzeitigen Elektrotechnik? Man ist wohl versucht zu sagen: wenig. Im Hinblick auf andere Kunstformen wäre es möglicherweise leichter, Adornos Grundannahme zu folgen – kein Neues Bauen ohne Stahlkonstruktion und Beton, keine elektronische Musik ohne die entsprechenden technischen Voraussetzungen, keine Photographie und kein Film ohne Kamera und Projektionstechnik. Und es ist keine Frage, dass sich die Photographie durch die Perfektionierung der Digitaltechnik verändert hat.

Aber dergleichen Naheliegendes meint Adorno nicht – eher denkt er, dass das Neue der modernen Kunst sich generell von den modernen „Produktivkräften“ her verstehen lasse, unabhängig davon, ob die Techniken der Malerei oder die Aufführungspraktiken der Musik so traditionell sind wie Ölbilder auf Leinwand oder Musik für Streichinstrumente. Von vornherein abwegig ist das nicht. Es ist ja unbezweifelbar, dass mit den Künsten seit Beginn des neunzehnten Jahrhunderts, im Zuge der industriell dominierten Moderne also, etwas geschehen ist; sie haben sich verändert, und die Irritationen, die es gegenüber der ‚modernen Kunst‘ gab, waren nicht ganz und gar unverständlich. Abstraktion, Atonalität, hermetische oder dunkle Sprache kannte man so vorher nicht – wenngleich man sich, eine allzu einfache Deutung relativierend, gleich fragen sollte, ob die Kunst vordem immer nur sofort verständlich war. Ist Dante leichter zugänglich als Proust? Wie ist es mit den späten Bildern Tizians oder mit Bachs Solosonaten für Violine oder Cello? Dennoch, irgendetwas war anders, und zwar nicht erst seit den „revolutionären Kunstbewegungen um 1910“, sondern bereits früher, seit dem späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhundert. Auch wenn die Kunst immer reflektiert gewesen ist, wurde die Reflexion immer wichtiger; sie richtete sich nicht mehr allein auf die Möglichkeit jeweiliger Kunstwerke, sondern auf die Erschließungsmöglichkeiten von Kunst überhaupt. Schon die dichtenden und philosophierenden Leser von Kants dritter Kritik trauten der Kunst sehr viel zu; die Kunst stand für Erfahrungsmöglichkeiten, die singulär und zugleich zentral waren. In dieser Tradition, der klassischen und romantischen, steht Adorno. Wie sein emphatisches Plädoyer für eine Ästhetik des Objektiven zeigt, verspricht

er sich etwas von der Kunst, das offenbar nicht von anderswo her erhofft werden kann. Ob die Kunst immer schon objektiv gewesen ist, also auch bei Dante, Tizian und Bach, darf man zunächst dahingestellt sein lassen, denn Adorno hat mehr im Sinn als das; er will zeigen, dass das Objektive durch die Kunst zu retten, aus seiner Verschüttung zu befreien sei, und darauf wären Dante, Tizian und Bach wohl nicht gekommen. Kein Wunder, denn in der ‚Sattelzeit‘ um 1800 ist prominente, ja singuläre Aufgabe der Kunst weniger ein Thema der ästhetischen Praktiker als derer, die über die Kunst nachdachten, der Philosophen – wobei es auch Doppelrollen und Verbindungen zwischen dem Machen von Kunst und dem Nachdenken über sie gab. Jedenfalls ist die Rettung des Objektiven unter den Bedingungen der technisch-industriellen Moderne kein Thema der Kunst, sondern einer sich auf die Kunst beziehenden Philosophie. Diese, die Philosophie Adornos, verdient es, unter dem Gesichtspunkt einer ästhetischen Parteinahme für das Objektive neu gelesen zu werden. Wie anders sollte Kunst von Bedeutung sein als durch ihre eigentümliche Objektivität, also dadurch, dass sie mit der Gegenständlichkeit ihrer Werke erfahrbar macht, was anders nicht zu erfahren wäre und sich keinesfalls auf subjektive Erlebnisse reduzieren lässt? Auch wenn die Lektüre kritisch ausfällt, ist damit der Gedanke einer objektiven Ästhetik nicht entkräftet. Vielmehr lässt sich dann erwägen, wie er auf andere Weise entwickelt werden kann.

2.

Setzt man wie Adorno voraus, dass die „ästhetische Produktivkraft [...] die gleiche wie die der nützlichen Arbeit“ ist, muss man auch sagen, wie sich beide voneinander unterscheiden. Dass beide verschieden sind, darf man für evident halten, und wären sie es nicht, könnte die Kunst nicht die kritische Funktion erfüllen, die Adorno ihr zuspricht. Wie es heißt, kehre die Kunst der Gesellschaft eine „Spitze“ zu; sie übe gegen den „stumpfen Druck des body social“ einen „Gegendruck“ aus.¹⁶ Wie kann sie das, wo sie doch den Produktivkräften der Gesellschaft „verschwistert“ sein soll?

Adorno hat mehrere, mindestens drei Antworten auf diese Frage. So verweist er auf die eigentümliche Geschlossenheit von Kunstwerken, die er auch mit dem Begriff der „fensterlosen Monade“ bestimmt.¹⁷ In dieser seien die „Produktivkräfte“, sonst rationale Möglichkeiten der Naturbeherrschung, gegen sich selbst gewendet, derart, dass diese Möglichkeiten im

¹⁶ ADORNO, *Ästhetische Theorie*, GS 7, S. 56.

¹⁷ ADORNO, *Ästhetische Theorie*, GS 7, S. 15 und öfter.

Kunstwerk „ihrerseits beherrscht“ würden und mit ihnen „aus Freiheit geschaltet“ werden könne.¹⁸ Sobald den beherrschenden Kräften menschlicher Produktivität ihre externen Objekte entzogen sind, werden sie demnach zu Momenten freier Selbstbezüglichkeit.

Was das bedeuten soll, ist allerdings nicht ganz klar. Wie soll die Logik der Rationalität, des Bestimmens, Berechnens und Beherrschens, mit einem Mal sich selbst beherrschen, so dass von der „Beherrschung des Beherrschenden“¹⁹ gesprochen werden kann? Und wäre eine derartige Selbstbeherrschung wirklich Kunst? Sofern eine wie auch immer beherrschende Rationalität ohne beherrschbare Objekte ist, wendet sie sich ja nicht gegen sich selbst – als ob sie um jeden Preis ein Objekt bräuchte, sondern wird einfach nur frei, vielleicht ähnlich, wie das Gehen frei wird, wenn man nicht mehr irgendwohin will und erst recht nicht in einer festgesetzten, eng bemessenen Zeit. Und eine solche Freiheit ist nicht notwendigerweise künstlerisch. Es könnte auch die Freiheit reiner Mathematik oder des nicht aufs Gewinnen versessenen Schachspielens sein.

Eine zweite Antwort Adornos setzt anders an. Ihr zufolge soll sich die ästhetische Produktivkraft nicht durch Selbstbeherrschung von Produktivkraft nützlicher Arbeit unterscheiden, sondern dadurch, dass ihre Rationalität zwar logisch ist, aber von einer begriffs- und urteilslos gewordenen Logik geprägt. Die immanente Ordnung der Kunstwerke komme durch „Folgerungen ohne Begriff und Urteil“ zustande und sei deshalb auch durch die „Affinität der nicht identifizierten Momente“ bestimmt und nicht durch klar erkennbare oder rekonstruierbare Ordnungsprinzipien.²⁰ Adorno meint wohl etwas Ähnliches, wenn er die „subjektive Durchbildung der Kunst“ als die einer „nichtbegrifflichen Sprache“ bezeichnet.²¹ Aber seine Überlegung führt nicht zum gewünschten Ziel, weil nun die behauptete Gleichheit der ästhetischen Produktivkräfte mit denjenigen rationaler Arbeit nicht mehr einleuchtet. „Folgerungen ohne Begriff und Urteil“ sind keine Folgerungen mehr – woran sollte ihre Schlüssigkeit sich bemessen lassen? Wenn Adorno zur Erläuterung von der „Affinität nicht identifizierbarer Momente“ spricht, so lässt das eher an die Stimmigkeit von Farbwerten oder Klängen denken, an die Assonanzen dichterischer Sprache, die man trotz aller Evidenz, die sie hat, nicht mehr ‚logisch‘ nennen würde. In anderem Zusammenhang, bezogen auf die Lyrik Hölderlins, hat Adorno ein solches assoziierendes Verfahren als parataktisch beschrieben; sofern die Elemente eines Gedichts nicht mehr oder zumindest nicht mehr allein der

¹⁸ ADORNO, *Ästhetische Theorie*, GS 7, S. 207.

¹⁹ ADORNO, *Ästhetische Theorie*, GS 7, S. 207.

²⁰ ADORNO, *Ästhetische Theorie*, GS 7, S. 208.

²¹ ADORNO, *Ästhetische Theorie*, GS 7, S. 121.

„logischen Hierarchie subordinierender Syntax“ unterstellt sind, können sie nebeneinander stehen und mannigfach aufeinander beziehbar sein.²² So wäre es auch mit den Farben, Flächen und Linien eines Gemäldes oder mit den Klängen einer musikalischen Komposition. Zwar ist die Musik, sofern sie einem Tonsystem unterstellt ist, immer auch rational. Aber es ist eine *andere* Rationalität als die des logischen Schließens oder des Berechnens. Außerdem geht kein Musikstück in den durch ein Tonsystem vorgegebenen Festlegungen auf; der musikalische Klang ist auf kein Regelwerk reduzierbar.

Neben der Möglichkeit ästhetischer Selbstbeherrschung von Rationalität und derjenigen einer begriffs- und urteilslosen Logik hat Adorno eine dritte Möglichkeit erwogen, ästhetische Gebilde aus der Rationalität verständlich zu machen, die auch die der technisch-ökonomischen Naturbeherrschung ist, aber in der Kunst zu einer Kritik ihrer selbst finden soll. Diese Antwort auf die Frage, wie Kunst rational gebildet und dennoch Kunst sein kann, verbindet die beiden ersten Antworten; ihr zufolge sind Kunstwerke rational konstruiert, aber so, dass die Konstruktion sich aufgrund ihrer Radikalität selbst zerstört und so eine „nichtbegriffliche Sprache“ freisetzt. Wie es heißt, „suspendieren“ und „desavouieren“ Kunstwerke „die eigene Logizität“ – darauf zielen „das Moment des Zerrütteten in aller modernen Kunst“.²³ „Je integrierter die Kunstwerke“ seien, desto mehr zerfalle in ihnen, „woraus sie sind“. Insofern sei „ihr Gelingen selber Zerfall“ und leihe „ihnen das Abgründige“.²⁴ Diesen inneren Zerfall der Kunstwerke versteht Adorno als ein Ereignis, zu dessen Erläuterung er sich auf „das Phänomen des Feuerwerks“ bezieht. „Prototypisch“ für die Kunst sei es darin, dass es „apparition κατ’ ἐξοχήν“ sei – „empirisch Erscheinendes, befreit von der Last der Empirie als einer der Dauer, Himmelszeichen und hergestellt in eins, Menetekel, aufblitzende Schrift, die doch nicht ihrer Bedeutung nach sich lesen läßt“.²⁵

Adornos Charakterisierung von Kunstwerken am Modell des Feuerwerks ist schwer nachzuvollziehen. Am ehesten dürfte man wohl an Kunstwerke, zu denen es gehört aufgeführt zu werden, Musik- und Theaterstücke also, auch an die Rezitation dichterischer Texte, doch kaum an Werke der bildenden Kunst wie Bilder, Skulpturen und Bauwerke. Zwar könnte man darauf hinweisen, dass auch Bilder verschieden erscheinen, je nachdem, in welchem Licht sie stehen und wie, etwa aus welchem Abstand, der Blick auf sie fällt. Eine solche Erscheinung könnte ereignishaft sein wie die Auf-

²² THEODOR W. ADORNO, Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins, in: *Noten zur Literatur*, GS 11, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1974, S. 447–491, hier S. 471.

²³ ADORNO, *Ästhetische Theorie*, GS 7, S. 208.

²⁴ ADORNO, *Ästhetische Theorie*, GS 7, S. 84.

²⁵ ADORNO, *Ästhetische Theorie*, GS 7, S. 125.

Authors and Editors

Dr. Bernadette Banaszkiwicz
Visiting scholar
School of History, Classics and Archaeology
University of Edinburgh

William Robertson Wing Old Medical
School, 4 Teviot Pl.
Edinburgh EH8 9AG
United Kingdom
banaszki@staff.uni-marburg.de

Natan Elgabsi
PhD Candidate
Åbo Akademi University (Finland)
Department of Philosophy
Tuomiokirkontori 3
20500 Turku
Finland
nelgabsi@abo.fi

Prof. Dr. Günter Figal
Philosophisches Seminar
Universität Freiburg
Platz der Universität 3
79085 Freiburg
Germany
guenter.figal@philosophie.uni-freiburg.de

Prof. Dr. Eberhard Geisler
In der Meielache 15
55122 Mainz
Germany
geisler@uni-mainz.de

Prof. Dr. Dimitri Ginev
University of Sofia
Tzar Osvoboditel 15 Bd
Sofia1000
Bulgaria
Dimitar.Ginev@ruhr-uni-bochum.de

Prof. Dr. Jonas Grethlein
Seminar für Klassische Philologie
Universität Heidelberg
Marstallhof 2–4
69117 Heidelberg
Germany
jonas.grethlein@skph.uni-heidelberg.de

Dr. Bjarke Mørkøre Stigel Hansen
Aarhus University
School of Culture and Society
Jens Chr. Skous Vej 3
8000 Aarhus C
Denmark
bmh@cas.au.dk

David Liakos
Houston Community College-Northline
Campus
Building A Room 320
8001 Fulton St.
Houston, TX 77022
USA
david.liakos@hccs.edu

Prof. Dr. Burkhard Liebsch
Am Feldbrand 31
59348 Lüdinghausen
Germany
Burkhard.Liebsch@rub.de

Dr. Virginia Mastellari
Seminar für Griechische und Lateinische
Philologie
Universität Freiburg
Platz der Universität 3
79085 Freiburg
Germany
virginia.mastellari@altphil.uni-freiburg.de

Ian Alexander Moore
Assistant Professor of Philosophy, Loyola
Marymount University
Faculty, St. John's College
5710 Crescent Park E. Apt. 124
Los Angeles, CA 90094
USA
Ian.Moore@sjc.edu

Prof. Dr. Anna Novokhatko
Aristotle University of Thessaloniki
Department of Classical Philology
University Campus
54124 Thessaloniki
Greece
anovokhatko@lit.auth.gr

Prof. Dr. Mirela Oliva
Rudman Chair of Philosophy Philosophy
Department University of St. Thomas
3800 Montrose Blvd.
Houston, TX 77006
USA
olivam@stthom.edu

Prof. Dr. Bernhard Zimmermann
Seminar für Griechische
und Lateinische Philologie
Universität Freiburg
Platz der Universität 3
79085 Freiburg
Germany
bernhard.zimmermann@altphil.uni-freiburg.de

Index of Names

- Achill, Achilleus 255, 275–278, 282
Adam 312
Adorno, Theodor W. 1–17, 155, 169–170, 179, 181–183, 194, 327
Aeschines 213, 262
Aeschylus 20, 23–24, 26, 28–30, 203, 208, 210–211, 261, 270, 279–280
Alberti, Leon Battista 286–304
Alexis 262–264
Améry, Jean 98, 161
Antigone 25–26, 29, 32, 272, 279, 283
Apollon 231–250
Aristophanes 30, 197–212, 252, 261, 266
Aristoteles 26, 60, 127–130, 132–133, 137–142, 172, 254–255, 260, 267–270, 291, 311
Arnim, Bettina von 185
Asklepios 213–250
Assmann, Jan 169–170, 179–182, 186
Augustinus, Aurelius/Augustine 96, 307, 326–328
- Bach, Johann Sebastian 180–181, 193–195
Barbour, Ian 128–129, 132–133
Basilus der Große 171
Beethoven, Ludwig van 169–194
Böhme, Jakob 308–309
Brendel Alfred 186–190
Brison, Susan 148–151, 153, 164, 167
Brown, Bill 272
Bruckner, Anton 189–190
Buber, Martin 149, 307, 323
- Celan, Paul 2, 306–330
Chladenius, Johann Martin 36–39, 42–47, 49, 51, 54–64
Christus/Christ 129, 139, 172–174, 180, 188, 193, 307, 313
Collingwood, Robin G. 163
Cratinus Junior 260
- da Vinci, Leonardo 303
Dahlhaus, Carl 183–184
- Demetrius of Phalerum 256–257
Demus, Klaus 318
Derrida, Jacques 85, 92, 94, 120, 145–147, 157, 159, 161, 173–174
Descartes, René 35, 45, 86, 112, 175, 298
Didi-Huberman, Georges 147, 155, 157, 161
Dilthey, Wilhelm 32, 36, 39, 165–167, 286
Diogenes 257
Dreyfus, Hubert 272
- Ecclesiasticus 325
Echekrates 213, 220–225, 228–229, 233–234, 237–239
Eckhart (Meister) 306–330
Eupolis 206, 260
Euripides 20, 23, 28–29, 208–211, 261, 264, 270
- Fauconnier, Giles 197–202, 212
Feuchtner, Bernd 185
Figal, Günter 287, 292–293
Fludernik, Monika 202–203
- Gadamer, Hans-Georg 30, 32–34, 36–38, 56–57, 60, 62–63, 66, 75, 77, 86, 89, 127, 132–141, 146, 163, 286–304, 312, 314, 316, 318–319, 322, 324
Gardiner, John Eliot 194–195
George, Theodore 287, 296, 299
Giotto 288
Goethe, Johann Wolfgang von 25, 171, 185–186, 326
Gregor von Nazianz/Gregory of Nazianzus 171–174, 176, 178, 195–196, 255
Gregor von Nyssa 171
Grøn, Arne 66, 72, 74–80, 83–84, 86–89
Gülke, Peter 186–190
Gumbrecht, Hans Ulrich 271–272
- Harman, Graham 132, 272
Harries, Karsten 289–290, 300–301

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 2, 16, 66, 73, 97–98, 103, 140, 174–175, 329
- Heidegger, Martin 36–37, 66, 72, 75, 81, 85, 94, 130, 136, 140, 189, 271–284, 288, 299–301, 307, 311, 316–319, 323
- Hinrichsen, Hans-Joachim 187, 189
- Hölderlin, Friedrich 9, 14, 283–284
- Hofmannsthal, Hugo von 185–186, 194
- Homer 19–20, 235, 252–270, 272, 274–275, 278–283
- Hopp, Christian 190
- Husserl, Edmund 112, 306
- Jerusalem 325
- Job 319
- Kalbek, Max 180
- Kant, Immanuel 1, 2, 7, 12–13, 50, 65, 85, 87, 97–98, 135, 137, 144–145, 170, 175
- Kebes 213, 221, 227, 230, 232–233, 242
- Kierkegaard, Søren 65–66, 72, 75, 76, 78, 88
- Koelle, Lydia 307, 326
- Kriton 213, 215, 217–219, 223, 227, 237, 242, 247–249
- Landauer, Gustav 308–309, 320
- Latour, Bruno 272
- Levi, Primo 101, 144, 147–149, 155, 157–164, 166–168
- Levinas (/Lévinas), Emmanuel 94, 101–102, 140, 143–148, 157–158, 162
- Luther, Martin 308, 313, 315
- Mahler, Gustav 190
- Martial 23, 255–256
- Meier, Georg Friedrich 36–54, 59–60, 62–64
- Moses 181, 315
- Nietzsche, Friedrich 2, 66, 218, 284
- Novalis 308
- Paul, Jean 195
- Perger, Mischa von 309, 316
- Philemon 252–270
- Pindar 272, 280, 283–284
- *Epinikien* 280
- Platon/Plato 20, 27, 83–85, 96, 205, 213–250, 258, 260–262, 264–267, 283, 307, 311–312
- *Phaidon* 213–250
- Plinius/Pliny 255
- Protagoras 265, 300
- Quint, Josef 309–311, 321, 324–325
- Ricœur, Paul 66, 91–92, 107
- Rosenzweig, Franz 323
- Rossini, Gioachino 190–193
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 2, 174–179, 183, 189, 195, 329
- Schlegel, Friedrich 174, 184
- Schlink, Bernhard 160, 166–167
- Scholem, Gershom 307, 327–329
- Schubert, Franz 186–190
- (Singer) Sargent, John 294
- Sokrates/Socrates 78, 83, 85, 213–250, 260–262, 328
- Sontag, Susan 148–150
- Sophokles 20, 25–26, 29–30, 206–210, 247, 270, 272, 283
- Spinoza, Baruch de 174–176
- Stein, Edith 132, 306, 329
- Stosch, Klaus von 172
- Strabon 257–258, 268
- Taylor, Charles 61, 272
- Theaitetos 83–85
- Theunissen, Michael 66, 72, 284
- Thukydides 281–282
- Tilliette, Xavier 176
- Trakl, Georg 311
- Turner, Mark 197–202, 212
- van der Heiden, Gert-Jan 145, 157, 162
- Varnhagen von Ense, Rahel 195
- Vico, Giambattista 35, 44–45, 297–299
- Waldenfels, Bernhard 74, 94, 102, 115
- Weil, Simone 149–151, 153, 156
- White, Hayden 146–148, 159–162, 164, 166
- Wiedemann, Barbara 316
- Wiesel, Elie 151–155, 158–159
- Wittgenstein, Ludwig 154
- Wolf, Friedrich August 21–22
- Wolff, Christian 36, 40, 43–45, 47–48, 52, 54, 58–60, 63
- Xenophon 262, 265
- Žižek, Slavoj 147–148, 150–151, 153–160, 162

Index of Subjects

- Abgeschiedenheit 308–309, 311, 317–319, 324
Abgrund 10, 74, 92, 317
abys, abyssal 314, 319, 322
Adressierung 80, 87, 92, 94–95, 104–107, 110–118, 120–121, 123–124, 224–225, 233–234
aesthetic failures 162
aesthetic representation 154–155, 159, 162
aestheticizing 147, 161
affliction, afflicted 147–156, 158, 160
Akustik 239–242
Angst 230–231, 277, 323
Anrecht 114, 118
Anspruch 32, 41, 60, 63, 92, 96, 102–103, 114–119, 122, 124, 185, 305
antirealism 297
anxiety (vgl. Angst) 323
apostles 313, 315
Arianismus 170, 180, 183
aristos 216, 224–225, 250
Artikulation 50, 58, 112–114, 117–118, 120–121, 124, 125
artistic expression 156, 159–160
arts (s. Kunst)
artwork 148, 156, 165–167, 287–288, 291–293, 301–304
Arzt 179, 220, 231
As-Dur Messe (Schubert) 186–189
Asebie 219, 225, 250
Auseinandersetzung 27, 31, 36, 66, 77, 92, 94, 104–105, 112–113, 116–117, 119–120, 122, 272, 284, 305
Authentizität/authenticity 19–20, 23, 26–27, 30, 42, 58, 93, 273, 315, 317

Bedeutung 2, 6, 8, 10–11, 15, 21, 36, 38, 40–44, 49–55, 58–60, 63, 68, 70, 72, 76, 80, 82, 87, 112–114, 116, 119, 131, 179, 198, 200, 203, 205, 208, 216–218, 227, 233, 241, 247, 270, 272–275, 278–279, 305, 330

being 128, 130–132, 135, 138, 141, 143–167, 294–296, 299, 304, 311, 317, 319–322, 324, 326–328
Beschwörer, Beschwörung 214, 216, 229–230, 232, 241
blasphemy, blaspheme, blasphemous 152, 326, 328
blending theory 197–212
book culture 259, 261, 269–270
Bürgerkrieg 96–97, 100, 123

Cartesianisch/Cartesian 35, 45, 86, 112, 175, 298
causation 127–142
clearing (the) 317
community 123, 143–144, 329
contracting 328
corporality 324

Dasein 111, 116, 273–278, 282–284, 317, 323
death (vgl. Tod) 148, 152, 163, 306–307, 317–318, 323
Dekonstruktion 174, 193
demythologization 329
detachment 307–309, 313, 316–321, 323–324, 326, 328–329
– mystical detachment 318, 328
Dezentrierung 174, 176, 184
Dialog/dialogue 51, 63, 117, 202, 216–218, 220–234, 237–241, 245, 248, 250, 293–294, 296, 301
Diegese 220–224, 229, 234, 237, 239, 242
dikaïotatos 216, 224–225, 250
Dissens 91–126
divinity, divine 128–129, 163, 298–299, 307, 315, 322, 325, 327
Dreifaltigkeit (vgl. Trinität) 171–173, 176
Dritte(r) 111, 121, 124

education 33, 253, 264–266, 269, 285, 298

- Einheit 34, 42, 51, 56, 69, 172, 174, 177, 181, 183, 185, 187–189, 192–194
- Emotion 213–214, 221–223, 226–227, 229–234, 242, 268
- Entschlossenheit 274, 277–278
- Epistemologie 32–33, 35, 37, 39, 44, 46, 49–51, 53, 57, 61
- epistrophē* 315
- epōdē, epōdos* 216, 227, 229–232, 241, 246
- Erfahrung 1, 4–5, 7, 12–17, 35, 45–46, 59, 73, 77, 92–97, 104–107, 111–124, 183–184, 186, 201, 203, 232–233, 275, 278, 282, 284–285
- Erkenntnis 5, 9, 12, 16, 26–27, 32, 35–46, 48–51, 54, 56, 58–62, 103, 107, 115, 119, 125, 173–177, 180, 183, 189, 215, 240–241, 245, 330
- Erwachen 238, 240, 250
- eternity, eternal 143, 313, 320, 327
- ethical understanding 147, 149, 153, 157–158, 161, 167–168
- ethico-poetic 306
- euphēmia* 225, 241–243, 248
- eusebēs, eusebestatos* 216, 225, 239, 246, 250
- Existenz 35, 66–83, 88–89, 274
- Existenzialität 273
- experience 127, 131–141, 147–168, 287, 295, 307
- lived experience 148, 165–167
- expressing 156, 162
- Faktizität 15, 273
- Fiktion, fiktional/fiction, fictional, fictionality 154, 159–160, 164, 166–167, 201, 204
- Form 129, 138–141, 147, 152, 158, 160, 162–163, 165, 167, 203, 289, 302, 304
- Fragment 1, 16, 32, 55, 156, 162, 195, 205, 252–270, 272
- framing 114, 220, 223–224, 229
- Frieden durch Recht 108–109
- Freude 216, 222, 231–234, 240, 245
- Fuge 194–195
- fugue 322
- Furcht 214, 222–223, 227–228, 230, 232, 243, 250
- fusion of horizons 293, 301
- Gegenwart 202, 208–211, 274
- Gelassenheit 234, 308, 317–318
- gematria 321
- Genesis 128–129, 131, 312
- Gewalt (potenzielle) 117–118
- Gewalterfahrung 93–94, 97, 104–107, 112–122
- Gewaltforschung 91–92, 94, 108–109, 115, 123, 125
- Gewaltfreiheit 91, 95, 103, 117
- Gewaltgeschichte 99, 112
- Gewaltlosigkeit 92, 113, 115, 125
- Gewaltmonopol 107, 125
- Gewesenheit 274
- Gewissheit 229, 233–234, 243, 248
- Gott, Gottheit, Götter, göttlich/God, godhead, gods 42, 46, 49, 53, 128–130, 170–174, 176–178, 180–181, 183–186, 188–189, 191–194, 219, 225, 239–241, 244–247, 249–250, 280–281, 284, 298–299, 307–309, 312–330
- Gottesdienst 169, 180
- graphiein* 252–270
- ground 310, 312, 314–317, 319, 325
- Hahn 215–217, 219, 235–250
- Heiliger Geist 172–173, 176–177, 180, 185, 192–193
- Heilschlaf 216
- Heiltraum 246
- Heilung, Heiler 217–220, 239–240, 244
- Heilungsritus 216
- Heiterkeit 218, 222, 234, 250
- Hermeneutik, hermeneutisch/hermeneutics, hermeneutical 30–31, 32–63, 66, 75, 77, 79, 83, 91–95, 105, 111–113, 125, 127, 129, 132, 134, 141, 145–146, 163, 252, 266, 267, 271–272, 284, 286–287, 291–293, 296–297, 300–301, 303–304
- Hermeneutische Differenz 86–89, 94, 100, 111, 113, 120, 239, 246, 248
- existentielle Hermeneutik 65–66, 74–76, 78–80, 83, 86–89
- hermeneutical realism 285
- Holocaust 99–100, 151–157, 159–162, 164–167, 306
- Humanismus, humanistisch/humanism, humanistic 21, 47, 60, 72, 286–287, 291, 297–301
- Hypnos 238
- Idealismus 62, 174
- Idee 169–195
- image 145, 147, 155, 157–160, 162–168, 286, 290–291, 298, 301–302, 315, 321
- imagination, imaginative 69, 163, 298, 329

- imitatio deitatis* 329
 imitation, imitate 162–163
 Immanenz/immanence 316
 inauthenticity 317
 incarnational 322
 Inkubation 216, 219, 244
 Ironie 226, 247

 Jenseits 216, 218, 220, 232, 238, 240, 242, 248–249
 Jesus 139, 180, 312–313, 321, 327

 Kausalität (s. causation)
 Kind 111, 124, 214, 223, 228, 230, 232, 238, 241, 249
 Kirchenmusik 187, 191–193
 Klang 235, 240–242, 245–246, 248
kleos 278
 Körper 105, 198, 215–216, 218, 220, 227, 231, 238, 243, 248–249
 Kognitive Metaphertheorie 39, 59, 197–212
 Komik, komisch 204–205, 208, 226, 247
 Kommunikationsebene 216, 220, 222–223, 225, 228, 241, 245, 250
 Konsens 216, 243
 Kontext/context 32, 36–38, 42, 45, 47, 54–62, 64, 67, 73, 80, 122, 129, 133, 198, 204, 237, 252, 259, 264, 267, 269, 287–293, 296–297, 301, 312
 Konzertante Philosophie 178
 Krankheit 217–218, 246, 250
 Krieg 96–99, 100, 107–110, 120, 123, 205, 275, 279, 281–282
 Kummer 222–223, 228, 230–231, 234, 241
 Kunst 1–17, 169, 178–179, 182, 184, 186–195, 231, 232, 286–305
Kunst der Fuge (Bach) 194

 Lachen 204–205, 230, 242–243
 Leibliche Subjektivität 91, 104–196
 Letzte Worte 213, 215–216, 220–221, 223, 225, 228, 232, 238, 243, 245, 247
 Lichtung 317
 literature 151, 159, 162
logos 141, 173, 216, 219–221, 229, 231–234, 243
 love 298, 309, 321
 Luria, Lurianic (Kabbalah) 307, 327, 328

 Man (das) 276–278
 meaning (s. Bedeutung)
 measure 132, 136, 146, 254, 292–293, 300
 mediation, mediational 144, 146–147, 150–154, 158, 162
 – mediational predicament 147, 150–154, 158
 medium of literary fiction 164
 metaphysical ethics 143, 145–146
 middle voice 316
 Misologie 217, 219–220, 239
Missa Solemnis (Beethoven) 169–170, 177, 180, 183–187, 191, 193–194
 modernity 288, 297, 299–302
mousikē 230–232, 239, 245–246
 multiplicity 301, 324
 Musik 3–4, 7, 10–13, 169–195, 210, 230–231
 mysticism 307–308
Mythos/mythos 205, 216–218, 227, 229, 232–235, 238, 243–244, 250, 329

 Narratologie 43, 202–205, 207
 Neoplatonic 315
 Normalität 92, 95, 101–104, 110, 124
 nothingness, Nothing (the) 307, 310, 317, 319–322, 328
 not-working 314

 Ontologie, ontologisch/ontology, ontological 36–37, 45–46, 68, 98, 131, 143–144, 172, 284, 286, 292, 294–296, 308, 317, 324
 Opera buffa 191
 Opferhahn 237
 other (the) 143–150, 152–153, 156–158, 160–163, 167–168, 307, 316, 319, 324–327, 329

 painting 286–304
 passibility 313
peithō 227, 231, 250
 person speaking 155, 163, 168
 perspective 286–304
 Phänomenologie der Erfahrung 105
phronimōtatos 216, 224–225, 250
 picture 150, 163, 286–304
 poetry 155–156, 258, 267, 286, 303–304, 323, 329
 Politische Lebensformen 115–125
 Polytheismus 172
 portrait 294–295
 poverty 322
 Präsenz 173–174, 271–272
 Prinzip 173

- praxis* 214, 225, 229, 231–234, 245–246, 249
 prayer 307, 310, 320–321, 323–324
 predestination 312
 Protreptische Funktion 228, 234
 proximity 143–148, 154, 156–158, 162, 301

 Rätsel 249
 Raum 36, 39, 68, 94, 109, 111, 169–212, 283
 Realismus/realism, realistic 132, 155–156, 159, 287, 290, 297–300, 303
 – realistic hermeneutics 287, 303
 Realität, real/reality 128–129, 141, 149, 152–154, 158–160, 162–167, 198–201, 293–295, 302, 311, 329
reditus 315
 Reinigung 218, 244, 248
 Relationalität/relationality, relational 144–145, 157, 172, 176, 329
 Relativismus/relativism 42–43, 61, 287, 300–301
 releasement 308, 317, 326
 remembrance 328
 Renaissance 21, 159, 286–292, 297, 300
 repose 310, 311, 325–329
 representation, representational, representationalism 40, 92, 146–147, 152–155, 157–164, 166–167, 289–296, 299–300
 responsibility 144–148, 154, 156–158, 161–163, 168, 325
 – relationship of responsibility 161–162, 168
 rest 130, 313, 325–328
 Ruhe 306, 310, 325–327

 Sabbath 313, 327
 salvation 328
 Schachtelung 220–221, 224–225
 Scherz 218–219, 226–227, 230, 234, 240, 242–243, 247
 Schlaf 216, 236, 238, 240, 244–246
 Schwan 219, 231, 235, 239–242, 245–249
 Schwarze Hefte 271
 Seele 61, 85, 171, 177, 183, 193, 195, 213–216, 218–221, 226–227, 229–230, 232–233, 236, 238, 240–241, 243, 245, 248–250
 Sein zum Tode 274, 276–278, 283
 Semiotik 32–36, 40–42, 46–54, 62–63
 Sensibilisierung 11, 107, 120, 122, 282
 Shoa 328
 showing 154–156, 162, 166–167
 Signifikative Differenz 93–94, 111, 113
 Sorge 273–275, 278, 283

 space 204, 206, 293, 321, 324, 328–329
 spark (of the soul) 163, 315–316, 324, 327, 329
 Staat 99, 106–110, 124–125, 174, 325
 Staunen 222, 234, 250
 Stille 215–216, 218, 241–243, 247
 story, stories 160, 163–167
 Subjekt 5, 13, 34–35, 66, 73–74, 103–104, 110–113, 183, 186–188, 193–194, 272
 – Subjektwerdung 104
 Subjektivismus/subjectivism 129, 287, 292–293, 299–304
 suffer, suffering 147–148, 150–158, 161–162, 164, 313, 321, 327

 Tautologie 65–69, 85–86
technē 311
 telling a story 156, 160, 164, 167
 temporality, temporal 320, 324
 Textkritik 18–31, 47, 50
 Thanatos 238
 Tikkun 328
 time 324
 Tod (vgl. death) 102, 172, 214, 216, 217–223, 226–234, 238–243, 246, 248, 250, 274–278, 283, 323
 Todesfurcht 214, 217, 219–220, 227, 229–230, 232, 234
 Totenwaschung 248
 trace 146, 163
 Tragödie/tragedy 24–30, 254, 268, 279
 Transzendenz/transcendence 278, 316
 Trauer 220, 240
 Traum 244–246, 249, 280
 Trauma, traumatisch/traumatic 99, 104, 154–156, 164, 327
 Trinität/Trinity 169–195, 307, 314
 tsimtsum 328
 Tuch 215, 219, 243–244
 Tyche 239

 Übel 105, 111, 124, 282
 Überzeugung 216, 227–229, 233, 248, 250
 – Überzeugungskraft 227, 230, 232, 234, 250
 – Überzeugungsmittel 216, 227, 229, 233–234
ultima verba 216–220, 237, 247–249
 Unitarismus 170, 184, 188, 192
 unrest 326
 Unsterblichkeit der Seele 213, 216, 219, 221, 226, 229–230, 232–233, 241, 243, 248

- Verfallenheit 273, 278
Verhalten 216, 219–222, 224–226, 228,
232–234, 239, 241–243, 245, 250
Verletzbarkeit 91, 94, 98, 102–106, 111–115,
122, 124, 236, 275
Vermächtnis 215, 220, 223, 228, 247–249
Vertrauen 111–112, 214, 217, 221, 229, 230,
232, 239, 243, 249
Vision/vision 194, 244–246, 249, 292,
295–296
Vorsokratiker 19, 272
- Wahrheit 5, 34–35, 38, 43–46, 49–50,
56, 67–68, 113, 115, 171, 177–179, 187,
277–278, 283, 305
Wahrnehmung 13, 15–16, 41, 103, 104, 107,
111, 115, 120, 124–125, 203
- Widerfahrnis 74–75, 78, 91–126
Wirkungsgeschichte 134
Wohlklang 242
work 315, 322, 327–328
written text 258–259, 264, 267–270
- Zählen 92, 105, 112–116, 120–121, 123,
125–126
Zeit 2, 22–23, 31, 68, 115, 197–212, 274–275,
277–280, 282–285, 320
Zeitlichkeit 274–275, 277–280, 282–283
Zeugnisliteratur 99–100
Zufall 239, 247, 281–282
Zukunft 274–275
Zuversicht 214, 216, 218, 223, 226, 230, 234,
250