

Neuplatonismus und Ästhetik

Zur Transformationsgeschichte des Schönen

Herausgegeben von

Verena Olejniczak Lobsien

und

Claudia Olk

Re-Ontologisierung der Sprache. Anmerkungen zur Poetik der modernen Lyrik

Maria Moog-Grünewald

I.

Die Moderne ist antiplatonisch. Allgemeiner und umfassender: Sie ist wesensmäßig antimetaphysisch. Ohne polemische Wertung ist zu sagen: In ihrem unterschieden antimetaphysischen Impuls erkennt die Moderne – verstanden als *longue durée*¹ – ihre Genese, aus ihm bezieht sie ihre *Raison d'être*. Selbiges gilt für die Philosophie der Moderne wie für ihre Ästhetik. Deutlicher noch und plakativer: Die philosophisch begründete Ästhetik nimmt für sich in Anspruch, nimmere Folge und Ausdruck der Moderne überhaupt zu sein. Der griechisch-römischen Antike, der Spätantike und dem Mittelalter wird gemeinhin eine Ästhetik abgesprochen – leitet sich letztere doch von *aisthesis* ab, einem Vermögen, das auf das Sinnlich-Wahnehmbare ausgerichtet ist² und hieraus wenn nicht die Wahrheit, so doch Wahrheiten im Sinne von Wirklichkeiten erfährt. Das Intelligibel-Einsehbare ist in den Bereich des ‚Unzuständigen‘ verwiesen, in eine Transzendenz, die nur noch konzeptuell den Kontrapunkt einer alles bestimmenden und beherrschenden Immanenz bildet. Die ihrerseits historisch erwachsene Dichotomie von Immanenz und Transzendenz wird einmal mehr ‚beschnitten‘ – mit dem kalkulierten Resultat monomaner Diesseitigkeit. Ihr erkenntnistheoretisches, ästhetisches und philosophisches Analogon hat sie in den Konzepten der Sinnlichkeit, der Materialität, der Phänomenalität, die *a fortiori* die Poetik der Moderne, insbesondere die Poetik der Bildenden Künste und der Dichtung, kennzeichnen: Sie sind deren ausgewiesene Merkmale. Der Materialismus der Kunst wird nicht erst in Installationen und Performanzen manifest; er manifestiert sich bereits in einem neuartigen und ausschließlichen Interesse für das Material selbst, genauer: in der für die Moderne spezifischen

¹ Bei allen notwendigen epochalen und zudem national-sprachlichen Differenzierungen gibt es gute Gründe – insbesondere philosophisch-erkenntnistheoretischer Natur – Frühe Neuzeit und Moderne als *eine* große Epoche von Antike und Mittelalter zu unterscheiden.

² So mit allem Nachdruck bspw. der jüngst erschienene, umfangreiche und gut dokumentierte Artikel „Ästhetik/ästhetisch“ von Barck/Heininger/Kliche (2000).

Insistenz auf der jeweiligen Materialität und deren poetischen Möglichkeiten. Sie werden herausgespielt über die „Selbstgesetzmäßigkeit der Form“³ und haben in der Sprache ihr höchstes Potential. Über die Sprache, die im Folgenden mit Blick auf die Lyrik der Moderne interessiert, bemerkt Novalis im *Monolog*,

daß es mit [ihr] wie mit den mathematischen Formeln sei – Sie machen eine Welt für sich aus – Sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll – eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnißpiel der Dinge.⁴

„Man muß mit Novalis beginnen“ – stellt Hugo Friedrich einleitend zu seiner vor einem halben Jahrhundert erschienenen und bis heute keineswegs obsolet gewordenen Studie *Die Struktur der modernen Lyrik*⁵ zurecht fest, und tatsächlich ist es Novalis, dessen Schriften neben Husserls *Logischen Untersuchungen* den russischen Strukturalisten Roman Jakobson am frühesten und am nachhaltigsten geprägt haben.⁶ Im ganzen waren es – wie Jakobson hervorhebt – die „großen Dichter und tiefen Sprachtheoretiker“, die auf die Sprache als Material und Medium reflektierten und die eine Dichtung intendierten, die nach den Kategorien Jakobsons par excellence die ‚poetische‘ Funktion erfüllt. Deren Eigentümlichkeit besteht bekanntlich darin,

daß das Wort als Wort, und nicht als bloßer Repräsentant des benannten Objekts oder als Gefühlsausbruch empfunden wird. [Darin], daß die Wörter und ihre Zusammensetzung, ihre Bedeutung, ihre äußere und innere Form nicht nur indifferenten Hinweis auf die Wirklichkeit sind, sondern eigenes Gewicht und selbständigen Wert erlangen.⁷

Das ist – in Variation – die Bestimmung der Sprache, wie sie Novalis gegeben hat und die Jakobson kontextuell präzisiert: „Gewinnt in einem Wortkunstwerk die Poetizität, die poetische Funktion, richtungsweisende Bedeutung, so sprechen wir von Poesie.“ Nicht jeder literarische Text, weniger noch jeder beliebige Text erfüllt die ‚poetische Funktion‘ – er kann referentiell, phatisch, metaliterarisch sein –, wie andererseits der poetische Text in freilich minder hohen Graden, doch unhintergebar partizipiert an Referentialität und Metasprache. Und doch ist – notwendigerweise tautologisch formuliert – die Poetizität das Kriterium der Poesie par excellence, mithin einer Dichtung, die aufgrund ihrer höchstmöglichen Poetizität, auch Rhetorizität, sich von Prosa grundlegend unterscheidet – um die berühmte Differenzierung von Paul Valéry aufzunehmen: Diese erfüllt ihr telos in der sprachlichen Vermittlung; jene scheint ihr telos in sich selbst zu tragen; sie ist

³ Novalis, *Monolog*, zit. n. Jakobson (1974), 177.

⁴ Novalis, *Das philosophisch-theoretische Werk*, 438. – Den Hinweis verdanke ich dem Aufsatz von Birus (2003).

⁵ Friedrich (1956), 19. Allerdings beschreibt Friedrich nicht die ‚Struktur‘ im engeren Sinne und im konkreten Verständnis; vielmehr verweist er auf einige Stilmittel und Techniken und benennt ansonsten Kriterien der modernen Lyrik.

⁶ Jakobson (1974), 176.

⁷ Jakobson (1979), 79.

autotelisch, insofern sie reinste Form ist oder doch intendiert, reinste Form zu sein. Die Poesie verweist auf nichts außer auf sich selbst. Valéry hat den Unterschied zwischen Poesie und Prosa in den Anschauungsbildern der Bewegung des Tanzes und der des Gangs zur Vorstellung gebracht. Die Bewegung des Gangs hat ein Ziel, und sie hat mit Erreichung des Ziels ihren Zweck erfüllt. Die Bewegung des Tanzes hat kein anderes Ziel als die Bewegung selbst, eine Bewegung, die nach immer neuen Formen und Weisen des Ausdrucks sucht.⁸ Dementsprechend hat die Poesie unendlich viele Formen und Weisen des sprachlichen Ausdrucks, mithin ihrer Poetizität.

Wortin aber besteht seinerseits das Ziel der Poetizität der Poesie? Gérard Genette erkennt es zurecht in einem modernen, einem ‚sekundären‘ Kratyismus, der intendiert, die Arbitrarität der Sprache zu überwinden zugunsten phonetischer, metrischer, semantischer Motiviertheit, der – mit den Worten Valérys – intendiert, eine Symmetrie herzustellen zwischen Form und Inhalt, zwischen Laut und Sinn: „Ainsi entre la forme et le fond, entre le son et le sens, entre le poème et l'état de poésie, se manifeste une symétrie, une égalité d'importance, de valeur et de pouvoir [...]“⁹

Mit der Bestimmung des Ziels der Poetizität – ‚Symmetrie‘ zwischen Form und Inhalt, Korrespondenz zwischen *son* und *sens*, kurz: Bezüglichkeit unter dem Vielen und deren Aufhebung in der Einheit – ist aber nichts über das Ziel des Ziels selbst gesagt, über das Ziel der Schöpfung vollkommener Harmonie, oder auch einfacher: über das Ziel, die Motiviertheit der Sprache zu restituieren, was nichts anderes bedeutet als: eine Motiviertheit der Sprache erst zu statuieren, der Sprache einen Status zu geben, den sie nie hatte und letztlich nie haben wird. Dieses Ziel – das Ziel des Ziels – wird von den Dichtern und *a fortiori* von den Sprachtheoretikern entweder nicht erkannt oder verschwiegen oder gar ausdrücklich negiert. Denn es steht in Widerspruch zu einer *qua definitio* antimetaphysischen Moderne und der aus ihr abgeleiteten materialistischen Ästhetik, insofern es in einem geradezu absoluten Verständnis essentialistisch ist. Eingeständener- oder uneingeständenermaßen intendiert nämlich – so unsere These – die durch ein Höchstmaß an Poetizität gekennzeichnete Dichtung, ‚mimetisch‘ zu sein durchaus im platonischen Verständnis nicht einer ‚Mimesis des Scheins‘, vielmehr einer ‚Mimesis des Seins‘.¹⁰ Und das heißt ja nichts anderes, als dass mit den Mitteln der Sprache die Sprache als das materiell Gegebene transzendiert werden soll – wenn nicht auf das Sein selbst hin, so doch auf den Effekt des Seins im Seienden und aus dem Seienden heraus. Das ist ein Paradox. Es wenn nicht aufzulösen, so doch in einer knappen Skizze in seinen erkenntnistheoretischen Voraussetzungen und ästhetischen Folgen zu erklären

⁸ Valéry, *Degas danse dessin*, 1169–1173.

⁹ Valéry, *Poésie et pensée abstraite*, 1332.

¹⁰ Platon, *Politeia* 598 B. Vgl. dazu Moog-Grünewald (2004), 300 et passim.

ästhetisches Substitut ist. So ist die Lyrik Petrarcas einem Höchstmaß an Rhetorizität geschuldet, wengleich sie ein Mindestmaß an Referentialität vorspiegelt, und sie ist hierin ästhetische Kompensation eines ontologischen Verlustes. Thomas von Aquin wagt wohl als letzter, den Verlust ausdrücklich zu benennen und sündentheologisch herzuleiten: „tristitia de bono spirituali in quantum est bonum divinum“, bzw. „desperatio de bono in quantum est spirituale“¹⁴. In der Folge verflüchtigt sich die Todstunde der *acedia* in selbstgefällige Melancholie, die ihren Ausweg in ästhetischer *curiositas*¹⁵ sucht und ihr Manifest in einer Dichtung, einer Kunst findet, durch die Neuzeit und Moderne repräsentiert werden. Wenn der petrarkische Canzoniere als frühes Zeugnis ästhetischer *curiositas* gelten kann, überbieten sodann die petrarkistischen Sammlungen der italienischen Lyriker des Cinquecento und mehr noch der französischen Dichter des 16. Jahrhunderts die von Petrarca wohl erstmals herausgespielten Möglichkeiten rhetorischer Inszenierung. In Metaphorik, Semantik und Stilistik beschränken sie sich nicht auf die Nachahmung eines großen Modells, sind mithin keineswegs epigonal im Sinne einer ‚Literatur zweiten Ranges‘. Vielmehr ist das ihnen eigene rhetorische Prinzip Wiederholung und Variation, und dies nicht allein im Verhältnis zum Modell Petrarca, vielmehr in dem, was man ‚Selbstverhältnis‘ nennen muss: Die Sonette der rinascimentalen petrarkistischen Sammlungen generieren sich gleichsam selbst im Rückgriff auf ein absichtsvoll reduziertes Arsenal an Metaphorik, Semantik und Stilistik. Dies trifft in besonderem Maße auf Pierre de Ronsards *Les Amours* zu: Jegliche narrative Folge, die Petrarca *Canzoniere* durchaus noch unterlegt ist, ist in der Sammlung Ronsards aufgegeben zugunsten von rekurrenten Einheiten, die zueinander im Verhältnis von Variation und Wiederholung stehen. Jegliche, auch nur als Spur vorhandene syntagmatische Folge ist ersetzt durch das paradigmatische Prinzip der Gleichheit und Bezüglichkeit etwa in der Prosodie, des Metrums, der Phoneme und der – in engerem Sinne – Grammatik. Intendiert ist eine Struktur, die ihre Vollkommenheit in sich selbst trägt und die zugleich in ihrer auf *continuatio* ausgelegten Bewegung die prinzipielle Uneinholbarkeit des Vollkommenen selbst zu ihrem *Movens* macht. Der entelechische Charakter der Sammlung, mithin jene Komplementarität von Erfüllung und Dynamik, wird weiterhin forciert durch die einzelnen aufeinander folgenden Sammlungen selbst: *Les Amours* finden Fortsetzung in der *Continuation des Amours* und der *Nouvelle Continuation des Amours*, zudem in zahlreichen „Pièces ajoutées“.

Mit den Strukturalisten diese zu Textur gewordene Struktur als Paradigmatisierung des Syntagmas zu kennzeichnen und es als ein Beispiel der

¹⁴ Thomas von Aquin, *Summa theologica* 2-2, q. 35, a. 3.

¹⁵ Nach Thomas von Aquin (*Summa theologica* 2-2, q. 35, a. 1) ist die *curiositas* eine „Tochter“ der *acedia*. Dazu ist in aller Knappheit zu erläutern: Die „lähmende Niedergeschlagenheit“, unmittelbare Folge der Ummöglichkeit, Gott zu erfahren, sucht nach ‚Auswegen‘, wendet sich den „äußeren Freuden“ (*delectabilia exteriora*) zu, „streunt zum Verbotenen“ (*evagatio [mentis] circa illicita*). Insoweit dieses „Henumstreuen“ die Erkenntniskraft betrifft, handelt es sich um *curiositas* – eine der sieben, sechs oder auch nur fünf „Töchter“ der *acedia*.

und mit wenigen Hinweisen systematisch zu entfalten, ist Absicht der nachfolgenden Anmerkungen zur Poetik der modernen Lyrik.¹¹

II.

Eine stehende Rede in der Forschung zur Literatur und zur Dichtung der Moderne ist die Rede von der ‚Krise der Sprache‘. Sie wird – je nach Belieben und Interesse – bald den Dichtern und Theoretikern der deutschen Frühromantik, bald Baudelaire, sodann Mallarmé und selbstverständlich Hofmannsthal, den Italienern Ungaretti und Montale, den Spaniern Juan Ramón Jiménez und Antonio Machado, den Surrealisten und schließlich Paul Celan und Peter Handke zudiktirt – nicht ohne wiederum Aktionen und Reaktionen zu konstatieren, zudem zu unterscheiden zwischen einem noch vorhandenen relativen Sprachvertrauen und einer schon ins Verstummen gesteigerten Sprachskepsis. Bei aller notwendigen Differenzierung im Einzelnen, die es im Auge zu behalten gilt, ist aber das Principium in den Blick zu nehmen. Dieses Principium ist – vereinfacht gesagt – die historische Entscheidung für den Nominalismus gegen den Realismus und damit zugleich auch gegen den Analogismus mittelalterlicher Prägung. Sprache und Welt treten auseinander. res und verbum sind nicht (mehr) kompatibel. Man mag hierin die früheste Manifestation einer ‚Sprachkrise‘ sehen, doch man sollte nicht übersehen, dass bereits Platon das Verhältnis von *res* und *verbum* nicht anders eingeschätzt hat: Der Kratyismus ist zumindest in der Sprache der Verständigung die Ausnahme. Und doch wird er in der Sprache der Poesie die Regel. Mit dem Sieg des Nominalismus im Universalienstreit setzt im Bereich der Künste unmittelbar die Gegenbewegung ein: der Versuch, ästhetisch zu restituieren, was erkenntnistheoretisch verabschiedet worden ist. Der Sprache, genauer: der im engeren Sinne poetischen Sprache wird überantwortet, ja zugemutet, Analogien wenn nicht zur äußeren Welt (wieder) zu erschaffen, so doch innersprachlich zu inszenieren: als Werk der Kunst, das in seiner ihm eigenen Ordnung in Konkurrenz tritt zu einer nicht mehr erfahrbaren bzw. erfahrbaren natürlichen Ordnung und das zugleich deren

¹¹ Es handelt sich hier um eine erste Skizze, deren Ausführung in einer Monographie geplant ist.

¹² Sowohl Blumenberg (1966) als auch Foucault (1966) berücksichtigen aufgrund ihres primär philosophisch-erkenntnistheoretischen, auch anthropologischen Interesses die Folgen der „humanen Selbstbehauptung“ (Blumenberg) für Ästhetik und Poetik nicht. Für den Bereich der Künste, insbesondere für den Bereich der Dichtung im emphatischen Sinne gilt es aber zu sehen, dass der „theoretischen Neugierde“ (Blumenberg) eine ästhetische *curiositas* respondiert, die eben nicht auf eine Strukturgleichheit beschränkt bleibt, vielmehr als ein Contre-discours in *aestheticis* zu verstehen ist. Zudem ist der von Foucault proklamierte, für Mittelalter wie Neuzeit in Geltung gebrachte Analogismus bereits zu Beginn der Neuzeit keineswegs mehr ontologisch begründet, vielmehr ästhetisch inszeniert. Siehe dazu Moog-Grünewald (2000).

¹³ Im Dialog *Kratylos* ist es nicht der Dialogpartner Kratylos selbst, der die Position des ‚Kratyismus‘ vertritt, vielmehr Sokrates.

poetischen Funktion' heranzuziehen, trifft den Sachverhalt. Von ungleich größerem Interesse aber ist die Erkenntnis der Funktion der poetischen Funktion', des *telos* dieser hochrhetorisierten rinascimentalen Lyrik, das sich keineswegs in deren Rhetorizität und Strukturalität erschöpft. Vielmehr ist es höchst essentialistischer Natur – freilich *ex negativo*: In und mit der Sprache selbst, mithin in und mit der Materie, wird ein Überstieg der Sprache bzw. der Materie intendiert ins Außersprachliche und Immaterielle, Spirituelle. Intendiert ist jene die Dichtung par excellence kennzeichnende paradoxale Re-Ontologisierung der Sprache qua Sprache, der Poesie qua Poesie. Sie äußert sich in einer Poetik der Transgression'. Die dafür notwendigen Argumentations- und Anschauungsfiguren bieten ihr in der Epoche der Renaissance die Philosophie des Platonismus und des Neuplatonismus. So wird, was in Ronsards *Les Amours* vornehmlich als Struktur kenntlich ist¹⁶, bei Pontus de Tyard oder bei Joachim Du Bellay darüber hinaus thematisch:

Si nostre vie est moins qu'une journée
En l'éternel, si l'an qui fait le tour
Chasse nos jours sans espoir de retour,
Si perissable est toute chose née,

Que songes-tu, mon ame emprisonnée ?
Pourquoy te plaist l'obscur de nostre jour,
Si pour voler en un plus cler séjour,
Tu as au dos l'aèle bien empanée ?

Là, est le bien que tout esprit desire,
Là, le repos où tout le monde aspire,
Là, est l'amour, là le plaisir encore.

Là, ô mon ame au plus hault ciel guidée!
Tu y pouras y reconnoistre l'Idée
De la beauté, qu'en ce monde j'adore.¹⁷

Die Thematik des vorvorletzten Sonetts aus Du Bellays *L'Olive* (CXII) ist eindeutig: Der Aufstieg der Seele in die höchsten, zugleich transzendenten Sphären ermöglicht – ganz im Sinne der platonisch-neuplatonischen Erkenntnistheorie – die ‚Einsicht‘, vulgo: die ‚Schau der Idee der Schönheit‘: „reconnoistre l'Idée/ De la beauté“. Durch die Anaphorisierung gewinnt der Text eine gewisse Musikalität, stellt sich eine Korrespondenz zwischen Laut und Bedeutung ein.¹⁸

¹⁶ Auch Ronsard thematisiert die Struktur seiner Gedichte und Gedichtsammlungen in pluralen Liebeskonzeptionen. (Vgl. dazu u. a. Hempfer [1991].) Das Interessante und m. W. bislang nicht hinreichend Beachtete ist aber, dass in Ronsards *Les Amours* die neuplatonische Liebeskonzeption thematisch eher unterrepräsentiert ist, während sie strukturell dominant ist.

¹⁷ Joachim Du Bellay, *L'Olive*, 163.

¹⁸ Caldarini bemerkt in der „Introduction“ zu *L'Olive*, 21: „Et c'est en effet à un résultat musical et poétique à la fois qu'il [sc. Du Bellay] parvient quand il transforme un sonnet de Bernardino Tomitano dans le parfait équilibre de sons et de significations du sonnet CXIII. L'heureuse

In den darauf folgenden beiden letzten Sonetten der Sammlung wird sodann deutlich, dass die ‚Wiedererkenntnis der *idea*' (*anamnesis*) zugleich der Ermöglichungsgrund ist für eine neue Poesie, die in ihrer Struktur und in ihren Verfahren die auf Transzendenz zielende Erkenntnisbewegung ästhetisch zu immanentisieren, mithin das Sein im Seienden zu restituieren bzw. zu statuieren sucht.

Arriere, arriere, ô mechant Populaire !
O que je hay ce faulx peuple ignorant !
Doctes esprits, favorisez les vers
Que veult chanter l'humble prestre des Muses.

Te plaise donc, ma Roine, ma Déesse,
De ton saint nom les immortalizer,
Avec' celuy qui au temple d'Amour
Baize les piez de ta divine image.

O toy, qui tiens le vol de mon esprit,
Aveugle oiseau, dessile un peu tes yeux,
Pour mieuilx tracer l'obscur chemin des nues.

Et vous, mes vers, delivres et legers,
Pour mieuilx atteindre aux celestes beautez,
Couvrez par l'air d'une aèle inusitée.

Bildlich-metaphorisch ist freilich davon die Rede, dass die Verse „himmlische Schönheiten“ erreichen mögen, „frei, leicht und [...] auf nicht gewöhnlicher Schwinge“. Beflügelt wird der Geist des Dichters, Priester der Musen, von Amor, „aveugle oiseau“. Und das heißt: Die Dichtung im emphatischen Sinne – und nur diese steht ja hier in Rede – stellt sich dem Paradox, in der und durch die letztlich unhintergehbare ‚Teilhabe am Seienden‘ die ‚Teilhabe am Sein‘ zu simulieren, mithin Platons Verdikt gegen die Dichtung (*Politeia* X) mit Platon selbst (*Ion*, *Phaidros*, *Politeia* II/III) zu widerlegen, und sie inszeniert in dieser Absicht eine mythisch-platonische Anschauungsfigur: den Eros. Eros ist Thema und wird Struktur. Denn entscheidend ist in diesem für die Dichtung, die Kunst der Neuzeit wie der Moderne gleichermaßen grundlegenden wie in seiner Tragweite bislang nicht erkannten Prozess der ästhetischen Immanentisierung platonischer und neuplatonischer Philosopheme dessen ‚Erotisierung‘. Es ist – allegorisch gesprochen – die treibende Kraft des Eros, wie ihn Diotima ebenso facettenreich wie bündig beschreibt und wie u. a. Ficino ihm neuplatonisch differenziert, der die ihre eigene Materialität transzendierende Sprache ermöglicht und zugleich dieser Ermöglichungsstruktur ein ‚Anschauungsbild‘ gibt. Es ist Eros, der den Liebesdiskurs

formulation acoustique atteinte grâce au mouvement progressif et ascensionnel de l'anaphore y réalise dans le rythme l'élan ascétique qui emporte l'âme vers l'idée selon les théories néoplatoniciennes.“ – Vgl. dazu die oben zitierte Äußerung Valéry's zum Verhältnis von *son* und *sens*.

der Epoche der Renaissance sowohl thematisch wie strukturell bestimmt und der deutlich machen kann, dass dessen ‚Pluralisierung‘ bzw. ‚Dialogisierung‘ nicht nur Zeichen der Episteme der Epoche sind, sondern dass diese ‚Pluralisierung‘ (zugleich) Ausdruck jenes ‚erotischen‘ Begehrens ist, das notwendigerweise als unerfüllbares, mithin unendliches, niemals seinen Abschluss findet. In *Eros* hat die ästhetische *curiositas* ihre Figuration gefunden.¹⁹

III.

Das Vorgenannte gilt uneingeschränkt auch für die Lyrik der Moderne. Deutlicher noch: Die Struktur der modernen Dichtung ist ästhetischer Ausdruck des neuplatonischen Philosophems *eros*. In Differenz zur Dichtung der Frühen Neuzeit, vornehmlich zur rinascimentalen Lyrik und zur Lyrik des Barock, tritt in der Lyrik der Moderne *eros* als Thema zwar in den Hintergrund, nicht hingegen *eros* als Strukturprinzip. Die Modi der Textverfahren und in deren Folge der Textkonstitution, mithin der *poiesis*, vervielfältigen sich ins Endlose und in ein immer Neues, was auch darin begründet ist, dass die letztlich der *imitatio* verpflichtete Rhetorizität der Frühen Neuzeit in der Moderne durch eine dem Originalitätspostulat gehorchende Poetizität ersetzt ist. Charakteristikum aber ist im einen wie im anderen Fall die Begrenzung auf ein Minimum an Referentialität, an Referentialität auf eine vorgängige ‚Welt‘ und darüber hinaus auf einen vorgängigen ‚Text‘. Erst diese referentiellen Begrenzungen, ja Unterbindungen ermöglichen es, immer neue und immer andere ‚Weisen des Sagens‘ auszuloten, kurz: ‚poetisch‘ zu werden im Sinne Roman Jakobsons, zugleich im Sinne Novalis‘, Baudelaires, Mallarmés, Paul Valéry's – um vorläufig nur diese zu nennen.

Inwiefern aber lässt sich behaupten, dass die Funktion der ‚poetischen Funktion‘, mithin die Funktion aller vornehmlich nicht-referentiellen Dichtung, tatsächlich essentialistisch ist, mithin die Poetik der Lyrik der Moderne platonisch, zum wenigsten neuplatonisch geprägt ist? Eine naive Parallelierung verbietet sich. Die philosophischen und epistemologischen Voraussetzungen sind zu different, als dass eine direkte Bezugnahme, gar umstandslose ‚Wiederbelebung‘ platonischer und neuplatonischer Philosopheme in der Neuzeit und Moderne möglich wäre. Das gilt für die Philosophie nicht anders als für die Ästhetik und Poetik. Der deutsche Idealismus ist von anderer Prägung²⁰, und die philosophisch-ästhetischen Bemühungen eines Victor Cousin²¹ sind nurmehr eine Karikatur des Platonismus und Neuplatonismus: Platonisch-neuplatonische Konzepte werden zu Versatzstücken. Topoi wie die Opposition von Sinnlichkeit

¹⁹ Zu diesem Konzept vgl. Moog-Grünwald (2006a).

²⁰ Siehe dazu Beierwaltes (2004).

²¹ Zu nennen ist das erstmals 1853 erschienene Werk *Du Vrai, du Beau et du Bien*, das auf eine 1818 gehaltene Philosophievorlesung an der Sorbonne zurückgeht.

und Intellekt, die Vorstellung von Abbild und *idea*, die Proklamation eines ‚Aufschwungs der Seele‘ aus den Niederungen des Irdischen in die Höhen des Geistes, das Konzept des ‚Absoluten‘ und des ‚Einen‘, zudem die Sakralität des inspirierten Dichters werden frei verfügbar, finden allenthalben Eingang in die Werke insbesondere der französischen Romantiker.²² Mme de Staël, Chateaubriand, Victor Hugo, Lamartine – um nur diese zu nennen – postulieren ein Arcanum des Poetischen in epigonal platonisierender Manier. (Neu)Platonismus bleibt Thema, wird nicht Struktur. Um ein Beispiel zu geben: Außer den oben genannten Topoi ist der Topos der Analogie zwischen sichtbarer Welt und unsichtbarem Universum vielfach aufgenommen und variiert. Repräsentativ ist die Dichtung Victor Hugos. Bereits 1822 formuliert er in der Vorbemerkung zur ersten Ausgabe der *Odes et ballades*: „[...] le domaine de la poésie est illimité. Sous le monde réel, il existe un monde idéal qui se montre resplendissant à l'œil de ceux que des méditations graves ont accoutumés à voir dans les choses plus que les choses.“²³ Das sind (neu)platonisch inspirierte Swedenborgsche Reminiszenzen, die sich auch in „La Pente de la rêverie“ wiederfinden:

Une pente insensible

Va du monde réel à la sphère invisible ;

La spirale est profonde et va s'élargissant,

Et pour avoir touché quelque énigme fatale,

De ce voyage obscur souvent on revient pâle !²⁴

Und die Allnatur als Träger von Symbolen preisen nachfolgende Verse:

Écoute la nature aux vagues entretiens.

Entends sous chaque objet sourdre la parabole.

Sous l'être universel vois l'éternel symbole,

[...]²⁵

In diese Filiation wird üblicherweise eines der bekanntesten Sonette Charles Baudelaires aus *Les Fleurs du Mal*, „Correspondances“, gerückt:

La Nature est un temple où de vivants piliers

Laisent parfois sortir de confuses paroles;

L'homme y passe à travers des forêts de symboles

Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent

Dans une ténébreuse et profonde unité,

Vaste comme la nuit et comme la clarté,

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

²² Vgl. dazu u. a. Brix (2001). – Brix weist die Rezeption der Topoi an zahlreichen Beispielen aus der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts nach und geht dabei in der Regel von Cousins Erläuterungen zu seiner Platon-Übersetzung aus.

²³ Victor Hugo, *Œuvres complètes: Poésie I*, 54. (Zit. n. Brix [2001], 52.)

²⁴ Ebd., 631. (Zit. n. Brix [2001], 52.)

²⁵ Ebd., 1018. (Zit. n. Brix [2001], 53.). – Es handelt sich um einen Ausschnitt aus dem Gedicht „Que la musique date du seizième siècle“ aus der Sammlung *Les Rayons et les ombres*.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les haubois, verts comme les prairies,
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.²⁶

Durchaus nimmt die Thematik des Sonetts auf die Swedenborgsche (neu)platonisierende Naturphilosophie Bezug. Darüber hinaus aber – und darin liegt das entscheidend innovative gegenüber den Romantikern – formuliert das Sonett in freier Verfügung neuplatonischer Philosopheme eine Poetik der Korrespondenz, deren Verfahren die einzelnen Gedichte wie insgesamt die Sammlung der *Fleurs du Mal* und zudem die Lyrik der Moderne bestimmt: Metrische, phonische, strukturelle und semantische Korrespondenzen konstituieren die einzelnen Texte und ermöglichen zugleich durch ebensolche Verweisungen zwischen den Texten eine Abfolge, deren Sinn im und als Symbol kenntlich wird. Im Symbol²⁷ manifestiert sich die Intention der Sprache, im Seienden selbst auf das Sein zu verweisen, ja weitestgehende Identität von Seiendem und Sein in der Sprache, allgemeiner: im Kunstwerk zu simulieren. Es wird sprachlich-künstlerisch durch Paradigmatisierung des Syntagmas realisiert. Ihm eignet mithin ein Höchstmaß an Poetizität.

Es sind nun Begriff und Sache des Symbols, die es erlauben, die Ästhetik und Poetik der Moderne als inversen (Neu)Platonismus²⁸ zu beschreiben. Das moderne Konzept des Symbols als poetischer Ausdruck par excellence hat nämlich in auffälliger Weise sein Analogon in der platonisch-neuplatonischen Dichtungstheorie.²⁹ Proklos hat sie in seinem umfangreichen, doch nicht systematischen Kommentar zum zehnten Buch der *Politeia* formuliert.³⁰ In der Intention, Platons Verdikt gegen die Dichtung, wie es im zehnten Buch der *Politeia* formuliert ist, zu relativieren und zu differenzieren, entwirft Proklos eine metaphysisch begründete Dichtungstheorie. Je nach Erkenntnishaltung, dem in der Seele je dominierenden Erkenntnisvermögen, unterscheidet Proklos drei Typen von Dichtung³¹, die inspirierte, die epistemische und die mimetische Dichtung. Diesen drei hierarchisch gestuften Dichtungstypen entsprechen drei Repräsentationsformen, die symbolische, die analogische und die mimetische. Das Eidolon (τὸ εἶδωλον) ist die Ausdrucksform der mimetischen Dichtung, die

²⁶ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, 11.

²⁷ Das Verständnis des Begriffs des Symbols ist bekanntlich sowohl historisch wie systematisch äußerst vielfältig und differenziert (vgl. dazu aus der Fülle Pochat [1983]). Das hier favorisierte Verständnis von Symbol geht letztlich auf Proklos zurück.

²⁸ Moog-Grünewald (2006b).

²⁹ Ausführlicher dazu Maria Moog-Grünewald, *Zur Poetik der modernen Lyrik* (im Druck).

³⁰ Proclus Diadochus, *In Platonis Rem Publicam Commentarii*; Proclus, *Commentaire sur la République*.

³¹ Proclus, *In Platonis Rem Publicam Commentarii* 1178, 6–10.

Ikön (ἡ εἰκών, αἱ εἰκόνας) die der epistemischen Dichtung und das Symbol (τὸ σύμβολον, auch τὸ σύνθημα) die der inspiriert-entheastischen Dichtung. Die symbolische Form – und nur diese interessiert im Folgenden – stellt die intelligible, die göttliche Welt unmittelbar dar, ja sie ist sie in anderer Weise. Die eine steht für die andere. Die symbolische Dichtungsform ist Ausdruck einer Erkenntnishaltung, in der „das Eine in der Seele“ mit dem göttlichen Einen vereinigt ist³², mithin im Stande der *henosis* sich befindet. Ihre Voraussetzung ist zugleich Wirkung: Im Zustand der Erleuchtung (ἐλλαμπνς) und der Ekstase (ἔκστασις) hervorgebracht vermag die entheastische Dichtung im Hörer den nämlichen Zustand zu erwirken: Erleuchtung und Ekstase.³³ Das Unerhörte dieser Zuschreibung liegt nun darin, dass die Dichtung, soweit sie entheastisch ist, in analoger Weise herbeiführen kann, was nach Platon allein sich im *telos* philosophischen Denkens verwirklicht. Damit verfügt der inspirierte Dichter über ein Wissen, das Platon nur dem Philosophen, dem Dialektiker zuerkamte. Mit Hinweis auf die Theorie der poetischen Mania im platonischen *Phaidros* (244 A–245 A) sucht Proklos sein Dichtungsverständnis zu legitimieren: Als Ausdruck einer „Mania, die die Besonnenheit noch überbietet“ („μανία [...] σωφοσύνης κρείττον“) ³⁴, eignet der entheastischen Dichtung göttliches Maß („θεῖον μέτρον“) ³⁵, das die Seele erfülle und sich als ‚Kosmos‘, als ‚Ornament‘ der Sprache also, zeige. Wohlgeordnetheit nach Metrum und Rhythmus ist denn auch die einzige formale Bestimmung, die Proklos von der entheastischen Dichtung, mithin des Symbols, gibt. Wie sehr Proklos' Dichtungstheorie letztlich Erkenntnistheorie bleibt, mithin Ästhetik und Poetik gänzlich ausblendet, ist daraus zu ersehen, dass bei der Komposition, der Synthesis, einer entheastischen Dichtung immer „das göttliche, immaterielle und transzendente Sein“ ³⁶ Orientierung und Maßstab zu sein hat. Vom Intellekt her geleitet faltet der Dichter die göttlichen Wahrheiten symbolisch in eine Geschichte, eine Kette von Vorstellungen, aus. Kriterium ist vorderhand der „wahre Gottesbegriff“, das *θεοπερές*, nicht das *πέρων*. Und dennoch ist das alte *πέρων*, das nach Auffassung der antiken Kritiker die vorbildliche Dichtung und Prosa kennzeichnet, die unhintergehbare Grundlage zur Bemessung auch des *θεοπερές*. Die basalen Regeln der Rhetorik und Poetik bleiben also auch dann noch in Kraft, wenn es gilt, das Unsagbare, das *ἄρητρον*, in Sprache zu bringen – als Symbol und im Symbol, verstanden als sprachlicher Ausdruck eines letztlich sprachlich nicht ausdrückbaren, eines *indicibile*.

³² Ebd., I 177, 15–23.

³³ In der Tat ist es nicht klar, ob Proklos produktions- oder wirkungsästhetisch argumentiert (ebd., I 178, 6–179, 2). Vgl. dazu Sheppard (1980, 171 f.).

³⁴ Ebd., I 178, 24. Zu Begriff und Sache einer *mania* σοφῶν von Platon bis Proklos siehe Levy (1929).

³⁵ Ebd., I 178, 25

³⁶ Hermias Alexandrinus, *In Platonis Phaidrum Scholia*, rec. Paul Couvreur, Paris 1901, 30,14; zit. n. Bernard (1990), 61.

erreichen, so doch ihm nahe zu kommen. Tatsächlich aber ist die Poetik der Ekphrasis nurmehr ein Modus der Poetik der Suggestion, nicht anders als die Poetik der Präsenz ein Modus der Poetik der Absenz bzw. der Negation ist. Ohne die differentiellen Modi des ekphrastischen Schreibens hier im Einzelnen darlegen zu können, nur soviel und in aller Knappheit: Das ‚ekphrastische Schreiben‘ ist dadurch gekennzeichnet, dass neue Möglichkeiten der poetischen Sprache erprobt werden in der Bezugnahme auf und in der sprachlichen Auseinandersetzung mit Werken der Bildenden Kunst. Die Sprache tritt in Konkurrenz zum Bild, Abstraktheit soll in Konkretion überführt werden. Erhellend ist ein kleiner Text von Francis Ponge, *L'Écrit Beaubourg*, insofern aus ihm die grundlegende Problematik evident wird. Ponge erinnert sich an ein Gespräch mit Georges Braque; die Erinnerung gewinnt in der Niederschrift die Gestalt eines kleinen moralischen Dialogs, der *in nuce* eine Reflexion über Möglichkeiten und Status moderner Dichtung ist: Die Maler – so Braque – kennen die Dinge nur von ihrem Anblick her, während die Schriftsteller („les littérateurs“), und darunter durchaus gelehrte, sie von ihrem Namen her kennen. Darin seien sie gegenüber dem Publikum im Vorteil, das die Namen immer lieber möge als alles andere, das genau wissen wolle, wovon die Rede ist.⁴⁴ Worauf Ponge antwortet:

Mais, hors vos amis érudits, que vous appelez littérateurs, les poètes ? Comme vous, ils connaissent les choses de vue et de tous leurs autres sens, croyez-moi. Le drame est qu'ils les connaissent aussi de nom et que c'est avec et contre ces noms, et encore avec d'autres noms, qu'ils doivent dire leur vue : c'est atroce.⁴⁵

„Mit und gegen die Namen sagen zu müssen, was sich den Augen zeigt“, ist das Dilemma und die einzigartige Chance der Dichtung, der Poesie, die in genau diesem Verständnis von der Prosa, der Literatur sich unterscheidet. „Mit und gegen die Namen sagen zu müssen, was sich den Augen zeigt“, ist die ungeheure Herausforderung, der sich die Dichtung in der Moderne zu stellen hat und die sie in immer neuen und variierten poetischen Verfahren zu parieren sucht – mit Verfahren, die letztlich nichts anderes intendieren, als Name und Ding, *res* und *nomen*, in Übereinkunft zu bringen. Mit dem – auch offiziell erklärten – Sieg der Nomina über die Realia suchen die Nomina den Realia eine ‚Heimstatt‘ zu geben, sie ‚aufzunehmen‘. Dazu aber bedarf es einer Sprache, die in jedem Wort, in jedem Ausdruck die ihr gesetzten Grenzen zu überschreiten sucht, die mit dem Wort gegen das Wort arbeitet, mithin in der paradoxalen Insistenz auf der Materialität der Sprache jegliche Materie zu überwinden intendiert. Hierin liegt ihre Idealität, die Proklos gegen Platon zu verteidigen suchte und in deren Verteidigung er sich nurmehr auf Platon beziehen konnte.

⁴⁴ Francis Ponge, *L'Écrit Beaubourg*, 901.

⁴⁵ Ebd.

Ganz in diesem Verständnis ist die moderne Dichtung, ist die Lyrik der Moderne symbolisch. Wenn auch nicht in dem ausdrücklichen Bestreben, das „göttliche, immaterielle und transzendente Sein“ sprachlich zu entfalten, sucht sie gleichwohl nach einer Sprache, die das sprachlich nicht Darstellbare in Sprache zu fassen, somit die Sprache in der Immanenz zu transzendieren intendiert. In dieser Intention bedient sich bspw. Charles Baudelaire des Verfahrens der Karikatur³⁷, um dem ‚Spleen‘ das ‚Idéal‘ zu entringen, mithin eines Verfahrens, das nurmehr *ex negativo* Schönheit und Vollkommenheit sprachlich hervor-zubringen vermag. In dieser Intention bedient sich Stéphane Mallarmé des Verfahrens der Suggestion, deren Effekt die „notion pure“³⁸ ist: ein Bild – nicht ein Abbild –, das nur mehr aufscheint, um sich im Aufscheinen zu verflüchtigen. Adorno³⁹ spricht mit Verweis auf Benjamin und Baudelaire von *apparition* – Kennzeichen der ästhetischen Moderne schlechthin, das im Phänomen des ἔκδηλον⁴⁰ eine gewisse Entsprechung hat. Präsenz ist nurmehr als Absenz suggeriert; das „reine Werk“, „l'œuvre pure“⁴¹, ist mithin poetisch weniger realisierbar denn im Momentum ästhetisch erfahrbar, als Aufschein dessen, was nicht ist: „[a]près avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau.“⁴² Ziel ist das ‚reine Werk‘, mehr noch: die *notion pure*, in der das Signifikat im Signifikanten ‚aufgeht‘, verschwindet. Mallarmé beschreibt dieses Phänomen in *Crise de Vers* mit dem bekannten Satz: „A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure.“⁴³ Die Poetik der *notion pure* kommt der Musik als der ‚vergeistigten‘ Kunst par excellence am nächsten. Eine parallele Möglichkeit, Präsenz als Resultat sprachlicher Transgression zu inszenieren, ist die Bezugnahme auf die Bildenden Künste. So machen in Reaktion auf Mallarmé die nachfolgenden Generationen der Moderne in den Bildenden Künsten, allgemein in den visuellen Künsten, das poetische Modell aus; sie wollen Mallarmés radikaler Poetik der Negation eine Poetik der Präsenz entgegensetzen. Ein herausragender Repräsentant ist Yves Bonnefoy, der in der ‚Ummittelbarkeit‘, die den visuellen Künsten eigne, das letztlich nie einholbare Ziel der Sprach-Künste erkannte und im sog. ‚ekphrastischen Schreiben‘ eine Möglichkeit sah, dieses Ziel wenn nicht zu

³⁷ Siehe dazu Full (2005).

³⁸ Siehe dazu Moog-Grünwald (2002).

³⁹ Adorno (1970), 130 f.: „Als apparition, als Erscheinung und nicht Abbild, sind die Kunstwerke Bilder. [...] Ist apparition das Aufleuchtende, das Angerührtwerden, so ist das Bild der paradoxe Versuch, dies Allerflüchtigste zu bannen. [...] Sind Kunstwerke als Bilder die Dauer des Vergänglichsten, so konzentrieren sie sich im Erscheinen als einem Momentanen.“

⁴⁰ Vgl. dazu Beierwaltes (1966/67).

⁴¹ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, 366.

⁴² Mallarmé, Brief an Henri Cazalis [juillet 1866], in: Stéphane Mallarmé, *Correspondance. 1862 – 71*, 220. Zur genauen Datierung (13.2.1866) siehe Mallarmé, *Documents Mallarmé*, vol. VI, 321.

⁴³ Mallarmé, *Œuvres complètes*, 368.

Primärliteratur

- Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, in: *Œuvres complètes*, tome I, publ. par Claude Pichois (*Bibliothèque de la Pléiade*), Paris 1975.
- Du Bellay, Joachim, *L'Olive*, publ. par Ernesta Caldarini, Genève 1974.
- Cousin, Victor, *Du Vrai, du Beau et du Bien* (1853), Paris 1875.
- Hermias Alexandrinus, *In Platonis Phaedrum Scholia*, rec. Paul Couvreur, Paris 1901
- Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Poésie*, tome I, publ. par Claude Gély, Paris 1985.
- Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, publ. par Henri Mondor/G. Jean-Aubry (*Bibliothèque de la Pléiade*), Paris 1945.
- Mallarmé, Stéphane, *Correspondance. 1862 – 1871*, tome I, publ. par Henri Mondor, Paris 1959.
- Mallarmé, Stéphane, *Documents Mallarmé*, tome VI, publ. par Carl Paul Barbier, Saint-Genouph 1977.
- Novalis, *Das philosophisch-theoretische Werk*, in: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, Bd. II, hg. v. Hans-Joachim Mähl/Richard Samuel, München/Wien 1978.
- Platon, *Platonis opera*, tom. I–V, rec. John Burnet, Oxford 1900–1907.
- Platon, *Plaidros*, in: *Platonis opera*, tom. II, rec. John Burnet, Oxford, 1901.
- Platon, *Politeia*, in: *Platonis opera*, tom. IV, rec. John Burnet, Oxford, 1902.
- Ponge, Francis, *L'Écrit Beaubourg*, in: *Œuvres complètes*, vol. II, publ. par Bernard Beugnot (*Bibliothèque de la Pléiade*), Paris 2002.
- Proclus Diadochus, *Commentaire sur la République*, 3 vols., publ. par André J. Festugière, Paris 1970.
- Proclus Diadochus, *In Platonis Rem Publicam commentarii*, tom. I–II, rec. Wilhelm Kroll, Leipzig 1899–1901, repr. Amsterdam 1965.
- Thomas von Aquin, *Summa theologica*, in: *Thomas Aquinatis opera omnia*, tom. II, rec. Roberto Busa, Stuttgart/Bad Cannstatt 1980.
- Valéry, Paul, *Poésie et pensée abstraite*, in: *Œuvres*, vol. I, éd. établie et annotée par Jean Hytier, Paris 1957.
- Valéry, Paul, *Degas Danse Dessin*, in: *Œuvres*, vol. II, éd. établie et annotée par Jean Hytier, Paris 1960.

Sekundärliteratur

- Beierwaltes, Werner, „Exaiplhrés oder: Die Paradoxie des Augenblicks“, in: *Philosophisches Jahrbuch* 74 (1966/67), 271–283.
- Beierwaltes, Werner, *Platonismus und Idealismus*, Frankfurt a. M. 2004.
- Bernard, Wolfgang, *Spätantike Dichtungstheorien. Untersuchungen zu Proklos, Herakleitos und Plutarch*, Stuttgart 1990.
- Birus, Hendrik, „Hermeneutik und Strukturalismus. Eine kritische Rekonstruktion ihres Verhältnisses am Beispiel Schleiermachers und Jakobsons“, in: *Roman Jakobsons Gedichtanalyse. Eine Herausforderung an die Philologien*, hg. v. Hendrik Birus/Sebastian Donat/Burkhard Meyer-Sickendiek, Göttingen 2003, 11–37.
- Brix, Michel, *Le Romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Louvain-Namur 1999.
- Brix, Michel, „Platon et le platonisme dans la littérature française de l'âge romantique“, dans: *Romantisme* 113 (2001), 43–60.
- Blumenberg, Hans, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1966.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966.
- Full, Bettina, *Karikatur und Poiesis. Zur Ästhetik Charles Baudelaires*, Heidelberg 2005.
- Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Reinbek bei Hamburg 1956.
- Hempfer, Klaus W., „Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel. Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard)“, in: *Modelle des literarischen Strukturwandels*, hg. v. Michael Titzmann/Georg Jäger, Tübingen 1991, 7–43.
- Jakobson, Roman, „Nachwort“, in: *Form und Sinn. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen*, München 1974, 175–177.
- Jakobson, Roman, „Was ist Poesie?“ (1934), in: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hg. v. Elmar Holenstein und Tarcisus Schelbert, Frankfurt a. M. 1979, 67–82.
- Lewy, Hans, „*Sobria Ebrietas*“. *Untersuchungen zur Geschichte der antiken Mystik*, Gießen 1929.
- Moog-Grünewald, Maria, „Zwischen Kontingenz und Ordo. Das Emblem in Renaissance und Barock“, in: *Aspette des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, hg. v. Joachim Küpper/Friedrich Wolfzettel, München 2000, 187–216.
- Moog-Grünewald, Maria, „Poetik der Décadence. Eine Poetik der Moderne“, in: *Fin de siècle*, hg. v. Rainer Warning/Winfried Wehle, München 2002, 165–194.
- Moog-Grünewald, Maria, „Was ist Dichtung?“, in: *Mimesis – Repräsentation – Imagination. Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, hg. v. Jörg Schöner/Ulrike Zeuch, Berlin/New York 2004, 283–302.

HA 250.43

Moog-Grünewald, Maria (Hg.), *Eros. Zur Ästhetisierung eines (neu)platonischen Philosophems in Neuzeit und Moderne*, Heidelberg 2006a.

Moog-Grünewald, Maria, „Inverser Platonismus. Zur erkenntnistheoretischen Begründung moderner Ästhetik bei Giordano Bruno“, in: *Renaissance. Episteme und Agon. Festschrift Klaus W. Hempfer*, hg. v. Andreas Kablitz/Gerhard Regn, Heidelberg 2006b, 221–238.

Pochat, Götz, *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft*, Köln 1983.

Sheppard, Anne D., *Studies on the 5th and 6th Essays of Proclus' Commentary on the Republic*, Göttingen 1980.