

Hans-Georg Gadamer

Gesammelte Werke

Band 3

Hans-Georg Gadamer

Neuere Philosophie

I

Hegel · Husserl · Heidegger



J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen 1987

heit wissen, aber sich dieselbe verbergen, aus Angst und Sorge um ihre eigene Überlegenheit, und die sich deshalb in den falschen Zauber der Rede hüllen, beschwört die ganze Macht der Nichtigkeit herauf. Abermals wird unterschieden. Es gibt zwei Formen solchen Redens, die gerade deshalb beide etwas Unheimliches haben, weil der Redende seine eigene Nichtigkeit fühlt. Plato nennt sie die ›sich-verstellenden Nachahmer. Da ist auf der einen Seite der Demagoge, der vom Beifall lebt (so wie im Gorgias die Redekunst überhaupt als Schmeichelkunst charakterisiert wird), und auf der anderen Seite der Sophist, der im Diskutieren und Argumentieren siegreich dastehen und das letzte Wort behalten muß. Beide sind nicht Lügner, sondern Hohlfiguren der Rede.

Auf diesem Umwege erst weist die Aneknennung des Nicht durch den ›Fremden‹ am Ende auf die Scheinhafigkeit und Nichtigkeit der Sophistik. Freilich bleibt es unterschwellig, daß das *Pseudos* nicht bloß Irrtum ist, sondern das Unheimliche des Scheins in sich schließt. In der aristotelischen Theorie der *Altheia* und des *Pseudos*, wie sie in dem 9. Buch der Metaphysik (Kapitel 10) u. ö. vorkommt, ist vollends überhaupt nichts mehr davon zu spüren.

Man muß schon hinter Parmenides zurück oder über Hegel hinaus nach vorn blicken, wenn man die wahre Zugehörigkeit der Nichtigkeit des Scheins zum Sein denken will und nicht mehr meint, sie als eine bloße Berrung durch den Irrtum abhalten zu können. Es war Heidegger, der diesen Schritt zurück versucht und eben damit den Schritt nach vorn getan hat, in dem die Grenze des griechischen Denkens der *Altheia* und ihre Prägungskraft für die neuzeitliche Weltzivilisation erfahrbar wird. Denken darf dieser Grenze nicht ausweichen.

17. Die Wahrheit des Kunstwerks

1960

Wenn man heute auf die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen zurückblickt, so stellt sich einem diese Atempause im wirbelnden Geschehen unseres Jahrhunderts als eine Epoche von außerordentlicher geistiger Fruchtbarkeit dar. Vorboten des Kommenden mochten schon vor der großen Katastrophe des Ersten Weltkriegs, insbesondere in der Malerei und der Baukunst, sichtbar sein. Aber das allgemeine Zeitbewußtsein wandelte sich im großen erst mit der schweren Erschütterung, die die Materialschlachten des Ersten Weltkrieges über das Kulturbewußtsein und den Fortschrittsglauben des liberalen Zeitalters brachten. In der Philosophie der Zeit prägte sich der Wandel des allgemeinen Lebensgefühls darin aus, daß die beherrschende Philosophie, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus der Erneuerung des kritischen Idealismus Kants erwachsen war, mit einem Schlage unglaubwürdig erschien. ›Der Zusammenbruch des deutschen Idealismus‹, wie Paul Ernst in einem damals erfolgreichen Buche ihm verkündet hatte, wurde durch Oswald Spenglers ›Untergang des Abendlandes‹ in einen weltgeschichtlichen Horizont gestellt. Die Kräfte, die die Kritik am herrschenden Neukantianismus vollbrachten, hatten zwei gewaltige Vorkämpfer: Friedrich Nietzsches Kritik an Platonismus und Christentum und Sören Kierkegaards brillanten Angriff gegen die Reflexionsphilosophie des spekulativen Idealismus. Es waren zwei neue Parolen, die dem Methodenbewußtsein des Neukantianismus entgegengehalten wurden, die Parole der Irrationalität des *Lebens* und insbesondere des geschichtlichen Lebens, für die man sich auf Nietzsche und Bergson, aber auch auf Wilhelm Dilthey, den großen Historiker der Philosophie, berufen konnte; und die Parole der *Existenz*, die aus den Werken Sören Kierkegaards erklang, dieses dänischen Philosophen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der jetzt erst durch die Diederichs-Übersetzung in Deutschland zur Wirksamkeit kam. Wie Kierkegaard Hegel als den Reflexionsphilosophen, der das Existieren vergessen habe, kritisiert hätte, so kritisierte man jetzt das selbstzufriedene Systembewußtsein des neukantianischen Methodologismus, der die Philosophie ganz in den Dienst einer Begründung der wissenschaftlichen Erkenntnis gestellt habe. Und wie Kierkegaard als ein

christlicher Denker gegen die Philosophie des Idealismus aufgetreten war, so war es auch jetzt die radikale Selbstkritik der sogenannten dialektischen Theologie, die die neue Epoche eröffnete.

Unter den Männern, die der allgemeinen Kritik an der liberalen Kulturfrömmigkeit und an der herrschenden Kathederphilosophie den philosophischen Ausdruck gaben, war das revolutionäre Genie des jungen Martin Heidegger. Heideggers Auftreten als junger Freiburger Universitätslehrer machte in den ersten Nachkriegsjahren wahrhaft Epoche. Daß hier eine originäre Kraft des Philosophierens im Aufbrechen war, verriet schon die ungewöhnliche, kraftvolle und wuchtige Sprache, die von dem Freiburger Katheder ertönte. Aus der fruchtbaren und spannungsvollen Berührung mit der gleichzeitigen protestantischen Theologie, in die Heidegger durch seine Berufung nach Marburg im Jahre 1923 kam, erwuchs dann Heideggers Hauptwerk *Sein und Zeit*, das im Jahre 1927 mit einem Schläge weiten Kreisen der Öffentlichkeit etwas von dem neuen Geiste vermittelte, der über die Philosophie auf Grund der Erschütterungen des Ersten Weltkrieges gekommen war. Man nannte damals die Gemeinsamkeit des Philosophierens, die die Gemüter bewegte, Existenzphilosophie. Es waren kritische Affekte, Affekte des leidenschaftlichen Protestes gegen die gesicherte Bildungswelt der Älteren, Affekte gegen die Einebnung aller individuellen Lebensformen durch die sich immer stärker uniformierende industrielle Gesellschaft und ihre alles manipulierende Informationspolitik und Meinungsbildung, die dem zeitgenössischen Leser aus Heideggers systematischem Erstling mit Vehemenz entgegenschlugen. Dem Mann, dem Gerede, der Neugier als Verfallsformen der Uneigentlichkeit setzte Heidegger den Begriff der Eigentlichkeit des Daseins entgegen, das sich seiner Endlichkeit bewußt ist und sie entschlossen annimmt. Der existenzielle Ernst, mit dem hier das uralte Menschheitsrätsel des Todes ins Zentrum der philosophischen Besinnung gerückt wurde, die Wucht, mit der der Aufruf zur eigentlichen Wahl seiner Existenz die Scheinwelten von Bildung und Kultur zertrümmerte, war wie ein Einbruch in den wohlbehüteten akademischen Frieden. Und doch war es nicht die Stimme eines maßlosen Außenseiters der akademischen Welt, nicht die Stimme einer gewagten Ausnahmeexistenz im Stile Kierkegaards oder Nietzsches, sondern der Schüler der redlichsten und gewissenhaftesten philosophischen Schule, die es damals an den deutschen Universitäten gab, der Schüler der phänomenologischen Forschung Edmund Husserls, deren beharrlich verfolgtes Ziel die Begründung der Philosophie als strenger Wissenschaft war. Auch Heideggers neuer philosophischer Wurf stellte sich unter die phänomenologische Parole *Zu den Sachen selbst*. Diese Sache aber war die verborgenste, als Frage am meisten vergessene Frage der Philosophie: Was heißt Sein? Diese Frage fragen zu lernen ging Heidegger den Weg; das Sein des menschlichen

Daseins in sich selbst ontologisch positiv zu bestimmen, statt es mit der bisherigen Metaphysik von einem unendlichen und immer sendenden Sein her als das Nur-Endliche zu verstehen. Der ontologische Vorrang, den das Sein des menschlichen Daseins für Heidegger gewann, bestimmte seine Philosophie als *Fundamentalontologie*. Die ontologischen Bestimmungen des endlichen menschlichen Daseins nannte Heidegger Bestimmungen der Existenz, Existenzialien, und stellte diese Grundbegriffe mit methodischer Entschiedenheit den Grundbegriffen der bisherigen Metaphysik, den Kategorien des Vorhandenen, entgegen. Daß das menschliche Dasein sein eigentliches Sein nicht in feststellbarer Vorhandenheit hat, sondern in der Bewegtheit der Sorge, mit der es um sein Sein bekümmert seine eigene Zukunft ist, das war es, was Heidegger nicht aus dem Auge verlieren wollte, wenn er die uralte Frage nach dem Sinn von Sein neu aufführte. Das menschliche Dasein ist dadurch ausgezeichnet, daß es sich auf sein Sein hin selber versteht. Um der Endlichkeit und Zeitlichkeit des menschlichen Daseins willen, das die Frage nach dem Sinn seines Seins nicht ruhen zu lassen vernag, bestimmte sich ihm die Frage nach dem Sinn von Sein im Horizont der Zeit. Was die Wissenschaft wägend und messend als sendend feststellt, das Vorhandene, ebenso wie das über alle Menschlichkeit hinausliegende Ewige muß sich von der zentralen Seinsgewißheit der menschlichen Zeitlichkeit her verstehen lassen. Das war Heideggers neuer Einsatz. Aber sein Ziel, Sein als Zeit zu denken, blieb so verhüllt, daß Sein und Zeit geradezu als hermeneutische Phänomenologie bezeichnet wurde, weil das Sichverstehen das eigentliche Fundament dieses Fragens darstellt. Von diesem Fundament her gesehen erweist sich das Seinsverständnis der traditionellen Metaphysik als eine Verfallsform des ursprünglichen, im menschlichen Dasein betätigten Seinsverständnisses. Sein ist nicht nur reine Anwesenheit und gegenwärtige Vorhandenheit. Im eigentlichen Sinne ist das endlich-geschichtliche Dasein. In seinem Weltentwurf hat sodann das Zuhandene seine Stelle – und erst zuletzt das Nur-Vorhandene.

Von dem hermeneutischen Phänomen des Sichverstehens her haben aber nun mancherlei Seinsformen keinen rechten Platz, die weder geschichtlich noch auch nur vorhanden sind. Die Zeitlosigkeit der mathematischen Sachverhalte, die nicht lediglich einfach feststellbar Vorhandenes sind, die Zeitlosigkeit der sich in ihrem Kreise immer wiederholenden Natur, die auch uns selber durchwaltet und vom Unbewußten her bestimmt, schließlich die Zeitlosigkeit des über alle geschichtlichen Abstände sich wölbenden Regenbogens der Kunst schienen die Grenzen der hermeneutischen Auslegungsmöglichkeit zu bezeichnen, die Heideggers neuer Ansatz eröffnet hatte. Das Unbewußte, die Zahl, der Traum, das Walten der Natur, das Wunder der Kunst – all das schien nur am Rande des sich geschichtlich

wissenden und sich auf sich selbst verstehenden Daseins wie in einer Art von Grenzbegriffen faßbar zu sein¹.

So bedeutete es eine Überraschung, als Heidegger im Jahre 1936 im einigen Vorträgen den Ursprung des Kunstwerks behandelte. Wenn diese Arbeit auch erst 1950 als erstes Stück der Sammlung ›Holzwege‹ der Öffentlichkeit zugänglich wurde, so hatte ihre Wirkung doch schon viel früher begonnen. Denn es war seit langen so, daß Heideggers Vorträge und Vorträge überall auf ein gespanntes Interesse stießen und in Abschriften und Berichten eine weite Verbreitung fanden, die ihn schnell in das von ihm selbst so grimmig karikierte Gerede brachte. In der Tat bedeuteten die Vorträge über den Ursprung des Kunstwerks eine philosophische Sensation. Nicht dies allein, daß die Kunst nun doch in den hermeneutischen Grundansatz des Selbstverständnisses des Menschen in seiner Geschichtlichkeit einbezogen wurde, ja daß sie sogar in diesen Vorträgen – wie in Hölderlins und Georges dichterischem Glauben – als die Gründungstat ganzer geschichtlicher Welten verstanden wurde. Die eigentliche Sensation, die Heideggers neuer Denkversuch bedeutete, war die überraschend neue Begrifflichkeit, die sich bei diesem Thema hervorwagte. Von Welt und von Erde war dort die Rede. Nun war der Begriff der *Welt* seit jeher einer der hermeneutischen Leitbegriffe Heideggers gewesen. Die Welt als das Bezugs ganze des Daseinsentwurfs bildete den Horizont, der allen Entwürfen menschlicher Daseinsorge vorgängig war. Heidegger selbst hat die Geschichte dieses Weltbegriffs skizziert und insbesondere den neutestamentlichen anthropologischen Sinn dieses Begriffes, wie er ihn selbst gebrauchte, von dem Begriff der Totalität des Vorhandenen wohl unterschieden und geschichtlich legitimiert. Das Über-raschende aber war nun, daß dieser Begriff der Welt in dem Begriff der *Erde* einen Gegenbegriff erhielt. Denn während sich der Begriff der Welt als des Ganzen, in das hinein menschliche Selbstausslegung erfolgt, vom Selbstverständnis des menschlichen Daseins aus zu evidenten Anschauungserleben ließ, klang der Begriff der Erde wie ein mythischer und gnostischer Urlaut, der höchstens in der Welt der Dichtung Heimatrecht haben mochte. Offenkundig war es die Dichtung Hölderlins, der sich damals Heidegger mit leidenschaftlicher Intensität zugewandt hatte, aus der er den Begriff der Erde in sein eigenes Philosophieren übertrug. Aber mit welchem Recht? Wie sollte das sich auf sein Sein verstehende Dasein, das In-der-Welt-sein, dieser neue radikale Ausgangspunkt alles transzendentalen Fragens, mit einem Begriff wie Erde in eine ontologische Beziehung treten können?

¹ Es war vor allem Oskar Becker, der Schüler Husserls wie Heideggers, der von diesen Phänomenbereichen aus an der Universalität der Geschichtlichkeit zweifelte. Vgl. ›Dasein und Dawesen, Pullingen 1963.

Nun war Heideggers neuer Ansatz von ›Sein und Zeit‹ gewiß nicht einfach eine Wiederholung der spirituellistischen Metaphysik des deutschen Idealismus. Das Sich-auf-sein-Sein-Verstehen des menschlichen Daseins ist nicht das Sich-Wissen des absoluten Geistes Hegels. Es ist kein Selbstentwurf, sondern weiß vielmehr in seinem eigenen Selbstverständnis, daß es nicht Herr seiner selbst und seines eigenen Daseins ist, sondern sich inmitten des Seienden vorfindet und sich so zu übernehmen hat, wie es sich vorfindet. Es ist geworfener Entwurf. Es war eine der glänzendsten phänomenologischen Analysen von ›Sein und Zeit‹, in der Heidegger diese Grenzerfahrung der Existenz, sich inmitten des Seienden vorzufinden, als Befindlichkeit analysierte und der Befindlichkeit, der Stimmung, die eigentliche Erschließung des In-der-Welt-Seins zuwies. Das Vorfindliche solcher Befindlichkeit stellt aber offenkundig die äußerste Grenze dessen dar, bis wohin das geschichtliche Selbstverständnis des menschlichen Daseins überhaupt vordringen konnte. Von diesem hermeneutischen Grenzbegriff der Befindlichkeit und der Stimmung führt kein Weg zu einem solchen Begriff wie dem der Erde. Was ist das Recht dieses Begriffes? Wie kann er seine Ausweisung finden? Die wichtige Einsicht, die Heideggers Aufsatz über den Ursprung des Kunstwerks eröffnet, ist, daß ›Erde‹ eine notwendige Seinsbestimmung des Kunstwerks ist.

Um zu erkennen, welche grundsätzliche Bedeutung die Frage nach dem Wesen des Kunstwerks besitzt und wie dieselbe mit den Grundfragen der Philosophie zusammenhängt, bedarf es freilich der Einsicht in die Vorurteile, die im Begriff einer philosophischen Ästhetik liegen. Es bedarf einer Überwindung des Begriffs der Ästhetik selbst. Bekanntlich ist die philosophische Ästhetik die jüngste unter den philosophischen Disziplinen. Erst im 18. Jahrhundert, in der ausdrücklichen Beschränkung des Rationalismus der Aufklärung, wurde das selbständige Recht der sinnlichen Erkenntnis und damit die relative Unabhängigkeit des Geschmacksurteils vom Verstande und seinen Begriffen geltend gemacht. Wie der Name der Disziplin, so datiert auch ihre systematische Selbständigkeit von der Ästhetik des Alexander Baumgarten her. *Kant* hat dann in seiner dritten Kritik, der Kritik der Urteilskraft, die systematische Bedeutung des ästhetischen Problems gefestigt. Er entdeckte in der subjektiven Allgemeinheit des ästhetischen Geschmacksurteils den überzeugenden Rechtsanspruch, den die ästhetische Urteilskraft gegenüber den Ansprüchen des Verstandes und der Moral behaupten kann. Der Geschmack des Betrachters läßt sich so wenig wie das Genie des Künstlers als die Anwendung von Begriffen, Normen oder Regeln begreifen. Was das Schöne auszeichnet, läßt sich nicht als bestimmte erkennbare Eigenschaften an einem Gegenstande ausweisen, sondern bezeugt sich durch Subjektivität: die Steigerung des Lebensgefühls in der harmonischen Entsprechung von Einbildungskraft

und Verstand. Es ist eine Belebung des Ganzen unserer geistigen Kräfte, ihr freies Spiel, was wir angesichts des Schönen in Natur und Kunst erfahren. Das Geschmacksurteil ist nicht Erkenntnis und ist doch nicht beliebig. Es liegt darin ein Allgemeinerheitsanspruch, auf den sich die Autonomie des ästhetischen Bereichs begründen läßt. Man muß anerkennen, daß solche Rechtfertigung der Autonomie der Kunst gegenüber der Regelförmigkeit und Moralgläubigkeit des Aufklärungszeitalters eine große Leistung bedeutete. Vor allem innerhalb der deutschen Entwicklung, die damals gerade erst den Punkt erreicht hatte, an dem ihre klassische Epoche der Literatur sich von Weimar aus wie ein ästhetischer Saatz zu konstituieren suchte. Diese Bemühungen fanden in Kants Philosophie ihre begriffliche Rechtfertigung.

Auf der anderen Seite bedeutete die Grundlegung der Ästhetik in der Subjektivität der Gemütskräfte den Beginn einer gefährlichen Subjektivierung. Für Kant selbst war feilich noch der geheimnisvolle Einklang bestimmend, der damit zwischen der Schönheit der Natur und der Subjektivität des Subjekts, das urteilt, besteht. Vollends wird das schaffende Genie, das allen Regeln überlegen das Wunder des Kunstwerks zustande bringt, von ihm als ein Günstling der Natur verstanden. Das aber setzt im ganzen die fraglose Geltung der Naturordnung voraus, deren letztes Fundament der theologische Gedanke der Schöpfung ist. Mit dem Schwinden dieses Horizontes mußte eine solche Grundlegung der Ästhetik zu einer radikalen Subjektivierung führen, in Fortbildung der Lehre von der Regellosigkeit des Genies. Die Kunst, die nicht mehr auf das umfassende Ganze der Seinsordnung zurückbezogen ist, wird der Wirklichkeit, der rauhen Prosa des Lebens, als die verklärende Macht der Poesie entgegengesetzt, der nur in ihrem ästhetischen Reiche die Versöhnung von Idee und Wirklichkeit gelingt. Es ist die idealistische Ästhetik, die zuerst bei Schiller zu Worte kommt und in Hegels großartiger Ästhetik ihre Vollendung findet. Auch hier steht die Theorie des Kunstwerks noch in einem unversalen ontologischen Horizont. Sofern im Kunstwerk der Ausgleich und die Versöhnung des Endlichen und Unendlichen überhaupt gelingt, ist es das Unterpfand einer höchsten Wahrheit, die am Ende von der Philosophie einzubringen ist. Wie die Natur für den Idealismus nicht nur der Gegenstand der berechnenden Wissenschaft der Neuzeit ist, sondern das Walten einer großen schöpferischen Welpotenz, die sich im selbstbewußten Geiste zu ihrer Vollendung erhebt, so ist auch das Kunstwerk in den Augen dieser spekulativen Denker eine Objektivierung des Geistes – nicht sein vollendeter Begriff von sich selbst, sondern seine Erscheinung in der Art und Weise, die Welt anzuschauen. Kunst ist im wörtlichen Sinne des Wortes Welt-Anschauung.

Wenn man den Einsatzzpunkt bestimmen will, von dem aus Heidegger

über das Wesen des Kunstwerks nachzudenken anhebt, muß man sich nun klarmachen, daß die idealistische Ästhetik, die dem Kunstwerk als dem Organon eines unbegrifflichen Verständnisses der absoluten Wahrheit eine ausgezeichnete Bedeutung zugewiesen hatte, längst durch die Philosophie des Neukantianismus überdeckt war. Diese herrschende philosophische Bewegung hatte die Kantische Begründung der wissenschaftlichen Erkenntnis erneuert, ohne den metaphysischen Horizont einer teleologischen Seinsordnung wiederzugewinnen, wie er Kants Beschreibung der ästhetischen Urteilskraft zugrundelag. So war das Denken des Neukantianismus über die ästhetischen Probleme mit eigentümlichen Vorurteilen belastet. Die Exposition des Themas in Heideggers Abhandlung spiegelt das deutlich. Sie setzt mit der Frage nach der Abgrenzung des Kunstwerks vom Ding ein. Daß das Kunstwerk auch ein Ding ist und nur über sein Dingssein hinaus noch etwas anderes bedeutet, als Symbol auf etwas verweist oder als Allegorie etwas anderes zu verstehen gibt, beschreibt die Seinsweise des Kunstwerks von dem ontologischen Modell aus, das durch den systematischen Vorrang der wissenschaftlichen Erkenntnis gegeben ist. Was eigentlich ist, das ist das Dinghafte, die Tatsache, das den Sinnes Gegebene, das von der Naturwissenschaft einer objektiven Erkenntnis entgegengeführt wird. Die Bedeutung, die ihm zukommt, der Wert, den es hat, sind dagegen zusätzliche Auffassungsformen von nur subjektiver Geltung und gehören weder zur ursprünglichen Gegebenheit selbst noch zu der aus ihr zu gewinnenden objektiven Wahrheit. Sie setzen das Dinghafte als das allein Objektive voraus, das der Träger solcher Werte zu werden vermag. Für die Ästhetik mußte das bedeuten, daß das Kunstwerk in einem ersten vordergründigen Aspekt selbst einen dinglichen Charakter besitzt, der die Funktion eines Urtebaus hat, auf den sich das eigentlich ästhetische Gebilde als Oberbau erhebt. So beschreibt noch Nicolai Hartmann die Struktur des ästhetischen Gegenstandes.

Heidegger knüpft an diese ontologische Vormeinung an, indem er nach der Dinglichkeit des *Dinges* fragt. Er unterscheidet drei in der Tradition entwickelte Auffassungsweisen des Dinges: Es ist Träger von Eigenschaften, es ist Einheit einer Empfindungsmannigfaltigkeit und es ist geformter Stoff. Vor allem die dritte dieser Auffassungsformen, die nach Form und Stoff, hat etwas unmittelbar Einleuchtendes. Denn sie folgt dem Modell des Herstellens, durch das ein Ding gefertigt wird, das unseren Zwecken zu dienen hat. Heidegger nennt solche Dinge *Zeug*. Die Dinge insgesamt erscheinen vom Vorbild dieses Modells aus theologisch gesehen als Verfertigungen, das heißt Schöpfungen Gottes, menschlich gesehen als Verfertigungen, das heißt Schöpfungen gegangenem Zeug. Die Dinge sind die bloßen Dinge, das heißt, sie sind da, ohne Rücksicht darauf, ob sie zu etwas dienen. Heidegger zeigt nun, daß ein solcher Begriff des Vorhandenseins,

wie er dem feststellenden und berechnenden Verfahren der modernen Wissenschaft entspricht, weder das Dinghafte des Dinges noch das Zeughafte des Zeuges zu denken erlaubt. Um der Zeughaftigkeit des Zeuges ansichtig zu werden, knüpft er deshalb an eine künstlerische Darstellung an, ein Gemälde van Goghs, das Bauernschuhe darstellt. Was an diesem Kunstwerk sichtbar wird, ist das Zeug selbst, das heißt, nicht irgendein Seiendes, das für irgendwelche Zwecke nutzbar gemacht werden kann, sondern etwas, dessen Sein es ausmacht, jemandem, dem diese Schuhe gehören, gedient zu haben und zu dienen. Was im Werk des Malers hervortritt und was es mit Eindringlichkeit darstellt, sind nicht ein paar zufällige Bauernschuhe, sondern das wahre Wesen des Zeugs, das sie sind. Die ganze Welt des bäuerlichen Lebens ist in diesen Schuhen. So ist es das Werk der Kunst, das hier die Wahrheit über das Seiende hervorbringt. Vom Werk und keineswegs von seinem dinglichen Unterbau her ist solches Hervorkommen von Wahrheit, wie in ihm geschieht, allein zu denken.

So stellt sich die Frage, was ein *Werk* ist, daß dergestalt in ihm Wahrheit hervorkommen kann. Im Gegensatz zu dem geläufigen Ansatz bei der Dinghaftigkeit und Gegenständlichkeit des Kunstwerks ist ein Kunstwerk gerade dadurch charakterisiert, daß es nicht Gegenstand ist, sondern in sich selber steht. Durch sein In-sich-Stehen gehört es nicht nur zu seiner Welt, sondern in ihm ist Welt da. Das Kunstwerk eröffnet seine eigene Welt. Gegenstand ist etwas nur, wo etwas nicht mehr in das Gefüge seiner Welt gehört, weil die Welt zerfallen ist, der es angehört. So ist ein Kunstwerk ein Gegenstand, wenn es im Handel ist. Denn dann ist es welt- und heimatlos.

Die Charakterisierung des Kunstwerks durch das In-sich-Stehen und das Welt-Eröffnen, mit der Heidegger einsetzt, vermeidet offenbar bewußt jeden Rückgriff auf den Geniebegriff der klassischen Ästhetik. Es ist in dem Bestreben, die ontologische Struktur des Werkes unabhängig von der Subjektivität seines Schöpfers oder Betrachters zu verstehen, daß Heidegger nun neben dem Begriff der Welt, zu der das Werk gehört und die das Werk aufstellt und eröffnet, den Gegenbegriff „Erde“ gebraucht. Erde ist insofern ein Gegenbegriff zu Welt, als sie im Gegensatz zu dem Sich-Öffnen das In-sich-Bergen und Verschießen auszeichnet. Beides ist offenbar im Kunstwerk da, das Sich-Öffnen ebenso wie das Sich-Verschließen. Ein Kunstwerk meint ja nicht etwas, verweist nicht wie ein Zeichen auf eine Bedeutung, sondern es stellt sich in seinem eigenen Sein dar, so daß der Betrachter zum Verweilen bei ihm genötigt wird. Es ist so sehr selbst da, daß umgekehrt das, woraus es gemacht ist, Sein, Farbe, Ton, Wort, selbst erst in ihm zu eigentlichem Dasein kommt. Solange so etwas bloßer Stoff ist, der seiner Verarbeitung harret, ist es nicht wirklich da, das heißt, hervorgekommen in eine echte Präsenz, sondern erst dann kommt es selbst

hervor, wenn es gebraucht, das heißt aber in das Werk gebunden ist. Die Töne, aus denen ein musikalisches Meisterwerk besteht, sind mehr Töne als alle Geräusche und Töne sonst, die Farben der Gemälde sind eigentlichere Farbigkeit als selbst der höchste Farbenschnuck der Natur, die Tempelsäule läßt das Steinerne ihres Seins im Ragen und Tragen eigentlicher erscheinen als in dem unbehauenen Gesteinsblock. Was so im Werk hervorkommt, ist nun gerade sein Verschlössensein und Sichverschließen, das was Heidegger Erde-Sein nennt. Erde ist in Wahrheit nicht Stoff, sondern das, woraus alles hervorkommt und wohinein alles eingeht.

Hier zeigt sich die Unangemessenheit der Reflexionsbegriffe von *Form* und *Stoff*. Wenn man sagen kann, daß in einem großen Kunstwerk eine Welt aufgeht, so ist der Anfang dieser Welt zugleich ihr Eingang in die ruhende Gestalt; indem die Gestalt dasteht, hat sie gleichsam ihr erdhaftes Dasein gefunden. Daraus gewinnt das Werk der Kunst seine ihm eigene Ruhe. Es hat sein eigentliches Sein nicht erst in einem erlebenden Ich, das sagt, meint oder zeigt und dessen Gesagtes, Gemeintes oder Gezeigtes seine Bedeutung wäre. Sein Sein besteht nicht darin, daß es zum Erlebnis wird, sondern es ist selbst durch sein eigenes Dasein ein Ereignis, ein Stoß, der alles Bisherige und Gewohnte umstößt, ein Stoß, in dem sich Welt öffnet, die so nie da war. Dieser Stoß ist aber im Werk selbst derart geschehen, daß er zugleich ins Bleiben geborgen ist. Was so aufgeht und sich so birgt, macht in seiner Spannung die Gestalt des Werkes aus. Es ist diese Spannung, die Heidegger als den Streit von Welt und Erde bezeichnet. Damit ist nicht nur eine Beschreibung der Seinsweise des Kunstwerks gegeben, die die Vorurteile der traditionellen Ästhetik und des modernen Subjektivitätsdenkens vermeidet. Heidegger erneuert damit auch nicht einfach die spekulative Ästhetik, die das Kunstwerk als das sinnliche Scheinen der Idee definiert hat. Diese Hegelsche Definition des Schönen teilt zwar mit Heideggers eigenem Denkversuch die grundsätzliche Überwindung des Gegensatzes von Subjekt und Objekt, Ich und Gegenstand und beschreibt das Sein des Kunstwerkes nicht von der Subjektivität des Subjektes her. Aber sie beschreibt es doch auf sie hin. Denn es ist die im seiner selbst bewußten Denken gedachte Idee, deren sinnliche Manifestation das Kunstwerk ausmachen soll. Im Denken der Idee wäre also die ganze Wahrheit des sinnlichen Scheinens aufgehoben. Sie gewinnt im Begriff die eigentliche Gestalt ihrer selbst. Wenn Heidegger dagegen von dem Streit von Welt und Erde spricht und das Kunstwerk als den Stoß beschreibt, durch den eine Wahrheit zum Ereignis wird, so ist diese Wahrheit nicht in der Wahrheit des philosophischen Begriffs aufgehoben und vollender. Es ist eine eigene Manifestation von Wahrheit, die im Kunstwerk geschieht. Die Berufung auf das Kunstwerk, in dem Wahrheit hervorkommt, soll bei Heidegger gerade bezeugen, daß es sinnvoll ist, von einem *Geschehen* der

Wahrheit zu reden. Heideggers Aufsatz beschränkt sich daher nicht darauf, eine angemessenere Beschreibung vom Sein des Kunstwerks zu geben. Es ist vielmehr sein zentrales philosophisches Anliegen, das Sein selbst als ein Geschehen der Wahrheit zu begreifen, das sich auf diese Analyse stützt.

Man hat Heideggers Begriffsbildung in seinem späteren Werk oft den Vorwurf gemacht, daß sie sich nicht mehr ausweisen lasse. Es ist nicht möglich, das von Heidegger Gemeinte, zum Beispiel, wenn er von Sein im verbalen Sinne des Wortes, von Seingesehehen, von Lichtung des Seins, von Seinsenbergung und Seinsvergessenheit spricht, in der Subjektivität unseres eigenen Meinens gleichsam zur Erfüllung zu bringen. Die Begriffsbildung, die Heideggers späte philosophische Arbeiten beherrscht, ist der subjektiven Ausweisung offenbar ähnlich verschlossen wie Hegels dialektischer Prozeß dem verschlossen ist, was Hegel das vorstellende Denken nennt. Sie findet daher eine ähnliche Kritik, wie Hegels Dialektik durch Marx gefunden hat. Man nennt sie mythologisch. Der Aufsatz über das Kunstwerk scheint mir seine fundamentale Bedeutung darin zu haben, daß er für das eigentliche Anliegen des späten Heidegger einen Fingerzeig darstellt. Niemand kann sich dem verschließen, daß im Kunstwerk, in dem eine Welt aufgeht, nicht nur Sinnvolles erfahrbar wird, das vorher nicht erkannt war, sondern daß mit dem Kunstwerk selber etwas Neues ins Dasein tritt. Es ist nicht die Offenlegung einer Wahrheit allein, sondern es ist selbst ein Ereignis. Damit bietet sich ein Weg, um Heideggers Kritik an der abendländischen Metaphysik und ihrem Auslaufen in das Subjektivitätsdenken der Neuzeit einen Schritt weit zu folgen. Heidegger hat bekanntlich das griechische Wort für Wahrheit, *Alētheia*, durch Unverborgenheit wiedergegeben. Die starke Betonung des privaten Sinnes von *Alētheia* meint aber nicht nur dies, daß die Erkenntnis der Wahrheit wie durch einen Akt des Raubes – *privatio* heißt ‚Beraubung‘ – das Wahre aus seiner Unerkanntheit oder der Verborgenheit im Irrtum herausgerissen hat. Nicht darum allein handelt es sich, daß die Wahrheit nicht auf der Straße liegt und nicht immer schon gängig und zugänglich ist. Das ist gewiß wahr, und die Griechen haben das offenkundig sagen wollen, wenn sie das Seiende, wie es ist, als das Unverborgene bezeichneten. Sie haben gewußt, wie jede Erkenntnis vom Irrtum und von der Lüge bedroht ist und daß es darauf ankommt, sich nicht zu irren und die richtige Vorstellung von dem Seienden, wie es ist, zu gewinnen. Wenn es in der Erkenntnis darauf ankommt, den Irrtum hinter sich zu lassen, so ist die Wahrheit die reine Unverborgenheit des Seienden. Das ist es, was das griechische Denken im Blick hat, und damit ist es schon auf dem Wege, den die neuzeitliche Wissenschaft schließlich bis zu Ende gehen sollte, die Richtigkeit der Erkenntnis zu bewerkstelligen, durch die das Seiende in seiner Unverborgenheit verwahrt wird.

Heidegger hält dem entgegen, daß Unverborgenheit nicht nur der

Charakter des Seienden ist, sofern es richtig erkannt ist. In einem ursprünglichen Sinne geschieht Unverborgenheit, und dieses Geschehen ist es was überhaupt erst möglich macht, daß Seiendes unverborgen ist richtig erkannt wird. Die Verborgenheit, die solcher ursprünglichen Unverborgenheit entspricht, ist nicht Irrtum, sondern gehört ursprünglich dem Sein selbst. Die Natur, die sich zu verbergen liebt (Heraklit), ist das nicht nur hinsichtlich ihrer Erkennbarkeit charakterisiert, sondern in dem Sein nach. Sie ist nicht nur das Aufgehen ins Lichte, sondern ebensowohl das Sichbergen ins Dunkle, die Entfaltung der Blüte der Sonne zu ebensolcher Sichverwurzelung in der Erdtiefe. Heidegger redet von der Lichtung des Seins, die erst den Bereich darstellt, in dem Seiendes als ent-borgen in seiner Unverborgenheit erkannt wird. Solches Hervorkommen des Seienden ins Dasein setzt offenbar einen Bereich der Offenheit voraus, in dem solches Da geschehen kann. Und doch ist ebenso offensichtlich, daß dieser Bereich nicht ist, ohne daß sich in ihm Seiendes zeigt, ein merkwürdiges Verhältnis. Und noch merkwürdiger ist, daß im dieses Sichzeigens des Seienden sich gerade auch erst die Verborgenheit richtig darstellt. Was durch die Offenbarkeit des Da ermöglicht wird, ist die richtige Erkennen. Das Seiende, das hervorkommt aus der Unverborgenheit, stellt sich für den dar, der es gewahrt. Gleichwohl ist es nicht Willkürakt des Ent-bergens, die Ausübung eines Raubes, durch den der Verborgenheit entrissen wird. Dies alles soll vielmehr nur dazu ermöglichen sein, daß Entbergung und Verbergung ein Geschehen des Seienden selbst sind. Das zu verstehen, hilft uns das gewonnene Verständnis des Wesens des Kunstwerks. Dort ist es offenkundig eine Spannung zwischen dem Ausgang und der Bergung, die das Sein des Werkes selber ausmacht. Die Gespanntheit dieser Spannung ist es, die das Gestaltniveau des Kunstwerks ausmacht und den Glanz erzeugt, durch den es alles überstrahlt. Seine Wahrheit ist nicht das plane Offenlegen von Sinn, sondern vielmehr die Unergründlichkeit und Tiefe seines Sinnes. So ist es seinem Wesen nach Streit zwischen Welt und Erde, Anfang und Bergung.

Was so am Kunstwerk seine Ausweisung findet, soll aber das Wesen des Seienden überhaupt ausmachen. Streit von Entbergung und Verbergung nicht nur die Wahrheit des Werkes, sondern die alles Seienden. Die Wahrheit ist als Unverborgenheit stets ein solches *Gegeneinander von Entbergung und Verbergung*. Beides gehört notwendig zusammen. Das will offenbar sagen, Wahrheit ist nicht einfach schlechthinige Anwesenheit von Seiendem, so daß es dem richtigen Vorstellen gleichsam entgegenstrebt. Es solcher Begriff des Unverborgenseins setzte vielmehr die Subjektivität des Seienden vorstellenden Daseins bereits voraus. Das Seiende ist aber in seinem Sein nicht richtig bestimmt, wenn es lediglich als Gegenstand d

möglichen Vorstellens bestimmt ist. Zu seinem Sein gehört vielmehr ebensowohl, daß es sich versagt. Die Wahrheit als Unverborgenheit ist in sich selbst gegenwändig. Es ist im Sein, wie Heidegger sagt, so etwas wie eine »Gegnerschaft des Anwesens«. Was Heidegger damit zu beschreiben sucht, ist für jedermann einlösbar. Was ist, das bietet nicht nur als Oberfläche einen kenntlichen oder vertrauten Umriß, es hat auch eine innere Tiefe der Selbständigkeit, die Heidegger als »Insichstehen« bezeichnet. Die vollendete Unverborgenheit alles Seienden, die totale Vergegenständlichung von allem und jedem (durch ein in seiner Perfektion gedachtes Vorstellen), würde das Insichsein des Seienden aufheben und eine totale Einebnung bedeuten. Was sich in solchen totalen Vergegenständlichen darstellen würde, wäre nichts mehr Seiendes, das in seinem eigenen Sein steht. Was sich darstellen würde, wäre vielmehr an allem, was ist, das gleiche: die Chance seiner Nutzbarkeit, das heißt aber: was in allem hervorträte, wäre der sich des Seienden bemächtigende Wille. Demgegenüber wird jedem am Kunstwerk die Erfahrung zuteil, daß es gegen solchen Bemächtigungswillen ein schlechthin Widerständiges ist, nicht im Sinne des starren Widerstandes gegen die Zumutung unseres Willens, der nutzen möchte, sondern im Sinne des überlegenen Sich-auftragens eines in sich ruhenden Seins. So ist die Geschlossenheit und Verslossenheit des Kunstwerks das Unterpfand und der Ausweis für die universale These der Heideggerschen Philosophie, daß das Seiende sich selbst zurückhält, indem es sich ins Offene des Anwesens hinein stellt. Das Insichstehen des Werkes verbürgt zugleich das Insichstehen des Seienden überhaupt.

Damit öffnen sich bereits in dieser Analyse des Kunstwerks Perspektiven, die den weiteren Denkweg Heideggers vorzeichnen. Es war der Weg über das Werk gewesen, in dem sich die Zeugtheit des Zeugens und am Ende auch die Dingheit des Dinges allein zu zeigen vermochte. Wie die allberechnende moderne Wissenschaft den Verlust der Dinge bewirkt, deren »zu nichts gedängtes Insichstehen« in Rechenfaktoren seines Entwerfens und Veränderns auflöst, so bedeutet umgekehrt das Kunstwerk eine Instanz, die vor dem allgemeinen Verlust der Dinge bewahrt. Wie Rilke inmitten des allgemeinen Schwindens der Dingheit die Unschuld des Dinges dichterisch verklärt, indem er es dem Engel zeigt, so denkt der Denker den gleichen Verlust der Dingheit, indem er zugleich ihre Bewahrung im Kunstwerk erkennt. Bewahrung aber setzt voraus, daß das Bewahrte in Wahrheit noch ist. So impliziert es die Wahrheit des Dinges selbst, wenn im Kunstwerk seine Wahrheit noch hervorzukommen vermag. Heideggers Aufsatz über das *Ding* stellt daher einen notwendigen weiteren Schritt auf dem Wege seines Denkens dar. Was ebendem nicht einmal das Zubandensein des Zeugens erreichte, sondern dem bloßen Anstarren oder Feststellen als vorhanden

galt, wird jetzt selbst, gerade als das zu nichts Dienliche, in seinem »hellen« Sein anerkannt.

Aber noch ein weiterer Schritt auf diesem Wege läßt sich von hier aus schon erkennen. Heidegger betont, daß das Wesen der Kunst das Dichten sei. Er will damit sagen, daß nicht die Umformung von Vorgeformtem, nicht die Abbildung von zuvor schon Seiendem das Wesen der Kunst ausmacht, sondern der Entwurf, durch den etwas Neues als Wahres hervorkommt: Daß »sich eine offene Stelle aufschlägt«, das macht das Wesen des Wahrheitsgeschehens aus, das im Kunstwerk liegt. Nun ist aber doch das Wesen der Dichtung im gewohnten engeren Sinne des Wortes gerade durch die wesenhafte Sprachlichkeit gekennzeichnet, durch die sich Dichtung von allen übrigen Weisen der Kunst unterscheidet. Wenn in jeder Kunst, auch im Bauen und im Bilden, der eigentliche Entwurf und das wahrhaft Künstlerische Dichtung genannt werden mag, so ist doch die Art Entwurf, die im wirklichen Gedicht geschieht, anderer Art. Der Entwurf des dichterischen Kunstwerkes ist an ein Vorgebahntes gebunden, das nicht von sich aus neu entworfen werden kann: die vorgebahnten Bahnen der Sprache. Auf sie ist der Dichter so sehr angewiesen, daß die Sprache des dichterischen Kunstwerkes nur diejenigen zu erreichen vermag, die der gleichen Sprache mächtig sind. In gewissem Sinne ist also »Dichtung, die den Entwurfscharakter alles künstlerischen Schaffens bei Heidegger symbolisieren soll, weniger Entwurf als die sekundären Formen des Bauens und Bildens aus Stein und Farbe und Tönen. In Wahrheit ist hier das Dichten wie in zwei Phasen geteilt: in einen Entwurf, der immer schon geschehen ist, wo eine Sprache waltet, und einen anderen, der die neue dichterische Schöpfung aus diesem ersten Entwurf hervorgehen läßt. Die Vorgängigkeit der Sprache scheint nicht nur die besondere Auszeichnung des dichterischen Kunstwerks auszumachen, sie scheint über alles Werk hinaus für jedes Dingssein der Dinge selber zu gelten. Das Werk der *Sprache* ist die ursprünglichste Dichtung des Seins. Das Denken, das alle Kunst als Dichtung denkt und das Sprachesein des Kunstwerks enthüllt, ist selbst noch unterwegs zur Sprache.