

Heideggers *Ursprung des Kunstwerks*

Ein kooperativer Kommentar

Herausgegeben von
David Espinet und
Tobias Keiling

VittorioKlostermann

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Vittorio Klostermann GmbH · Frankfurt am Main · 2011

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung. Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Werk oder Teile in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu verarbeiten, zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Gedruckt auf Alster Werkdruck der Firma Geese, Hamburg, alterungsbeständig  ISO 9706 und PEFC-zertifiziert.



Satz: LAS-Verlag, Regensburg

Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen

Printed in Germany

ISSN 1868-3355

ISBN 978-3-465-04132-0



Vincent van Gogh: Schuhe

Paris, September 1886/November 1886, Öl auf Leinwand, 38 × 45 cm, 11 V/1962
Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Stichting)

Inhalt

Vorwort	11
---------	----

Themen

Francisco de Lara

Kunstwerke und Gebrauchsgegenstände	
Ding, Zeug und Werk in ihrer Widerspiegelung	19

Diana Aurenque

Die Kunst und die Technik. Herstellung, ποίησις, τέχνη	33
--	----

David Espinet

Kunst und Natur	
Der Streit von Welt und Erde	46

Tobias Keiling

Kunst, Werk, Wahrheit	
Heideggers Wahrheitstheorie in <i>Der Ursprung des Kunstwerkes</i>	66

Manuel Schölles

Die Kunst im Werk. Gestalt – Stimmung – Ton	95
---	----

Matthias Flatscher

Dichtung als Wesen der Kunst?	110
-------------------------------	-----

Antonio Cimino, David Espinet, Tobias Keiling

Kunst und Geschichte

123

Philosophische Einflüsse**Michail Pantoulas**

Heideggers Ontologie des Kunstwerks und die antike
Philosophie. Heraklit und Aristoteles

139

Sebastian Schwenzfeuer

Vom Ende der Kunst

Eine kurze Betrachtung zu Heideggers Kunstverkaufsatz
vor dem Hintergrund des Deutschen Idealismus

160

Nikola Mirković

Heidegger und Hölderlin

Eine Spurensuche in *Der Ursprung des Kunstwerkes*

173

Antonia Egel

Das ‚eigene Mäh‘ der Kunst

Zu den literarischen Quellen in *Der Ursprung des Kunstwerkes*

186

Wirkungen im Werk Heidegger**Nikola Mirković**

Schönheit, Rausch und Schein

Heideggers Auseinandersetzung mit der Ästhetik Nietzsches

200

Toni Hildebrandt

„Bildnerisches Denken“. Martin Heidegger
und die bildende Kunst

210

<i>Inhalt</i>	9
Fredrik Westerlund	
Heideggers Transformation der Phänomenologie in <i>Der Ursprung des Kunstwerkes</i>	226
Jerome Veith	
Dichten, Denken, Sagen Wirkungen des Kunstwerkaufsatzes im späteren Sprachdenken Heideggers	234
Philosophische Wirkungsgeschichte	
Adrián Navigante	
Adorno über Heideggers Ontologie des Kunstwerks	241
Emmanuel Alloa	
Restitutionen. Wiedergaben des <i>Ursprung des Kunstwerkes</i> in der französischen Philosophie	250
Morten Thaning	
Rezeption in der Philosophischen Hermeneutik	266
Namensregister	284
Sachregister	287
Autorenverzeichnis	296

Vorwort

1. Ein Grundtext der Philosophischen Ästhetik

Heideggers *Der Ursprung des Kunstwerkes* darf neben Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit* und der *Ästhetischen Theorie* Adornos als der wichtigste Beitrag zur philosophischen Ästhetik im 20. Jahrhundert gelten. Heideggers Werk gibt den Anstoß zu Gadammers *Philosophischer Hermeneutik*¹ und bildet einen der wichtigsten Bezugspunkte der Dekonstruktion – Traditionen, in denen Dichtung und Kunst eine herausragende Rolle spielen. Auch in den jüngsten Monographien ist der ‚Kunstwerkaufsatz‘ ein stets gegenwärtiger Diskussionsgegenstand in der philosophischen Debatte um die Kunst.²

Diese Aktualität und Wirkmächtigkeit im Nachdenken über Kunst ist kaum überraschend, wenn man sieht, wie viele Probleme der Ästhetik Heideggers kurzer Text zusammenführt, und man versteht, wie Heidegger sich so philosophisch positioniert: Mit der Behauptung andauernder geschichtlicher Relevanz von Kunstwerken und der Vorrangstellung der Dichtung unter den Künsten

¹ Neben dem Teil zur Wahrheit der Kunst in *Wahrheit und Methode*, vgl. aus der Tradition der Philosophischen Hermeneutik: Damir Barbaric, *Wende zur Erde*, in: *Aneignung der Welt: Heidegger-Gadamer-Fink*, Frankfurt 2007, 233–246; Günter Figal, *Kunst als Weltgestaltung*, in: *Der Sinn des Verstehens. Beiträge zur hermeneutischen Philosophie*, Stuttgart 1996, 45–63; Günter Figal, *Erscheinungsdinge*, Tübingen 2010; John Sallis, *Transfigurements. On the True Sense of Art*, Chicago/London 2008, 152–187.

² Vgl. zur Wirkung in der Philosophischen Ästhetik allein in den letzten Jahren etwa Hans-Robert Jauf, *Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik*, Frankfurt 2007; Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt am Main 1991, 174–186; Dieter Mersch, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002; Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Paris 2001; Christoph Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Wien 2000, etwa 156–165; Jacques Taminiaux, *Art et événement, spéculation et jugement des Grecs à Heidegger*, Paris 2005.

nimmt Heidegger Themen der idealistischen Ästhetik auf, kombiniert sie mit Philosophemen der antiken Metaphysik und entwickelt sie in einer Theorie von Sprache und Dichtung weiter. Charakteristisch für Heideggers Überlegungen ist die Engführung von Kunst und Wahrheit, und es ist diese Verbindung, die Gadamer in *Wahrheit und Methode* zu einer Theorie der Geisteswissenschaften ausarbeitet.

Wenn Heidegger der Kunst aber einen eigenen Erkenntniswert zuspricht, eine Wahrheit, die von der Wahrheit der positiven Wissenschaften verschieden ist, dann bezieht er damit zugleich gegenüber der Ästhetik Kants eine entschieden moderne Position. Denn während für Kant die Analyse des unbegrifflich Schönen auf eine Darstellung des Sittlichen hinführt, liegt für Heidegger die Wahrheit der Kunst nicht in der Bestätigung der theoretischen und praktischen Vernunft, sondern in der radikalen Infragestellung der menschlichen Existenz, des menschlichen Erkennens und Handelns. Diese Wahrheit ist nicht Sache eines autonomen Subjekts, sondern zeigt sich in einem Geschehen, das durch seine besondere Stimmung einnimmt. Kunst steht nicht einfach neben wissenschaftlicher Erkenntnis, sondern ein Kunstwerk erschließt Erfahrungszusammenhänge ganz neu. So kann das Werk epistemisch und darin, dass es eine soziale Gemeinschaft stiftet, auch ethisch grundlegend sein. Dass Kunst stimmend und gemeinschaftsstiftend ist, sind Überlegungen, die zwar bei Nietzsche und Hölderlin vorgeprägt sind, aber Heidegger kann diese Gedanken in ganz neuen Zusammenhängen und für sein Denken fruchtbar machen.

Gerade wegen Heideggers Versuch, mit zahlreichen Denkern in ein Gespräch zu kommen, ist der Kunstwerkaufsatz aber auch kein einfacher Text. Die Verbindung seiner Themen und Thesen ist spannungsvoll und Heideggers sprachliche Anstrengungen spiegeln wider, wie schwer es ist, eine solche Vielzahl an Problemen und Argumenten in einem Text zu bündeln. Es ergibt sich eine zuweilen nicht leicht zu bestimmende, aber intensive und gewiss – sei es auch nur durch einen zunächst intuitiven Zugang – bereichernde Komplexität Heideggers eigener Gedanken durch deren Bezüge auf andere philosophische Positionen und zu anderen Problemfeldern der Philosophie. Diesen Bezugnahmen soll der zweite Teil des vorliegenden Kommentars nachgehen, der den Kunstwerkaufsatz im Verhältnis zur Philosophie der klassischen Antike und zur Ästhetik des deutschen Idealismus diskutiert, Heideggers Beschäftigung mit Nietzsche und Hölderlin zusammenfasst und sich auf die Suche nach den

literarischen Quellen des Kunstverkaufsatzes bei Goethe, Schiller, Hölderlin und Rilke macht.

Die dichte, spannungsvolle, manchmal irritierende Zusammenführung dieser Themen und Bezüge hat den Kunstverkaufsatz für verschiedene Disziplinen und Theoriefelder interessant gemacht. Die Reichweite des Textes geht über die Philosophie hinaus, und auch das zeigt sich schon einem ersten Blick auf seine Wirkungsgeschichte: Der Kunstverkaufsatz hat in der Literaturtheorie der Philologien gewirkt,³ in der Kunstgeschichte und -wissenschaft,⁴ der Musikwissenschaft und Architektur,⁵ sogar in Soziologie und Geographie.⁶ Wie kaum ein anderer Text des Freiburger Philosophen eignet sich *Der Ursprung des Kunstwerkes* deshalb auch als philosophischer Einstieg zum fächerübergreifenden Austausch. Die anhaltende, oftmals indirekte oder stark vermittelte Wirkung kann jedoch kaum der Gegenstand eines philosophischen Kommentars sein. Die Aufmerksamkeit, die dem Kunstverkaufsatz in so unter-

³ Zu Heideggers Rolle in der Hermeneutik und Rezeptionstheorie (Roman Ingarden, Wolfgang Iser und Hans-Robert Jaufß) vgl. als Überblick: Terry Eagleton, Einführung in die Literaturtheorie, aus dem Englischen von Elfi Bettinger und Elke Hentschel, vierte Auflage, Stuttgart 1997, 19–58. Zu Heideggers Rolle in der Literaturtheorie Paul de Mans, vgl. Jonathan Culler, Framing the sign. Criticism and its institutions, Norman 1988, 110–113. Zur literaturtheoretischen Heidegger-Rezeption durch Blanchot und Derrida vgl. Timothy Clark, Derrida, Heidegger, Blanchot. Sources of Derrida's notion and practice of literature, Cambridge 1992.

⁴ Etwa bei Gottfried Boehm, vgl. Gottfried Boehm, Im Horizont der Zeit. Heideggers Werkbegriff und die Kunst der Moderne, in: Walter Biemel/F.-W. von Herrmann (Hrsg.), Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger, Frankfurt am Main 1989, 255–285.

⁵ So etwa beim Architekten Peter Zumthor, vgl. Peter Zumthor, Architektur Denken, zweite erweiterte Auflage Basel/Berlin 2006, besonders 7–28.) Vgl. aus der Architekturtheorie etwa außerdem: Burkhard Biella, Eine Spur ins Wohnen legen. Entwurf einer Philosophie des Wohnens nach Heidegger und über Heidegger hinaus, Düsseldorf 1998; Eduard Führl (Hrsg.), Martin Heideggers Grundlegung einer Phänomenologie der Architektur, Münster 2000; Karsten Harries, The Ethical Function of Architecture; Karsten Harries, In Search of Home. Bauen und Wohnen/Building and Dwelling. Martin Heidegger's Foundation of a Phenomenology of Architecture, in: Eduard Führl (Hrsg.), Martin Heideggers Grundlegung einer Phänomenologie der Architektur, Münster 2000, 101–120 sowie Ludger Schwarte, Philosophie der Architektur, München 2009.

⁶ Vgl. etwa Theodore R. Schatzki, Martin Heidegger. Theorist of Space, Stuttgart 2007, 22–32 und 52–67.

schiedlichen Bereichen zukommt, ist eher als ein Angebot zu verstehen, den Text aus der je eigenen Perspektive zu entdecken. Der vierte Teil dieses Kommentars beschränkt sich deshalb darauf, beispielhaft im Blick auf Adorno, auf die französische Phänomenologie und die Philosophische Hermeneutik, die Rezeption innerhalb der Philosophie darzustellen.

2. Werkästhetik

Die Konzentration von Problemen in der Auseinandersetzung mit der Kunst hat dazu geführt, dass mit dem *Ursprung des Kunstwerks* einer der Kristallisations-, Wende- und Ausgangspunkte der Philosophie vorliegt, der von bleibender Bedeutung ist. Geht man einmal auf die drei schematischen Alternativen der Ästhetik zurück, so wird deutlich, dass nicht künstlerische Produktion oder die Rezeption von Kunst im Kunstwerkaufsatz im Vordergrund stehen, sondern das Kunstwerk selbst. Heidegger versucht, seine Überlegungen in der Mitte zwischen den Extremen der Kunstphilosophie zu halten. Das Werk ist das sachliche Gravitationszentrum des Textes. Zwar geht es Heidegger, wie der Titel wissen lässt, darum, den *Ursprung* des Kunstwerks zu erörtern, und dieser Ursprung ist nicht wieder das Kunstwerk, sondern „die Kunst“ (GA 5, 1).⁷ Gleichwohl möchte Heidegger die Frage nach dem Ursprung mit Blick auf das Kunstwerk klären, nicht im Ausgang vom Künstler und seiner Zeit (wie das in einer Produktionsästhetik oder Genieästhetik geschehen würde), noch ausgehend vom Erwartungs- und Erfahrungshorizont der Rezipienten (Rezeptionsästhetik). Das zeigt sich bereits in der Gliederung des Textes, in welcher der Begriff des Werks gleichsam als Scharnier funktioniert und auf Heideggers Bestimmung der Kunst als ‚Sich-ins-Werk-setzen‘ zuarbeitet: *Das Ding und das Werk*, *Das Werk und die Wahrheit*, *Die Wahrheit und die Kunst* lauten die Überschriften der drei Abschnitte des Kunstwerkaufsatzes. Die Bestimmung der Wahrheit des Werkes leitet also über zur Bestim-

⁷ Der Kunstwerkaufsatz wird im laufenden Text zitiert, und zwar nach der *Gesamtausgabe* von Heideggers Werken. *Der Ursprung des Kunstwerkes* findet sich im fünften Band, in der Sammlung *Holzwege* (Martin Heidegger, *Holzwege*, Gesamtausgabe Band 5, herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main 1977). Für die Gesamtausgabe wird die Sigle GA verwendet. Die Kurztitel in den Fußnoten verweisen auf die Texte in den entsprechenden Bänden der Gesamtausgabe.

mung der Kunst, die wiederum der Ursprung des Kunstwerks ist: Die Kunst ist das „Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit“ (GA 5, 21).

Auch für die Entwicklung von Heideggers gesamtem Denken ist die Bestimmung des Werkes entscheidend gewesen. Heideggers Philosophie versteht sich als Ontologie, als Fragen nach dem Sein, und auch auf dieses Fragen bezieht sich die Bestimmung des Kunstwerks: Im *Werk* klingt eine Anverwandlung der aristotelischen Ontologie und des griechischen *ἔργον* ebenso an wie Heideggers Fragen nach dem Seinsstatus von hergestellten Dingen im Unterschied zu natürlich Wachsendem und damit die Frage nach dem Verhältnis von Technik und Natur. Zugleich bringt der Ausgang von der Beschreibung der sinnlichen Erfahrung von Kunstwerken (und nicht von einer Ideengeschichte) Heideggers phänomenologische Grundannahme zur Geltung. Diese wurde bereits in *Sein und Zeit* formuliert: ein Phänomen ist, was sich an ihm selbst zeigt.⁸ In *Sein und Zeit* konnte dieser Phänomenbegriff wegen der Orientierung an der Analytik des menschlichen Daseins nicht an einem Erfahrungsgegenstand ausgewiesen werden, der sich dem Menschlichen immer auch entzieht: Alle phänomenologischen Analysen führten auf Bestimmungen des Daseins zurück. Im Kunstwerkaufsatz hat Heidegger dagegen ein anderes Paradigma gefunden: Kunstwerke, die weder von der Produzenten- noch von Rezipientenseite her adäquat erläutert werden können, sind ausgezeichnete Bereiche von Phänomenalität. Sie sind dies nicht zuletzt deshalb, weil sie in elementarer Nähe zu den bloßen Dingen stehen, den Dingen der Natur und damit, wie Heidegger sagen würde, zur Erde.

Kunstwerke überraschen, verstören und erneuern den Blick auf uns selbst und die Welt. Was sich in ihnen zeigt, phänomenal wird, ist nicht der Blick, die Psyche, die biologische Konstitution des Betrachters oder die soziokulturelle und ökonomische Verfassung einer Epoche, sondern ein schwer fassbarer, aber unabweisbarer Sinnüberschuss. Diese aus dem Verborgenen kommende und in der Welt überraschende Emergenz neuen Sinns beschreibt Heidegger mit dem Begriff des Werks, der so die ontologischen und phänomenologischen Fragestellungen seines Denkens neu verknüpft und es Heidegger ermöglicht, an den intensiven und spontanen Phänomenen der Kunst den Weg in sein Ereignisdenken einzuschlagen. Alle Phänomene und Begriffe, die der Kunstwerkaufsatz entfaltet – Ding, Zeug, Welt, Erde, Wahrheit, Schönheit, Riss, Gestalt, Streit, Natur, Kunst,

⁸ Vgl. Heidegger, *Sein und Zeit*, GA 2, 41.

Sprache – umschreiben verschiedene Aspekte der Korrelation von Dasein und Ereignis so, wie sie sich an Kunstwerken zeigen. Durch die Orientierung am Paradigma des Werks entwickelt Heidegger seine Position in der philosophischen Ästhetik. Die Interpretationen des Textes als ganzem, wie sie im ersten und umfangreichsten Teil dieses Kommentars zu finden sind, haben ein gemeinsames Zentrum in Heideggers Fragen nach dem Werk, dessen verschiedene Dimensionen sie freilegen.

3. Ein Palimpsest

Eine Beschäftigung mit dem Kunstwerkaufsatz erweist sich auch deshalb als schwierig, weil der Text ein Palimpsest ist, mehrmals verändert, neu- und umgeschrieben wurde. Dass man im Kunstwerkaufsatz verschiedene Lagen des Textes mit ganz eigener Schwerpunktsetzung unterscheiden kann, daran hat auch die engere Entstehungsgeschichte des Texts Anteil, denn Heidegger hat den Kunstwerkaufsatz in drei sukzessiven Ausarbeitungen vorgelegt: eine erste, die grob zwischen 1931 und 1935 entstanden sein muss,⁹ eine zweite, bisher nur als Raubdruck veröffentlichte Fassung von 1935 und die in der Textsammlung *Holzwege* erst 1950 veröffentlichte dritte Ausarbeitung, datiert auf 1935/36. Diese enthält ein späteres, nicht genau datiertes Nachwort sowie einen Zusatz, den Heidegger anlässlich der Publikation des Textes 1960 bei Reclam verfasst hat.¹⁰ Text und Zusatz der Reclam-Ausgabe wurden mit geringfügigen Änderungen 1977 in die *Gesamtausgabe* der Schriften Heideggers aufgenommen.¹¹ Der in dem Band *Holzwege* vorliegende Text ist die dritte Ausarbeitung und letzte Textfassung eines Gedankens, den Heidegger Ende 1935 auf 1931/32 datiert.¹² Ob damit auch schon die tatsächliche Ausarbeitung der ersten Fas-

⁹ Vgl. Heidegger, Vom Ursprung des Kunstwerks (Erste Ausarbeitung), in: Heidegger Lesebuch, hrsg. von Günter Figal, Frankfurt am Main 2007, 149–170; zuerst veröffentlicht in: Heidegger Studien Band 5 (1989), 5–22.

¹⁰ Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, Stuttgart 1960.

¹¹ Vgl. Heidegger, *Holzwege*, GA 5, 1–74.

¹² Vgl. Martin Heidegger; Elisabeth Blochmann (1918–1969), hrsg. von Joachim W. Storck, Marbach am Neckar, Brief vom 20. Dezember 1935, 54: „Zeitlich stammt es [die erste Ausarbeitung des Kunstwerkaufsatzes] aus der glücklichen Arbeitszeit der Jahre 1931/32 – wohin ich jetzt den gereiften Anschluß wieder voll erreicht habe.“

sung zeitlich zusammenfällt,¹³ oder ob es sich dabei um eine rückblickende Datierung des Zeitpunkts handelt, in der Heidegger den Entschluss fasste, eine Philosophie der Kunst zu entfalten, ist nicht abschließend geklärt.¹⁴

Es wäre ein eigenes Projekt, nachzuzeichnen, wie die Frage nach dem Kunstwerk sich zwischen diesen Ausarbeitungen verändert, reicher wird, Frage- und Antwortstrategien sich abwechseln und verbinden.¹⁵ Wir haben uns entschieden, diesen Details der Werkgenese nicht weiter nachzugehen. Vorliegender Kommentar bezieht sich auf die letzte Ausarbeitung,¹⁶ die früheren Fassungen werden nur dann herangezogen, wenn der Rückgriff, vor allem zu sacherläuternden Zwecken in den thematischen Interpretationen im ersten Teil, im Zusammenhang eines Problems naheliegt. Denn interessanter als die genaue Datierung ist die Bedeutung des Kunstverkaufsatzes als ein Wendepunkt in Heideggers Denken und als Kristallisationspunkt der Geistesgeschichte. Diese loten die Beiträge im dritten Teil des Kommentars aus: Mit dem Kunstverkaufsatz erlangt die Kunst eine Bedeutung, die sie auch dann nicht verliert, wenn Heidegger sich

¹³ So Friedrich-Wilhelm von Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung ‚Der Ursprung des Kunstwerkes‘*, Frankfurt am Main 1980, 7–9.

¹⁴ Der Nachlassverwalter vermeidet eine genaue Datierung der ersten Ausarbeitung, vgl. *Heidegger Studien* 5 (1989), 5; jetzt auch abgedruckt in Martin Heidegger, *Heidegger Lesebuch*, hrsg. von Günter Figal, Frankfurt am Main 2007, 372. In Bezug auf Sprache, Stil und nicht zuletzt auch hinsichtlich der Begriffe von ‚Sprache‘ und ‚Erde‘, wie sie in der ersten Fassung bereits prägnant vorliegen, erscheint eine spätere Niederschrift im Vorfeld oder Zusammenhang von Heideggers Vorlesungen von 1934 bis 1935 (Heidegger, *Logik als die Frage nach dem Wesen der Sprache* (Sommersemester 1934), GA 38 und Heidegger, *Hölderlins Hymnen ‚Germanien‘ und ‚Der Rhein‘* (Wintersemester 1934/35), GA 39) ebenso plausibel.

¹⁵ Vgl. Jacques Taminiaux, *L'origine de l'origine de l'œuvre d'art*, in: Daniel Payot (Hrsg.), *Mort de Dieu. Fin de l'art*, Paris 1991, 175–194; Englisch: *The Origin of ‚The Origin of the Work of Art‘*, in: John Sallis (Hrsg.), *Reading Heidegger. Commemorations*, Bloomington 1993, 392–404.

¹⁶ Heidegger selbst spricht im Vorwort der Reclam-Ausgabe von einer „ersten Fassung“ in Bezug auf die zweite Ausarbeitung (1935), meint damit aber eine Vortragsfassung der zweiten Ausarbeitung (vgl. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart 1960, 5). Wollte man Heideggers Terminologie folgen, müsste man drei Ausarbeitungen und zwei Vortragsfassungen annehmen: 1931–1935: erste Ausarbeitung, keine Vortragsfassung; 1935: zweite Ausarbeitung, erste Vortragsfassung; 1935/36: dritte Ausarbeitung, zweite Vortragsfassung.

anderen Themen widmet. Und zugleich nimmt der Text zu Problemen Stellung, die sachlich mit diesem verbunden sind, über die sich aber wenig im Text selbst findet. Das gilt etwa für Heideggers Sprachphilosophie, aber auch für die Entwicklung seines Denkens als Phänomenologie.

4. Danksagungen

In die Entstehung dieses Bandes waren viele eingebunden. Dank gebührt den Autoren für die Bereitschaft, in dem von uns abgesteckten Themenfeld zu arbeiten und auf unsere kritischen Rückfragen einzugehen. Für ihr Interesse und ihre Ratschläge möchten wir Christoph Jamme, Karsten Harries und John Sallis danken. Bei ihrer Mitarbeit in verschiedenen Stufen der Fertigstellung des Bandes haben Anastasia Urban sowie bei der Erstellung der Register Anna Hirsch, Alexander Schmäh und Lilja Walliser uns sehr geholfen.

Ebenfalls sei dem *Freiburg Institute for Advanced Studies* (FRIAS) und seinem Direktor Werner Frick sehr herzlich für die gewährte Unterstützung gedankt. Das FRIAS hat uns einen Zuschuss zu den Druckkosten gewährt und die FRIAS-Nachwuchstagung an der *School for Language and Literature* das Gelingen der Diskussion und gemeinsamen Arbeit an den Beiträgen zu diesem Kommentar erheblich gefördert. Dem *Van Gogh Museum* in Amsterdam, dem *Zentrum Paul Klee* in Bern sowie der Galerie *Erker* in St. Gallen gebührt Dank für die freundliche Erlaubnis, die Bilder in diesem Band abzudrucken.

Ohne die Initiative von Vittorio E. Klostermann und Günter Figal schließlich hätte es diesen Band nicht gegeben. Ihnen möchten wir für ihr Vertrauen und ihre Unterstützung herzlich danken.

Freiburg, im Mai 2011

David Espinet und Tobias Keiling

Francisco de Lara

Kunstwerke und Gebrauchsgegenstände

Ding, Zeug und Werk in ihrer Widerspiegelung

Die in diesem Kommentarabschnitt erläuterten Begriffe – *Ding*, *Zeug* und *Werk* – sind Teil der Begriffskonstellation, die Heidegger in *Der Ursprung des Kunstwerkes* entfaltet. Der Aufsatz im ganzen ist insbesondere darum bemüht, eine immer schärfere und eigentlichere Bestimmung dessen zu gewinnen, was zum Werksein gehört, um auf diesem Wege die Frage nach dem *Ursprung* des Kunstwerkes zu beantworten. Der Werkbegriff kann daher nur durch die Klärung der ganzen begrifflichen Konstellation des Aufsatzes eine hinreichende Bestimmung gewinnen. Diese ersten Seiten über Kunstwerke und Gebrauchsgegenstände werden sich darauf beschränken, Heideggers Auffassung des Werkes im Unterschied zu Ding und Zeug darzulegen.

Die Aufhellung dessen, was Ding und Zeug wesentlich sind, spielt im Problemzusammenhang dieses Textes eine Rolle, die insofern als *methodisch* bezeichnet werden kann, als sie auf die rechte Bereitung des Weges zu einem angemessenen Zugang zum ‚Werkhaften‘ zielt. Dies lässt ersehen, warum die zwei Begriffe, die diese Funktion am deutlichsten übernehmen, *vor allem* am Anfang der Untersuchung erscheinen – sie dominieren den ersten Abschnitt des Heideggerschen Textes, der den Titel „Das Ding und das Werk“ trägt. Dennoch ist die Möglichkeit einer sachgemäßen Erfahrung des Kunstwerkes mit diesen einleitenden Unterscheidungen nicht definitiv gesichert. Sie bedarf vielmehr der ständigen Bemühung, was eine Wiederaufnahme der zur Kontrast dienenden Begriffe von Ding und Zeug auch in den folgenden Abschnitten notwendig macht.¹

¹ Zu einer umfassenderen Charakterisierung der methodischen Elemente und der Vorgehensweise Heideggers im Kunstwerkaufsatz vgl. Joseph J. Kockelmans, Heidegger on Art and Art Works, Dordrecht 1986, § 16.

Heidegger versucht, das Wesen des Werkes bzw. seine *Seinsweise* herauszustellen. Die Bemühung richtet sich also darauf, eine *ontologische* Bestimmung des Werkes in Gang zu setzen.² Es handelt sich demnach nicht um einen ontischen Vergleich, der die positiven Eigenschaften von drei verschiedenen Gegenständen festzustellen und zu unterscheiden suchte. Ding, Zeug und Werk werden von Heidegger nicht so betrachtet, dass sie unbemerkt auf die gleiche ontologische Ebene gestellt und dann hinsichtlich ihrer jeweiligen Qualitäten differenziert werden. Für ihn handelt es sich gerade darum, eine *Differenzierung zwischen Seinsweisen* zu gewinnen. Zu diesem Zwecke versucht Heidegger in den ersten Schritten der Fragestellung, die neutrale und in diesem Sinne indifferente ontologische Bestimmung des Werkes zu erschüttern. Die rechte Erfahrung des Werkes, die er vorzubereiten sucht, soll das Werk *als Werk* sprechen lassen und das heißt, dieses in dem ihm eigenen *Seinscharakter* begegnen zu lassen. Dazu ist es notwendig, den Seinsbegriff fraglich werden zu lassen, also indirekt die Seinsfrage zu wecken und zwar durch eine Gegenüberstellung von verschiedenen Seinsweisen wie jenen des Dinges, des Zeuges und des Werkes.

1. Das Dinghafte am Werk

Der Begriff des Dinges leitet, so Heidegger, unausgesprochen das allgemeine Verständnis dessen, was Sein überhaupt heißt. Was seinerseits genau unter dem Wort ‚Ding‘ dabei verstanden wird, bleibt in einem alltäglichen Vorverständnis aber unklar. Das ist der Grund, warum Heidegger diesen das allgemeine und vage Seinsverständnis leitenden Begriff des Dings in der Erläuterung des Kunstwerkes in Betracht ziehen und diskutieren möchte. Damit versucht er zwei für sein Ziel fundamentale Schritte vorzubereiten. Der erste Schritt soll zeigen, wie verstrickt der Begriff des Dinges (und auch der des Zeugs) in unsere gewöhnliche Seinsauffassung ist. Der zweite soll dann die Seinsweise von Ding und Zeug gegenüberstellen und auch vom Seinscharakter des Werkes unterscheiden, um so schließlich diesen Charakter selbst freizulegen.

² Siehe dazu Andrea Kern, „Der Ursprung des Kunstwerkes“. Kunst und Wahrheit zwischen Stiftung und Streit, in: Dieter Thomä (Hrsg.), Heidegger Handbuch, Stuttgart 2003, 162–174, hier 163–164.

Der konkrete Anlass zu dieser Explikation und Diskussion des Dingbegriffes ist durch die Frage nach der *Wirklichkeit* des Werkes gegeben. Die Betrachtung der Wirklichkeit des Werkes soll die geläufige ontologische These anklingen lassen, wonach Sein, Wirklichkeit und Ding gleichzusetzen wären, um sie danach ins Wanken zu bringen und so allererst die Möglichkeit der Klärung des Seinscharakters des Werkes zu schaffen.

„Wenn wir die Werke auf ihre unangetastete Wirklichkeit hin ansehen und uns selber dabei nichts vormachen, dann zeigt sich: Die Werke sind so natürlich vorhanden wie Dinge sonst auch.“ (GA 5, 3) Mit diesem Satz beginnt die Diskussion des Wirklichkeits- bzw. Dingcharakters des Werkes. Diese Dinghaftigkeit des Werkes wird dann durch die Beispiele Heideggers sowohl mit Zeug (Jagdgewehr, Hut, Putzzeug) und Waren (Kohle, Baumstamm, Kartoffeln) als auch mit der Materialität des Werkes (Stein, Holz, Farbe, Laut, Klang) verbunden. Auch die Frage, ob das Werk sich darauf zurückführen lässt oder ob es außer ‚Ding‘ in dieser zunächst verschwommenen Bedeutung noch etwas anderes sei, nämlich Allegorie oder Symbol, hinterfragt laut Heidegger nicht diese ontologische Gleichsetzung (vgl. GA 5, 3–4).

Es wird daher direkt gefragt, was ein Ding sei. Die Betrachtung dieses Problems wird durch eine Aufzählung dessen, was unter diesem Begriff fallen kann, in Gang gebracht. Heidegger vollzieht hier eine doppelte Bewegung: Zuerst wird der Begriff so sehr überspannt, dass er auf alles Seiende überhaupt zu passen scheint,³ und dann wieder so sehr begrenzt, dass er nur für die Gebrauchs- und Naturgegenstände anwendbar ist.⁴ Die erste dieser zwei Bewegungen lässt erkennen, dass in unserem alltäglichen Verständnis alles, was *ist*, in gewisser Hinsicht als ein Ding verstanden wird. In dieser Bedeutung meint das Wort ‚Ding‘ soviel wie Seiendes, wodurch klar wird, dass dieses Wort den Inbegriff dessen ausmacht, was wir als die gewöhnliche ontologischen Undifferenziertheit bezeichnen können. Die zweite Bewegung Heideggers zeigt, dass das verschwommene Seinsverständnis, das in diesem weiten Dingbegriff zusammentrifft, in einer Vermischung dessen besteht, was Heidegger in *Sein und Zeit*

³ Vgl. GA 5, 5: „Im Ganzen nennt hier das Wort Ding jegliches, was nicht schlechthin nichts ist“. Vgl. dazu auch Heidegger, *Die Frage nach dem Ding*, GA 41, 4–6.

⁴ Vgl. GA 5, 6: „Die Natur- und Gebrauchsdinge sind die gewöhnlich so genannten Dingen“.

Vorhandenheit und Zuhandenheit nennt. Dinge scheinen dann vor allem Naturgegenstände wie „der Stein, die Erdscholle, ein Stück Holz“ (GA 5, 6) zu sein, weswegen sie auch als *bloße* Dinge bezeichnet werden. Die Gebrauchsgegenstände fallen aber ebenfalls in diese Kategorie, denn ‚Ding‘ und ‚Zeug‘ sind diesem Begriff zufolge synonyme Wörter.

Diese Verschlingung des Sinnes von Sein und Ding einerseits und von Ding, Naturding und Zeug andererseits wird von Heidegger durch die Diskussion der „überlieferten Auslegungen des Seienden“ (GA 5, 6) ans Licht gebracht. Heidegger zufolge nahm die philosophische Tradition bei ihrem Versuch der Beantwortung der Frage nach dem Sein des Seienden, „schon von altersher [...] die Dinge in ihrer Dingheit [...] als das maßgebende Seiende“ (GA 5, 6). Heidegger will daher explizieren, was in der abendländischen Tradition, die unser ungeprüftes Seinsverständnis prägt, als Ding bzw. als Sein gilt. Dafür unterscheidet er drei besonders wichtige Auslegungen der Dinglichkeit:⁵ „Das Ding als den Träger von Merkmalen, als die Einheit einer Empfindungsmannigfaltigkeit und als den geformten Stoff.“ (GA 5, 15) Diese dritte Dingauffassung lässt am besten die Verwischung der Seinsweise von Ding und Zeug in der herkömmlichen Seinsauffassung erkennen und wird daher von Heidegger besonders hervorgehoben. Konkret zeigt er, dass die Auffassung des Dinges als ein Gefüge von Stoff und Form eigentlich auf die Seinsweise des Zeuges zugeschnitten ist (vgl. GA 5, 13).

Dieses Ausstrahlen des Seinscharakters des Zeuges auf den des Dinges und sogar des Werkes lässt sich laut Heidegger auf zwei Gründe zurückführen. Es geschieht vor allem deswegen, weil das Zeug von Menschen hergestellt und so ins Sein gebracht wird; wir sind deshalb mit dieser Art des Seienden am besten vertraut. Außerdem scheint das Zeug eine Zwischenstellung zwischen Ding und Werk einzunehmen, weswegen es in die Auslegung jener beiden Seinsweisen hineinspielt (vgl. GA 5, 14). So „ruht das Zeug als fertiges auch in sich wie das bloße Ding, aber es hat nicht wie der Granitblock jenes Eigenwüchsige. Andererseits zeigt das Zeug eine

⁵ Diese drei Bestimmungen von Dinglichkeit haben ihr Vorbild in der griechischen Antike. Für einen Kommentar dieser Auslegungen siehe Karsten Harries, *Art Matters. A Critical Commentary on Heidegger's 'The Origin of the Work of Art'*, Dordrecht 2009, Kap. 5 sowie Kockelmans, *Heidegger on Art and Art Works*, § 18 b.

Verwandtschaft mit dem Kunstwerk, sofern es ein von Menschenhand Hervorgebrachtes ist.“ (GA 5, 13–14)⁶ Heidegger geht davon aus, dass diese Auslegung des Seienden als Stoff-Form-Gefüge in der abendländlichen Tradition „eine besondere Vorherrschaft“ (GA 5, 17) erlangt und die Auffassung sowohl des Dinges als auch des Werkes prägte. Deswegen versucht er in einem nächsten Schritt, das Wesen des Zeuges zu bestimmen.

2. Das Zeughafte des Zeuges

Zur Explikation des Wesens des Zeuges weist Heidegger wissenschaftlich geprägte Betrachtungsweisen zurück, die ein Zeug abstrakt und nur nach seinen allgemeinen konstitutiven Eigenschaften bestimmen möchten. Zeug ist vielmehr dann als solches anzutreffen, wenn es konkret gebraucht wird. Das Wort ‚Zeug‘ nennt, wie Heidegger schon eingeführt hatte, „das eigens zu seinem Gebrauch und Brauch Hergestellte“ (GA 5, 13), und Zeug ist daher vor allem bei solchem Gebrauch als es selbst da. Demzufolge könnte man erwarten, dass Heidegger die Explikation der Seinsweise des Zeuges so ausschöpft, dass er sich wie in *Sein und Zeit* auf den konkreten, nicht thematischen Gebrauch desselben konzentriert.

Heidegger nimmt aber nicht diesen Weg, sondern schlägt etwas Eigentümliches vor:⁷ Wir sollen die Bestimmung des Zeugseins anhand der Erfahrung eines in einem Kunstwerk dargestellten Zeuges gewinnen. Diese besondere Vorgehensweise lässt hier wieder erkennen, worum es Heidegger letztlich geht: Es geht ihm nämlich nicht darum, das Zeug- und Dingsein eigens und für sich zu klären. Das, was das Werk vom Zeugsein erkennen lässt, ist nicht so sehr deswegen von Bedeutung, weil das Zeugsein dadurch besser ersichtliche würde, sondern weil sich *das Werksein selbst* dadurch offenbart.

Warum Heidegger zur Entdeckung des Zeugseins diesen eigentümlichen Weg über das Kunstwerk geht, lässt sich aber noch in

⁶ Gleich danach erläutert Heidegger diese Zwischenstellung folgendermaßen: „So ist das Zeug halb Ding, weil durch die Dinglichkeit bestimmt, und doch mehr; zugleich halb Kunstwerk und doch weniger, weil ohne die Selbstgenügsamkeit des Kunstwerkes“ (GA 5, 14).

⁷ Siehe dazu Takako Shikaya, Kunstwerk als Ort. Heideggers „Ort“-Begriff in bezug auf die „Gegenwärtigkeit“ des Kunstwerkes, in: Heinrich Hüni/Peter Trawny (Hrsg.), Die erscheinende Welt. Festschrift für Klaus Held, Berlin 2002, 509–526, hier 512.