

NIKOLA MIRKOVIĆ

Werk und Wirkung

Philosophische Untersuchungen

49



Mohr Siebeck

Philosophische Untersuchungen

herausgegeben von
Günter Figal und Birgit Recki

49



Nikola Mirković

Werk und Wirkung

Eine hermeneutische Untersuchung
der Kunstphilosophie Martin Heideggers

Mohr Siebeck

Nikola Mirković, geboren 1983; Studium der Philosophie, Psychologie und Slavistik in Freiburg, Basel, Moskau und Boston. 2014 Promotion in Philosophie an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg; Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Philosophie der Universität Koblenz-Landau (Campus Landau).

ISBN 978-3-16-157734-5 / eISBN 978-3-16-157735-2

DOI 10.1628/978-3-16-157735-2

ISSN 1434-2650 / eISSN 2568-7360 (Philosophische Untersuchungen)

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

© 2020 Mohr Siebeck Tübingen. www.mohrsiebeck.com

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für die Verbreitung, Vervielfältigung, Übersetzung und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Das Buch wurde von Computersatz Staiger aus der Minion gesetzt, von Gulde Druck in Tübingen auf alterungsbeständiges Werkdruckpapier gedruckt und von der Buchbinderei Nädle in Nehren gebunden.

Printed in Germany.

Vorwort

Diesem Buch liegt eine philosophische Arbeit zugrunde, die im Wintersemester 2013/14 von der Philosophischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg als Dissertationsschrift angenommen wurde. Für die Veröffentlichung habe ich den Text überarbeitet. Wichtig war es mir, dabei die Kontroverse um die sogenannten *Schwarzen Hefte* zu berücksichtigen, die 2014 einsetzte und an der ich mich mit einschlägigen Publikationen beteiligt habe. Einleitung und Schlussbemerkungen sind neu hinzugekommen.

Ermöglicht wurde mir die Durchführung meines Promotionsvorhabens durch ein Stipendium der Studienstiftung des deutschen Volkes. Neben der finanziellen Förderung bin ich der Studienstiftung für eine Reihe von Veranstaltungen dankbar, die mir immer wieder interdisziplinäre Perspektiven eröffnet haben. Meinem Doktorvater und akademischen Lehrer Günter Figal danke ich für seine langjährige und großzügige Unterstützung des Projekts. Die Gedanken, die ich in diesem Buch formuliert habe, sind nicht selten aus Gesprächen mit ihm über Fragen der philosophischen Ästhetik entstanden. John Sallis bin ich für seine Gastfreundschaft während eines Forschungsaufenthaltes am Boston College und für die Übernahme des zweiten Gutachtens dankbar. Anna Schreurs-Morét darf ich für das Drittgutachten und den wohlwollend-kritischen Blick der Kunsthistorikerin danken.

Von vielen Freunden und Kollegen habe ich gute Anregungen und Hinweise für meine Arbeit erhalten. Folgenden Personen möchte ich dafür besonders danken: Damir Barbarić, Rainer Bayreuther, Diego D'Angelo, David Espinet, Antonia Egel, Matthias Flatscher, Markus Gabriel, Tobias Keiling, Philippe Merz, Hannah M. Rotter, Alexander Schnell, Hélder Telo, Mark Thomas, Gerhard Thonhauser, Yuliya Tsutserova und Friedrich A. Uehlein. Zudem haben Sonja Feger, Tilman Haug, Ole Meinefeld, Frank F. Pauly und Lilja Walliser Teile der Arbeit gründlich Korrektur gelesen, wofür ich ihnen überaus dankbar bin. Den Mitarbeitern des Verlages Mohr Siebeck danke ich schließlich dafür, dass der Text in Buchform vorliegt.

Auf den familiären Rückhalt bei meinen Eltern Branko und Sonja Mirković sowie bei meiner Schwester Maša Mirković konnte ich mich stets verlassen. Dafür bin ich ihnen zutiefst dankbar. Ihnen ist dieses Buch gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	V
Einleitung	1
1. Der Werkbegriff in <i>Der Ursprung des Kunstwerkes</i>	7
1.1. Die Orientierung am Werk als phänomenologischer Ansatz	7
1.2. Werke, Dinge und Beispiele	16
1.2.1. Klassische Dingkonzeptionen	18
1.2.2. Rekurs auf die Zeuganalyse	22
1.2.3. Vincent van Goghs <i>Schuhe</i>	23
1.2.4. Nochmal van Gogh: Stuhl, Tabakpfeife, Kornfeld	29
1.2.5. <i>Der römische Brunnen</i> von Conrad Ferdinand Meyer	31
1.2.6. Dürers <i>Feldhase</i>	33
1.2.7. Die unscharfen Grenzen zwischen Werk und Ding	39
1.2.8. Die Verschmelzung von Ding und Werk	41
1.3. Das Kunstwerk als Ort eines Wahrheitsgeschehens	47
1.3.1. Der Wahrheitsbegriff von Sein und Zeit bis zum Kunstverkaufsatz	47
1.3.2. Der Streit von Welt und Erde	52
1.3.2.1. Erde, φύσις und Natur	52
1.3.2.2. Welt und Welten	57
1.3.2.3. Harmonie und Agon	60
1.3.3. Die Präsenz des „Streits“ im Werk	63
1.3.3.1. „Riss“	63
1.3.3.2. „Gestalt“	64
1.4. Die Zeitlichkeit des Werks	65
1.4.1. Geschichtsstiftung	68
1.4.2. Der griechische Tempel	70
1.4.3. Koordinaten eines aporetischen Geschichtsbildes	73

2. Zwei Kapitel der Wirkungsgeschichte von Heideggers Kunstphilosophie	83
2.1. Sprache als Gespräch bei Heidegger und Celan	84
2.1.1. Der Dichtungsbegriff in Heideggers Kunstphilosophie	84
2.1.2. Aus einem Gespräch von der Sprache	87
2.1.3. Polyphonie in Celans <i>Der Meridian</i> und <i>Zähle die Mandeln</i>	90
2.2. Erde, Geviert und Bauten bei Heidegger und Zumthor	95
2.2.1. Aufwertung des Materials	95
2.2.2. Die Architektur und das Geviert	96
2.2.3. Die Leere	107
2.2.4. Das Architekturverständnis Peter Zumthors	109
2.2.5. Die <i>Bruder-Klaus-Feldkapelle</i> (Wachendorf-Mechernich) ..	115
3. Heideggers Stimmungstheorie und ihre Bedeutung für die Musikhermeneutik	121
3.1. Die Absenz der Musik in Heideggers Kunstphilosophie	121
3.2. Heideggers Stimmungstheorie	131
3.2.1. Die Gestimmtheit des Daseins	131
3.2.2. Das „Stimmungsgefüge“ der Philosophie	138
3.2.3. Die „Urstimmung“ der Schönheit und die Stimmungen in der Kunst	158
3.3. Die frühe Rezeption Heideggers in der Musiktheorie	171
3.3.1. Phänomenologische Musikwissenschaft bei Heinrich Bessler	171
3.3.2. Das „In-Musik-Sein“ bei Günther Anders	188
3.4. Vergleich der Ansätze Besslers und Anders' und musikphilosophischer Ausblick	204
4. Schlussbemerkungen	209
Literaturverzeichnis	215
Sachverzeichnis	225
Personenverzeichnis	231

Einleitung

Philosophische Texte und künstlerische Positionen verfügen über die Gemeinsamkeit, dass sich ihr Sinn perspektivisch vermittelt. Das liegt auf der einen Seite an der Subjektivität der Rezipienten, es liegt auf der anderen Seite an der Komplexität der betreffenden Gegenstände. Philosophie ist sprachlich verfasst. Kunst muss sich zwar nicht sprachlich artikulieren, sie ist aber stets in sinnlich wahrnehmbaren Medien präsent. Sinnliche Wahrnehmung und menschliche Sprache verweisen beide auf ein unerschöpfliches Sinnpotential, denn die Möglichkeiten der Rekonfiguration sind in diesen beiden Bereichen prinzipiell unbegrenzt. Eine philosophische Kunsttheorie muss demnach in höchstem Maße als perspektivisch gelten, sie ist es sowohl aufgrund ihres Gegenstandes als auch aufgrund ihrer Sprachlichkeit. So hängen die Erwartungen, mit denen man einen philosophischen Text über Kunst liest, von zahlreichen Faktoren ab. Dazu zählen die jeweilige Bildungsbiografie des Lesers, die individuellen ästhetischen Kenntnisse, Vorlieben und Prägungen und nicht zuletzt die Auffassung jener Kriterien nach denen, ein Text als ein philosophischer gelten kann.

Philosophische Texte entstehen, wie alle Erzeugnisse kultureller Praxen, in einem historischen Kontext. Die Argumente und Gedanken, die in philosophischen Texten entwickelt werden, weisen aber immer schon über ihren Entstehungskontext hinaus. Sie sollen es ermöglichen, eine Sache so zu denken, wie sie sich unabhängig von konkreten Umständen verhält. In dieser Möglichkeit liegt der Wahrheitsanspruch der Philosophie. Aufgrund der Historizität und des immanenten Wahrheitsanspruchs eröffnen sich unterschiedliche Zugänge zu philosophischen Positionen. Ein Zugang kann sowohl durch ein historisches als auch durch ein systematisches Erkenntnisinteresse bestimmt sein. Beide Zugänge können dem Untersuchungsgegenstand angemessen sein, sie sind als solche legitim und können einander auch ergänzen. Veranschaulichen lässt sich ihr Verhältnis mit einem Koordinatensystem, in dem historische Fragestellungen die horizontale Achse und das systematische Interesse die vertikale Achse bilden. Eine kategorische Trennung von historischen und systematischen Erkenntnisinteressen wäre hingegen ein unzulängliches Verständnis textorientierter philosophischer Forschung.

In dem Fall von Heideggers Kunstphilosophie ist es dennoch wichtig, historische und systematische Erkenntnisinteressen voneinander zu unterscheiden. Denn die Zeit, in der Heidegger seine kunstphilosophischen Positionen erarbeitet hat, fällt gerade in die Jahre seines nationalsozialistischen Engagements. Um ein systematisches Forschungsinteresse an Heideggers Kunstphilosophie

zu verfolgen, muss man den Untersuchungsgegenstand daher aus seinem Entstehungskontext herauslösen. Es ist dabei allerdings unerlässlich, dass man sich dieses Vorgehens bewusst ist und es reflektiert. Durch die Veröffentlichung der sogenannten *Schwarzen Hefte* ist deutlich geworden, dass Heideggers Selbstverständnis stärker von Antisemitismus und von der Parteinahme für Hitler und den Nationalsozialismus geprägt war, als das aus den im engeren Sinne philosophischen Texten der 1930er Jahre wie *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935/36) ersichtlich ist. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage nach dem ideologischen Umfeld, in dem Heideggers Kunstphilosophie entstanden ist, von Neuem. Die Frage an sich ist allerdings nicht neu und in der Forschung bereits mehrfach bearbeitet worden.

In seinem umstrittenen Buch *Die Einführung des Nationalsozialismus in die Philosophie* hat Emmanuel Faye auch das ideologische Umfeld von Heideggers Kunstphilosophie thematisiert.¹ Faye verweist auf die zeitliche Nachbarschaft von Heideggers *Der Ursprung des Kunstwerkes* mit dem Parteitag der NSDAP im September 1935 und vergleicht das Beispiel des griechischen Tempels, das in Heideggers Text zentral ist, mit der Architektur des Reichsparteitagsgeländes in Nürnberg: „Doch wenn man sich im Kontext der Zeit, im November 1935, auf den Tempel beruft, und zwar als ‚die ausbreitende und gewurzelte Mitte, in der und aus der ein geschichtliches Volk sein Wohnen gründet‘, und zumal in einem Vortrag, in dem es ausdrücklich um das deutsche Volk geht, dann ist zumindest in den Ohren der Zuhörer der Parteitag nicht weit, der zwei Monate zuvor in Nürnberg stattfand. In diesem Jahr wurde der Parteitag der NSDAP auf dem Zeppelinfeld abgehalten, umgeben von einer 360 Meter langen Tribüne, der durch Säulen und Brunnenschalen etwas Griechisch-Tempelhaftes verliehen wurde, zumal ein Modell der Zeppelintribüne der Pergamon-Altar war: ein idealer Schauplatz für Hitlers Reden.“²

Für die These, dass die zeitgenössischen Zuhörer und Leser Heideggers in der Beschreibung des griechischen Tempels eine Anspielung an das Reichsparteitagsgelände erkennen mussten, gibt es keine konkreten Anhaltspunkte im Text des Kunstwerkaufsatzes. Faye liefert auch keine historischen Belege, die die vorgenommene Kontextualisierung stützen – denkbar wären hier etwa entsprechende Stellen aus Briefen, Tagebucheinträgen oder Rezensionen zu Heideggers Vorträgen über das Wesen der Kunst. Nichtsdestotrotz ist es möglich, dass sich bei einzelnen Lesern Heideggers – sowohl in den 1930er Jahren als auch später – die von Faye evozierte Assoziation einstellt. Ob die Herstellung einer solchen

¹ Emmanuel Faye, *Heidegger. Die Einführung des Nationalsozialismus in die Philosophie*, Berlin 2014, 320. Für die Kritik am methodischen Vorgehen Fayes und seiner insgesamt einseitigen und tendenziösen Beurteilungen von Heideggers Philosophie vgl. Ulrich Arnsward, „Rezension zu Emmanuel Faye: *Heidegger. Die Einführung des Nationalsozialismus in die Philosophie*“, *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* (60), Heft 1, 76–78.

² Faye, Heidegger. *Die Einführung des Nationalsozialismus in die Philosophie*, 320.

Assoziation von Heidegger intendiert wurde, lässt sich nicht mit Gewissheit sagen. Dagegen spricht, dass er in der Entstehungszeit des Textes auch explizit auf nationalsozialistische Kunst und Propagandamittel hätte Bezug nehmen können, wenn er das gewollt hätte. Eine solche Bezugnahme findet sich in Heideggers Kunstphilosophie nicht – weder in zu Lebzeiten veröffentlichten Vorträgen und Vorlesungen noch in den posthum veröffentlichten Vorstufen des Kunstwerkaufsatzes. Die von Faye vorgenommene Kontextualisierung mag aber auch unabhängig von den Primärtexten und dem Selbstverständnis des Autors als bedenkenswert erscheinen. Aus kunsthistorischer Perspektive wäre es möglicherweise erhellend, intertextuelle Bezüge und stilistische Affinitäten zwischen Heideggers Kunstphilosophie und der im Nationalsozialismus geförderten Staatskünstler zu erforschen. Eine ausführliche Untersuchung dieses Zusammenhangs steht noch aus.³

Das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Untersuchung ist jedoch ein anderes. Die Kunstphilosophie Heideggers soll hier aus ästhetischer Perspektive in den Blick kommen. Eine solche Perspektive widerspricht in gewissem Sinne Heideggers Selbstverständnis und der Intention seiner Kunstphilosophie. Denn Heidegger übt an ästhetischen Zugangsweisen zur Kunst mehrfach entschiedene Kritik. So schreibt er im Nachwort zum Kunstwerkaufsatz: „Die Ästhetik nimmt das Kunstwerk als einen Gegenstand und zwar als den Gegenstand der αἴσθησις, des sinnlichen Vernehmens im weiten Sinne. Heute nennt man dieses Vernehmen das Erleben. Die Art, wie der Mensch die Kunst erlebt, soll über ihr Wesen Aufschluß geben. Das Erlebnis ist nicht nur für den Kunstgenuß, sondern ebenso für das Kunstschaffen die maßgebende Quelle. Alles ist Erlebnis. Doch vielleicht ist das Erlebnis das Element, in dem die Kunst stirbt. Das Sterben geht so langsam vor sich, daß es einige Jahrhunderte braucht.“⁴ Produktion und Rezeption der Kunst werden von Heidegger in ein metaphysikkritisches Geschichtsbild eingeordnet, in dem der Ästhetik die Schuld für das „Ende der Kunst“ zukommt. Wenn die Moderne so als ein „Zeitalter der Kunstlosigkeit“ gelten muss, erscheint Heideggers Kritik an der Oberflächlichkeit des „Kunstbetriebs“ nur konsequent.⁵

³ Einen Ansatz dazu bietet z.B. Michael E. Zimmermann, *Heidegger's Confrontation with Modernity: Technology, Politics, and Art*, Bloomington 1990, 100–109. Zimmermann kontrastiert die Thematik der Zeitlichkeit in Heideggers Kunstphilosophie mit den architektonischen Plänen und städtebaulichen Vorstellungen von Albert Speer und Adolf Hitler und arbeitet dabei vor allem Unterschiede heraus. Zimmermann verfolgt diese Fragestellung allerdings nicht in kunsthistorischer Perspektive.

⁴ Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in: ders., *Holzwege (1935–1946)*, Gesamtausgabe (= GA), Band 5, Frankfurt am Main 1977, 1–76, hier 67. Die Texte Heideggers werden im Folgenden mit Kurztiteln angegeben. Vollständige bibliografische Angaben sind dem Literaturverzeichnis zu entnehmen.

⁵ Heidegger, Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis), GA 65, 505–506.

Dieses Urteil basiert nicht zuletzt auf einer idealisierten Auffassung der antiken Kunst, die im Kunstwerkaufsatz insbesondere an der Darstellung des griechischen Tempels als geschichtsstiftendem Ort deutlich wird. Heidegger fasst die Wahrheit der Kunst anhand dieses Beispiels als ein geschichtliches „Geschehen“, das die soziale, politische und religiöse Wirklichkeit einer Gemeinschaft bestimmen soll.⁶ Einem derart umfassenden Anspruch kann die moderne Kunst nicht gerecht werden, und es ist auch fraglich, ob die antike Kunst in dieser Weise interpretiert werden sollte. Die Wesensbestimmung, auf die Heideggers Überlegungen abzielen, überlastet die Kunst und die Möglichkeiten ihrer Interpretation. Für das Verständnis dieser Problematik ist die von Günter Figal getroffene Unterscheidung von „Kunstphilosophie“ und „Ästhetik“ instruktiv. Während sich die Ästhetik von der „subjektiven Seite der Erfahrung“ den „Weg zur erfahrenen Sache“ bahne,⁷ versuche die Kunstphilosophie „zu klären, wie die Kunst geschieht. Im Zentrum des Interesses steht das eigentümliche Geistes-, Willens-, Lebens-, Wahrheits- oder Rationalitätsgeschehen, das im Kunstwerk manifest wird, aber doch nur als Geschehen angemessen zu verstehen sein soll“.⁸ Letzteres trifft auf Heideggers philosophische Erörterungen zu Kunst und Dichtung weitgehend zu. Sie gehören in diesem Sinne vorwiegend zur Kunstphilosophie und nicht zur Ästhetik.

Die vorliegende Arbeit unternimmt keine umfassende Darstellung von Heideggers Kunstphilosophie.⁹ Sie bietet stattdessen in ihrem ersten Teil eine kritische Erörterung des im Kunstwerkaufsatz verhandelten Werkbegriffs, auf deren

⁶ Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 34.

⁷ Günter Figal, *Erscheinungsdinge*, Tübingen 2010, 50–51.

⁸ Figal, *Erscheinungsdinge*, 37.

⁹ Das Angebot an Forschungsliteratur, die diese Absicht verfolgt, ist sehr umfangreich. Im Folgenden sei auf einige besonders einschlägige Arbeiten verwiesen. Den umfangreichsten, streng textimmanent vorgehenden Kommentar zu Heideggers Kunstphilosophie bietet Friedrich-Wilhelm von Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes“*, Frankfurt am Main 1980. Eine philosophiehistorisch fundierte Einführung in denselben Text gibt Joseph J. Kockelman, *Heidegger on Art and Art Works*, Dordrecht 1985. Das Verdienst, die Position des Kunstwerkaufsatzes erstmals in ausführlicher Weise zu der Entwicklung von Heideggers Hölderlin-Interpretationen ins Verhältnis gesetzt zu haben, beansprucht Julian Young, *Heidegger's Philosophy of Art*, Cambridge 2001. Die gründlichste werkgeschichtliche Einordnung des Kunstwerkaufsatzes unter Berücksichtigung der Vorstufen des Textes findet sich bei Jacques Taminiaux, *Art et événement. Spéculation et jugement des Grecs à Heidegger*, Paris 2005, insbesondere 101–239. Unter den Veröffentlichungen der letzten Jahre sind die gut lesbare Einführung von Karsten Harries, *Art Matters*, Dordrecht 2009 (vgl. die Rezension von Nikola Mirković, „Karsten Harries: Art Matters“, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 56/1 (2011), 155–157.) hervorzuheben sowie ein kooperativer Kommentar zu Heideggers Kunstphilosophie: David Espinet/Tobias Keiling (Hrsg.), *Heideggers Ursprung des Kunstwerks. Ein kooperativer Kommentar*, Frankfurt am Main 2011. Der Forschungsstand wird im Weiteren nicht separat abgehandelt, sondern selektiv in Hinblick auf bestimmte Fragestellungen einbezogen.

Grundlage im zweiten und dritten Teil der Arbeit wirkungsgeschichtliche Zusammenhänge interpretativ erschlossen werden. Dabei kommen auch spätere Texte ins Spiel, in denen Heidegger sich mit der Kunst, der Dichtung und ihrer Bedeutung für das philosophische Denken auseinandersetzt.¹⁰ Das Ziel der Untersuchung ist es, Heideggers kunstphilosophische Begriffe so zu kontextualisieren, dass ihr deskriptives Potential deutlich wird. Dazu ist zunächst eine kritische Bewertung von Heideggers geschichtsphilosophischer Position nötig und in einem zweiten Schritt die Berücksichtigung der Wirkungsgeschichte seiner Kunstphilosophie. Heideggers Texte wurden nicht nur in der philosophischen Ästhetik aufgegriffen und kontrovers diskutiert,¹¹ sondern haben auch starken Einfluss auf die künstlerische Praxis ausgeübt. Als Beispiele für diese Wirkung werden im zweiten Teil der Arbeit ausgewählte Werke von Paul Celan und Peter Zumthor interpretiert. Dabei werden Rezeptionslinien und intertextuelle Bezüge herausgearbeitet, die zeigen, wie sich die Aneignung von Heideggers Kunstphilosophie in der Dichtung und der Architektur konkret gestalten kann.

Der dritte Teil der Arbeit bewegt sich wieder in einem theoretischen Feld und widmet sich der Frage, ob Heidegger Kategorien entwickelt, die sich im Rahmen einer philosophischen Musikhermeneutik verwenden lassen. Zunächst ist jedoch zu zeigen, dass die Musik eine Leerstelle in Heideggers Kunstphilosophie bildet. Erst eine ausführliche Rekonstruktion von Heideggers Stimmungstheorie und ihrer Semantik führt zu der Einsicht, dass die von ihm in diesem Rahmen beschriebenen Phänomene eine genuin musikalische Dimension besitzen. Vor diesem Hintergrund wird zum Abschluss der Arbeit die weitgehend unerforschte Heidegger-Rezeption in der Musikwissenschaft und Musikphänomenologie der 1920er Jahre herangezogen. So werden zwei programmatische Aufsätze des Musikwissenschaftlers Heinrich Bessler sowie Günther Anders' posthum veröffentlichte Habilitationsschrift *Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen* (1929/30) auf die Frage hin untersucht, inwiefern das Phänomen der Stimmung eine konstitutive Funktion für die Rezeption und die Erfahrung von Musik besitzt.

Die Rekonstruktion der wirkungsgeschichtlichen Zusammenhänge ist hier nicht kulturhistorisch motiviert, sondern zielt letztlich darauf, das Potential

¹⁰ Heideggers Kunstphilosophie lässt sich nicht auf *Der Ursprung des Kunstwerkes* reduzieren. Der Kunstwerkaufsatz ist jedoch der einzige Text Heideggers, in dem in systematischer Weise eine kunstphilosophische Position formuliert wird. Er bleibt daher auch für das Verständnis späterer Texte, in denen Heidegger die Frage nach dem Wesen von Kunst und Dichtung erörtert oder konkrete Werke interpretiert, ein zentraler Bezugspunkt. Aus diesem Grund erscheint es auch wenig sinnvoll, im Ausgang von nachgelassenen Fragmenten eine zweite, vom Kunstwerkaufsatz unterschiedene Position konstruieren zu wollen, die Heidegger im Spätwerk hätte vertreten können. Vgl. Günter Seubold, *Kunst als Enteignis. Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst*, Bonn 1996, 85–136.

¹¹ Vgl. die Beiträge zur philosophischen Wirkungsgeschichte des Kunstwerkaufsatzes in Espinet/Keiling (Hrsg.), *Heideggers Ursprung des Kunstwerkes*, 241–283.

von Heideggers kunstphilosophischen Bestimmungen für eine anwendungsorientierte Ästhetik auszuloten. Die kunstphilosophischen Begriffe Heideggers werden dabei jedoch nicht auf beliebige Beispiele angewendet. Es geht vielmehr darum, nachzuvollziehen, wie sie an bestimmten Stellen in Theoriebildung und Praxis wirksam gewesen sind und deswegen auch immer wieder von Neuem anregend sein können. Dass sich Heideggers Kunstphilosophie in der Ästhetik anwenden lässt, wird so in der Interpretation ihrer Wirkungsgeschichte erwiesen.¹² Auf diese Weise ergänzen sich historische und systematische Forschungsinteressen in der vorliegenden Untersuchung. Die hermeneutische Ausrichtung der Arbeit beinhaltet somit ein Verständnis von ‚Anwendung‘, das nicht von einer besonderen Methode abhängt, sondern im Vollzug von Interpretationen aufgeht.¹³ Aus diesem Grund erscheint es sinnvoll, Heideggers Kunstphilosophie von einem ästhetischem Standpunkt aus in den Blick zu nehmen und vom Selbstverständnis des Autors zu lösen.

¹² Otto Pöggeler hat die Überzeugung vertreten, dass Heideggers Kunstphilosophie „eine Erörterung moderner Kunst nicht ermöglicht“. Vgl. Otto Pöggeler, *Philosophie und Politik bei Heidegger*, Freiburg/München 1974, 157. Sobald jedoch die Begriffe eines Philosophen von Künstlern angeeignet werden und auf deren Selbstverständnis und ihr Kunstschaffen konkrete Auswirkungen haben, was bei Heideggers kunstphilosophischen Bestimmungen der Fall ist, lässt sich ein Einwand wie derjenige Pöggelers nicht mehr halten.

¹³ Vgl. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1990, 312–316.

1. Der Werkbegriff in *Der Ursprung des Kunstwerkes*

1.1. Die Orientierung am Werk als phänomenologischer Ansatz

Eine Philosophie der Kunst kann bei Produktion oder Rezeption von ästhetischen Gegenständen ansetzen, sie lässt sich aber auch auf der Grundlage eines allgemeinen Begriffs von historischen Prozessen und sozialen Praxen entwickeln. Für Heidegger spielen diese verschiedenen Möglichkeiten in *Der Ursprung des Kunstwerkes* – wenn auch in unterschiedlichem Maße – alle eine Rolle. Den entscheidenden, philosophischen Zugang zur Kunst bildet für Heidegger aber die Frage nach dem „Ursprung“. Diese Frage führt in Heideggers Kunstphilosophie zu der Verbindung eines phänomenologischen Ansatzes mit einer geschichtsphilosophischen Position; ein Umstand, der in der Forschung häufig übersehen wurde.¹ Denn der Ursprung der Kunst wird von Heidegger nicht in frühgeschichtlichen Zeugnissen, rituellen oder mythologischen Kontexten gesucht,² sondern in einem wahrheitstheoretischen Strukturmoment, das sich von seiner philosophischen Artikulation nicht trennen lässt. Den systematischen Ausgangspunkt von Heideggers Kunstphilosophie bildet somit das Verhältnis von Kunst und Philosophie, das zwar nicht als solches behandelt oder gar in seiner ganzen historischen Breite thematisiert wird, aber durch die Koppelung des Werkbegriffs an denjenigen der Wahrheit den Gedankengang doch maßgeblich motiviert und vorantreibt. Heidegger geht bei der Erörterung der „Wesensherkunft“ der Kunst von der Annahme aus, dass die Klärung des Werkbegriffs mit der philosophischen Bestimmung von Wahrheit verbunden werden müsse.³

¹ Eine Ausnahme bildet in dieser Hinsicht Andrea Kern, die verschiedene Lesarten des Kunstwerkaufsatzes danach unterscheidet, ob das „Ins-Werk-Setzen der Wahrheit“ als „Maßstab“ oder als ein radikal neues, geschichtsgründendes Verständnis von Wahrheit interpretiert wird. Erstere Lesart bezeichnet Kern als „reflexiv“ letztere, die auch von Gadamer und Rorty vertreten worden sei, als „revolutionär“. Vgl. Andrea Kern, „Der Ursprung des Kunstwerks“, *Kunst und Wahrheit zwischen Stiftung und Streit*, in: Dieter Thomä (Hrsg.), *Heidegger-Handbuch, Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2003, 162–174. Diese Unterscheidung lässt sich – wie sich im Folgenden zeigen wird – auf die Ambiguität des Ursprungsdenkens zurückführen, das sowohl phänomenologisch-reflexiv als auch geschichtsphilosophisch-revolutionär interpretiert werden kann.

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

³ Durch die Verbindung von Wahrheit, Geschichte und Kunst steht Heideggers Kunst-

Der Ursprung der Kunst bedingt die Möglichkeit von Kunstwerken. Von einer transzendentalen Kategorie im kantischen Sinne ist Heideggers Ursprungsbegriff aber dadurch unterschieden, dass er nicht von der Kritik der Erkenntnisvermögen, sondern von einer Auffassung der geschichtlichen Wirklichkeit her konzipiert ist. ‚Ursprung‘ meint keine logische Voraussetzung, sondern den wirksamen Grund eines sich zeitlich konstituierenden Phänomens. Das Transzendente wird von Heidegger zu einem Geschehen umgedeutet, das durch Wesensgesetze bestimmt ist und so den Charakter des Notwendigen behält. Das Wesen des Ursprungs lässt sich aber weder von seiner Wirkung in der Geschichte trennen noch strenggenommen beweisen. Heidegger hat daher auch nicht den Anspruch, die Wesensgesetze, die seines Erachtens zum Ursprung der Kunst gehören, vollständig zu erfassen und darzustellen. Seine Kunstphilosophie verfolgt vielmehr die Absicht, einen Ausblick auf ein ursprüngliches Geschehen zu geben, das in der Kunst Präsenz gewinnt, aber auch dann, wenn es erkannt wird, durch geschichtliche Perspektivität bedingt bleibt. Diese in gewissem Sinne bescheidene Einschränkung des eigenen systematischen Anspruchs lässt sich gerade in Hinblick auf die Komplexität von Kunsterfahrung plausibilisieren. Ebenso wie ein Kunstwerk nie erschöpfend interpretiert oder kritisiert werden kann, lassen sich Wesensgesetze, die als Ursprung der Kunst geltend gemacht werden sollen, zu keinem Zeitpunkt vollständig aneignen. Der Ursprung ist für Heidegger ein Entzugsphänomen, das sich einer endgültigen Definition widersetzt. Zugänglich ist der Ursprung überhaupt nur, weil er sich geschichtlich entfaltet und auf diese Weise in jedem einzelnen Kunstwerk präsent ist. Die Zuschreibung eines Werkstatus im emphatischen Sinne ist daher auf den Ursprung von Kunst überhaupt bezogen, ohne dass dieser durch das Interpretieren je in seiner gesamten Fülle erkannt wird.

Die Annahme eines geschichtlichen, quasi-transzendentalen Ursprungs der Kunst ermöglicht es, der Untersuchung einzelner Kunstwerke einen paradigmatischen Stellenwert zuzuschreiben. Wäre die Geschichte der Kunst so zu verstehen, dass sie einerseits maßgeblich für das Verständnis einzelner Werke ist, im Gesamtverlauf aber keinen sachlichen Zusammenhang bildet, dann gäbe es keine philosophische Möglichkeit, ein Kunstverständnis mit grundlegendem Anspruch zu formulieren. Würde jede Epoche radikal anderen Regeln folgen, wäre die Kunst nicht mehr als ein Sammelbegriff für nur äußerlich verwandte Phänomene. In einem solchen Fall würde sich die Suche nach Werken mit paradigmatischem Status erübrigen. Paradigmatisch wären Werke höchstens für einzelne Epochen, das Verhältnis der Epochen zueinander bliebe aber ungeklärt – und damit auch das Wesen von Kunst als solcher. Könnte die Kunst ande-

philosophie in einer systematischen Verwandtschaft zu derjenigen Hegels, weswegen sich Heidegger in einigen entscheidenden Punkten bewusst gegen Hegel wendet. Vgl. Damir Barbarić, „Heideggerova rasprava o umjetnosti, in: Ders. (Hrsg.), *Heidegger, Izvor umjetničkog djela*, Zagreb 2010, 213–230, hier 221.

rerseits durch eine von ihrer geschichtlichen Entwicklung unabhängige, analytische Begriffsbestimmung hinreichend beschrieben werden, müsste sich deren Gültigkeit an beliebigen Beispielen aufzeigen lassen. Es gäbe dann keinen Grund dafür, die Geschichtlichkeit der Kunst genauer zu berücksichtigen, noch einzelnen Werken einen paradigmatischen Status für das Verständnis von Kunst überhaupt zuzusprechen. Dagegen ist für Heideggers Verständnis der Kunst deren Geschichtlichkeit wesentlich. Das einzelne Werk ist für Heidegger zugleich mehr als ein Moment in einer geschichtsphilosophisch konzipierten Entwicklung. Das Werk ist nicht nur bedingt durch die Geschichte, sondern kann selbst der Anfang für etwas Unvorhergesehenes sein. Das einzelne Werk ist nicht Ausdruck einer allgemeinen geistigen Entwicklung, sondern selbst ein geschichtsbildendes Ereignis. In diesem Sinne bildet der Ursprungsgedanke die philosophische Voraussetzung für eine phänomenologische Orientierung am Werk. Zugleich gehört dieser Gedanke zu einem umfassenderen Geschichtsbild, das, wie am Ende des ersten Teils dieser Arbeit gezeigt wird, sachlich nicht überzeugt. Bevor diese Kritik entwickelt wird, soll aber noch genauer erläutert werden, inwiefern Heideggers Orientierung am Werk als phänomenologischer Ansatz verstanden werden kann.

Heideggers Kunstphilosophie orientiert sich in einem doppelten Sinne am Werk.⁴ Erstens wird im Kunstwerkaufsatz an entscheidenden Stellen immer wieder auf einzelne Werke Bezug genommen. Die für seine Kunstphilosophie entscheidende Begrifflichkeit entwickelt Heidegger aus der Interpretation von Beispielen. Das spricht nicht nur für den Anspruch, Begriffe müssten sich durch Anschauungen ausweisen lassen, sondern sein Vorgehen zielt darauf, überhaupt nur solche Begriffe in die Kunstphilosophie aufzunehmen, die aus der Erfahrung mit Kunstwerken gewonnen wurden. Die Orientierung an einzelnen Werken bezeugt somit die Bedeutung der Erfahrung für die philosophische Begriffsbildung. Darüber hinaus wird das Werksein von Heidegger als die spezifische Seinsweise der Kunst gedacht. „Wirklich“ ist die Kunst nur im Werk: „Die Kunst west im Kunst-Werk.“⁵ Da Heidegger die Kunst zugleich als „Sich-ins-Werk-Setzen“ der „Wahrheit“ bestimmt,⁶ ist das Werksein aber nicht nur für den Seinsbereich der Kunst entscheidend, sondern wird für die Phänomenologie als solche relevant. Es wird nicht nur der Begriff der Wahrheit in die Kunstphilosophie integriert, sondern auch der Werkbegriff in die Wahrheitstheorie. Die Bestimmung des Werkseins ist für Heidegger nicht zu trennen von der Frage, wie Seiendes erscheint. Aufgrund dieser Verklammerung von konkreten Beschreibungen

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

⁵ Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, GA 5, 2.

⁶ Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, GA 5, 21.

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

Im Kunstverkaufsatz wird Wahrheit als ein geschichtliches Geschehen bestimmt, das seine maßgebliche Gestalt im Kunstwerk gewinnt. Es gibt einen „Zug der Wahrheit“ zum Werk.⁷ Das Werk ist der Ort, an dem das Geschehen der Wahrheit bleibende Präsenz gewinnt. Durch das Werk wird die Wahrheit wirklich. Aus diesem Grund „will“ die Wahrheit ins „Werk gerichtet werden“.⁸ Die nähere Bestimmung dieses Geschehens als „Streit von Welt und Erde“,⁹ auf die noch genauer eingegangen wird, lässt sich wiederum nur plausibel machen, wenn dieser Streit auch als konstituierendes Moment von Kunstwerken ausgewiesen wird. Heidegger betont gleichzeitig, dass der „Streit von Welt und Erde“ mit dem „Urstreit von Lichtung und Verbergung“ zusammengedacht werden müsse.¹⁰ Das Präfix ‚Ur-‘ legt an der Stelle nahe, dass der Zusammenhang von Lichtung und Verbergung ursprünglicher, das heißt grundlegender als der Streit von Welt und Erde sei. Mit dem ‚Urstreit‘ von Lichtung und Verbergung geht es um die Möglichkeit, dass sich überhaupt etwas als Seiendes zeigt. Die wechselseitige Angewiesenheit von Präsenz und Entzugsphänomen lässt sich aber nicht zuletzt in der Kunst zeigen, man denke nur an das Spiel mit Licht und Schatten in der Malerei oder die Funktion von Pausen in der Musik. Wenn der Antagonismus von Präsenz und Entzug zu einem anspruchsvollen Begriff der Wahrheit gehören soll, dann ist die phänomenologische Relevanz von Kunstwerken kaum zu überschätzen. Zugleich ist es notwendig, dass ein philosophischer Werkbegriff diesen Zusammenhang reflektiert.

Die phänomenologische Tragweite des Werkbegriffs wird von Heidegger allerdings nicht explizit gemacht und kann daher nur anhand sachlich einschlägiger Stellen rekonstruiert werden. Es wäre zu kurz gegriffen, wenn der Kunstverkaufsatz allein aufgrund der Tatsache, dass Heidegger ein Schüler Husserls war, in die Tradition phänomenologischer Ästhetik eingeordnet würde, wie das etwa in einem Handbuchartikel von John B. Borough geschieht.¹¹ Den Text aus dieser Tradition auszuschließen, scheint jedoch auch nicht ohne weiteres gerechtfertigt. Im Text ist zwar weder von ‚Phänomenologie‘ noch von ‚Phänomenen‘ die Rede, dieser Umstand hat aber eher einen strategischen als einen sachlichen Grund. Heidegger vermeidet an dieser Stelle den Begriff der Phänomenologie, weil er sich vom Standpunkt Husserls abgrenzen möchte. Nachvollziehen lässt sich die Abgrenzung von seinem philosophischen Lehrer bereits in Heideggers frühesten

⁷ Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 46.

⁸ Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 50.

⁹ Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 35.

¹⁰ Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 42.

¹¹ Vgl. John B. Borough, „Art and Aesthetics“, in: Sebastian Luft/Søren Overgaard (Hrsg.), *The Routledge Companion to Phenomenology*, London/New York 2012, 287–297, hier 289.

eigenständigen Texten. Die Entscheidung, den Titel ‚Phänomenologie‘ für die eigene Philosophie nicht mehr zu benutzen, formuliert Heidegger aber erst in der Vorlesung zu Hegels *Phänomenologie des Geistes* im Wintersemester 1930/1931.

Im Zusammenhang der Vorlesung betont Heidegger den Unterschied zwischen dem, was Husserl und Hegel jeweils unter ‚Phänomenologie‘ verstehen. Zwar gingen beide von der „Erfahrung des Bewußtseins“ aus,¹² das jedoch in unterschiedlicher Art und Weise. Während Husserls Ziel die „Ausbildung der Philosophie als strenger Wissenschaft“ sei, werde Hegels Denken nicht von der Wissenschaftlichkeit, sondern von der „innersten Absicht“ bestimmt, „*das Leitproblem der antiken und abendländischen Philosophie zu seiner vollendeten Ausgestaltung zu bringen*.“¹³ Vor dem Hintergrund dieser idealisierenden Gegenüberstellung wird sowohl Heideggers affirmative Bezugnahme auf Hegel als auch seine Abgrenzungsstrategie gegenüber Husserl deutlich. Während sich Husserl einseitig an einem wissenschaftlichen Erkenntnisideal orientiere, sei für Heidegger der „Bund mit der Sache selbst, die eine und dieselbe ist von Parmenides bis zu Hegel“, entscheidend.¹⁴ Der phänomenologische Leitspruch „Zu den Sachen selbst“ wird auf diese Weise geschichtsphilosophisch umgedeutet. Für Heideggers Selbstverortung ist nicht die Wissenschaftlichkeit der Philosophie entscheidend, sondern „der Bund mit der Sache selbst“. Durch die geschichtsphilosophische Bestimmung der ‚Sache‘ der Philosophie entfernt sich Heidegger von der Position Husserls und gewinnt eine deutliche Nähe zum spekulativen Denken Hegels.¹⁵

Zur geschichtsphilosophischen Selbstverortung Heideggers, ohne die sein Werkbegriff nicht nachzuvollziehen ist, gehört zudem das Programm der Destruktion der philosophischen Grundbegriffe. Die Destruktion sei nur durch einen Perspektivwechsel möglich, durch den das wissenschaftliche Erkenntnisideal Husserls nachrangig werde: „Die Philosophie kann erst recht nicht zu ihren Grundproblemen zurückfinden, wenn sie sich primär als Grundlegung des Wissens und der Wissenschaften am Leitfaden der Idee strengster Wissenschaftlichkeit versteht.“¹⁶ Die Abgrenzung zielt letztlich darauf, den Fundierungsanspruch der Phänomenologie Husserls zu überbieten. Auch Heidegger will die Möglichkeit zur phänomenologischen Arbeit begründen, aber nicht durch die Reduktion auf ein transzendentes Ego, sondern durch eine Neubestimmung des Ursprungs der Philosophie. Diese beiden Vorhaben schließen einander zwar

¹² Heidegger, Hegels *Phänomenologie des Geistes*, GA 32, 29.

¹³ Heidegger, Hegels *Phänomenologie des Geistes*, GA 32, 17.

¹⁴ Heidegger, Hegels *Phänomenologie des Geistes*, GA 32, 19.

¹⁵ Zu der Konstellation dieser drei Autoren in Bezug auf die Bestimmung der ‚Sache‘ vgl. Tilo Eilebrecht, „Der Rückgang zu den Sachen selbst zwischen Hegel, Husserl und Heidegger“, in: Friederike Rese (Hrsg.), *Heidegger und Husserl im Vergleich*, Frankfurt am Main 2010, 77–94.

¹⁶ Heidegger, Hegels *Phänomenologie des Geistes*, GA 32, 18.

nicht notwendigerweise aus, können aber durchaus in Konkurrenz zueinander treten. Um zu klären, welche Vorgehensweise sinnvoller ist, muss aber zumindest eine von beiden Anwendung finden. Auch die Arbeit an einer transzendentalphilosophischen Frage ist demnach nie unparteiisch, sie impliziert die Entscheidung für einen bestimmten Blickwinkel. Denn es gibt in der Philosophie keine Methode, die durch den Gegenstand vorgegeben ist. Damit der Unterschied seines eigenen Vorgehens im Vergleich zu demjenigen Husserls deutlich hervortritt, schlägt Heidegger daher vor, „künftig nur noch das Phänomenologie zu nennen, was Husserl selbst geschaffen hat und bringen wird. Damit bleibt bestehen, daß wir alle von ihm gelernt haben und lernen werden.“¹⁷

Heidegger gibt hier also den Begriff der Phänomenologie zur Charakterisierung der eigenen Arbeit auf. Das gilt auch für die Zeit, in der der Kunstwerkaufsatz entstanden ist. Sein Vorschlag, den Titel ‚Phänomenologie‘ für Husserls methodischen Standpunkt zu reservieren, hat sich in der Forschung aber keineswegs durchgesetzt. Dafür gibt es mehrere Gründe. Erstens hat Heidegger selbst in seinem Spätwerk deutlich gemacht, inwiefern sein gesamtes Werk von der Phänomenologie her verstanden werden kann.¹⁸ Zweitens hat sich das Feld dessen, was heute als Phänomenologie bezeichnet wird, geweitet, sodass der Begriff in miteinander konkurrierenden Definitionen verhandelt wird, für die nicht nur Husserl, sondern auch Heidegger und nicht zuletzt die französische Phänomenologie wesentliche Referenzpunkte bilden. Mit der Konjunktur der Phänomenologie geht einerseits eine relative Beliebigkeit des Begriffs einher, die bereits von Heidegger in der zitierten Hegel-Vorlesung kritisiert wurde.¹⁹ Andererseits sollte nicht vergessen werden, dass sich die Phänomenologie, nicht anders als andere philosophische Forschungsrichtungen, ohne eine kontinuierliche Diskussion über ihre Grundlagen nicht weiterentwickeln kann.²⁰ Solange der Erscheinungscharakter des Seienden keine als allgemein verbindlich anerkannte Bestimmung erhalten hat, müssen die Spielregeln der Phänomenologie im Diskurs der theoretischen Philosophie immer wieder neu ausgehandelt werden. Da Heideggers Denken und dessen Rezeption nach wie vor zu der Entwicklung der Diskussionslage beitragen, erscheint es sinnvoll, Heideggers eigenem Sprachgebrauch nicht zu folgen, und die im Kunstwerkaufsatz vollzogene Orientierung am Werk aus den genannten Gründen als phänomenologischen Ansatz zu verstehen.

Die Spannung zwischen Heideggers Abgrenzung von der Phänomenologie als Forschungsrichtung und der sachlichen Weiterentwicklung phänomenologischer Motive wird noch deutlicher, wenn man berücksichtigt, dass der Begriff

¹⁷ Heidegger, Hegels Phänomenologie des Geistes, GA 32, 40.

¹⁸ Vgl. Heidegger, Mein Weg in die Phänomenologie, GA 14, 91–102.

¹⁹ Vgl. Heidegger, Hegels Phänomenologie des Geistes, GA 32, 40.

²⁰ Einen jüngeren Ansatzpunkt zu einer solchen Reflexion der eigenen Grundlagen bietet die Kritik des „Korrelationismus“ in Quentin Meillassoux, *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris 2006, insbesondere 23–45.

des Ursprungs für Heidegger bereits zu Beginn seiner philosophischen Laufbahn entscheidend war, um die Differenz seines Standpunkts zu demjenigen Husserls herauszuarbeiten. In der Vorlesung *Grundprobleme der Phänomenologie* aus dem Wintersemester 1919/1920 versteht Heidegger die Philosophie als „Ursprungswissenschaft vom Leben“.²¹ Die Phänomenalität alles Seienden wird von Heidegger hier nicht wie bei Husserl in der Intentionalität des Bewußtseins verankert, sondern im Leben als „entspringendem, aus einem Ursprung hervorgehendem“.²² Die Verschiebung vom Bewusstsein zum Leben ist für Heidegger entscheidend, um von der Thematisierung der Erkenntnis zu den Phänomenen erlebter Wirklichkeit vorzudringen.²³ Auch wenn sich diese Verschiebung im Kunstwerkaufsatz anders artikuliert, ist die Frage nach dem Ursprung doch ein klarer Hinweis dafür, dass es um nicht weniger als die Sache der Phänomenologie geht; denn Heideggers Werkbegriff ist mit einem Seinsverständnis verbunden, das sich von der Phänomenologie nicht trennen lässt. Es geht auch in seiner Kunstphilosophie um die Verknüpfung von Ontologie und Phänomenologie, um eine Bestimmung des Seins als Möglichkeit des Erscheinens. Der Kunstwerkaufsatz kann daher auch so gedeutet werden, dass er nicht nur ein entscheidenden Schritt zum Spätwerk, sondern auch eine konsequente Weiterentwicklung der phänomenologischen Motive aus Heideggers Frühwerk darstellt. Die Idee ursprünglichen Lebens wandelt sich über die Explikation der Faktizität zu der in *Sein und Zeit* systematisch entfalteten Analyse des Daseins. Nach *Sein und Zeit* wiederum setzt eine Transformation von Heideggers Denken ein, in der die von ihm selbst als einseitig kritisierte Orientierung am Dasein korrigiert wird. Im Kunstwerkaufsatz nimmt schließlich nicht das Dasein, sondern das Werk die zentrale Stellung ein. Nicht die „Erschlossenheit“ der Welt durch das Dasein ist für Heidegger nunmehr entscheidend, sondern der „Urstreit von Lichtung und Verbergung“, der seinen ausgezeichneten Ort im Werk findet. Das Werk gewinnt damit die Rolle des ursprünglichen und für die Bestimmung der Philosophie maßgeblichen Phänomens.

Mit der sogenannten „Kehre“ in Heideggers Denken verschwindet das Dasein aber keinesfalls.²⁴ Es ist auch im Kunstwerkaufsatz präsent und für das

²¹ Heidegger, *Grundprobleme der Phänomenologie*, GA 58, 81.

²² Heidegger, *Grundprobleme der Phänomenologie*, GA 58, 81

²³ Eine kritisch reflektierte und instruktive Darstellung dieser Verschiebung leistet Frederik Westerlund, „Phenomenology as Understanding of Origin. Remarks on Heidegger's First Critique of Husserl“, in: Friederike Rese (Hrsg.), *Heidegger und Husserl im Vergleich*, Frankfurt am Main 2010, 34–56.

²⁴ In dieser Hinsicht unterscheidet sich die erste Ausarbeitung des Kunstwerkaufsatzes von der endgültigen Fassung in der Holzwege. In der ersten Ausarbeitung ist deutlich häufiger vom Dasein die Rede. Aus diesem Grund hat Jacques Taminiaux die pointierte These formuliert, dass die „Kehre“ in Heideggers Denken zwischen der ersten und der letzten Fassung des Textes stattfinde. 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: Jacques

Verständnis des Werkseins sogar wesentlich, denn zum Werksein gehören für Heidegger sowohl die Rezeption als auch die Produktion. An seinem Kunstverständnis kann zwar zu Recht kritisiert werden, dass die genauere Bestimmung dieser Zusammenhänge zu kurz kommt. Heidegger macht jedoch an mehreren Stellen deutlich, dass Rezeption und Produktion als Daseinsvollzüge strukturell zum Verständnis des Werkseins der Kunst gehören: „Sowenig ein Werk sein kann, ohne geschaffen zu sein, so wesentlich es die Schaffenden braucht, sowenig kann das Geschaffene selbst ohne die Bewahrenden seiend werden.“²⁵ Das Schaffen steht für die Produktion, das Bewahren für die Produktion. Beide sollen vom Werk her bestimmt werden und nicht umgekehrt. Weil das der Fall ist, kann ein Kunstwerk weder als Allegorie noch als Symbol begriffen werden.²⁶ Denn die Rede vom Symbolcharakter oder vom allegorischen Sinn der Kunst impliziert einen ideellen Gehalt, der im Verhältnis zum konkreten Werk ontologisch primär wäre. Gegen eine solche Trennung des Sinns von Kunst und dem Werksein, von intelligiblem Inhalt und sinnlicher Präsenz wendet sich der im Kunstwerkaufsatz entwickelte Werkbegriff. Heidegger grenzt sich sowohl gegen eine idealistische Position als auch gegen einen naiven Realismus ab, demzufolge ein Kunstwerk ein materieller Gegenstand wäre, dem noch ein zusätzlicher Sinn zukäme, der ontologisch sekundär wäre. Das Dinghafte des Kunstwerks und sein ästhetischer Sinn sollen zusammengedacht werden. Das Kunstwerk ist dabei allerdings immer auch aus einem Korrelationsverhältnis mit dem Dasein gedacht und auch dann auf die Rezipienten bezogen, wenn es aktuell nicht rezipiert wird. Entscheidend ist die grundsätzliche Möglichkeit der Rezeption: „Wenn aber ein Werk die Bewahrenden nicht findet, nicht unmittelbar so findet, daß sie der im Werk geschehenden Wahrheit entsprechen, dann heißt das keineswegs, das Werk sei auch Werk ohne die Bewahrenden. Es bleibt immer, wenn anders es ein Werk ist, auf die Bewahrenden bezogen, auch dann und gerade dann, wenn es auf die Bewahrenden erst nur wartet und deren Einkehr in seiner Wahrheit erwirbt und erharret.“²⁷

Durch Heideggers Beschreibung des ‚Bewahrens‘ werden zwar weder das kritische Potential noch die Freiheit des Interpretierens ausreichend berücksichtigt, aber es wird doch ein systematischer Gedanke deutlich: Rezeption ist ein konstitutives Moment der Kunst, ohne das ein Werk nicht existieren kann. Dasselbe gilt für die Tätigkeit des Künstlers. Der Sinn eines Werks lässt sich zwar nicht auf die Intention des Künstlers reduzieren, aber ohne Künstler kann ein Werk gar nicht hervorgebracht werden. Der Schaffende erschafft nicht den vermeintlichen Zweck seines Werks, aber er gibt ihm doch eine konkrete Gestalt. Heidegger be-

Taminiaux, „The Origin of The Origin of the Work of Art“, in: John Sallis (Hrsg.), *Reading Heidegger. Commemorations*, Bloomington 1993, 392–404.

²⁵ Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 54.

²⁶ Vgl. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 4.

²⁷ Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 54.

greift diese Beziehungen so, dass Künstler, Werk und Rezipient im Geschehen der Kunst zusammengehören. Er weist gleich zu Beginn des Textes auf die wechselseitige Angewiesenheit dieser Momente hin.²⁸ Kunstwerk und Künstler sind in ihrem Wesen gegenseitig aufeinander bezogen. Ein Verständnis von Kunst kann daher nur hermeneutisch gewonnen werden, das heißt dadurch, dass der Interpret dieses Zusammenhangs die wechselseitige Bedingtheit der verschiedenen Perspektiven auf die Kunst herausarbeitet: „Nicht nur der Hauptschritt vom Werk zur Kunst ist als der Schritt von der Kunst zum Werk ein Zirkel, sondern jeder einzelne der Schritte, die wir versuchen, kreist in diesem Kreise.“²⁹ Zu diesen Schritten gehört auch die Erörterung des Bewahrens. Selbst wenn die Rezeption also weder als Auslegung noch als Interpretation näher bestimmt wird, wird sie von Heidegger doch aus einem hermeneutischen Zusammenhang heraus gedacht. Die Orientierung am Werk sollte also nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Verständnis von Kunst immer auch auf hermeneutische Arbeit angewiesen bleibt.

Wenn Heidegger davon ausgeht, dass sich das ganze Wesen der Kunst im Werk zeigt und nicht etwa im Leben eines Künstlers oder im Urteil des Rezipienten, dann müssen sowohl der Bezug zur Produktion als auch der Bezug zur Rezeption im Werk selbst zur Erscheinung kommen. Sie müssen sich in Hinblick auf konkrete Beispiele beschreiben lassen. Tatsächlich werden diese beiden Bezüge als konstitutive Momente des Werkseins herausgestellt: „Das Geschaffensein selbst [ist] eigens in das Werk eingeschaffen und steht als der stille Stoß jenes „Daß“ ins Offene.“³⁰ Zur Gestalt des Werks gehören sowohl das Geschaffensein als auch das Staunen über seine Wirklichkeit. Der Rezipient nimmt wahr, dass es sich bei einem Kunstwerk um etwas Hergestelltes handelt und ist zugleich über die Präsenz des Werks erstaunt. Ohne einen Betrachter wäre die Rede von einem Stoß oder vom Staunen hier sinnlos. Ebenso verhält es sich mit dem Geschaffensein des Kunstwerks. Ohne einen Künstler, der den Vollzug der Produktion in das Werk einschreibt, könnte das Werk nicht als geschaffenes erkannt werden. Für Heidegger sind nicht die konkreten Umstände der künstlerischen Produktion relevant, sondern vielmehr der phänomenale Sachverhalt, dass man am Werk erkennt, dass dieses ein Artefakt ist und die Erfahrung der Kunst auf diese Weise mit der Vorstellung eines Schaffensprozesses verbunden bleibt. Insoweit Heideggers Untersuchung des Werkseins diese Wechselbezüge berücksichtigt, kann sie als eine hermeneutische Phänomenologie der Kunst interpretiert werden.

Die methodische Verankerung des Werkbegriffs ist mit seiner Entfaltung im Text jedoch nicht gleichzusetzen. Im Folgenden wird durch die Rekonstruktion

²⁸ Vgl. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, GA 5, 1–2.

²⁹ Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 3.

³⁰ Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 53.

von Heideggers Argumentation gezeigt, dass der Kunstwerkaufsatz keine abgeschlossene Bestimmung des Werkbegriffs bietet. Die Bestimmungsversuche des Werkseins verlaufen aporetisch und werden von Heidegger auch als solche gekennzeichnet. Nicht umsonst wird *Der Ursprung des Kunstwerkes* in der Sammlung *Holzwege* veröffentlicht.³¹ Die phänomenologische Orientierung am Werk wird letztlich einer geschichtsphilosophischen Position untergeordnet, die sich mit einer definitiven Bestimmung des Werkbegriffs und somit auch einer praktischen Anwendung in der Ästhetik nicht vereinen lässt.

1.2. Werke, Dinge und Beispiele

Heideggers Versuch, den Werkbegriff zu klären, zielt zunächst auf die Dinghaftigkeit von Kunstwerken. Kunstwerke sind – anders könnten sie nicht rezipiert werden – ebenso vorhanden und zugänglich wie andere Dinge auch. Heidegger stellt fest, dass Kunstwerke „jedermann bekannt seien“.³² Wir begegnen ihnen in unserer alltäglichen Umwelt: „Das Bild hängt an der Wand wie ein Jagdgewehr oder ein Hut. Ein Gemälde, z.B. jenes von van Gogh, das ein Paar Bauernschuhe darstellt, wandert von einer Ausstellung in die andere. Die Werke werden verschickt wie die Kohlen aus dem Ruhrgebiet und die Baumstämme aus dem Schwarzwald. Hölderlins Hymnen waren während des Feldzugs im Tornister mitverpackt wie das Putzzeug. Beethovens Quartette liegen in den Lagerräumen des Verlagshauses wie die Kartoffeln im Keller.“³³ Diese Aufzählung ist nicht zufällig. Indem je ein Werk aus der bildenden Kunst, der Literatur und der Musik genannt wird, von denen im folgenden Text zumindest eines etwas ausführlicher betrachtet werden soll, führt Heidegger unter der Hand die seit der Aufklärung klassische Einteilung der Kunst in drei Gattungen ein.³⁴ Bemerkenswert ist zu-

³¹ Damit ist der aporetische Ausgang des Textes bereits angedeutet. Andererseits sollte der Titel der Sammlung auch nicht überbewertet werden. Zumal von Carl Friedrich von Weizsäcker überliefert ist, dass Heidegger bei einem gemeinsamen Spaziergang einmal ausrief: „Ja, es ist der Holzweg – er führt zu den Quellen! Das habe ich freilich nicht in das Buch geschrieben.“ Das Scheitern am Werkbegriff, dessen Gründe in dieser Arbeit eingehend untersucht werden, kann also als ein produktiver Gedankengang verstanden werden, der obwohl er sein explizites Ziel nicht einholt, neue philosophische Möglichkeiten eröffnet. Vgl. Carl Friedrich von Weizsäcker, „Begegnungen in vier Jahrzehnten“, in: Günter Neske (Hrsg.), *Erinnerungen an Martin Heidegger*, Pfullingen 1997, 239–247, hier 242.

³² Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 3.

³³ Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 3.

³⁴ Diese Einteilung ist keinesfalls selbstverständlich, zumal sich die Frage stellt, wieso Heidegger an dieser Stelle im Unterschied zu Zeitgenossen wie etwa Walter Benjamin nicht auch den Film als Kunstgattung in Erwägung zieht. Für einen umfassenden historischen Überblick zu der Einteilung der Kunst in Gattungen vgl. Wolfgang Ullrich, „Kunst; Künste; System der Künste“, in: Karlheinz Barck (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe*, Band 3, Stuttgart 2001, 556–616.