

Martin Heidegger: Holzwege

KA

Klassiker Auslegen

Herausgegeben von
Otfried Höffe

Band 77

Martin Heidegger: Holzwege

Herausgegeben von
Holger Zaborowski

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-077458-0
e-ISBN (PDF) 978-3-11-077467-2
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-077474-0
ISSN 2192-4554

Library of Congress Control Number: 2023940062

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2024 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Einbandabbildung: © Landesarchiv Baden-Württemberg, Staatsarchiv Freiburg W 134 Nr. 060678a /
Fotograf: Willy Pragher
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Inhalt

Denken auf Holzwegen. Vorwort — VII

Zitierweise und zu den Editionen der *Holzwege* — XI

Der Ursprung des Kunstwerkes (1935/36)

Rolando González Padilla

Der Ursprung des Kunstwerkes. Zur Offenbarung der Dreiheit der Welt — 3

David Espinet

Kunstwerk der Wahrheit. Zu Heideggers Ästhetik des Seins in „Der Ursprung des Kunstwerks“ — 19

Die Zeit des Weltbildes (1938)

Holger Zaborowski

Martin Heideggers „Die Zeit des Weltbildes“: Einführung – Gedankengang – Kritik — 41

Daniela Vallega-Neu

„Die Zeit des Weltbildes“ im Kontext von Heideggers seinsgeschichtlichen Schriften — 63

Hegels Begriff der Erfahrung (1942/43)

Sylvaine Gourdain Castaing

Heideggers Begriff der Erfahrung im Ausgang von „Hegels Begriff der Erfahrung“. Geschichte – Wahrheit – Lichtung — 81

Lucian Ionel

Bewusstsein und Geist. Heideggers Hegel — 97

Nietzsches Wort „Gott ist tot“ (1943)

Alfred Denker

Martin Heideggers „Nietzsches Wort ‘Gott ist tot‘“. Eine Hinführung — 119

Babette Babich

***Crisis and Twilight* in Martin Heidegger’s “Nietzsche’s Word ‘God is Dead’” — 137**

Wozu Dichter? (1946)

Simona Venezia

„Wozu Dichter?“ Gedankengang und Anliegen — 159

Charles Bambach

Heidegger’s “Wozu Dichter?”: A Reading — 175

Der Spruch des Anaximander (1946)

Aleš Novák

Martin Heideggers „Der Spruch des Anaximander“. Eine Einführung — 193

Michael Medzech

Zur werkübergreifenden Bedeutung von Heideggers Auslegung des „Spruchs des Anaximander“ — 205

Auswahlbibliographie — 227

Hinweise zu den Autorinnen und Autoren — 233

Personenverzeichnis — 235

Sachverzeichnis — 237

Denken auf Holzwegen. Vorwort

Am 19. September 1947 schreibt der Philosoph Max Müller seinem Lehrer Martin Heidegger nach einem Besuch einen ausführlichen Brief. Darin heißt es: „Immer notwendiger erscheint es mir nun doch, daß Sie nun publizieren. Sie müssen sagen, was Sie zu sagen haben.“ (Heidegger / Müller 2003, 13) Müller skizziert ein „Bändchen“ mit Texten Heideggers, das „Vom Wesen des Grundes“, „Vom Wesen der Wahrheit“, „Was ist Metaphysik?“, das „Nachwort zu 'Was ist Metaphysik?'“, den später als „Humanismusbrief“ bekannt gewordenen Brief an Jean Beaufret, „Platons Lehre von der Wahrheit“, die Logikvorlesung des Sommersemesters 1944 und einige Texte zu Hölderlin umfassen soll. Er glaubt, es sei auf Grundlage einer solchen Publikation möglich, „daß auch Ihr neuestes Schaffen publiziert und verstanden werden könnte“ (Heidegger / Müller 2003, 13). Nachdrücklich betont er: „Aber es müßte etwas geschehen, daß gerade heute Ihre Stimme zu vielen sprechen kann.“ (Heidegger / Müller 2003, 14) Das von Müller skizzierte „Bändchen“ erschien in der von ihm vorgeschlagenen Zusammenstellung nicht. Viele der von ihm genannten Texte wurden zunächst als Einzelschriften wiederveröffentlicht und 1967 in den Band *Wegmarken* (GA 9) aufgenommen. Von den Texten, die 1950 in *Holzwege* erschienen, nannte er keinen einzigen Text.

Jedoch könnte auch sein Rat – wie auch der Wunsch anderer Weggenossen und des Verlages – dazu geführt haben, dass Martin Heidegger wenige Jahre später – 1949/50 – als erste größere Veröffentlichungen nach dem Zweiten Weltkrieg den Band *Holzwege* der Öffentlichkeit vorlegte. Es war angesichts von Heideggers eigenem, höchst komplexen Denkweg tatsächlich wichtig geworden, dass er etwas publizierte. Seit der Veröffentlichung von *Sein und Zeit* (GA 2) und von *Kant und das Problem der Metaphysik* (GA 3) hatte Heidegger nur äußerst wenig publiziert. Auch Heidegger selbst wollte, nachdem ihm dies wieder möglich war, seine Stimme erheben. Zu seinem 60. Geburtstag am 29. September 1949 erschien in der Tageszeitung *Die Welt* ein auch als Faksimile gedruckter Text mit dem Titel „Holzwege“. Dieser programmatische Text lautet:

Dem künftigen Menschen steht die Auseinandersetzung mit dem Wesen und der Geschichte der abendländischen Metaphysik bevor. Erst in dieser Besinnung wird der Übergang in das planetarisch bestimmte Dasein des Menschen vollziehbar und dieses welt-geschichtliche Dasein als gegründetes erreichbar.

Die Holzwege sind Versuche solcher Besinnung. Äußerlich genommen geben sie sich als eine Sammlung von Vorträgen über Gegenstände, die unter sich keine Beziehung haben.

Aus der Sache gedacht steht alles in einem verborgenen und streng gebauten Einklang.

Keiner der Wege ist zu begehen, wenn nicht die anderen gegangen sind. In ihrer Einheit zeigen sie ein Stück des Denkweges, den der Verfasser von „Sein und Zeit“ her inzwischen versucht hat.

Sie gehen in der Irre.
Aber sie verirren sich nicht. (GA 13, 91)

Der Sammlung von Aufsätzen stellt Heidegger ein eigenes, wesentlich kürzeres Motto voran:

Holz lautet ein alter Name für Wald. Im Holz sind Wege, die meist verwachsen jäh im Unbegangenen aufhören.
Sie heißen Holzwege.
Jeder verläuft gesondert, aber im selben Wald. Oft scheint es, als gleiche einer dem anderen.
Doch es scheint nur so. Holzmacher und Waldhüter kennen die Wege. Sie wissen, was es heißt, auf dem Holzweg zu sein. (GA 5, o. S.)

Beide Texte führen in das Anliegen der *Holzwege* (und auch in das Anliegen von Heideggers spätem Denken) ein. Sie zeigen, dass Heidegger die Sammlung von Aufsätzen nicht willkürlich oder nach irgendwie äußeren Merkmalen – dem Zeitpunkt ihrer Entstehung etwa – zusammengestellt hat. Die Aufsätze stehen, so der erste Text, nicht beziehungslos nebeneinander, sondern befinden sich in einem „Einklang“, den zu erkennen freilich eine bestimmte Optik voraussetzt. Sie sind, so das Motto der *Holzwege*, voneinander getrennte oder gesonderte Wege in *einem einzigen* Wald.

Alle Texte der *Holzwege*, so verschieden sie von ihrem Thema, Inhalt und auch denkerischen Stil her sind, verbindet nämlich ein zutiefst innerer Zusammenhang. In ihnen vollzieht Heidegger „vor-bildlich“, d. h. vordenkend und weiteres Nachdenken anregend, die „Auseinandersetzung mit dem Wesen und der Geschichte der abendländischen Metaphysik“. Damit erhebt er auf der einen Seiten einen sehr hohen Anspruch. Doch zugleich ist seine Denkweise zutiefst bescheiden. Heidegger ist immer auf dem Wege, d. h. er kann keine fertigen Ergebnisse präsentieren, sondern seine Leser nur an seinen Denkwegen teilhaben lassen. Diese sind keine zielstrebigem Wege, keine „Schnellstraßen“, die unmittelbar zum Weg führen. Es sind noch nicht einmal Waldwege, die von einem bestimmten Ort zu einem anderen Ort führen. Es sind „Holzwege“, also Wege im Wald, die von einem Waldweg abgehen, um dann „im Unbegangenen“ zu enden. Diese Wege durchziehen den Wald und haben eine dienende Funktion, da sie dabei helfen, geschlagenes Holz abzutransportieren. Wer sich auf einem Holzweg befindet, erreicht daher kein bestimmtes Ziel. Aber er kann trotzdem Erfahrungen auf dem Holzweg machen. Dies sind Erfahrungen der „Besinnung“ – oder besser und noch bescheidener: der „Versuche der Besinnung“. Es sind somit Erfahrungen eines Denkens, das sich noch im Wald der Metaphysik auf bereits begangenen Pfaden bewegt, diese nachzeichnet und zu verstehen sucht, dem aber die Metaphysik fragwürdig und zu einer denkerischen Herausforderung geworden ist. Es ist dies eine Erfahrung der „Irre“, die

aber nicht dazu führt, dass Heidegger sich verirren würde. Es ist nämlich gerade die Erfahrung der Irre, die ihn denkerisch voranbringt und die ihn zurück- und weitergehen lässt. Oder mit einem berühmt gewordenen Satz, den Heidegger wenige Jahre zuvor in „Aus der Erfahrung des Denkens“ schrieb: „Wer groß denkt, muß groß irren.“ (GA 13, 81).

Heidegger setzt sich in den *Holzwegen* mit zentralen Fragen und Autoren der abendländischen Metaphysik auseinander: mit der Frage nach der Kunst und ihrem Ursprung, mit Descartes und der modernen Wissenschaft und Technik, mit Hegel, Nietzsche und der Dichtung Rilkes und Hölderlins wie auch mit dem „Spruch des Anaximander“, der, wie Heidegger betont, als ältestes Zeugnis des abendländischen Denkens gilt, um von den allerersten Anfängen her einen Blick auf den Gang der Metaphysik zu werfen. Sein Anliegen besteht dabei nicht nur darin, die Vollendung der Metaphysik in der Neuzeit nachzuzeichnen, sondern auch neue Wege zu erschließen, die aus dem Wald der abendländischen Metaphysik hinausführen könnten. Heidegger nimmt, so sein Selbstverständnis, damit versuchsweise vorweg, was dem Menschen im planetarischen – heute würde man sagen: globalen – Zeitalter seiner Ansicht nach bevorstehe. Seine Fragen sind – das zeigen gegenwärtige Debatten über Künstliche Intelligenz, die Zukunft der Demokratie, das Wesen und die Aufgabe von Sprache oder die Gründe und Folgen der Säkularisierung – auch noch heute von Bedeutung.

Wie schon der Titel der *Holzwege* zeigt, waren Heidegger die Grenzen seiner eigenen „Versuche der Besinnung“ bewusst. Immer wieder werden diese Grenzen auch in den Auslegungen dieses Buches deutlich. Heidegger ist kein unumstrittener Denker. Sein Denkweg bleibt kontrovers. Das gilt nicht zuletzt auch angesichts der Tatsache, dass die Texte der *Holzwege* in der Zeit des Nationalsozialismus und unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg verfasst wurden (es bleibt zukünftiger historisch-philologischer Arbeit überlassen, vor allem bei den vor 1945 verfassten Texten die 1949/50 erschienenen Versionen mit den ursprünglichen Fassungen zu vergleichen; für „Die Zeit des Weltbildes“ hat dies Kellerer 2011 geleistet). Wer als Leser ein Schuldbekenntnis Heideggers angesichts seines Rektorates 1933/34 oder eine konkrete Auseinandersetzung mit der geschichtlichen Situation erwartet hat, wird enttäuscht. Auf einer tieferen Ebene findet der Leser jedoch eine, so zeigt sich, bis heute anregende Auseinandersetzung mit der Geschichte und Gegenwart der Philosophie, die auch ein Licht auf die Schreckensgeschichte des 20. Jahrhunderts werfen kann.

Ob und wie Heideggers Deutung der Metaphysikgeschichte überzeugt, wird ohne Frage Thema weiterer Diskussionen bleiben. Doch kann nicht in Abrede gestellt werden, dass Heideggers „Hermeneutik“ der Metaphysik in ihrer spekulativen Tiefe zu den eindringlichsten und auch zu den letzten Versuchen gehört, die gesamte Metaphysik in ihrer Geschichte zu deuten. Wer sich mit dieser Geschichte

beschäftigt, ohne sie positivistisch auf „Fakten“ reduzieren zu wollen, kommt schwerlich an Heidegger vorbei. In der Auseinandersetzung mit seinen Denkwegen kann es jedoch nicht darum gehen, sein Denken nur zu paraphrasieren. Das wäre nicht im Sinne Heideggers. Es kann nur darum gehen, in eine kritische Auseinandersetzung mit seinem Denken einzutreten. Und das bedeutet, wie das Beispiel Heideggers zeigt, sich selbst auf die Holzwege des Denkens zu begeben.

Der vorliegende Band unternimmt aus verschiedenen Perspektiven Annäherungen an die *Holzwege*. Jedem Text der *Holzwege* sind zwei Aufsätze gewidmet. Dabei gibt es eine gewisse Aufgabenteilung zwischen beiden Aufsätzen. Während der erste Aufsatz kritisch in den Gedankengang seines jeweiligen Referenztextes einführt, wichtige „Begriffe“ und Einsichten Heideggers in ihren Zusammenhängen erörtert und in der Regel auch eine kritische Stellungnahme zu den Grenzen und zur philosophischen Bedeutung des jeweiligen Textes unterbreitet, stellt sich der zweite Aufsatz die Aufgabe, Heideggers Gedanken im weiteren Horizont seines Denkweges oder der Geschichte der Philosophie zu verorten und dabei seine bleibende Relevanz zu zeigen.

Am Ende des Weges, der zur Veröffentlichung dieses Bandes geführt hat, möchte ich sehr herzlich danken: Otfried Höffe für seine freundliche Einladung, diesen Band im Rahmen der Reihe „Klassiker auslegen“ herauszugeben; Dr. Serena Pirrotta und Anne Hiller vom Verlag Walter de Gruyter für ihre sachkundige und geduldige Begleitung auf dem Wege und den Autorinnen und Autoren für ihre Versuche der Besinnung über Martin Heidegger und seine *Holzwege*.

Erfurt, am 26. Mai 2023

Holger Zaborowski

Zitierweise und zu den Editionen der *Holzwege*

Heideggers Werke werden nach der Gesamtausgabe (Frankfurt am Mai 1975 ff.) zitiert. Bei Referenzen auf einzelne Bände wird nach dem Kürzel „GA“ der jeweilige Band und bei Zitaten oder einem konkreten Textverweis wird bzw. werden zusätzlich nach einem Komma die entsprechende Seitenzahl bzw. die entsprechenden Seitenzahlen genannt.

Die *Holzwege* erschienen erstmals im Verlag Vittorio Klostermann (Frankfurt am Main) 1949/50; 1952 erschien eine 2., unveränderte Auflage; 1957 eine 3., unveränderte Auflage; 1963 eine 4. und 1972 eine 5. Auflage. 1980 erschien die 6. Auflage; dabei wurde der Neusatz des Textes für den *Holzwege*-Band der Gesamtausgabe verwendet (hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main 1977, ²2003; hierbei handelt es sich um den unveränderten Text der Einzelausgabe mit einer Auswahl von Randbemerkungen Heideggers aus seinen Handexemplaren; bei „Der Ursprung des Kunstwerkes“ wurde in dieser Ausgabe und dann auch in der Einzelausgabe der *Holzwege* die neu durchgesehene, geringfügig überarbeitete, um einen Zusatz ergänzte und mehr Absätze vorweisende Fassung genutzt, die 1960 im Rahmen der Reclam-Universalbibliothek veröffentlicht wurde). Ab der 7. Auflage der Einzelausgabe (1994) wurden auch die zuvor nur im Rahmen der Gesamtausgabe veröffentlichten Randbemerkungen Heideggers in die Einzelausgabe aufgenommen. Ab dieser 7. Auflage sind die Einzelausgabe der *Holzwege* und die Ausgabe der *Holzwege* im Rahmen der Gesamtausgabe text- und seitenidentisch. Von der Einzelausgabe erschien 2003 eine 8. Auflage und 2015 eine 9., unveränderte Auflage (vgl. zu den verschiedenen Ausgaben und Editionen der *Holzwege* auch das Nachwort des Herausgebers Friedrich-Wilhelm von Herrmann, GA 5, 376 ff.).

Der Ursprung des Kunstwerkes (1935/36)

Rolando González Padilla

Der Ursprung des Kunstwerkes. Zur Offenbarung der Dreiheit der Welt

1 Zwischenzeit der Ausgesetztheit. Der Versuch einer Einleitung

Heideggers Phänomenologie zeichnet sich durch die besondere Rolle, die den Grundstimmungen für den existenziellen Vollzug der Philosophie zugesprochen wird, aus. Diese erschließen den Bereich, innerhalb dessen das Sein thematisch begriffen werden bzw. innerhalb dessen die Phänomenologie zu ihrer *Sache* – dem thematischen Begreifen des Seins des Seienden – gelangen kann. So hängt die Philosophie ursprünglich von einer radikalen existenziellen Erschütterung ab, welche den jeweiligen Denker in die Lage versetzt, aus dem *Nichts* seine Existenz bzw. seine Welt wiederaufzubauen und so neu anfangen zu können. Es lässt sich sagen, dass der Zerstörung der alten und vertrauten Welt, die die Philosophie mit sich bringt und benötigt, ausschließlich durch Grundstimmungen zu begegnen sei, welche lediglich von Denkern und Dichtern in einem ursprünglichen Sinne zu ertragen seien.

Eine solche Erschütterung weisen Heideggers Leben und Philosophie der ersten Hälfte der 1930er Jahre auf. Nicht nur die unbeantwortete Frage in *Sein und Zeit* nach dem Sinn von Sein überhaupt und dementsprechend das Scheitern der Fundamentalontologie und aller Versuche, das Sein auf eine transzendente Weise – d. h. aus der Sicht eines Subjekts oder eines neutralen und leiblosen Daseins – zu begreifen, sondern auch das Misslingen des Rektorats in Freiburg und damit auch das Ausbleiben eines neuen geschichtlichen Anfangs der Philosophie zeigen, dass die Heidegger'sche Welt der 1920er Jahre von Grund auf „aufgerissen“ wurde. Von den alten Göttern – darunter Kant und vermutlich auch Hitler – verlassen und dem Nichts und dem Absturz ausgesetzt ringt Heidegger nach 1934 um neue Verbindlichkeiten bzw. um einen neuen Anfang. Dieses Ringen führt ihn zu anderen Quellen und denkerischen Erfahrungen, welche die in *Sein und Zeit* phänomenologisch beschriebene Erfahrung der Grundstimmung der Angst wiederaufleben lassen, indem Heidegger gegen alle verbliebenen Resten des Nihilismus eine neue Eigentlichkeit der Philosophie zu erreichen versucht. Um das Ende der Philosophie bzw. der Metaphysik zu denken und so den Nihilismus überwinden zu können, muss die Frage nach dem Ursprung, d. h. nach dem Grund und Abgrund, neu gestellt werden. Dabei spielt nicht nur die Auseinandersetzung mit Nietzsche eine wichtige Rolle,

sondern auch die „Konfrontation“ mit Hölderlins Dichtung und Schellings Freiheitsschrift.

Die neuen Wege, die Heidegger in diesen denkerischen Auseinandersetzungen zu gehen versucht, werden auch von neuen Begrifflichkeiten begleitet, welche im Wesentlichen darauf fokussiert sind, das Ereignis der Wahrheit des Seins in einer (meta-)geschichtlichen Perspektive zu denken oder das (meta-)geschichtliche Geschick des Seins und seine denkerisch-epochalen Aneignungen phänomenologisch zu erfassen. Dies sollte als Anstoß für einen neuen geschichtlichen Anfang der Philosophie dienen, welcher von einer neuen geschichtlichen Grundstimmung zu ermöglichen, zu erschließen und auch zu ertragen ist. So bezeichnet die in diesem Kontext vollzogene sogenannte *Kehre* die Wendung von der Rückbindung des Sinns an den Menschen zur geschichtlichen Schenkung des Seins *selbst* durch verschiedene epochale Konstellationen von Sinn, innerhalb derer Bedeutungen ausgemacht werden.

Wie werden dennoch die verschiedenen Horizonte von Sinn eröffnet und durch wen geschieht dies? Wie und von wem werden dann die für eine Epoche kennzeichnenden Bedeutungen festgelegt? Und wenn sich das Sein jetzt nicht mehr auf das Seinsverständnis des Menschen reduzieren oder beschränken lässt, welches Verhältnis zwischen dem Sein und dem Menschen setzt dieses geschichtliche Seinsereignis voraus? Im Rahmen der Vorlesungen über Hölderlin und Schelling in den Jahren 1935 und 1936 und unmittelbar vor dem Verfassen der *Beiträge zur Philosophie* (1936–1938) schreibt Heidegger den Aufsatz „Der Ursprung des Kunstwerkes“, der als Brücke zum neuen Anfang seines Denkens zu verstehen ist, indem er in ontologischen Überlegungen, die weit über den Bereich der Kunst und ihrer traditionell-ästhetischen Auslegung hinausgehen, den gerade gestellten Fragen ursprünglich nachgeht. Im Folgenden wird versucht, den Gedankengang Heideggers in seinem Aufsatz mit Blick auf die aufgeworfenen Problematiken bzw. auf die Wendung zum seinsgeschichtlichen Denken zu rekonstruieren.

2 Die Frage nach dem Ursprung

Heideggers Krise der 1930er Jahre bzw. die Unmöglichkeit, die von ihm eingegangenen Wege der Fundamentalontologie weiter vorantreiben zu können, spiegelt sich nach 1934 in einem ständigen Versuch wider, eine neue Begründung bzw. einen neuen Anfang der Philosophie zu finden. Neu anfangen zu können, bedeutet für Heidegger, zum Ursprung zurückkehren zu müssen. Ein kurzer Blick auf seine Vorlesungen über Hölderlin und Schelling in diesen Jahren zeigt, wie die „alte“ phänomenologische Frage nach dem Ursprung auf eine entscheidende Weise ständig in den Vordergrund der Argumentation rückt. Letztendlich macht diese

Frage die Phänomenologie in ihrem Wesen aus, insofern sie sämtliche Vorurteile der Auslegung abbaut, damit die philosophische Betrachtung der „Sache selbst“ entspringen kann, da „der Ursprung von etwas [...] die Herkunft seines Wesens“ (GA 5, 1) sei, wie Heidegger im dritten Satz seines Aufsatzes über das Kunstwerk betont. Es handelt sich hierbei deshalb nicht um eine Auslegung des Kunstwerkes oder der Kunst durch die festgelegten und verdorrten Kategorien und Begriffe der Ästhetik oder der abendländischen Metaphysik, sondern um eine „phänomenologische Übung“, die den Versuch unternimmt, das Kunstwerk aus seinem Wesen heraus bzw. aus seinem Ursprung heraus zu erschließen, und das heißt sich anzueignen, woher und wodurch diese „Sache“ – das Kunstwerk – das ist, was es ist (vgl. GA 5, 1).

Allerdings taucht an dieser Stelle die Frage auf, warum sich Heidegger, ohne dass er die Entfaltung einer Ästhetik beabsichtigte, für die Frage nach dem Ursprung als Bedingung der Möglichkeit eines neuen Anfangs ausgerechnet dem Kunstwerk zuwendet. Wenn es in der Frage nach dem Ursprung hauptsächlich um die Herkunft des Sinnes – nämlich des „Sinns des Seins“ – geht, wie sich aus dem gesamten Heidegger'schen Denkweg und nicht nur aus *Sein und Zeit* aufzeigen lässt, stellt sich die Frage, inwieweit die Fokussierung auf das Kunstwerk zur Entschlüsselung dieser Frage beiträgt. Stellt das Kunstwerk ein beliebiges Motiv, einen Umweg oder einen willkürlichen Versuch für diese Aufgabenstellung dar oder zeichnet sich im Kunstwerk bereits ein möglicher Horizont für die Antwort auf die Frage nach der originären Herkunft des Sinnes vor?

Wenn man berücksichtigt, dass der frühe Heidegger gar kein oder nur sehr wenig Interesse, zumindest im philosophischen Sinne, an der Kunst gezeigt habe (vgl. Zaborowski 2022), überrascht es, dass er nach seiner Krise so viel Wert auf einen Text zum Kunstwerk gelegt hat, der als Weg, und zwar als Holzweg, zu einem neuen Anfang im Unbegangenen führen sollte (vgl. GA 5, Motto). Es geht jedoch für Heidegger nicht um die Kunst um ihrer selbst willen, sondern darum, was sich in der Kunst bzw. in den eigentlichen Kunstwerken ereignet und was hierdurch eröffnet wird. Darauf verweist beispielweise die Dichtung Hölderlins in ursprünglicher Weise. Wenn sich Heidegger nach 1934 auf der Suche nach einem neuen Anfang bzw. einem neuen Ursprung so stark mit Hölderlin auseinandersetzte, könnte dies vor allem geschehen sein, weil Hölderlin den Ursprung dichtet und so einen neuen Anfang vorzeichnet, indem er den Grund dafür auftut. Hölderlin war nach Heideggers Auffassung ein Dichter des Ursprunges. Was aber bedeutet dies?

In den eigentlichen Kunstwerken – wie z. B. in der Dichtung Hölderlins – wird Sinn auf eine ursprüngliche Weise gestiftet und nicht aufgrund der Gaben des Künstlers. Beide, Kunstwerke und Künstler, erhalten ihren Namen, d. h. ihren Sinn, durch die Kunst (vgl. GA 5, 1). Doch fragt sich Heidegger: „Aber kann denn die Kunst überhaupt ein Ursprung sein?“ (GA 5, 1) In der Kunst versammeln sich Künstler und

Werk, sodass gesagt werden könnte, dass beide der Kunst entspringen, d. h. ihren Ursprung in der Kunst finden. Nicht nur wird hierbei von der geläufigen Meinung abgewichen, welche die Kunstwerke auf das Genie der Künstler zurückführt, sondern „die Frage nach dem Ursprung des Kunstwerkes wird zur Frage nach dem Wesen der Kunst“ (GA 5, 2). Weil aber „die Kunst [...] im Kunstwerk“ (GA 5, 2) wese, muss zunächst festgestellt werden, inwiefern sich ein Werk als Kunstwerk betrachten lässt, also was das Künstlerische an den Kunstwerken sei. Heidegger, der an die Grenzen des Subjektivismus in *Sein und Zeit* gestoßen war und auf die alten „Götter“, wie bereits angedeutet, verzichten musste („Götter“, die außerdem das subjektivistisch-anthropozentrische Modell verstärkten und in ihrem Denken und Handeln davon ausgingen), gibt schon am Beginn seines Aufsatzes eine mögliche subjektivistische Perspektive auf, sodass sich erahnen lässt, dass es ihm jetzt nicht um ein neutrales Dasein geht, welches den Sinn durch die von ihm aufgemachten Bezüge der Bedeutsamkeit konstituiert, sondern diesmal, in Anlehnung an das nie aufgegebenes Prinzip der Phänomenologie, um die Sachen selbst, und d.h. hier konkret: um die Dinge selbst. Die Dinge selbst müssen sprechen, man muss sie sprechen lassen. Wenn das Kunstwerk seinen Ursprung in der Kunst und nicht im Künstler haben sollte, dann muss sich dies vom Kunstwerk aus selbst ergeben, indem man das Kunstwerk sprechen lässt, wofür zunächst seine Dinghaftigkeit beachtet werden muss, in der das Künstlerische bzw. die Kunst in Erscheinung tritt, denn „die Werke sind so natürlich vorhanden wie Dinge sonst auch“ (GA 5, 3).

3 Zwischenbetrachtung: Ding, Zeug, Werk

Als erste phänomenale Tatsache muss eingeräumt werden, dass es sich bei einem Kunstwerk um ein Ding handelt, mit dem wir fortlaufend in der Alltäglichkeit, in der Faktizität unseres Lebens, zu tun haben. Kunstwerke, so Heidegger, seien gewöhnliche Dinge geworden, welche bestimmte Funktionen und Zwecke des Zusammenlebens erfüllen. Da aber Dinge so dermaßen alltäglich und gewöhnlich geworden sind und wir uns mit dem Wort „Ding“ immer schon auf einen bestimmten Inhalt bzw. ein konkretes Seiendes beziehen, denken wir üblicherweise nicht darüber nach, was ein Ding als solches ausmacht, das heißt was das Dinghafte an den Dingen sei. Dies verrät allerdings zugleich, dass bei den alltäglichen Meinungen und Vorstellungen ein ontologischer Begriff des Dinghaften vorausgesetzt wird und dass von diesem ausgegangen wird, wenn Dinge als solche benannt werden. Diesen der abendländischen Philosophiegeschichte zugrundeliegenden ontologischen Begriff des Dings entfaltet Heidegger folgendermaßen:

3.1. Der erste der drei jeweiligen Begriffe deutet das Ding als einen Träger (Substanz) von Eigenschaften (Akzidenzien). Nach Heideggers Auffassung werde

dadurch „die fortan maßgebende Auslegung der Dingheit des Dinges gegründet und die abendländische Auslegung des Seins des Seienden festgelegt“ (GA 5, 7). Es handelt sich hierbei um die griechische Unterscheidung von ὑποκείμενον, ὑπόστασις und συμβεβηκός (diese Begriffe wurden dann ins Lateinische als *subiectum*, *substantia* und *accidenz* übertragen). Diese Auslegung gibt außerdem, wie Heidegger betont, den Rahmen für den Satzbau vor, nämlich als „Verknüpfung von Subjekt und Prädikat“ (GA 5, 8), sodass sich Dinge nach der geläufigen Meinung *in Wahrheit* in der Struktur des Aussagesatzes widerspiegeln sollen. Dies bedeutet, dass man den Kern der Dinge nur dann fassen kann, wenn auch die Aussagen über sie *richtig* sind, was zugleich andersherum bedeutet, dass die Aussagen dem Aufbau der Dinge nach der Differenzierung zwischen Substanz und Akzidenzien entsprechen sollen. Es geht hier hauptsächlich um den traditionellen metaphysischen Wahrheitsbegriff als *adaequatio* (Übereinstimmung oder Angleichung) von Ding und seiner durch Aussagen festgelegten Definition, von dem sich Heidegger bereits in den Anfängen seines Denkens entscheidend abgegrenzt hat, da dieser Wahrheitsbegriff in der metaphysischen Tradition nicht ausreichend bedacht worden sei, irreführend bleibe und die ursprüngliche Erfahrung des anfänglichen griechischen Denkens missverstehe und so verschleierte. Nach Heideggers Kritik an diesem Wahrheitsbegriff im Rahmen seiner Überlegungen über die Dingheit des Dinges und dementsprechend des Kunstwerkes

gibt weder der Satzbau das Maß für den Entwurf des Dingbaues, noch wird dieser in jenem einfach abgespiegelt. Beide, Satz- und Dingbau, entstammen in ihrer Artung und in ihrem möglichen Wechselbezug einer gemeinsamen ursprünglicheren Quelle. (GA 5, 9)

3.2. Die zweite traditionelle Auslegung des ontologischen Charakters des Dings, seiner Dingheit, begreift es als die Einheit einer Empfindungsmannigfaltigkeit (vgl. GA 5, 15), das heißt als „das in den Sinnen der Sinnlichkeit durch die Empfindungen Vernehmbare“ (αἰσθητόν; GA 5, 10). Nach dieser Perspektive treten Dinge auf, indem sie empfunden werden. Unsere Empfindungen vermitteln zwischen den Dingen und unserem Erkenntnisprozess oder, genauer formuliert, die begriffliche Aneignung der Dinge beginnt mit ihrer sinnlichen Erfahrung. Dinge können nur verstanden werden, indem sie vorher in der sinnlichen Erfahrung gegeben und dadurch empfunden werden. Nach diesem erkenntnistheoretischen Begriff des Dings, welcher im Grunde die kantische Philosophie ausmacht und die wissenschaftliche Methodik stark geprägt hat, stellt die sinnliche Empfindung, d. h. die leibliche Erfahrung, den notwendigen Unterbau für das Verständnis oder für die Erkenntnisse, die in der Abstraktion erworben werden, dar. In wenigen Sätzen, die seine frühen Vorlesungen in Erinnerung rufen, rückt Heidegger von diesem zweiten Dingbegriff ab: „Viel näher als alle Empfindungen sind uns die Dinge selbst.“ (GA 5, 10) Wir

fänden die Dinge nicht in den reinen Empfindungen, sondern in unserem täglichen atheoretischen Umgang mit ihnen, der immer ein Verständnis von ihnen offenlegt. Nach Heideggers Phänomenologie sind unsere Empfindungen immer mit einem gleichursprünglichen Seinsverständnis verwoben.

3.3. Die dritte Deutung des Dings geht von einem Zusammenhang zwischen Stoff (ύλη) und Form (μορφή) aus. Bei den Dingen handelt es sich um einen Stoff, der geformt wird, also um einen geformten Stoff (vgl. GA 5, 11). Obwohl und gerade weil diese „Unterscheidung von Stoff und Form [...] *das Begriffsschema schlechthin für alle Kunsttheorie und Ästhetik*“ (GA 5, 12) sei, fragt sich Heidegger, nach welchem Modell bzw. nach welchem Seienden diese Auslegung zustande gekommen sei, damit nicht nur festgestellt werden könne, ob diese Dingdeutung geeignet dafür sei, das Wesen und die Herkunft des Kunstwerkes phänomenologisch zu erschließen, sondern auch, ob dieses Modell überhaupt selbst der Dingheit des Dings gerecht werden könne. Bereits in der Vorlesung *Die Grundprobleme der Phänomenologie* (GA 24) erklärt Heidegger, dass das Modell der Herstellung den Horizont für die traditionell-metaphysische Deutung des Seins, d. h. der Seiendheit des Seienden, bilde. Diese Auslegung richtet sich deshalb nach dem Seienden, welches hergestellt wird, d. h. nach dem Zeug. Dinge seien angefertigtes Zeug in einem Herstellungsprozess, bei dem ein bestimmter Stoff eine gewisse Form annimmt. So wie Heidegger darlegt, sei durch die biblische Schöpfungserzählung dann der ontologische Begriff dieser besonderen Art des Seienden auf das Ganze des Seienden bzw. der Dinge übertragen worden, welches „als Geschaffenes, und d. h. hier Angefertigtes, vorgestellt wird“ (GA 5, 14).

Zum Wesen des hergestellten Zeuges gehört aber auch die Dienlichkeit, weil es unbedingt eine Funktion innehaben muss und dafür vom Menschen hergestellt wird. Geht man allerdings nicht vom biblischen Narrativ aus, welches allem (Naturdingen und Menschen) wenn nicht eine Funktion zugesprochen, so doch wenigstens im Hinblick auf einen Zweck gedacht hat und Gott wie den Handwerker par excellence konzipiert hat, erkennt man, dass sich Dinge und insbesondere Naturdinge nicht ursprünglich durch ihre Dienlichkeit auszeichnen. Sie können ohne Zweifel für bestimmte Dienste des gemeinsamen Lebens in Anspruch genommen werden. In diesem Fall müssen sie verarbeitet und d. h. in Zeug umgewandelt werden. An sich selbst weisen sie jedoch keine Dienlichkeit hinsichtlich der menschlichen Existenz auf. Ähnliches geschieht mit den Kunstwerken: Gewiss streben die meisten Künstler mit ihren Werken Ziele an, und die Kunst trägt immer mehr zur Verwirklichung besonderer Ideale bei, aber an sich selbst sind die Kunstwerke – die eigentlichen! – selbstgenügsam. Man sagt etwa, dass sie eine eigene und sogar von Zwecken oder Interessen unabhängige Existenz haben. Wer würde beispielsweise die Wirklichkeit der Welt von Don Quijote oder von Faust in

Frage stellen? Ihre jeweiligen Welten hängen nicht mehr von Miguel de Cervantes oder von Goethe ab.

Die Übertragung des ontologischen Charakters des Zeugs auf das Ganze des Seienden stellte insofern eine Beschränkung der Metaphysik dar, als das Sein des Seienden im Ganzen nach der ontologischen Verfassung einer besonderen Art des Seienden begriffen wurde. Es ist daher kein Zufall, dass das Zeugmodell weder die Dingheit des Dings noch das Künstlerische des Kunstwerkes erfassen kann.

4 Vom Zeughaften des Zeuges zum Werkhaften des Werkes

Die Darlegung der drei Arten und Weisen, wie das Dinghafte des Dings im Laufe der Metaphysikgeschichte begriffen worden ist, zeigt auf, dass sich das abendländische Denken gerade wegen der Vorherrschaft der Theoretisierung ausgerechnet von den Dingen ferngehalten hat. Weil außerdem das Zeugmodell die ontologische Auslegung vorbestimmt habe und selbst das Zeug in seinem Zeugsein nicht ausreichend, d. h. unabhängig von den Vorbegriffen (Stoff und Form) der Theorie, bedacht worden sei, gelte es nach dem Zeughaften des Zeuges „ohne eine philosophische Theorie“ (GA 5, 18) zu fragen. Heidegger versucht hierbei, einen Weg zu eröffnen, welcher von der phänomenologischen Aufdeckung des Zeughaften des Zeuges zum Werkhaften des Werkes führt und dabei die Dingheit des Dings offenbart.

Die Dienlichkeit wird sich dadurch nicht als der ursprünglichste Charakter des Zeuges erweisen. Um dies festzustellen, wählt Heidegger ein Beispiel, bei dem es sich um eine künstlerische Darstellung eines Zeuges handelt: das 1886 von van Gogh gemalte Bild „Schuhe“. Was lässt dieses Gemälde über das Zeughafte des Zeuges erkennen? Wenn die Frage nach dem Zeughaften des Zeuges bei der Suche nach dem Werkhaften des Werkes hätte helfen sollen, so stellt sich die Frage, warum Heidegger jetzt versucht, in einem Kunstwerk, in dem ein Zeug unabhängig von seiner Dienlichkeit dargestellt wird, das Zeughafte zu finden. Wie die getragenen Schuhe getragen werden, ist auf diesem Bild nicht zu sehen. Wäre dies der Fall gewesen, wären die Schuhe für die philosophische Betrachtung bzw. für das phänomenologische Hinsehen verschwunden. Das Zeug verschwindet in seiner Dienlichkeit. Was kann aber ein Paar Schuhe über ihr Tragen hinaus offenbaren?

Nach Heideggers Auffassung schwinge

in dem Schuhzeug [...] der verschwiegene Zuruf der Erde, ihr stilles Verschenken des reifenden Kornes und ihr unerklärtes Sichversagen in der öden Brache des winterlichen Feldes. Durch dieses Zeug zieht das klaglose Bangen um die Sicherheit des Brotes, die wortlose Freude des Wiederüberstehens der Not, das Beben in der Ankunft der Geburt und das Zittern in der

Umdrohung des Todes. Zur *Erde* gehört dieses Zeug und in der *Welt* der Bäuerin ist es behütet. Aus diesem behüteten Zugehören erstet das Zeug selbst zu seinem Insichruhen. (GA 5, 19)

In den getragenen Schuhen versammeln sich Welt und Erde. Heidegger nennt diesen Doppelbezug, der sich in dem Paar Schuhe bzw. im Zeug bekundet, die Verlässlichkeit, kraft derer „die Bäuerin [...] in den schweigenden Zuruf der Erde“ eingelassen und „ihrer Welt gewiß“ sei (GA 5, 19). Die Bäuerin kann sich durch das Schuhzeug auf Welt und Erde in ihrem Sich-gegenseitig-Bedingen verlassen, weil sich in den Schuhen eine Aneignung beider ereignet, und dies bedeutet, dass, so wie sich die Bäuerin stets mit den bestehenden Möglichkeiten und Bedeutungen ihrer Welt vertraut macht und im sicheren Ort fühlt, sie auch mit dem unvorhersehbaren und überschüssigen Andrang (mit der Wut) der Erde rechnen muss, welcher alles jäh widerrufen kann. Die Dienlichkeit beruht darum auf der Verlässlichkeit, weshalb diese den ursprünglich ontologischen Charakter des Zeugs, sein Zeugsein, ausmacht (vgl. GA 5, 20). Nur indem man sich auf ein Zeug verlassen kann, kann es einer bestimmten Funktion dienen.

Bereits an dieser Stelle kann eine Wendung der ontologischen Auslegung angemerkt werden oder, anders formuliert, zeichnet sich in Heideggers Denken eine neue Richtung ab, welche einen neuen Ausgangspunkt bezüglich des Weltbegriffes erahnen lässt. Mit Blick auf eine phänomenologische Erörterung des Seins des innerweltlichen Seienden ist in *Sein und Zeit* die Seinsstruktur des Zeuges aus der vom Menschen bzw. Dasein durch sein Seinsverständnis konstituierten Verweisungsganzheit verstanden worden. Das Sein des Zeuges hängt vom Seinsverständnis des Menschen ab, der eine Welt, d. h. eine Verweisungsganzheit, die als Bedeutsamkeit zu verstehen gilt, eröffnet. Das Zeug erfüllt bestimmte Funktionen, die in dieser Verweisungsganzheit vorgegeben werden. Daher wird das Sein des Zeuges hinsichtlich seines Verweisungscharakters oder seiner Verwiesenheit bzw. das Sein des innerweltlichen Seienden als Bewandnis innerhalb einer Bewandnisganzheit erfasst, die auf das Worumwillen des Daseins zurückgeht (vgl. GA 2, § 18; González Padilla 2022, 43–60).

Die Verlässlichkeit, mit der das Zeugsein im Aufsatz über das Kunstwerk definiert wird, hebt andersherum das Sich-Verlassen des Menschen auf eine Welt bzw. auf ein Zusammenspiel von Welt und Erde hervor, welche(s) nicht ursprünglich auf den Menschen zurückgeht. Die Verlässlichkeit bzw. das Sich-Verlassen schließt eine gewisse Unsicherheit ein, weshalb man das, worauf man sich verlässt, nicht unter Kontrolle haben kann.

Im Schuhzeug leuchtet dementsprechend ein kosmisch überschüssiges Gegenstück auf, das von der Bäuerin in ihrem Gehen zwischen den Äckern ausgehalten wird. Insofern handelt es sich um das Treffen von Endlichkeit und Unendlichkeit, darum, dass die Bäuerin sich der kosmischen (Natur-)Mächte aussetzt, die jeden

Horizont übertreffen und widerrufen können. Der Mensch erfährt im Zeug einen Halt inmitten der Weite des Universums. Er schafft sein Leben, indem er sich bestimmten Dingen als Zeug bedient, die ihn mit den notwendigen Mitteln für die Entfaltung seines weiteren Weges ausrüsten. Es überrascht deshalb nicht, dass in der heutigen technischen Welt das Zeug immer deutlicher und auch eindringlicher als „Glücksmacher“ verkauft wird. Es geht immer mehr darum, das „richtige“ Zeug dabei zu haben, nicht um sich die „bedrohliche“ Welt aneignen zu können, sondern vielmehr, um diese beherrschen zu können, womit sie jedoch zum Ort einer zunehmenden unheimlichen Verwüstung wird, weil sich die Verlässlichkeit in eine mathematisch-rechnerische Herrschaft über die Umwelt transformiert.

Im ursprünglichen Verhältnis der Bäuerin zum Schuhzeug zeigen sich zugleich der überschüssige Charakter des Zusammenspiels von Welt und Erde bzw. des Kosmos und die ohnmächtige menschliche Endlichkeit, die sich in dieser ungeheuren Weite zu bejahen versucht. Die Welt wird daher nicht im existenziellen Sinne interpretiert, d. h. als die Bezüge einer Verweisungsganzheit, die von einem neutralen Dasein entworfen werden und innerhalb derer es seine Existenz ausbildet. Um aber zu verstehen, welcher neue Weltbegriff sich hier ankündigt und wie diese Zusammenfügung bzw. dieses Ringen zwischen Welt und Erde aufzufassen ist, müssen wir zum Kunstwerk zurückkehren, da, wie Heideggers eigens betont, es „zu wissen [gab], was das Schuhzeug in Wahrheit ist“ (GA 5, 21). Daher eröffne es

das Sein des Seienden. Im Werk geschieht diese Eröffnung, d. h. das Entbergen, d. h. die Wahrheit des Seienden. Im Kunstwerk hat sich die Wahrheit des Seienden ins Werk gesetzt. Die Kunst ist das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit (GA 5, 25).

5 Werksein des Werkes: Aufstellung einer Welt und Herstellung der Erde

Um dieses im Kunstwerk vollziehende Wahrheitsereignis, die Entbergung des Seins des Seienden, veranschaulichen und erläutern zu können, greift Heidegger auf ein anderes Beispiel zurück. Er appelliert an die Bedeutungskraft eines griechischen Tempels, um die Kunst, die große Kunst, wovon hier allein die Rede sei (vgl. GA 5, 26), für sich erschließen zu können. In diesem Bauwerk zeigt sich das Geschick des griechischen Volkes. Es ist das ursprüngliche Zeichen einer Gestalt des Wahrheitsereignisses der Seinsgeschichte. Der Tempel hält eine bestimmte geschichtliche Konstellation von Bedeutungen fest und bringt sie zum Vorschein. In ihm erscheint die griechische Welt. Die Welt ist eben deshalb auch geschichtlich bzw. epochalbezogen gemeint; sie offenbart die konkreten Bedeutungen eines bestimmten Volkes.

Heidegger wendet sich diesbezüglich entschieden gegen den existenziellen Weltbegriff, der eine neutrale Bedeutsamkeit voraussetzt. Im Gegensatz dazu bezeichnet die Welt den spezifischen offenen Zeitraum, innerhalb dessen sich das Leben geschichtlich verwirklichen kann. Es gibt daher nicht die (*eine*) Welt, sondern die Welten, d. h. Aneignungen der Wahrheit, die in bestimmten Zusammenhängen von Bedeutungen zum Ausdruck gelangen. Jede Welt geht aber auf der Erde auf, sodass diese den verschlossenen Grund für die geschichtlichen Gesichter der Wahrheit bietet. In dieser Hinsicht hält der Tempel die Offenheit der Welt und die Verschlossenheit der Erde zusammen; er „eröffnet dastehend eine Welt und stellt diese zugleich zurück auf die Erde, die dergestalt selbst erst als der heimatliche Grund herauskommt“ (GA 5, 28). Diese Doppelbezogenheit des Kunstwerkes interpretiert Heidegger im Sinne der Errichtung oder Aufstellung einer Welt und der Herstellung der Erde. Beide seien „zwei Wesenszüge im Werksein des Werkes“ (GA 5, 34). Während Ersteres die Erschließung des offenen und freien Raum-Zeit-Gefüges, in dem „alle Dinge ihre Weile und Eile, ihre Ferne und Nähe, ihre Weite und Enge“ (GA 5, 31) bekämen, bedeutet Letzteres, dass die Erde ins Offene als das Sichverschließende gebracht werde (vgl. GA 5, 33).

Dieser im Kunstwerk leuchtende Widerstreit von Welt und Erde erinnert an die von Heidegger in seiner Vorlesung im Sommersemester 1936 thematisierte Schelling'sche Unterscheidung von Natur und Existenz. So wie bei Schelling die nach Unabhängigkeit strebende Existenz der sich wiederholenden Rückkehr zur Natur bedarf, um sich geschichtlich entfalten zu können, geht Heidegger in seinem Kunstwerk-Aufsatz von einer Differenzierung zwischen einer metageschichtlichen (Erde) und einer seinsgeschichtlichen Dimension (Welt) aus. Hierbei stellt die Erde den überschüssigen und insofern unerschöpflichen Urgrund für die widerrufbaren Aneignungen der Wahrheit, d. h. für die Möglichkeit pluraler Welten dar. Dieses sich im Kunstwerk ereignende Gegenspiel fasst Eugen Fink in seiner 1949 und dann 1966 erneut gehaltenen Vorlesung *Welt und Endlichkeit* folgendermaßen zusammen:

Im Kunstwerk aber sind diese beiden Wesenszüge, das Aufstellen von Welt und das Herstellen von Erde, nicht bloß beisammen und vereinigt. Sie haben eine eigene Weise der Einheit: die Einheit des *Streites*. Welt und Erde sind im Kunstwerk im Streit miteinander, das Offene, Gelichtete, Verstehbare und das Verschlossene, Dunkle, Unverständliche, die geschichtliche Welt und der ungeschichtliche tragende Urgrund. Welt und Erde haben je am andern ihre Begrenzung, aber nicht im Sinne einer ruhigen Trennungslinie. Welt und Erde wollen jeweils alles sein. In ihrem Kampf aber eröffnen sie gerade das Offene, das Heidegger das „Da“ nennt. (Fink 1990, 174)

Indem sich die Wahrheit in der Bestreitung dieses offenen Bereiches, in dem der Mensch da ist und sein kann, ereignet und nicht auf das menschliche Seinsver-

ständnis zu reduzieren ist, kann in diesem Aufsatz von einer „Entmenschung“ der Wahrheit gesprochen werden (vgl. Bruzina 1990, 34–35). Der Mensch verfügt nicht über die Wahrheit, sondern er ist *in* der Wahrheit, d. h. in der Mitte zwischen Welt und Erde, Lichtung und Dunkelheit. Dadurch wird auch die Welt entmenschet, so dass von einer kosmologischen Wendung des Weltbegriffes ausgegangen werden kann. Die Erde, wie Fink nachdrücklich formuliert, „als der ungefüge Zusammenhalt, der alle abgerissenen, vereinzelt Seienden umfängt und in seiner verschlossenen Tiefe verwurzelt, ist *Welt im kosmischen Sinne*“ (Fink 1990, 175).

Es geht in Heideggers Kunstwerk-Aufsatz hauptsächlich, wie bereits am Anfang erwähnt, um die Frage nach dem Ursprung des Sinnes. Die Lichtung, konzipiert als der Horizont des Sinnes, innerhalb dessen der Mensch Bedeutungen erblicken und begreifen und so eine geschichtliche Welt aufbauen kann, ist nicht ausschließlich im Menschen zu verorten, sondern im kosmischen Ringen mit dem verschlossenen und ungeschichtlichen Urgrund: „Erde durchragt nur die Welt, Welt gründet sich nur auf die Erde“, unterstreicht Heidegger, „sofern die Wahrheit als der Urstreit von Lichtung und Verbergung geschieht“ (GA 5, 42).

Bei der aufgezeigten kosmologischen Wendung können mindestens drei Weltbegriffe identifiziert werden, obwohl Heidegger in seiner Argumentation die ersten zwei oft verwechselt und nicht deutlich voneinander abgrenzt:

a) Welt im ontologischen Sinn bezieht sich auf die Lichtung bzw. Unverborgenheit, welche sich im Ringen mit dem verborgenen Urgrund bejaht. Welt in diesem Sinn kann „absoluter Horizont des Sinnes“ genannt werden.

b) Welt im geschichtlichen bzw. seinsgeschichtlichen Sinne bezeichnet die jeweils aufgebauten konkreten geschichtlichen Welten, die die Epochen der Seinsgeschichte ausmachen. Im gelichteten Offenen werden bestimmte Konstellationen von Bedeutungen eingerichtet und festgelegt, innerhalb derer das faktische Leben stattfindet, d. h. die Wahrheit wird aus der Mitte von Unverborgenheit und Verborgenheit vom Menschen ent-borgen.

c) Welt im kosmologischen bzw. metaontologischen und -geschichtlichen Sinne bezieht sich auf die Erde als den ungeschichtlichen und sich verschließenden und verbergenden Urgrund, in dessen Streit mit der Lichtung, d. h. mit der Welt im ontologischen Sinne, die jeweiligen Welten im geschichtlichen Sinne bzw. die Epochen der Seinsgeschichte eröffnet werden.

Mit ihren jeweiligen Akzenten stellen diese drei Weltbegriffe, vornehmlich nicht in ihren Einzelheiten, sondern in ihrer Wechselseitigkeit, eine Überwindung des existenziellen Weltbegriffes dar, der den Heidegger'schen Weg bis zum Aufsatz „Vom Wesen des Grundes“ (1929) und der Vorlesung „Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit“ (1929/1930) bestimmte (vgl. Fink 1990, 165–175). Der Mensch ist nicht mehr der Grund der Welt, sondern er wird vom kosmisch-urweltlichen Wahrheitsereignis gegründet. Sogar der zweite

Weltbegriff, der der aktiven Handlung des Menschen, seines Schaffens bedarf, ist keineswegs, wie bereits angesprochen, aus einer ontologisch-aprioristischen Neutralität zu konzipieren. Welt ist unbedingt Weltgeschichte, leibhaftig und vorurteilhaft, erregend und erschreckend, heilig und abgründig, gut und böse, metaphysisch oder vielleicht fortan nicht mehr metaphysisch.

Indem das Kunstwerk dieses Urereignis, das Zusammenspiel von ontologischer, geschichtlicher und kosmologischer Welt, zum Vorschein bringt, wird die Wahrheit ins Werk gesetzt, d. h. es geschieht Wahrheit im ursprünglichen Sinne; ein originäres Wahrheitsereignis findet statt, die ursprünglichen Fugen der Wahrheit werden offenbart. Welt, Erde und Geschichte spielen sich ab oder, wie Heidegger herausstellt, „das Seiende im Ganzen wird in die Unverborgenheit gebracht und in ihr gehalten“ (GA 5, 42–43). Das Gemälde von van Gogh, der griechische Tempel, der Roman *Don Quijote*, die Tragödie *Faust* oder die Dichtung Hölderlins lassen jeweils auf ihre eigene Weise dieses kosmische Gegenspiel aufscheinen. Man bezieht sich oft auf die eigenen Welten, die in diesen Kunstwerken dargelegt werden. Es geht aber nicht um die Darlegung eigener Welten, sondern um die Möglichkeit, die in den Kunstwerken zustande kommt, in die Innigkeit des Kosmos, in seine Dreiheit, *wahrhaft* hineinblicken zu können.

Nachdem das Zeug in seinem Zeugsein (die Verlässlichkeit) und das Werk in seinem Werksein (die Aufstellung einer Welt und Herstellung der Erde) in den Blick genommen wurde, muss auf das Dinghafte am Werk als seine nächste Wirklichkeit eingegangen werden, da ein Werk immer ein Gewirktes sei, d. h. sich durch das Geschaffensein auszeichne (vgl. GA 5, 43).

6 Das Schaffen der Dichtung

Die Frage nach dem Ursprung des Sinnes rückt erneut in den Vordergrund, wenn Heidegger in einem letzten Schritt dem Geschaffen-Sein des Kunstwerkes nachzugehen versucht, um das Wesen der Kunst bzw. die Herkunft ihres Wesens phänomenologisch erfassen zu können. Sowohl Zeug als auch Kunstwerke werden wie Dinge produziert, d. h. her-gestellt. Könnte man aber in beiden Fällen das Herstellen auf dieselbe Weise verstehen? Wie Heidegger hervorhebt, haben die Griechen ein einziges Wort *technē* (τέχνη) für Handwerk und Kunst, da beides vom Modell des Her-stellens her bedacht worden sei (vgl. GA 5, 46). Was aber hier, bei der *technē*, im Mittelpunkt stehe, sei keinesfalls die Tätigkeit eines Machens, sodass „das Tun des Künstlers vom Handwerklichen her erfahren“ werde, sondern das „Hervorbringen des Seienden [...] aus der Verborgenheit her eigens in die Unverborgenheit seines Aussehens“ (GA 5, 47), wodurch ein Wissen um das Wesen des zu hervorbringenden Seienden erforderlich sei, welches auf der Wahrheit als *aletheia* (ἀλήθεια) beruhe.