



ZU HEIDEGGERS „WELT“-BEGRIFF

Gabriel Liiceanu

TEXT

équivalences

arguments

3.2004



ORIGINAL TEXT:

GABRIEL LIICEANU **Zu Heideggers „Welt“-Begriff...**,
in: WALTER BIEMEL & FRIEDRICH-WILHELM VON HERMANN (eds.)
Kunst und Technik Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger,
Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1989, pp. 205–215

PRESENT EDITION: ADRIAN REZUŞ (ed.)

© 2004 ARGUMENTS [L^AT_EX 2_ε-EDITION]

© 1989–2004 GABRIEL LIICEANU (Bucharest, Romania) [TEXT]

© 2003 SALVADOR DALÍ ESTATE [LOGO Salvador Dalí: *Centaure*]

© 2004 ÉQUIVALENCES [PDFL^AT_EX – HYPERSCREEN]

This electronic edition is a *non-profit* publication

produced by PDF_TE_X 14.H &

created by L^AT_EX 2_ε with HYPERREF & HYPERSCREEN

PDF_TE_X14.H © 2001 HÀN THÉ THÀNH

L^AT_EX 2_ε © 1993–2001 THE L^AT_EX3 PROJECT TEAM *et al.*

HYPERREF © 1995–2001 SEBASTIAN RAHTZ

HYPERSCREEN © 2001–2002 ADRIAN REZUŞ [based on PDFSCREEN]

PDFSCREEN © 1999–2001 C. V. RADHAKRISHNAN

TYPESET BY ROMANIAN_TE_X © 1994–2001 ADRIAN REZUŞ

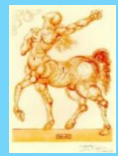
PRINTED IN THE NETHERLANDS – DECEMBER 26, 2004



Gabriel Liiceanu
Zu Heideggers „Welt“-Begriff...

WALTER BIEMEL & FRIEDRICH-WILHELM VON HERMANN (Hrsg.)
Kunst und Technik –
Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger,

Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1989, 205–215






Zu Heideggers „Welt“-Begriff⁰

In *Ursprung des Kunstwerkes* ist „Welt“ kein *morphologischer* Begriff, Heidegger gibt keine Definition der Welt, sondern bestimmt sie *durch ihre Auswirkungen*; er sagt also nicht, was die Welt ist, sondern nur was sie tut. Die Bestimmung der Welt bleibt im Umkreis ihrer Aktionen, und um diesen Umstand hervorzuheben, bildet Heidegger das Tätigkeitswort „welten“. Das Maß der Aktion ist jedoch gerade ihre Wirkung, und die Wirkung dieses weltenden Verhaltens ist *die Versetzung des gesamten Seienden, der gesamten Wirklichkeit* (des Steins, der Pflanze, des Tieres, des Menschen), *in das strahlende Licht des Seins*. Die „Welt“, so könnten wir sagen, ist ein peratologischer Begriff: sie befreit das Seiende aus seinen *Beschränkungen als Seiendes* und versetzt es in die *Schrankenlosigkeit des Seins*. Wenn es sich um die vom Tempel geschaffene Welt handelt, so ist der Gott der Schöpfer dieser Schrankenlosigkeit („Geräumigkeit“, „Weite“, sagt Heidegger, oder „das Freie des Offenen“), es ist aber eine Schrankenlosigkeit, die nicht die Unordnung des Un-definierten, sondern eine höhere Ordnung, ein Einräumen, ein Einrichten mit sich führt: den Raum des Geistes, der Geschichte, der Kultur.

Alles, was in den Umkreis dieser Ordnung eintritt, die das Dasein, dieses ausge-


⁰Aus: **Kunst und Technik**, *Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*, herausgegeben von WALTER BIEMEL, & FRIEDRICH-WILHELM VON HERMAN, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1989, S. 205–215. Die in Klammern stehenden Seitenzeilen beziehen sich auf Martin Heidegger, *Holzwege*, [4].



zeichnete Moment in der Geschichte des Seins, mit sich bringt, alles verwandelt sich (wird „seiender“, sagt Heidegger), beginnt eigentlich erst jetzt zu *sein*. Der Fels ist, bevor er zum Fundament des Tempels wird, bloß ein gewöhnliches Seiendes, ein einfacher Fels. Erst durch die Errichtung des Tempels oder durch die Gründung einer Stadt, entfaltet sich der Fels zu seinem Sein und bewahrheitet sich in seinem Sein (Wahrheit = Sein) als heimatlicher Grund. Der Felsgrund jenes Tempels ist in seinem Sein zu griechischer Erde geworden. Ebenso ergeht es auch anderen Seienden, die keine eigene Welt haben und deshalb ihr Sein erst durch Teilnahme an einer Welt erhalten, die durch eine wesentliche Tat des Menschen eröffnet wird. Erst durch die von dem Tempel eröffnete Welt gehen „der Baum und das Gras, der Adler und der Stier, die Schlange und die Grille in ihre abgehobene Gestalt ein und kommen so als das zum Vorschein, was sie sind.“ (31)

Aber selbst der Mensch gelangt zu seinem Sein erst durch eine von ihm selbst eröffnete Welt. Bleiben wir bei dem Beispiel der durch ein Kunstwerk eröffneten Welt, d.h. bei dein Beispiel des Tempels, so wird erst in der Welt der Götter dieses Tempels das bloße Seiende eines Menschen zur Kohärenz eines geschichtlichen Geschick geführt, wird Teil einer Gemeinschaft und ihrer Geschichte, erhält, um es kurz zu fassen, sein Sein. So, wie der Fels durch das Kunstwerk, das der Tempel ist, sich in der Wirklichkeit des heimatlichen Grundes selbst überwindet, so schwingt sich das menschliche Seiende in der Wirklichkeit jener Götter über sich selbst hinaus und erwirbt, zum Beispiel, das Sein eines Griechen.


Im Lichte dieser Beispiele und Auslegungen wird Heideggers Text verstehbar: „Welt ist nicht die bloße Ansammlung der vorhandenen abzählbaren oder un abzählbaren, bekannten und unbekannt en Dinge. Welt ist aber auch nicht ein nur eingebildeter, zur



Summe des Vorhandenen hinzu vorgestellter Rahmen. Welt weltet und ist seiender als das Greifbare und Vernehmbare, worin wir uns heimisch glaubten. Welt ist nie ein Gegenstand, der vor uns steht und angeschaut werden kann. Welt ist das immer Ungegenständliche, dein wir unterstehen, solange die Bahnen von Geburt und Tod, Segen und Fluch uns in das Sein entrückt halten. Wo die wesenhaften Entscheidungen unserer Geschichte fallen, von uns übernommen und verlassen, verkannt und wieder erfragt werden, da weitet die Welt. [...] Indem eine Welt sich öffnet, bekommen alle Dinge ihre Weile und Eile, ihre Ferne und Nähe, ihre Weite und Enge. Im Welten ist jene Geräumigkeit versammelt, aus der sich die bewahrende Huld der Götter verschenkt oder versagt. Auch dieses Verhängnis des Ausbleibens des Gottes ist eine Weise, wie Welt weltet“ (33–34).

Das Sich-Verschließen der Welt: das Werk als Überrest (das Gewesene). Jetzt wird auch die Behauptung Heideggers verständlich, daß das Werk als solches „einzig in den Bereich, der durch es selbst eröffnet wird“, gehört (30). Wir können das Werksein des Werkes nur solange erkennen, als wir uns in die von ihm eröffnete Welt versetzen können. In diese Welt können wir uns aber nur versetzen, solange sie wirklich da ist, solange sie offen ist. Heidegger sagt in bezug auf den griechischen Tempel: „Der Tempel gibt in seinem Dastehen den Dingen erst ihr Gesicht und den Menschen erst die Aussicht auf sich selbst. Diese Sicht bleibt solange offen, als das Werk ein Werk ist, so lange als der Gott nicht aus ihm geflohen“ (32).


Kehrt man diesen Satz um, so ergibt sich, daß das Werk aufhört ein Werk zu sein, sobald sich die Sicht verschließt. Aber diese Sicht ist an den Geschehnischarakter der Wahrheit gebunden, an den Umstand, daß sie erscheint und dann – so, wie ein Gott, der seinen Tempel für immer verläßt – verschwindet, die Sicht verschließt sich also



früher oder später. Nach Heidegger ist das Kunstwerk so stark in dem Bedeutungskontext verankert, daß es selbst durch die von ihm eröffnete Welt erschafft¹, daß bei Verschwinden dieses Kontextes das Sein des betreffenden Werkes für immer verschwindet. Beim Verschwinden der „Gedanken, Taten und Leidenschaften, die ihre Bedeutung durch die von dem Werk eröffnete Welt bekamen und von der das Werk selbst eine Bedeutung erhielt, verliert das Kunstwerk sein Werksein, fällt aus seinem ontologischen Status und wird zum Seienden eines ästhetischen Objektes. Als Überrest, als Gewesenes ordnet es sich jetzt einem Kunstbetrieb ein, der mit der als Autonomie des Kontextes, als Selbstgenügsamkeit verstandenen Existenz des Kunstwerkes nichts mehr gemein hat.

Verlorengehen der Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart des Kunstwerkes (vom „Werksein“ zum „Gegenstandsein“). Vereinzelt in der Welt seiner von ihm selbst geschaffenen geschichtlichen Bezüge gelangt das Kunstwerk so, wie Heidegger es denkt, in eine seltsame Situation. Wie kann es noch aus der Tiefe der Vergangenheit zu uns aufsteigen, wie kann es uns noch erreichen, wenn sein Sein einer Welt angehört, die sich verschlossen hat? Wenn die Selbstgenügsamkeit des Werkes in eins mit dem Geschehnischarakter der Wahrheit gedacht wird, so ist jede Möglichkeit der Kommunikation zwischen dem Werk und jenen, die nicht der Welt seiner Bezüge angehören, ausgeschlossen. Die Heideggerinterpreten sind sich dieser Schwierigkeit bewußt geworden. Bossart, beispielsweise, schreibt: „...jedes Kunstwerk bleibt für sich, selbstgenügsam

¹Siehe auch W. H. Bossart, [2], S. 62: „Die Selbstgenügsamkeit des Werkes besteht in der Tatsache, daß jener Kontext, in dem es sich aufstellt von dem Werk selbst eröffnet wird. Deshalb ist es nicht der Einfluß der eschichtlichen Ereignisse auf die Kunst, der die Kunst mit der Geschichte verbindet sondern die Funktion der Kunst als ursprüngliche Geschichte, als Ereignis, das erst das Auftreten der Geschichte ermöglicht.“




und verständlich nur in jener geschichtlichen Welt, die durch das Kunstwerk selbst geschaffen wird [...] Heidegger bestreitet, daß das Kunstwerk die geschichtliche Welt eines anderen Volkes in einer anderen Epoche eröffnen kann, denn jede Welt ist der Entwurf eines bestimmten geschichtlichen Volkes. [...] So eröffnet ein Kunstwerk die Welt, in der es steht, nur für dasjenige Publikum, für das es von Anfang an geschaffen worden ist. Und da jedes Kunstwerk in seiner eigenen geschichtlichen Welt verstanden werden muß, ist die Kunst der Vergangenheit für uns unwiederbringlich verloren.“² Auf die gleiche Schwierigkeit weist auch Ch. S. Nwodo hin: „...die Welt, so, wie sie im *Ursprung des Kunstwerkes* beschrieben wird, ist die kulturelle Welt, die >geistige Atmosphäre< eines bestimmten Volkes in einer bestimmten geschichtlichen Epoche. [...] Sie ist nie eine Welt im allgemeinen, und auch nicht ewig. Der griechische Tempel unterscheidet sich von der römischen Basilika, die Gotik unterscheidet sich vom Barock, weil jedes eine spezifische Welt eröffnet. Welt ist die Wirklichkeitsauffassung eines bestimmten Volkes, ist seine Öffnung zum Sein.“³

Heidegger gibt uns immer wieder zu verstehen, daß die Welt des Kunstwerkes eine *eigentliche Beziehung zum Sein* herstellt, daß sie im Wesen ein Geschick ist, daß sie also nur im Rahmen der *geschichtlichen* Bezüge von Dasein und Sein erfahren werden kann. Durch ihre wesensmäßige Bindung an das Geschick wird die Welt des Kunstwerkes zu einem Bedeutungszusammenhang, der *gelebt* werden muß. Dieses Erleben kann sie aber nicht von *außerhalb* des Geschicks vollziehen, das das Kunstwerk durch seine Welt eröffnet. Man kann nur sein eigenes Geschick erleben, das Geschick eines anderen läßt sich nicht erleben. Der griechische Tempel, zum Beispiel, kann nur für


²W. H. Bossart, [2], S. 63–64

³Ch. S. Nwodo, [6], S. 72.



die Gemeinschaft der Griechen richtungsweisend sein, nur ihr verleiht er Sinn, nur für sie allein ist er Mittelpunkt und geistige Achse. Er stellt den eigentlichen Bezug des *griechischen Menschen* zum Sein dar, also ein Stück Eigentlichkeit, das als solches unwiederholbar ist. So, wie die Welt des Tempels eine Erscheinung für sich ist, so droht ihr auch ein plötzliches Verschwinden, *un écoulement en soi-même*. Dieses In-sichselbst-zusammenfallen der Welt des Kunstwerkes bedeutet ein *Herausfallen des Werkes aus seiner Innerlichkeit in seine Äußerlichkeit*. An die Stelle des Werkseins tritt das Gegenstandsein. Indem das Werk sein Sein verliert, wird es, gleich einem beliebigen Gegenstand, zu einer leeren Hülse. Wer nicht in die Welt des Kunstwerks gehört, ist dazu verurteilt, in der Äußerlichkeit zu verbleiben, die das Werk den Nachfahren zuwendet. Damit wird jeder Bezug zum Kunstwerk, der nicht ein Leben in der Welt des Werkes ist, zu einem bloßen *Kunstbetrieb* – eine Tätigkeit, die das Werk bloß in seiner Äußerlichkeit, d.h. als Gegenstand, betrifft. Die Ästhetik, die Kunstwissenschaft und die Kunstgeschichte sind uneigentliche Tätigkeiten, insofern ihnen das Kunstwerk nur noch seine Uneigentlichkeit ausliefert: sein Gegenstandsein statt seines Werkseins, seine Äußerlichkeit statt seiner Innerlichkeit, die *Spur* eines Geschicks statt des Geschickes selbst.


Bei dem Versuch, das „In-sich-Ruhen“ und das „In-sich-Stehen“ des Kunstwerkes zu verdeutlichen, ist Heidegger auf die *Welt* des Kunstwerks als auf ein wesentliches Merkmal ihres Werkseins gestoßen. Allein dieser Grundzug – die Eröffnung, die Aufstellung einer Welt – hat die Kontinuität von Vergangenheit und Gegenwart des Werkes abreißen lassen. Wenn Heidegger im dritten Teil seiner Schrift erklären wird, daß zum Wesen eines Kunstwerkes sowohl seine Schöpfer als auch seine Bewahrenden gehören, so stellt sich von neuem die Frage, wie es möglich ist, eine Welt offen zu halten oder



wieder zu eröffnen, die in der von ihr selbst eröffneten und ermöglichten Geschichte in sich selbst zusammenfällt. Wer sind diese Bewahrer, die sich wohl grundlegend von den gewöhnlichen, „uneigentlichen“ Empfängern oder Auslegern des Kunstwerkes unterscheiden?


Theoretische Implikationen des „Welt“-Begriffes. Die Bestimmung des Werkseins als „Welt“ stellt die Kunsttheoretiker vor eine Reihe sehr wichtiger Fragen. Wir wollen sie gleich nennen, um sie dann nacheinander zu behandeln. Die erste Frage betrifft die *Dimension des Rätselhaften und Geheimnisvollen*, die das Kunstwerk paradoxerweise gerade dadurch erwirbt, daß es eine „Welt“ eröffnet. Die zweite Frage betrifft das *Verhältnis zwischen dem „Welt“-Begriff* und der am weitesten entwickelten Methode zur Erforschung der Kunst der Vergangenheit, der *ikonologischen Methode*. Die dritte Frage schließlich richtet sich auf den *Bezug von Kunst und Geschichte* im Lichte der „weltlichen“ Komponente des Kunstwerkes.

Die erste Frage entsteht also auf paradoxe Weise. Mit jedem Kunstwerk, sagt Heidegger, erscheint eine Welt, die Wahrheit wird ins Werk gesetzt, das Sein kommt zum Vorschein, entbirgt sich und tritt ins strahlende Licht. Die Welt ist damit ein Begriff der Offenbarung, der geeignet ist, jedes Geheimnis, jede Verbergung, jede Verhüllung zu tilgen. Dieses sich Aufstellen des Werkes im Lichte seiner eigenen Welt ist jedoch kein dauernder Zustand. So, wie sich das Werk in der von ihm eröffneten Welt aufstellt – eine Aufstellung, die zugleich den Erweck des Werkseins bedeutet –, so geht es auch unter und verschwindet, sobald diese Welt in sich zusammenfällt und sich verschließt. „Diese Sicht [sagt Heidegger] bleibt solange offen, als das Werk ein Werk ist...“ (32). Aber das Werk bleibt nicht für immer ein Werk, denn die von ihm aufgestellte Welt bleibt nicht für immer offen. Indem sie sich verschließt, indem sie die von ihr zu einem



bestimmten Zeitpunkt auf die Dinge und auf die Menschen eröffnete Sicht verbaut, entzieht die Welt dem Werk sein *Werksein*, das sie selbst ihm ursprünglich verliehen hatte. Die Dimension des Geheimnisvollen, die jedem Kunstwerk eignet verdankt sich dem Umstand, daß *seine Welt* nicht mehr *unsere Welt* ist. Jedes Kunstwerk der Vergangenheit steht vor uns umhüllt von dem Geheimnis einer Welt, die sich verschlossen hat. Die gleiche Welt die dem Werk sein Sein verlieh, drängt dieses Werk sobald sie sich verschließt, in die Stummheit einer reinen Äußerlichkeit. Das Werk wird auf diese Weise seine eigene Folgeerscheinung, die gegenständliche *Spur* eines abwesenden Geistes. Den Eindruck von *figé*, den uns jedes Werk der Vergangenheit vermittelt, könnte man als Leblosigkeit beschreiben: das Werk zeigt sich uns in seinem Entgegenstehen, nur noch sein Gegenstandsein ist an ihm wahrnehmbar. Das Werk ist aus seinem Bedeutungszusammenhang geflohen und tritt uns nur noch mit jenem Schweigen entgegen, das jedes Nerausfallen aus der Innerlichkeit begleitet.

Aber die Welt des Kunstwerken verschwindet nicht „spurlos“, und gerade dieses Überdauern der Spur zeitigt das Geheimnis des Werkes. Jede Spur ist geheimnisvoll, insofern sie von einer Abwesenheit kündigt. Die Spur ist ein Anwesendes, das von seinem eigenen Verschwinden berichtet. Das aus seiner eigenen Welt geflohene Werk erinnert an den Text in dem Mythos, den Plato in seinem Phaidros erzählt. Beurteilt Plato die Schrift als eine entartete Form des Logos, so ist das gerade darauf zurückzuführen, daß der Text eine Rede ist, die verstummt ist, d.h. er ist die Spur des Gesprochenen selbst. Der Ursprung des lebendigen Sinnes befindet sich in dem Logos des Autors, aber dieser überantwortet ihm indem er den Text verfaßt, entweder einem „tautologischen Schweigen“ oder einem ausbeiwefenden Polysemantismus, der der Vielfalt der unge-




lenkten Rezeptionen entspringt.⁴ Das zum Gegenstand heruntergekommene Werk ist in der Situation des Textes, der befragt, jede beliebige Antwort oder immer die gleiche Antwort geben kann. In beiden Fällen hat der Text/das Kunstwerk den Beistand des ursprünglichen Logos eingeübt; diese Verbergung des Ursprungs des Sinnes in einer gewaltigen Tautologie oder in einer in aller Ewigkeit zweideutigen Antwort verleiht sowohl dem Kunstwerk als auch dem Text seinen rätselhaften Charakter.

Die zweite Frage, die wir aufwerfen wollen, hängt auf das Innigste mit der ersten zusammen. In der Kunsttheorie gibt es eine Methode – die Ikonologie –, die es sich zur Aufgabe macht, die das Kunstwerk befallende Stummheit zu überwinden. Das Hauptanliegen der Ikonologie ist es, das Werksein wiederzubeleben, indem sie in die von ihm eröffnete Welt eindringt. Die Ikonologie betrachtet das Werk im Grunde genommen als einen Text, der durch kombinierte Untersuchungsmethoden wieder zum Sprechen gebracht werden kann. Das Gegenstandsein des Werkes ist für die Ikonologie bloß einer der Wege, die zu dem Ursprung des Werkes führen.

Der Vergleich, den wir zwischen der Welt des Kunstwerken so, wie sie Heidegger kennzeichnet, und der Welt des Kunstwerken so, wie sie von der ikonologischen Methode aufgefaßt wird, anstellen, ist keineswegs willkürlich. Wenn de Waelhens Heideggers „Welt“ als „eine charakteristische Totalität von Gedanken, Ideen, Überzeugungen, Sitten und Gefühle, die einer bestimmten geschichtlichen Epoche angehören“⁵, bezeichnet, so handelt es sich nicht nur um eine Umgestaltung von Husserls Begriff der Lebenswelt (der als theoretischer Vorläufer des Heideggerschen „Welt“-Begriffes aufgewiesen wurde), sondern zugleich um die ganze Aura von Konnotationen, die der

⁴Siehe auch H. Joly, [5], S. 119.


⁵A. de Waelhens, [3], S. 285.



panofskische Zeitgeist mit sich führt. Dieser stellt das Endziel eines jeden Ikonologen dar, der den Anforderungen seiner Methode auf das Genaueste entsprechen will. Oder wenn ein anderer Kommentator, L. S. Bartky, erklärt, daß in der Auffassung Heideggers „Welt“ sich eigentlich „in ihrer Philosophie, in ihrer Wissenschaft, in ihren politischen Institutionen und in ihrer Kunst manifestiert, und eine neue Welt aufkommt, sobald alle diese Bereiche und vielleicht auch andere tiefgreifenden Veränderungen unterliegen nach einem Gesetz, das Heidegger niemals erläutert“, oder, weiter, daß die „Welt“ „sein veränderliches metaphysisches, moralisches, psychologisches, soziologisches und politisches Medium ist“⁶, dann dürfte es zulässig sein, gerade an jene Schicht der „innewohnenden Bedeutungen“ zu denken, die nach Panofsky aus jedem Kunstwerk ein *Dokument*; also einen Schnittpunkt aller geistigen Bahnen einer geschichtlichen Epoche machen, den der Forscher durch das zusammenhängende Studium der Literatur, der Religion, der Philosophie und des politischen Denkens jener Epoche herauszuarbeiten sucht.

Der Ikonologe weiß, daß jedes Kunstwerk den „Möglichkeitshorizont“ der Epoche mit sich führt, in der der Künstler lebt und den er unbewußt zum Ausdruck bringt. Wenn die Ikonologie deshalb von dem Symbolismus des Kunstwerkes spricht, so bezieht sie sich nicht nur darauf, daß der Künstler hinter dem Abbild einen geistigen Sinn untergebracht hat, sondern vor allem darauf, daß das Werk als Ganzes mehr oder weniger von dem „Geist seiner Zeit“ in sich speichert. Das Werk hört auf, ein Symbol in dem Sinne zu sein, daß es etwas anderes aussagt als es darstellt, und wird zu einem Symbol in dem Sinne, daß es auf seine Möglichkeitsbedingung hinweist. Als Symbol oder Symptom ist das Werk nicht länger als „ästhetisches Objekt“, sondern als Brücke

⁶L. S. Bartky, [1], S. 355–359,



zu der ihm eigenen Welt interessant. Sein Schwerpunkt wurde in die Welt verlegt, auf die es durch einen Akt spontaner Selbsttranszendierung hinweist. Dieser hetero-ästhetische Gehalt ist das erklärte Anliegen des ikonologischen Kunsthistorikers.

Demnach wird also auch hier, genauso wie in Heideggers Auffassung, die traditionelle Ästhetik des Kunstwerkes überwunden: das Kunstwerk ist nicht mehr referentielles Gebilde (das Bild stellt einen realen Gegenstand dar) und auch nicht mehr ästhetisches Objekt (das Kunstwerk als Anlaß ästhetischer Rührung). In beiden Fällen ist das Werk in seine „Welt“ eingebettet, und der Optimismus der ikonologischen Methode geht überdies so weit, daß sogar an die Möglichkeit geglaubt wird, diese Welt wieder auferstehen zu lassen, daß es also eine Technik der Wiederbelebung des Kunstwerkes durch aufmerksame Sichtung aller geistigen Produkte seiner Epoche gibt.

Trotzdem, selbst wenn diese Parallele nicht willkürlich ist, so ist sie doch, genauer gesehen, nicht richtig. Die Ikonologie überwindet sowohl den überlieferten Formalismus in der Auslegung des Kunstwerkes (Hervorhebung der stilistischen Mittel) als auch den ikonographischen Positivismus (der Gehalt des Kunstwerkes zu einem bloßen „Motiv“ heruntergekommen), strandet dafür aber bei einer anderen Banalität: das zum Dokument gewordene Kunstwerk ist nur eine andere Formel für den Gemeinplatz, daß das Kunstwerk eine historische Wirklichkeit, und sei es auch die historische Wirklichkeit des Geistes einer Epoche (Kunstgeschichte als Geistesgeschichte), widerspiegelt. Daß sich in einem Kunstwerk die Welt, in der es entstanden ist, offenbart und daß dadurch diese „Welt“ zu einem Bestandteil des Werkes wird, ist keine besonders subtile Feststellung. Daß die Geschichte der Kunst die spontane Begleiterscheinung einer umfassenderen Geschichte ist, stellt keineswegs eine überraschende Entdeckung dar. Diese Maxime stellt das künstlerische Phänomen zwar auf einen sicheren Grund,



kann jedoch die Besinnung über das Wesen des Phänomens nicht sehr weit führen.

Die „Welt“ der Ikonologie ist ein geistiges pattern, das von einer bestimmten Epoche geprägt wird, und im Grunde genommen heißt das nichts anderes, als daß eine historische Epoche ihre eigenen Kunstwerke hervorbringt. Bei Heidegger dagegen geht das Bestimmungsverhältnis nicht von der Geschichte zur Kunst, sondern von der Kunst zur Geschichte: die „Welt“ des Kunstwerks zeitigt Geschichte und nicht umgekehrt. Und damit sind wir zu der *dritten Frage* gelangt.

Für Heidegger ist die Welt des Kunstwerkes nicht ein Widerschein der Geschichte, sondern die Welt ist die Geschichte in ihrem Wesen selbst als „Bezug des Daseins zur Unverborgenheit des Seins“ (62). Die Geschichte darf also nicht als zufällige Reihung von Begebenheiten, sondern muß als Offenbarung der Wahrheit in geschichtlicher Form verstanden werden. Die Kunst selbst, die durch die Welt des Kunstwerkes eine der Modalitäten des Wahrheitsgeschehens ist, wird zu einer Möglichkeitsbedingung der geschichtlichen Erfahrung. „Immer wenn Kunst geschieht [sagt Heidegger] [...] fängt Geschichte erst oder wieder an. Geschichte meint hier nicht die Abfolge irgendwelcher und sei es noch so wichtiger Begebenheiten in der Zeit. Geschichte ist die Entrückung eines Volkes in sein Aufgegebenes...“ Und weiter heißt es: „die Kunst ist [...] wesentlich geschichtlich. Das heißt nicht nur: die Kunst hat eine Geschichte in dem äußerlichen Sinne, daß sie im Wandel der Zeiten neben vielem anderen auch vorkommt und sich dabei verändert und vergeht und der Historie wechselnde Anblicke darbietet, sondern *die Kunst ist Geschichte in dem wesentlichen Sinne, daß sie Geschichte [...] begründet*“ (64)

Durch die Welt des Kunstwerks bekommt die Kunst also einen *transzendentalen Wert*. Sie ist keine Erfahrung unter anderen, die der Geschichte des Menschen unter-



geordnet werden könnte, sondern eine *Voraussetzung aller geschichtlichen Erfahrung*. Heideggers Kommentatoren haben diese transiendentale Bedeutung der Kunst so, wie er sie auffaßt, erkannt und dem *Problem der Notwendigkeit der Kunst*; dessen Ursprung in der ästhetischen Reflexion Hegels gesucht werden muß, zugeordnet. B. Taureck, zum Beispiel, schreibt: „Für den Menschen wird die Kunst zu einem Urquell der Geschichte. Insofern der Mensch wesentlich geschichtlich existiert, ist die Kunst für ihn Apriori. Heidegger hat also nur die transzendente Bedeutung der Kunst behauptet. Aber diese Bedeutung kann und muß in Frage gestellt werden. Warum soll gerade der Kunst der Vorrang in der Bildung der Geschichte zukommen und nicht der Politik oder der Religion? An einer anderen Stelle seiner Schrift hatte Heidegger selbst behauptet, daß die Kunst bloß eine der Weisen des >Sich-ins-Werk-Setzens der Wahrheit< neben (unter anderen) der Politik und der Philosophie ist. Wenn aber die Kunst nur als eine der Weisen der Wahrheit erscheint, dann kann auf Grund dieser Tatsache nicht die Notwendigkeit der Kunst als eine geschichtsbildende Kraft behauptet werden.“⁷

Lief der Standpunkt der Ikonologie letztlich auf den Gemeinplatz eines sanktionierten Bezugs hinaus, so sieht sich der Standpunkt Heideggers, der das gewohnte Verhältnis zwischen Kunst und Geschichte umkehrt, mit dem Risiko konfrontiert, vor das sich jedes umfassende metaphysische Unterfangen gestellt sieht: das Risiko, seine Deutungskraft einzubüßen, je mehr sich die Deutung in ihr Objekt vertieft oder je weiter sie in die Sphäre des Paradoxes hineingetrieben wird. Das Verhältnis von Kunst und Geschichte ist eines der schwierigsten von dem Denken Heideggers aufgeworfenen Probleme, und es ist erst dann richtig zu verstehen, wenn dessen gesamte Geschichtsauffassung, angefangen mit *Sein und Zeit*; ausführlich entfaltet wird. Daher

⁷B. Taureck, [7], S. 44.

konnten wir bloß einige Fragen andeuten und keineswegs den gesamten Horizont dieser komplizierten Problematik aussehreiten.





Literaturverzeichnis

- [1] L. S. BARTKY, *Heidegger's Philosophy of Art*, **British Journal of Aesthetics**, IX (4), 1969, pp. 355–359.
- [2] W. H. BOSSART, *Heidegger's Theory of Art*, **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, XXVII (1), 1968.
- [3] A. DE WAELHENS, **La Philosophie de M. Heidegger**, Louvain, 1967.
- [4] M. HEIDEGGER, **Holzwege**, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, ⁵1972.
- [5] H. JOLY, **Le Renversement platonicien – Logos, épistémè, polis**, Paris, 1974.
- [6] C. S. NWODO, *The Work of Art in Heidegger: a World Disclosure*, **Cultural Hermeneutics**, 4, 1976.
- [7] B. TAURECK, *Die Notwendigkeit der Kunst; Fragestellung und die Antwort Heideggers*, **Wissenschaft und Weltbild**, 1, 1972.



