

Dies ist die vorletzte Version (Manuskript 01/2022) eines Aufsatzes, der in der *Zeitschrift für philosophische Forschung* erscheinen wird. In Verweisen auf den Text bitte die dort publizierte Fassung des Textes verwenden.

Sein und Kunst – Zum epistemischen Wert der Kunst bei Heidegger

Jochen Briesen (Universität Konstanz/Freie Universität Berlin)

Rico Gutschmidt (Universität Konstanz)

Abstract. In diesem Aufsatz werden Heideggers Thesen zur Kunst, wie er sie in dem Text „Vom Ursprung des Kunstwerks“ entwickelt, im Detail rekonstruiert, interpretiert und auf ihre Überzeugungskraft hin untersucht. Wir verfolgen dabei ein dreifaches Ziel. Erstens werden seine Thesen zur Kunst ins Verhältnis gesetzt zum Hauptthema seiner Philosophie, der Frage nach dem Sein. Zweitens werden die unterschiedlichen Hinsichten herausgearbeitet, in denen Heidegger Kunst für epistemisch wertvoll erklärt, wobei sich einige dieser Hinsichten nur durch den Wechsel von einer werk- zu einer rezeptionsästhetischen Perspektive erläutern lassen. Drittens werden Heideggers Thesen in den Zusammenhang zeitgenössischer Debatten zum epistemischen Wert der Kunst eingeordnet und kritisch diskutiert.

1 Einleitung

In einem Gespräch mit Emil Staiger aus dem Jahr 1951 fasst Heidegger sein philosophisches Hauptanliegen mit den Worten zusammen: „Es gilt, in ein neues Verhältnis zum Sein zu kommen. Und die Wende in dieses Verhältnis denkend vorzubereiten (nicht das Verhältnis zu verkünden im Sinne eines Propheten), das ist der unausgesprochene Sinn meines ganzen Denkens“ (GA 15, 429). Diese Selbsteinschätzung bringt ein durchgängiges Thema seiner Philosophie auf den Punkt, in der es immer wieder um ein neues Verhältnis zum Sein geht, das durch eine ‚Umwendung‘ oder ‚Kehre‘ erreicht werden soll und etwa in den Begriffen der ‚Inständigkeit‘, ‚Gelassenheit‘ oder des ‚Wohnens‘ beschrieben wird. Beim ‚Sein‘ handelt es sich dabei um einen Gegenbegriff zum Seienden, der trotz der wechselnden Beschreibungen Heideggers wohl am besten auf die Faktizität des Seienden zu beziehen ist, auf „das Wunder aller Wunder: daß Seiendes ist“ (GA 9, 307). Nach dieser Lesart ringt Heidegger unter dem Begriff des Seins um ein philosophisches Verständnis dieses Wunders und sucht nach einem angemessenen Verhältnis dazu (zu dieser Interpretation vgl. Gutschmidt 2016, 64–144).

In der Forschung wurde bisher zu wenig beachtet, dass auch die Abhandlung über den Ursprung des Kunstwerks in diesen Kontext gehört. So werden zwar die zahlreichen spezifischen Überlegungen Heideggers zur Kunst untersucht (vgl. etwa Young 2004; Espinet/Keiling 2011; Mirković 2020), aber nicht angemessen in das übergreifende

Themenfeld der Philosophie des Seins eingeordnet. Dabei macht Heidegger selbst in einem späten Zusatz von 1956 zum Nachwort dieser Abhandlung geltend, dass diese sich „wissentlich und doch unausgesprochen auf dem Weg der Frage nach dem Wesen des Seins“ bewege (GA 5, 73).

Vor diesem Hintergrund werden wir im Folgenden zeigen, wie der Kunstwerkaufsatz auf die Frage nach dem Sein bezogen ist. Wir argumentieren, dass Heideggers Ausführungen zur Kunst vor allem deren epistemischen Mehrwert betonen. Das Bedeutende an Kunst sei ihr Vermögen, auf verschiedene Weise etwas erkennen lassen zu können. Dazu gehört schließlich eine epistemisch relevante transformative Erfahrung, die das Sein bzw. die Faktizität des Seienden betrifft. Laut Heidegger wird diese Faktizität in besonderer Weise in der Auseinandersetzung mit Kunstwerken erfahren, was zu einer persönlichen Veränderung führe, bei der es sich nach unserer Lesart um ein „neues Verhältnis zum Sein“ im Sinne Heideggers handelt.

Zunächst erläutert Heidegger aber den epistemischen Mehrwert der Kunst in anderen Hinsichten. Zum ersten könne Kunst die ontologische Kategorie von Gebrauchsgegenständen (in Heideggers Terminologie: Zeug) verdeutlichen, indem sie deren Einbettung in ihren jeweiligen lebensweltlichen Kontext, also in eine Welt im Sinne Heideggers, bewusst macht (s. ebd., 17–24). Mit dem Begriff des ‚Streits von Welt und Erde‘ macht Heidegger zweitens geltend, dass man in der Kunst die Spannung zwischen dem Bedeutungshaften der im Kunstwerk aufscheinenden Welt und der materiellen Verfasstheit von Welt erfahren könne (s. ebd., 29–36). Diesen Streit bezieht Heidegger drittens auf seine dynamische Wahrheitskonzeption, die er mit den Begriffen von ‚Lichtung‘ und ‚Verbergung‘ als Geschehen der Wahrheit beschreibt und auf den sich am Kunstwerk konstituierten Streit von Welt und Erde anwendet (s. ebd., 37–44). Schließlich deutet Heidegger ein epistemisch bedeutsames neues Verhältnis zum Sein an, das sich aus der Auseinandersetzung mit Kunstwerken ergeben könne (s. ebd., 52–59), und bei dem es darauf ankomme, „in der im Werk geschehenden Wahrheit zu verweilen“ (s. ebd., 54).

Im Folgenden sollen die von Heidegger herausgestellten epistemischen Beiträge der Kunst möglichst genau erfasst werden. In Abschnitt 2 wird nachvollzogen, inwiefern Kunstwerke nach Heidegger Einsichten hinsichtlich der ontologischen Kategorie von Gebrauchsgegenständen (Zeug in Heideggers Sinn) sowie deren Einbettung in lebensweltliche Bedeutungszusammenhänge (Welt in Heideggers Sinn) vermitteln. In Abschnitt 3 wird der nach Heidegger im Kunstwerk sich konstituierende Streit zwischen Welt und Erde aus einer rezeptionsästhetischen Perspektive nachvollzogen, um diesen dann in Abschnitt 4 zu Heideggers dynamischer Wahrheitskonzeption in Beziehung zu setzen. Dies wird erlauben, den epistemischen Wert zu präzisieren, den Heidegger mit dem angesprochenen Streit verbindet. In Abschnitt 5 wird dann die These spezifiziert, dass ein zentraler Beitrag der Kunst außerdem in der Vermittlung einer epistemisch bedeutsamen neuen Haltung zum „Wunder aller Wunder“, zur Faktizität des Seienden besteht. Abschnitt 6 fasst die Ergebnisse zusammen und schließt mit Hinweisen zur Überzeugungskraft von Heideggers Thesen sowie deren Relevanz für heutige Debatten zum epistemischen Wert der Kunst.

In unserer Rekonstruktion von Heideggers Thesen weichen wir zum Teil erheblich

von dessen eigener Terminologie ab, was an einigen Stellen nicht ganz unproblematisch ist. So sprechen wir etwa von mentalen Einstellungen und phänomenalem Erleben, ohne zu diskutieren, wie sich diese Konzepte zu Heideggers Kritik am neuzeitlichen Subjektbegriff verhalten (vgl. dazu etwa Menke 2013). Diesen Umstand nehmen wir aber bewusst in Kauf, um Heideggers Ansatz für heutige Debatten um den epistemischen Wert der Kunst fruchtbar machen zu können.

2 Zeug und Welt

Heidegger merkt an, dass die Frage nach dem Ursprung des Kunstwerkes als Frage nach seiner „Wesensherkunft“, d.h. letztlich als Frage nach dessen wesentlichen Eigenschaften zu verstehen ist (s. GA 5, 1). Allerdings wird im Laufe der Untersuchung klar, dass Heidegger unter wesentlichen Eigenschaften nicht die notwendigen Eigenschaften eines Kunstwerks versteht. Er interessiert sich nicht für eine Definition des Begriffs ‚Kunstwerk‘ im Sinne der Angabe notwendiger und zusammen hinreichender Bedingungen. Vielmehr sind wesentliche Eigenschaften in seinem Verständnis diejenigen Eigenschaften, die besonders wichtig und für uns von zentraler Bedeutung sind. Dies wird durch den Hinweis verdeutlicht, dass im Rahmen seiner Untersuchung ausschließlich von „großer Kunst“ die Rede sei (s. ebd., 26). Er sucht also die Eigenschaften von Kunstwerken, die von zentraler Bedeutung sind und große Kunstwerke als solche auszeichnen.

Außerdem bemerkt er bereits in der Einleitung, dass Kunstwerke sowohl über dinghaft-materielle als auch über bedeutungshaft-symbolische Aspekte verfügen, wobei letztere auf dem Dinghaften aufgebaut scheinen (s. ebd., 4). Aus diesem Grund wendet er sich zunächst der ontologischen Kategorie von Dingen im Allgemeinen zu und unterscheidet zwischen (s. ebd., 5–6):

- (1) Ding im Sinne von bloßem Ding (Stein, Erdscholle, Stück Holz etc.);
- (2) Ding im Sinne von Gebrauchsgegenstand, in Heideggers Terminologie: Zeug (Schuhe, Hammer etc.);
- (3) Ding im Sinn von Werk bzw. Kunstwerk.

Er führt außerdem aus, dass die üblichen Dingbegriffe der Tradition nicht ausreichen, um die eingezogenen Unterscheidungen genauer zu fassen (s. ebd., 7–13).¹ Allerdings hält er fest, dass Gebrauchsgegenstände (Zeug) in gewisser Hinsicht eine „eigentümlich Zwischenstellung“ zwischen dem bloßen Ding und dem Werk einnehmen (s. ebd., 14, 17). Vom Ding sei das Zeug dadurch unterschieden, dass es – ebenso wie das Werk – ein von Menschenhand Hervorgebrachtes ist, allerdings sei es auch vom Werk zu unterscheiden, weil dem Zeug nicht das Eigenwüchsige und Selbstgenügsame zukomme, das sich das Werk mit bloßen Dingen teile.

1. Die von ihm diskutierten Ding-Begriffe sind: (a) Ding im Sinne von Träger von Eigenschaften („Das Ding ist jenes, [...], um das herum sich die Eigenschaften versammelt haben“ (ebd., 7)); (b) Ding im Sinne der Einheit der Mannigfaltigkeit sinnlicher Eindrücke („[...] jener Begriff vom Ding [...], nach dem es nichts anderes ist als die Einheit einer Mannigfaltigkeit des in den Sinnen Gegebenen“ (ebd., 10)); (c) Ding als Synthesis von Stoff und Form („Das Ding ist geformter Stoff.“ (ebd., 11)).

Aufgrund dieser Zwischenstellung und weil Heidegger davon ausgeht, dass Zeug uns Menschen in besonderer Weise vertraut ist, wendet er sich zunächst einer genaueren Analyse der ontologischen Kategorie des Zeuges zu. Durch diese Analyse hofft er, auch etwas über die wesentlichen Eigenschaften der beiden anderen Kategorien herauszufinden.

„Dieses Seiende, das Zeug, ist dem Vorstellen des Menschen in einer besonderen Weise nahe, weil es durch unser eigenes Erzeugen ins Sein gelangt. Das so in seinem Sein vertrautere Seiende, das Zeug, hat zugleich eine eigentümliche Zwischenstellung zwischen dem Ding und dem Werk. Wir folgen diesem Wink und suchen zunächst das Zeughafte des Zeuges. Vielleicht geht uns von da etwas über das Dinghafte des Dings und das Werkhafte des Werkes auf.“ (GA 5, 17)

Um nun wesentliche Eigenschaften von Zeug, d.h. das Zeughafte des Zeuges, zu ermitteln, wendet sich Heidegger einem bestimmten Gebrauchsgegenstand zu: einem Paar Bauernschuhe. Allerdings richtet er seine Aufmerksamkeit nicht auf ein Paar, das tatsächlich in Gebrauch ist, sondern auf van Goghs künstlerische Darstellung von Bauernschuhen.² Laut Heidegger verdeutlicht das Betrachten des Kunstwerks, dass die Schuhe und deren eigentümliche Dienlichkeit eingebettet sind in vielfältige Bezüge zu anderen Gegenständen sowie zu Handlungen, Absichten, Gefühlen, Sorgen und Hoffnungen ihrer Träger*innen.

„Aus der dunklen Öffnung des ausgetretenen Inwendigen des Schuhzeuges starrt die Mühsal der Arbeitsschritte. In der derb-gediegenen Schwere des Schuhzeuges ist aufgestaut die Zähigkeit des langsamen Ganges durch die weithin gestreckten Furchen des Ackers, [...]. Unter den Sohlen schiebt sich hin die Einsamkeit des Feldweges durch den sinkenden Abend. [...] Durch dieses Zeug zieht das klaglose Bangen um die Sicherheit des Brotes, die wortlose Freude des Wiederüberstehens der Not, [...]“ (GA 5, 19)

In diesem Sinne ist das Schuhzeug eingebettet in die „Welt der Bäuerin“ (s. ebd., 19). Mehr noch: Die Schuhe sind in ihrem Eingebettet-Sein beteiligt an der Konstitution dieser Welt. Welten in Heideggers Sinn sind konstituiert durch vielfältige Relationen und Bedeutungszusammenhänge. Die fraglichen Relationen bestehen zwischen Gebrauchsgegenständen (z.B. den Schuhen) und anderen Gegenständen (z.B. Furchen, Acker, Brot) sowie zwischen den Gegenständen und Personen, die wiederum ihre jeweiligen mentalen bzw. phänomenalen Einstellungen (Absichten, Wünsche, Hoffnungen, Ängste etc.) mit ihnen in Verbindung bringen. Es sind diese vielfältigen Relationen, Sinn- und Bedeutungszusammenhänge, die Heidegger als „Welt“ bezeichnet. Dieses Eingebettet-Sein sowie das welt-konstituierende Moment von Gebrauchsgegenständen, auf denen ihre Dienlichkeit aufruht, nennt Heidegger „Verlässlichkeit“ und sieht darin ein wesentliches Merkmal im Hinblick auf die ontologische Kategorie des Zeuges (s. ebd., 20).

2. Es ist für die Zwecke dieser Untersuchung unerheblich, ob es sich bei dem Gemälde tatsächlich um die Darstellung von Bauernschuhen oder überhaupt um ein *Paar* Schuhe handelt (s. hierzu Schapiro 1968, Derrida 1978, 291–436).

Haben wir durch diese Analyse von Zeug auch etwas über die anderen Ding-Kategorien, bloßes Ding und Werk, erfahren? Obwohl Heidegger selbst aus der Spezifikation des Zeuges keine Schlüsse im Hinblick auf bloße Dinge zieht, lässt sich unter Rekurs auf die Analyse genauer bestimmen, was Heidegger unter der oben angesprochenen Eigenwüchsigkeit und Selbstgenügsamkeit bloßer Dinge versteht. Bloße Dinge sind im Gegensatz zu Zeug eben nicht eingebettet in die vielfältigen lebenswelt-konstituierenden Verhältnisse und sind insofern eigenwüchsig und selbstgenügsam. Sobald jedoch ein bloßes Ding in diese Verhältnisse einbezogen wird – so ließe sich der Gedankengang auf plausible Weise weiterentwickeln – verändert es seinen ontologischen Status und wird zu Zeug und damit zum Teil der Welt in Heideggers Sinn. Ein Baumstamm, der über einen Bachlauf fällt und fortan als Brücke benutzt wird, die wiederum in allerhand Pläne, Absichten, Wünsche und Hoffnungen derer, die sie überqueren, eingebunden ist, wird von einem bloßen Ding zu einem Gebrauchsgegenstand.³ Umgekehrt scheint Heidegger auch sagen zu wollen, dass ein Gebrauchsgegenstand, der aus diesen Zusammenhängen herausfällt, seinen ontologischen Status verändert und von einem Gebrauchsgegenstand zu einem bloßen Ding wird (s. ebd., 15).⁴ Auch wenn Heidegger dies nicht explizit ausführt, lässt sich also in abgrenzender Weise aus seiner Analyse von Zeug auch etwas über die Kategorie bloßer Dinge erfahren.

Gilt dies auch für die Kategorie der Kunstwerke? Haben wir durch die Analyse von Zeug auch etwas über Werke herausgefunden? Heidegger bejaht diese Frage mit dem Verweis darauf, wie wir die Erkenntnisse in Bezug auf Zeug ermittelt haben:

„Das Zeugsein des Zeuges wurde gefunden. Aber wie? Nicht durch eine Beschreibung und Erklärung eines wirklich vorliegenden Schuhzeugs; [...] sondern nur dadurch, dass wir uns vor das Gemälde van Goghs brachten. [...] Das Kunstwerk gab zu wissen, was das Schuhzeug in Wahrheit ist.“ (GA 5, 21)

Es ist dieser epistemische Mehrwert, in dem Heidegger eine wesentliche Eigenschaft von Kunstwerken erkennt. Was das Schuhwerk in Wahrheit ist, d.h. was das Zeugsein des Schuhwerks ausmacht, haben wir durch das Kunstwerk erkannt. Die Schuhe selbst können uns in ihrem Gebrauch die vielfältigen Verflechtungen und damit die Welt, in der sie eingebettet sind, nicht vor Augen führen, weil wir im Gebrauch der Schuhe selbst voll und ganz in diese Welt eingewoben sind. Erst durch das Betrachten des Kunstwerks, das selbst nicht in die relevanten lebensweltlichen Bezüge der Schuhe eingebettet ist (und daher, wie auch bloße Dinge, etwas Eigenwüchsiges haben), konnten wir den nötigen Abstand gewinnen, um die vielfältigen lebenswelt-konstituierenden Relationen der Schuhe zu überblicken. Nach Heidegger kommt daher „erst durch das Werk das Zeugseins des Zeugs zu seinem Vorschein“ – diesen Vorgang bezeichnet Heidegger an dieser Stelle bereits als „Geschehen der Wahrheit“ (s. ebd., 21).

3. Dieses Beispiel verdeutlicht auch: Wesentlich an Zeug ist weniger, dass es von Menschenhand hervorgebracht ist, sondern dass es in der beschriebenen Weise in lebensweltliche Kontexte eingebettet ist und diese Kontexte dadurch allererst mitkonstituiert.

4. Vergleiche zu einer gegenteiligen Einschätzung allerdings: ebd., 24.

„Van Goghs Gemälde ist die Eröffnung dessen, was das Zeug, das Paar Bauernschuhe, in Wahrheit ist. Dieses Seiende tritt in die Unverborgenheit seines Seins heraus. [...] Im Werk ist, wenn hier eine Eröffnung des Seienden geschieht in das, was und wie es ist, ein Geschehen der Wahrheit am Werk.“
(ebd.)

Wir werden in Abschnitt 4 näher auf Heideggers dynamische Wahrheitskonzeption eingehen. Für den Moment genügt es, folgendes Ergebnis festzuhalten: Eine wesentliche Eigenschaft von Kunstwerken besteht nach Heidegger in ihrem epistemischen Potential, uns Wissen hinsichtlich der ontologischen Kategorie von Gebrauchsgegenständen zu vermitteln. Durch Kunst können wir erkennen, dass das Wesen des Zeugs nicht nur in dessen Dienlichkeit, sondern in dessen Einbettung in vielfältige lebensweltliche Verhältnisse und Sinnbezüge besteht.

Zusätzlich erlauben uns Kunstwerke auch Einblicke in derartige Sinnbezüge, in die wir nicht selbst eingebettet sind, die uns selbst nicht im Sinne Heideggers „erschlossen“ sind.⁵ Den wenigsten von uns ist die Welt einer europäischen Bäuerin im späten 19. bzw. frühen 20. Jahrhundert vertraut. Diese Welt besteht aus einer Fülle von Gegenständen und Personen, die untereinander in mannigfachen Relationen stehen und auf die die Bäuerin in vielfältigen mentalen bzw. phänomenalen Einstellungen (Absichten, Wünschen, Hoffnungen, Sorgen etc.) intentional gerichtet ist. Das Kunstwerk vermittelt uns kein propositionales Wissen im Hinblick auf diese vielgestaltigen Zusammenhänge, aber es ermöglicht uns, diese Welt besser zu verstehen, in dem es uns zumindest ein Stückweit die zahlreichen Relationen und Sinnbezüge nachvollziehen bzw. nachempfinden lässt. Es ist van Goghs Kunstwerk, dass uns „die Zähigkeit des langsamen Ganges durch die weithin gestreckten Furchen des Ackers, [...] die Einsamkeit des Feldweges durch den sinkenden Abend, [...] das klaglose Bangen um die Sicherheit des Brotes, die wortlose Freude des Wiederüberstehens der Not, [...]“ kognitiv, emotional und phänomenal näherbringt.⁶

Der mögliche Einwand, dass es doch auch Kunstwerke gebe, die nicht in den erläuterten Weisen epistemisch wirksam seien, missversteht Heideggers Absichten. Heidegger sucht keine wesentlichen Eigenschaften im Sinne von notwendigen Eigenschaften, die jedem Kunstwerk zukommen müssten. Vielmehr sucht er Eigenschaften, die uns im Hinblick auf Kunstwerke besonders wichtig sind und große Kunst als solche auszeichnen. Die These, dass das angesprochene epistemische Potential in diesem Sinn zu den wesentlichen Eigenschaften eines Werkes gehört, kann nicht durch den Verweis darauf kritisiert

5. Mit dem Begriff der „Sorge“ macht Heidegger in „Sein und Zeit“ geltend, dass man sich nicht einfach in einer Welt befindet, sondern in Welten jeweils agierend eingebunden ist. Die „Erschlossenheit des Daseins“ in einer Welt beruht dabei auf dieser „Struktur der Sorge“, vgl. GA 2, §§39–44.

6. Dass Heidegger mit seinem Beispiel die ländlich-rustikale Welt der Bäuerin zelebriert, ist angesichts seiner NS-Verstrickung ideologisch nicht unverdächtig. Wenn es um die Frage nach dem epistemischen Wert von Kunst geht, scheint diese Problematik zwar ausgeklammert werden zu können, wie sich Heideggers Philosophie aber generell zur Ideologie des Nationalsozialismus verhält, ist ein vieldiskutiertes Thema, zu dem auf die zahlreichen aktuellen Arbeiten verwiesen sei, die als Reaktion auf die antisemitischen Passagen in den sogenannten Schwarzen Heften (GA 94–98) entstanden sind, vgl. etwa Espinet et al. 2018 und Denker/Zaborowski 2020.

werden, dass manchen Kunstwerken dieses Potential abgehe. Allerdings ist der bisher angesprochene epistemische Mehrwert nicht die einzige Hinsicht, in der Heidegger das Wesen von Kunstwerken an deren epistemische Wirksamkeit knüpft.

3 Welt und Erde

Im vorangehenden Abschnitt haben wir nachvollzogen, inwiefern es nach Heidegger eine wesentliche Eigenschaft von Kunstwerken ist, lebensweltlich bedeutsame Zusammenhänge vor Augen zu führen. Heidegger drückt dies auch so aus: „Werksein heißt: eine Welt aufstellen“ (s. GA 5, 30). Das gilt sowohl für gegenständliche Kunstwerke, wie z.B. das van Gogh-Gemälde, als auch für Werke, die keine Gegenstände repräsentieren. Heidegger verdeutlicht dies zu Beginn des zweiten Kapitels der Abhandlung am Beispiel eines griechischen Tempels (s. ebd., 27–28). Neu hinzu kommt in diesem Kapitel, dass er die Welt als „offen“ beschreibt und dem Werk nicht nur zuspricht, eine Welt aufzustellen, sondern auch „das Offene der Welt offen“ zu halten (s. ebd., 31). Was ist damit gemeint? Zunächst ist es naheliegend, „Offenheit“ hier einfach im Sinne von „Unverborgenheit“ zu verstehen. „Die Welt offen halten“ hieße demnach, die Welt als einen Komplex vielfältiger Sinnzusammenhänge vor Augen zu führen. Aber was heißt es dann, dass das Werk „das Offene der Welt offen“ hält? Es ließe sich so lesen, dass das Werk das Unverborgene der Welt ins Unverborgene bringt. Doch was mit dieser Iteration bezweckt ist und inwiefern sie durch das Werk ausgelöst wird, bliebe in dieser Lesart unklar. Wir gehen daher im Folgenden davon aus, dass Heidegger mit der Rede vom „Offenen der Welt“ auch auf deren Unabgrenzbarkeit und Unabgeschlossenheit verweist – wobei sich die zentralen Vorteile dieser exegetischen Entscheidung erst in Abschnitt 4 vollständig darlegen lassen.

Unabhängig von der Interpretation dieser Textstelle ist festzuhalten, dass Heideggers Welten unabgrenz- und unabschließbar sind. Wo genau verlaufen die Grenzen der Welt der Bäuerin zu der Welt beispielsweise einer Gastwirtin oder einer Hochschuldozentin? Diese Welten sind im Heidegger'schen Sinn verschieden, aber sie können sich auch überschneiden, d.h. die vielfältigen Bezüge und Bedeutungszusammenhänge, welche die verschiedenen Welten konstituieren, sind in vielen Fällen miteinander verwoben. Es ist daher nicht möglich, Individuationsbedingungen einer Welt bzw. ihre Grenzen konkret anzuführen. Ebenso wenig sind Welten abschließend charakterisierbar – es gibt immer weitere Bezüge und Bedeutungszusammenhänge, anhand derer sich Welten im Heidegger'schen Sinn genauer charakterisieren, anreichern und erweitern lassen.

Wenn dies zumindest ein Aspekt ist, den Heidegger mit der oben angeführten Rede von dem „Offenen der Welt“ anspricht, was heißt es dann, dass das „Werk das Offene der Welt offen hält“ (s. ebd., 31)? Es heißt, dass das Kunstwerk nach Heidegger die eben charakterisierte Offenheit der Welt selbst offen legt. D.h. das Kunstwerk führt uns nicht nur eine Welt, sondern auch deren Offen- bzw. Unabgeschlossenheit vor Augen. Um zu verstehen, warum und inwiefern das Werk dazu in der Lage ist, muss zunächst auf einen weiteren „Wesenszug“ (s. ebd., 31) des Werkes sowie auf Heideggers Begrifflichkeit vom Streit zwischen Welt und Erde eingegangen werden.

Werke sind aus Werkstoffen hergestellt – z.B. Stein, Holz, Farbe, Ton – dieses Stofflich-Materialhafte nennt Heidegger „Erde“ und versteht darunter das „zu nichts gedrängte Mühelos-Unermüdliche“ (s. ebd., 32), das insofern außerhalb unserer Welt steht, als wir dazu in keiner bedeutungstragenden Relation stehen. D.h. Erde ist all das, worauf keinerlei unserer Absichten, Wünsche, Pläne, Hoffnungen, etc. gerichtet sind. In gewisser Hinsicht beruht Welt nach Heidegger zwar auf der Erde – so ist Zeug, das unsere jeweilige Welt mitkonstituiert, aus Stofflich-Materialhaftem hergestellt. Dieses Stofflich-Materialhafte jedoch tritt in unserer Verortung in der Welt und in unserem Umgang mit Zeug so weit in den Hintergrund, dass es nach Heidegger geradezu verschwindet.

„Das Zeug nimmt, weil durch die Dienlichkeit [...] bestimmt, das, woraus es besteht, den Stoff, in seinem Dienst. [...] Er verschwindet in der Dienlichkeit. Der Stoff ist umso besser und geeigneter, je widerstandsloser er im Zeugsein des Zeuges untergeht.“ (GA 5, 32)

Das Kunstwerk kann laut Heidegger eben dadurch, dass es eine Welt „aufstellt“ und uns deutlich zu Bewusstsein bringt, gleichzeitig all das, das nicht zur Welt gehört (auf dem die Welt aber dennoch aufruht), d.h. das Stofflich-Materielle, bewusst machen. Heidegger drückt dies verkürzt auch so aus, dass das Kunstwerk im Aufstellen einer Welt diese Welt „zugleich zurück auf die Erde“ stellt (s. ebd., 28). Auch diesen Punkt versucht Heidegger am Tempel-Beispiel zu illustrieren (s. ebd. 27–28). Der griechische Tempel verdeutlicht eine Welt, verstanden als Einheit lebensweltlicher Bedeutungszusammenhänge:

„Das Tempelwerk fügt erst und sammelt zugleich die Einheit jener Bahnen und Bezüge um sich, in denen Geburt und Tod, Unheil und Segen, Sieg und Schmach, Ausharren und Verfall – dem Menschenwesen die Gestalt seines Geschickes gewinnen.“ (GA 5, 27–28)

Zugleich wird am Tempelwerk aber auch das Stofflich-Materielle erfahrbar, das in gewisser Hinsicht außerhalb dieser Welt und deren Bezüge steht und auf dem die Welt dennoch aufruht. Das Tempelwerk bringt in gewisser Hinsicht erst den Felsen in seinem „zu nichts gedrängten Tragen“ des Tempels; das Meer, das den Tempel umtost, sowie den Sturm, der ihn umweht, „zum Vorschein“ (s. ebd. 28). Eine weitere wesentliche Eigenschaft eines Kunstwerks besteht nach Heidegger also darin, dass es gerade in der Aufstellung einer Welt – d.h. in der Verdeutlichung vielfältiger lebensweltlicher Bedeutungszusammenhänge –, auch die Erde, d.h. das Stofflich-Materielle, das nicht zur Welt gehört und auf dem sie dennoch aufruht, sichtbar werden lässt.

Für den weiteren Verlauf von Heideggers Überlegung ist ein zusätzliches Merkmal der Erde entscheidend: „Die Erde ist das wesentlich Sichverschließende“ (s. ebd., 33). Was heißt das? Die Erde wurde bisher bestimmt als das Stofflich-Materialhafte, das außerhalb unserer Welt steht, d.h. das von uns „zu nichts gedrängt“ und nicht in unseren Dienst genommen wird. Es ist der Stoff, der außerhalb unserer sinnstiftenden Zusammenhänge und damit außerhalb unserer Bedürfnisse, Hoffnungen, Absichten, Überzeugungen und Berechnungen steht. Als solche bleibt uns die Erde allerdings, so scheint Heidegger sagen

zu wollen, stets entzogen. Denn in jedem Versuch, sie zu erfassen, sind wir intentional auf sie gerichtet, binden sie so in Bezüge und Relationen ein, die unsere Welt konstituieren – wir verleiben sie gewissermaßen der Welt ein. Die Erde als solche, d.h. als Gegenpol zur Welt, bleibt unseren Erkenntnisbemühungen damit stets entzogen. Will man also die Erde mit einem ihrer wesentlichen Eigenschaften vor Augen führen, so muss man nach Heidegger gerade auch ihr Sichverschließen verdeutlichen: „Die Erde herstellen heißt: sie ins Offene bringen als das Sichverschließende“ (s. ebd., 33).

Nach Heidegger ist es wiederum das Kunstwerk, dass dazu in der Lage ist, die Erde in diesem Sinne her-zustellen, d.h. sie als Sichverschließende herauszustellen und zu verdeutlichen. Mehr noch: Das Kunstwerk legt nicht nur das Sichverschließende der Erde, sondern auch das oben angesprochene Offene der Welt offen. Wie? Die Welt und die Erde stehen nach Heidegger in einem konflikthaften Verhältnis zueinander, das er als „Streit“ bezeichnet. Dieser Streit konkretisiert sich am Kunstwerk bzw. das Kunstwerk „ist eine Anstiftung dieses Streits“ (s. ebd., 36). Es ist diese Anstiftung des Streits bzw. die im Kunstwerk stattfindende „Bestreitung des Streitigen zwischen Welt und Erde“ (ebd., 36), wodurch das Kunstwerk letztlich in der Lage sein soll, sowohl das Offene der Welt als auch das Sichverschließende der Erde zu vermitteln.

Im Gegensatz zu verbreiteten werkästhetischen Lesarten von Heideggers Kunstwerkabhandlung (s. Kern 2013, 134) lässt sich dieser Gedankengang am besten aus einer rezeptionsästhetischen Perspektive nachvollziehen. In der interpretatorischen Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk suchen wir, die durch das Werk aufgestellte Welt zu erfassen. Im Rahmen einer solchen Interpretation realisieren wir, dass die Menge der sinnhaften und sich am Kunstwerk ablesbaren Bezüge, d.h. die Welt in Heideggers Sinn, unabschließbar, erweiterbar und in diesem Sinne offen ist. Unsere Interpretation (das Erfassen der aufgestellten Welt) ist also stets unabgeschlossen und in dieser Hinsicht hält „das Werk das Offene der Welt offen“ (s. ebd., 31). In unserem Versuch, die Interpretation zu erweitern und zu vervollständigen, sind wir zurückgeworfen auf das Stofflich-Materielle am Kunstwerk, d.h. auf die Erde in Heideggers Sinn. Denn das Bedeutungshaft-Symbolische (die Welt) beruht nach Heidegger auf dem Stofflichen (der Erde) und ist in diesem, manchmal in versteckter Weise, geborgen: „Die Erde aber neigt dahin, als die Bergende jeweils die Welt in sich [...] einzubehalten“ (ebd., 35). Wollen wir also die Interpretation des Werkes weiterführen, so sind wir auf die Erde verwiesen, um am Stofflich-Materiellen neue Merkmale zu entdecken, die wir wiederum in sinnhafte und bedeutungsstiftende Bezüge einbetten und so in unsere Interpretation integrieren können. In diesem Vorgang entzieht sich uns allerdings das Stofflich-Materialhafte, die Erde, immer wieder, weil wir durch die angesprochene Einbettung der stofflichen Aspekte des Werkes in den Interpretationszusammenhang, die Erde sozusagen der Welt einverleiben. Heidegger drückt dies auch so aus: „Die Welt trachtet in ihrem Aufruhen auf der Erde diese zu überhören“ (s. ebd., 35).

Es ist dieses potentiell endlose Changieren zwischen Bedeutungshaft-Symbolischem und Materialhaft-Stofflichem im Rahmen unserer Auseinandersetzung mit Kunstwerken, das Heidegger als „Streit zwischen Welt und Erde“ bezeichnet. Es ist kein Streit, den wir mit „Zwietracht und Hader zusammenwerfen und deshalb [...] als Störung und

Zerstörung“ (s. ebd., 35) verstehen sollten. Ebenso wenig ist es ein Streit, der auf Schlichtung und Übereinkunft ausgerichtet wäre (vgl. ebd., 36). Vielmehr will Heidegger zu verstehen geben, dass es eine wesentliche Eigenschaft des Kunstwerks ist, diesen Streit, d.h. das Changieren zwischen den beiden Polen, Welt und Erde, anzustiften, und uns so im Rahmen der Auseinandersetzung mit Kunst sowohl die Offenheit der Welt als auch das Sichverschließende der Erde vor Augen zu führen.

4 Das Geschehen der Wahrheit

Heidegger bringt nun den Streit zwischen Welt und Erde auf unterschiedliche Weise mit seiner dynamischen Wahrheitskonzeption in Verbindung, die er in den Begriffen von Lichtung und Verbergung beschreibt. Um diese Verbindung nachvollziehen zu können, müssen wir zunächst die Grundzüge von Heideggers Wahrheitskonzeption erläutern. Heidegger unterscheidet zwischen Richtigkeit und Wahrheit (s. ebd., 38). Unter Richtigkeit versteht er die korrespondenztheoretische Wahrheitsauffassung im Hinblick auf Aussagen. Nach dieser Auffassung gilt in etwa: Eine Aussage ist wahr genau dann, wenn sie mit der Tatsache (auf die sich die Aussage bezieht) übereinstimmt bzw. ihr angemessen ist. Weil Heidegger den Wahrheitsbegriff auch mit einem Kriterium verknüpft, wie sich bestimmen lässt, ob Wahrheit vorliegt, glaubt er, dass diese korrespondenztheoretische Auffassung von Wahrheit bzw. Richtigkeit, einen anderen und grundlegenden Wahrheitsbegriff voraussetzt.

„Damit jedoch das Erkennen und der die Erkenntnis ausformende Satz sich der Sache anmessen kann, damit demzuvor die Sache selbst für den Satz verbindlich werden kann, muss doch die Sache selbst sich als solche zeigen. Wie soll sie sich zeigen, wenn sie selbst nicht aus der Verborgenheit heraus stehen kann, wenn sie selbst nicht im Unverborgenen steht.“ (GA 5, 38)

Um also herauszufinden, ob ein Satz einer Tatsache entspricht, müssen wir bereits Zugriff auf die Sache haben – die Sache muss bereits „im Unverborgenen“ stehen. Es ist Wahrheit im Sinne von Unverborgenheit, die Heidegger von Wahrheit im Sinne von Richtigkeit (d.h. korrespondenztheoretische Wahrheit von Sätzen) abgrenzt und dieser sozusagen vorschaltet (s. hierzu auch GA 2, § 44).⁷ Dasjenige, dem Wahrheit zukommt, sind nicht mehr Sätze oder Überzeugungen über das Seiende, sondern das Seiende selbst. Dem Seienden kommt Wahrheit genau dann zu, wenn es ins Unverborgene gekommen bzw. für uns gelichtet ist (s. ebd., 38). Diese Unverborgenheit bzw. Lichtung ist nach Heidegger allerdings keine statische Eigenschaft bzw. kein „vorhandener Zustand“ (s. ebd., 41), sondern muss als Geschehen verstanden werden. Es ist das Geschehen, dass etwas ins Unverborgene kommt bzw. sich dort zu hält (s. ebd. 40–41). Wahrheit bleibt so als

7. Heidegger verknüpft seine Auffassung von Wahrheit als Unverborgenheit außerdem mit einer umstrittenen etymologischen Deutung des griechischen Begriffs der *aletheia*, die in unserem Kontext allerdings vernachlässigt werden kann und in einer späten Schrift von Heidegger selbst zurückgenommen wird (s. hierzu Gutschmidt 2016, 240 und GA 13, 87).

Unverborgenheit bzw. Lichtung stets auf ihren Gegenpol, die Verborgenheit, bezogen.⁸

Wie verhält sich nun die Wahrheit als dynamisches Geschehen von Lichtung und Verbergung zu dem oben spezifizierten Streit zwischen Welt und Erde? Heidegger betont, das Verhältnis sei nicht einfach so zu verstehen, dass der Welt die Lichtung und der Erde die Verbergung zugeordnet wird: „Aber die Welt ist nicht einfach das Offene, was der Lichtung, die Erde ist nicht das Verschlussene, was der Verbergung entspricht.“ (s. ebd., 42). Vielmehr ist es nach Heidegger so, dass sich am Kunstwerk das Wahrheitsgeschehen von Lichtung und Verbergung sowohl im Hinblick auf die Welt als auch im Hinblick auf die Erde vollzieht. Die vom Kunstwerk aufgestellte Welt mit ihren vielfältigen Sinnzusammenhängen liegt uns nie vollständig offen. Als prinzipiell unabgeschlossen und erweiterbar enthält sie immer auch Verborgenes. Wenn wir also z.B. mit Hilfe des Kunstwerks Teile der Welt lichten bzw. offenlegen, so geschieht das nur vor dem Hintergrund großflächig verborgener Teile eben dieser Welt (s. ebd., 42).

An dieser Stelle lassen sich die Gründe für die oben getroffene exegetische Entscheidung in Bezug auf Heideggers Bemerkung, dass das Werk „das Offene der Welt offen“ halte (s. ebd., 31), zusammenfassen. Nach unserer Lesart verweist Heidegger an der fraglichen Stelle mit dem Ausdruck „das Offene der Welt“ auf deren Unabgeschlossen- bzw. Unabgrenzbarkeit, die uns das Kunstwerk offenbare. Diese Interpretation zusammen mit einer Rezeptionsästhetischen Perspektivenverschiebung erlaubt erstens eine präzise Bestimmung des vom Kunstwerk „angestifteten“ Streits zwischen Welt und Erde. Zweitens erlaubt sie, diejenigen Textstellen Heideggers ernst zu nehmen, in denen er das Wahrheitsgeschehen von Lichtung und Verbergung auf die Welt – unabhängig von der Erde – bezieht. Laut Heidegger realisiert sich das Wahrheitsgeschehen als „Urstreit“ (ebd., 42) zwischen Lichtung und Verbergung auch an der Welt alleine, was nach unserer Lesart so verstanden werden kann, dass die Welt als Unabgeschlossenes selbst immer etwas Verborgenes enthält, so dass jede Lichtung eines Teils der Welt auf ihre verborgenden Teile bezogen bleibt.

Auch an dem Gegenpol zur Welt, der Erde, vollzieht sich aus Heideggers Sicht das von ihm spezifizierte Wahrheitsgeschehen. Allerdings muss er das Verhältnis von Lichtung und Verbergung hier anders bestimmen. Schließlich hat er die Erde bereits als das prinzipiell Sichverschließende charakterisiert, so dass es in Bezug auf die Erde gar keinen Teil geben kann, der vor dem Hintergrund weitreichend verborgener Teile gelichtet werden könnte. Doch inwiefern kann das Wahrheitsgeschehen im Hinblick auf die Erde dann überhaupt als Lichtung verstanden werden? Nach Heidegger besteht das Wahrheitsgeschehen in diesem Fall gerade in der Lichtung des prinzipiell sichverschließenden Charakters der Erde: „Die Erde ist nicht einfach das Verschlussene, sondern das, was als Sichverschließendes aufgeht“ (s. ebd., 42). Das Wahrheitsgeschehen von Lichtung und Verbergung findet also sowohl an der Welt als auch an der Erde – allerdings in jeweils unterschiedlicher Weise – statt. Damit bekommt Heideggers Aussage, die „Lichtung, in die das Seiende hineinsteht,“ sei „in sich zugleich Verbergung“ (s. ebd., 40), einen doppelten Sinn. Zum einen ist damit gemeint, dass die Wahrheit als Lichtung eines Bereichs des Seienden, nämlich

8. Bis zu dieser basalen Charakterisierung von Heideggers Wahrheitstheorie scheinen sich sowohl ihre schärfsten Kritiker (s. Tugendhat 1980) als auch ihre Verteidiger (s. Gethmann 1993) einig zu sein.

der Welt, aktiv auf das Verborgene bezogen bleibt. Zum anderen ist damit gemeint, dass in Bezug auf einen anderen Bereich des Seienden, nämlich der Erde, die Verborgenheit selbst, d.h. das Sichverschließende der Erde, in die Lichtung gestellt und offenbart wird.

Dieses vielfältige Wahrheitsgeschehen findet Heidegger zufolge nun auch am Kunstwerk statt. Durch das Kunstwerk gelange so letztlich „das Seiende im Ganzen, Welt und Erde in ihrem Widerspiel, in die Unverborgenheit“ (ebd. 43). Durch das Kunstwerk erhalten wir Zugang zur Welt bzw. zu Welten. In unserer Rezeption des Kunstwerks kommt die Welt bzw. ein Teil von ihr ins Unverborgene und hält sich dort. Durch Anstiftung des Streits zwischen Welt und Erde, den wir in der Rezeption als ständiges Changieren zwischen welthaft-symbolischen und stofflich-materialhaften Aspekten des Werks erfahren, holt das Werk außerdem den Gegenpol zur Welt, die Erde, in die Unverborgenheit. Weil wir jedoch im Rahmen unserer Auseinandersetzung mit Kunstwerken erfahren, dass unsere Interpretation, d.h. die Aufstellung der Welt, stets unabgeschlossen und offen bleibt, und wir daher immer wieder zurück auf die stofflich-materialhaften Aspekte des Kunstwerks geworfen sind, die sich uns als solche aber gerade durch ihre Einbettung in unsere Interpretation – d.h. durch die Einbindung in die aufgestellte Welt – immer wieder entzieht, kann das Kunstwerk auch zentrale Merkmale von Welt und Erde in das Unverborgene bringen: (i) das Offene und prinzipiell Unabgeschlossene der Welt, (ii) das Verborgene und prinzipiell Sichverschließende der Erde sowie (iii) das konflikthafte Verhältnis zwischen Welt und Erde. Die Erkenntnis von (i)–(iii) ist dabei eng an unsere Praxis des interpretatorischen Umgangs mit Kunstwerken und ihrem endlosen Changieren zwischen Welthaft-Symbolischem und Erdhaft-Materiellem gebunden. Der epistemische Beitrag des Kunstwerks besteht darin, uns im Rahmen dieser Praxis (i)–(iii) erfahren zu lassen.

Auch damit ist der epistemische Mehrwert, den Heidegger der Kunst zuspricht, allerdings noch immer nicht erschöpft.

5 Faktizität und transformative Erfahrung

Bereits in der Einleitung haben wir Heideggers Hinweis von 1956 zitiert, nach dem der Kunstwerkaufsatz auf die Frage nach dem Sein bezogen ist. Dieser Gedanke findet sich auch in einer handschriftlichen Überarbeitung des Kunstwerkaufsatzes aus dem Jahre 1936, die mit folgender Bemerkung schließt:

„Gemäß der Gelegenheit, bei der die vorstehenden Überlegungen vorge-tragen sind, erwähnen sie den Bezirk, aus dem her sie die Fragen denken, nicht. Im Wort Kunst-Werk verbirgt sich jedoch ein Austrag der Beziehung zwischen dem Sein und dem Seienden, d. h. die ontologische Differenz. Diese, und daß sie als solche noch ungedacht bleibt, ist der eigentliche Anlaß zur Besinnung“ (GA 80.2, 658).

Demnach geht es Heidegger bei der Frage nach der Kunst „eigentlich“ um die Frage nach dem Sein bzw. um den Unterschied – die ontologische Differenz – zwischen Sein und Seiendem. In der Einleitung haben wir ebenfalls kurz unsere Interpretation vorge-stellt, nach der das Sein bei Heidegger für die Faktizität des Seienden steht, was sich so

auch in einigen Äußerungen Heideggers findet. In der Parmenides-Vorlesung aus dem Wintersemester 1942/43 heißt es etwa: „Um das Sein zu denken [...] bedarf [es] nur des einfachen Erwachens in der Nähe jedes beliebigen und unscheinbaren Seienden, welches Erwachen plötzlich sieht, daß das Seiende ‚ist‘“ (GA 54, 222).

Dass das Seiende ist, wird nun laut Heidegger in besonderer Weise anhand von Kunstwerken erfahren. So erläutert er im Kunstwerkaufsatz, dass wir zwar „an jedem Vorhandenen bemerken [können], daß es ist“ (GA 5, 53), was aber „alsbald nach der Art des Gewöhnlichen vergessen“ (ebd.) würde. In der Auseinandersetzung mit Kunstwerken wird nach Heidegger die Faktizität des Seienden nachdrücklicher erfahren; sie fällt nicht ins Gewöhnliche zurück, sondern bleibt ungewöhnlich: „Im Werk dagegen ist dieses, daß es als solches ist, das Ungewöhnliche“ (ebd.). Kunstwerke konfrontieren uns laut Heidegger damit, gemacht bzw. geschaffen zu sein, wobei er das „Geschaffensein“ (GA 5, 52) des Werks nicht auf die jeweilige Künstlerin bzw. den jeweiligen Künstler bezieht, sondern auf „das einfache ‚factum est‘“ (ebd.). Die Konfrontation mit dem Geschaffensein des Werks bezeichnet er als „Anstoß, daß das Werk als dieses Werk ist“ (GA 5, 53), und „dieser Stoß, dieses ‚Daß‘“ (ebd.) wird laut Heidegger „am reinsten“ (ebd.) bei Werken erfahren, deren Entstehungskontext unbekannt ist (ebd.). Aber auch sonst zeigt sich die Faktizität des Seienden für Heidegger bei Kunstwerken besonders deutlich: „[D]as Ereignishafte, daß das Werk als dieses Werk ist, wirft das Werk vor sich her und hat es ständig um sich geworfen. [...] Im Hervorbringen des Werkes liegt dieses Darbringen des ‚daß es sei‘“ (ebd.).

Die epistemische Relevanz der Erfahrung der Faktizität des Seienden ist allerdings nicht von vornherein ersichtlich. Dass Seiendes ist, scheint eine triviale Feststellung zu sein, die sich überdies nicht weiter begründen lässt. In diesem Sinne hat Carl Gustav Hempel geltend gemacht, dass es „logisch unmöglich“ (Hempel 1973, 200) sei, die Frage von Leibniz „Warum ist überhaupt etwas und nicht vielmehr nichts?“ zu beantworten, da jede Antwort etwas Seiendes voraussetzen müsse, sei es auch ein abstraktes Prinzip. Da eine Antwort nicht einmal denkbar ist, scheint die Frage sinnlos zu sein. Entsprechend macht Wittgenstein einen Missbrauch der Sprache geltend, wundere man sich über die Existenz der Welt (Wittgenstein 1965, 8). Wittgenstein wendet diesen Missbrauch der Sprache dann aber ins Positive und anerkennt die Erfahrung, die Welt als Wunder zu sehen, auch wenn alles, was man über dieses Wunder sagen könne, unsinnig sei (Wittgenstein 1965, 11). Diese Wendung kann so verstanden werden, dass die Faktizität des Seienden zu einem schieren Wunder wird, wenn man die Antwort auf die Leibniz-Frage nicht nur nicht kennt, sondern die Unmöglichkeit einer Antwort einsieht. Zu dieser Einschätzung kommt auch Hempel, der mit Wittgenstein auf das Staunen über die Existenz der Welt verweist (Hempel 1973, 201–202).

Dieses Staunen stellt keinen erkenntnismäßigen Fortschritt im Sinne propositionalen Wissens dar, da die Feststellung der Faktizität des Seienden auf theoretischer Ebene trivial ist. In einem weiten Sinne kann man hier aber dennoch von einem Zuwachs erfahrungsmäßigen Verstehens sprechen, das auf eine besondere Haltung oder Einstellung bezogen ist, in der man die Faktizität in Heideggers Worten als „das Wunder aller Wunder: daß Seiendes ist“ (GA 9, 307) erfährt. Diese Art des Verstehens lässt sich mit dem Begriff

der transformativen Erfahrung erläutern, mit dem L.A. Paul in der Entscheidungstheorie Erfahrungen beschreibt, die einen so stark verändern, dass sich Entscheidungen für oder gegen solche Erfahrungen nicht rational treffen lassen (Paul 2014). Die persönliche Transformation kann dabei mit einer epistemischen Transformation einhergehen, wenn sich mit der Persönlichkeit auch die Sicht auf die Welt verändert. Bei Paul steht der Begriff der transformativen Erfahrung in diesem Sinne für diejenigen Erfahrungen, die sowohl persönlich als auch epistemisch transformativ sind (Paul 2014, 17). Die Erfahrung der Faktizität des Seienden, die man laut Heidegger in der Auseinandersetzung mit Kunstwerken macht, wäre demnach insofern epistemisch transformativ, als sie zu einer neuen Haltung oder Einstellung führt, in der man die Existenz der Welt als Wunder wahrnimmt.

Laut Heideggers Selbstauskunft im Gespräch mit Emil Staiger geht es ihm in seiner gesamten Philosophie um ein „neues Verhältnis zum Sein“, also um eine besondere Transformation. In der oben zitierten Passage aus der Parmenides-Vorlesung etwa ist von Erwachen und einem plötzlichem Sehen die Rede, was als Verweis auf eine entsprechende transformative Erfahrung verstanden werden kann. Im Kunstwerkaufsatz wird die Erfahrung der Faktizität als eine „Verrückung“ (GA 5, 54) beschrieben, zu der der „Stoß, daß solches Werk ist“ (ebd.), führen würde:

„Dieser Verrückung folgen, heißt: die gewohnten Bezüge zur Welt und zur Erde verwandeln und fortan mit allem geläufigen Tun und Schätzen, Kennen und Blicken ansichhalten, um in der im Werk geschehenden Wahrheit zu verweilen.“ (ebd.)

Heidegger verweist selbst auf die epistemische Bedeutung einer solchen Verwandlung, wenn er in diesem Zusammenhang den Begriff des Wissens ins Spiel bringt (GA 5, 55). Dabei beruft er sich auf Sein und Zeit, wo er einen Wissensbegriff entwirft, der zu einer Einstellung oder Haltung gehört: „Dieses ‚Wissen‘ aber ist kein Entdeckthaben einer Tatsache, sondern das Sichhalten in einer existenziellen Möglichkeit“ (GA 2, 445, vgl. auch 192, 334). Im Kunstwerkaufsatz identifiziert er den so verstandenen Begriff des Wissens mit dem Begriff des Wollens: „Das Wissen, das ein Wollen, und das Wollen, das ein Wissen bleibt, ist das ekstatische Sicheinlassen des existierenden Menschen in die Unverborgenheit des Seins“ (GA 5, 55). Dieses Sicheinlassen steht für eine Transformation hin zu einer neuen Haltung, der nach unserer Lesart das Wittgensteinsche Sehen der Welt als Wunder entspricht. Zu dieser Haltung gehört eine epistemisch relevante neue Sicht auf die Welt, die sich zwar nicht in propositionalem Wissen ausdrückt, sich aber in neuen Werten und Zielen zeigen kann, für die Heideggers Konzept des Wollens stehen könnte.

Heideggers Andeutungen, im Kunstwerkaufsatz gehe es ihm „eigentlich“ um die Frage nach dem Sein, lassen sich also nach unserer Interpretation auf die Ausführungen zur Faktizität und die entsprechende transformative Erfahrung beziehen.⁹ Er beschreibt

9. Heidegger bezieht seine Ausführungen zur Kunst nicht nur auf das Sein im Sinne der erläuterten Faktizität des Seienden, sondern auch auf das Konzept der Seinsgeschichte, mit dem er die historische Dimension der Abfolge verschiedener Welten erläutert (vgl. etwa Wrathall 2021). So lasse Kunst nicht nur an bestehenden Welten teilhaben, sondern konstituiere auch neue Welten mit – sie sei in diesem

hier ein neues Verhältnis zum Sein, das sich in der Auseinandersetzung mit Kunstwerken ergibt, bei der die Faktizität des Seienden auf besondere Weise erfahren wird, was im erläuterten Sinne gleichermaßen persönlich und epistemisch transformativ sein kann.¹⁰

Zu fragen bleibt allerdings, inwiefern die anderen Hinsichten, in denen Kunst laut Heidegger epistemisch wirkungsvoll ist, auf dieses zentrale Anliegen bezogen sind. Heidegger scheint eine entsprechende Verbindung über den Wahrheitsbegriff herstellen zu wollen, wenn er in den letztgenannten Zitaten die Erfahrung der Faktizität mit der „im Werk geschehenden Wahrheit“ verknüpft. Hier gibt es tatsächlich eine strukturelle Parallele. Im vierten Abschnitt haben wir ausgeführt, dass Heidegger Wahrheit als Geschehen von Lichtung und Verbergung in Bezug auf Welt und Erde jeweils unterschiedlich ausbuchstabiert. In Bezug auf die Welt geschieht Wahrheit, insofern sich Teile der Welt vor dem Hintergrund ihrer weitreichenden Verborgenheit lichten. In Bezug auf die Erde geschieht Wahrheit, insofern sich deren prinzipielle Verborgenheit selbst lichtet. Kunstwerke machen uns demnach die prinzipielle Verborgen- und Entzogenheit der Erde bewusst. Im Streit zwischen Welt und Erde wird nach Heidegger auf diese Weise „die Unverborgenheit des Seienden im Ganzen, die Wahrheit, erstritten“ (GA 5, 42). Im Kontext der Faktizität ist nun, wie gerade zitiert, nicht von der Unverborgenheit des Seienden die Rede, sondern von der Unverborgenheit des Seins. Der Begriff des Seins steht für die Faktizität des Seienden, die uns aber meist nicht bewusst und in diesem Sinne verborgen ist. Dass Seiendes ist, erfahren wir nur unter bestimmten Umständen als Wunder, wozu laut Heidegger insbesondere die Auseinandersetzung mit Kunstwerken gehört. Damit kann die hier von Heidegger angeführte „im Werk geschehende Wahrheit“ als Unverborgenheit des Seins analog zum Wahrheitsgeschehen in Bezug auf die Erde als die Lichtung einer prinzipiellen Verborgenheit, in diesem Fall als Lichtung der Verborgenheit der Faktizität des Seienden, verstanden werden.

Heidegger scheint in diesem Zusammenhang indes mehr als eine Strukturanalogie zu sehen, wenn er in der Diskussion des Wahrheitsbegriffs andeutet, dass „das Wesen der Unverborgenheit des Seienden in irgendeiner Weise zum Sein selbst gehört“ (GA 5, 49), dass also die Unverborgenheit des Seienden mit dessen Faktizität zu tun hat. Wie diese Verbindung zu verstehen ist, führt er jedoch nicht aus, was er selbst einräumt, indem er zugibt, dass in dieser Frage „das Denken an einen Bezirk [rührt], der hier noch nicht auseinandergelegt werden kann“ (GA 5, 48f.). Wenn Heidegger im Zusatz von 1956 geltend macht, dass sich der Kunstwerkaufsatz „auf dem Weg der Frage nach dem Wesen des Seins“ (GA 5, 73) befinde, bezieht er sich genau auf diese Stelle. Demnach streift der Aufsatz

Sinne „Dichtung“ (GA 5, 62) und „gründe Geschichte“ (GA 5, 65). Dieser zweifellos wichtige Aspekt ist allerdings nach unserer Einschätzung eher von metaphysischem als epistemischem Interesse. Weil wir uns auf die Frage nach dem epistemischen Wert der Kunst konzentrieren, werden wir das Verhältnis von Kunst und Seinsgeschichte hier nicht weiter diskutieren.

10. Heideggers Philosophie des Seins hat starke religiöse Bezüge (vgl. Gutschmidt 2016), womit sich die Verbindung, die Heidegger im Kunstwerkaufsatz zwischen der Frage nach dem Sein und der Erfahrung von Kunst herstellt, in den Kontext der auffälligen Nähe moderner Bestimmungen ästhetischer Erfahrung zur Theologie (vgl. dazu etwa Rentsch 2011) stellen ließe. Ob diese Nähe aber mit Heideggers Vorstellung eines durch das Kunstwerk vermittelten Stoßes des Dass erläutert werden kann, müsste eingehender untersucht werden.

mit seinen Erläuterungen zur Faktizität das zentrale Thema von Heideggers Philosophie, die aber auf Wegen unterwegs ist, die nicht immer zum Ziel führen. So wurde der Kunstwerksaufsatz 1950 in einem Band mit dem sprechenden Titel „Holzwege“ veröffentlicht.

Dennoch kann hier festgehalten werden, dass für Heidegger ein weiterer wichtiger epistemischer Mehrwert von Kunst darin besteht, auf die Faktizität des Seienden aufmerksam zu machen. Die Feststellung dieser Faktizität ist zwar auf theoretischer Ebene trivial, ihre Erfahrung kann aber existenziell bedeutsam sein und über eine epistemische Transformation – mit Wittgenstein gesprochen – zu einer Haltung des Sehens der Welt als Wunder führen, oder, in Heideggers Worten, zu einer Haltung des „ekstatische[n] Sicheinlassen[s] des existierenden Menschen in die Unverborgenheit des Seins“ (GA 5, 55).

6 Heideggers Thesen zur Kunst und ihr Bezug zur heutigen Debatte

Die Ergebnisse in Bezug auf Heideggers epistemische Charakterisierung der Kunst, lassen sich anhand der folgenden Thesen zusammenfassen, die wir, wie eingangs angekündigt, in einem Vokabular formulieren, das zum Teil von Heideggers Terminologie abweicht, womit sich aber dessen Ausführungen für heutige Debatten zur epistemischen Bedeutung von Kunst fruchtbar machen lassen.

- (a) Kunstwerke ermöglichen uns nach Heidegger Erkenntnisse bezüglich der ontologischen Kategorie von Gebrauchsgegenständen (s. Abschnitt 2). Diese Form der Erkenntnis lässt sich als propositionales Wissen verstehen. Der epistemisch wertvolle Beitrag der Kunst besteht im Vermitteln des propositionalen Wissens, dass sich Gebrauchsgegenstände (Zeug) nicht durch ihr Erschaffensein auszeichnen, sondern durch ihre Einbettung in vielfältige Relationen und Sinnzusammenhänge – d.h. durch ihre Einbettung in eine Welt in Heideggers Sinn.
- (b) Kunstwerke erlauben uns nach Heidegger auch Erkenntnisse bezüglich der Relationen und Sinnzusammenhänge, die Welt(en) erst konstituieren (s. Abschnitt 2). Diese Erkenntnis lässt sich nicht als propositionales Wissen verstehen. Denn diese Erkenntnis umfasst auch das Nachempfinden der mentalen und/oder phänomenalen Einstellungen, die die jeweiligen Welten mitkonstituieren. Die fragliche Erkenntnis sollte daher als Form des nicht-propositionalen Verstehens bzw. des nicht-propositionalen Erfassens der jeweiligen Welten aufgefasst werden – ein Verstehen, das auch bestimmte phänomenale Erlebnisse umfasst.
- (c) Kunstwerke erlauben uns nach Heidegger darüber hinaus Erkenntnisse im Hinblick auf das Seiende als Ganzes. D.h. wir erhalten nicht nur Einblicke in Welt(en), sondern auch in den stofflich-materialhaften Gegenpol zur Welt, den Heidegger „Erde“ nennt (s. Abschnitte 3–4). Lässt sich diese Erkenntnis als propositionales Wissen charakterisieren? Eine solche Charakterisierung würde aus Heideggers Sicht zu kurz greifen. Schließlich bindet er die fragliche Erkenntnis stark an unsere Praxis, in der Auseinandersetzung mit Kunst endlos zwischen bedeutungshaft-weltlichen und stofflich-materialhaften Elementen zu changieren. Der epistemische wertvolle Beitrag der Kunst besteht nach Heidegger darin, das konflikthafte Verhältnis der

beiden Pole, die Offenheit der Welt sowie das Sichverschließende der Erde in dieser Praxis zu erfahren.

- (d) Zu guter Letzt erlauben uns Kunstwerke nach Heidegger außerdem epistemisch transformative Erfahrungen zu durchlaufen, die nicht zu einem Zuwachs an propositionalem Wissen, aber zu einer neuen Perspektive auf die Welt (bzw. auf Seiendes als Ganzes) führen. Diese neue Perspektive ist dadurch ausgezeichnet, dass wir die Wirklichkeit – genauer: den Umstand, dass Seiendes ist (Faktizität) –, als Wunder erleben. Diese Erfahrung geht nach Heidegger auch mit einer neuen Haltung einher (s. Abschnitt 5).

Es sind die in (a)–(d) angesprochenen Hinsichten, in denen Heidegger Kunst für epistemisch wertvoll erklärt. Keine der Thesen sollte als generelle Aussage über alle Kunstwerke verstanden werden. Wie ausgeführt beschränkt Heidegger seine Aussagen auf von ihm so genannte „große“ Kunst. Lassen sich (a)–(d) daher als strenge Kriterien auffassen, nach denen sich große (d.h. gute) Kunstwerke von weniger großen (d.h. schlechten) Kunstwerken unterscheiden lassen? Aus unserer Sicht wäre auch diese Lesart zu stark. Heidegger will die in (a)–(d) angesprochenen Kriterien lediglich als Hinweise verstanden wissen, die uns bei der Frage, ob es sich bei einem Gegenstand um ein großes Kunstwerk handelt eine wichtige Rolle spielen, ohne dass sie deswegen notwendig und/oder hinreichend dafür wären.

Im Rahmen vorliegender Untersuchung haben wir allerdings nicht nur die verschiedenen Hinsichten präzisiert, in denen (große) Kunst nach Heidegger epistemisch wertvoll ist, wir haben auch dafür argumentiert, dass Heidegger die Frage nach dem epistemischen Wert der Kunst eng mit seinem philosophischen Hauptanliegen, ein neues Verhältnis zum Sein vorzubereiten, verschränkt. Diese Verschränkung besteht zunächst einfach darin, dass einer der epistemischen Werte (siehe (d)) in der möglichen Erfüllung seines Hauptanliegens besteht. In welcher Beziehung nach Heidegger allerdings (d) wiederum zu den anderen epistemischen Errungenschaften (a)–(c) steht, ist weniger klar. Einerseits haben wir gezeigt, dass zumindest zwischen (c) und (d) gewisse Strukturanalogien bestehen. Andererseits scheint Heidegger selbst eine stärkere Verschränkung der in (a)–(c) angesprochenen epistemischen Werte und seinem in (d) manifestierten philosophischen Hauptanliegen intendiert zu haben. Diese Verschränkung führt er allerdings nicht weiter aus – was er schließlich selbst zuzugestehen scheint (s. Abschnitt 5). Damit haben wir also nicht nur die unterschiedlichen Hinsichten präzisiert, in denen Heidegger Kunst für epistemisch wertvoll erklärt, wir haben auch nachvollzogen, in welchem Verhältnis Heideggers Thesen zum epistemischen Wert der Kunst zu seinem philosophischen Hauptanliegen stehen.

Eine wichtige Frage bleibt damit allerdings offen: Wie überzeugend sind Heideggers Thesen (a)–(d) aus systematischer Sicht? Was lässt sich aus Heideggers Überlegungen für aktuelle Debatten über den epistemischen Wert der Kunst gewinnen? Es ist hier nicht der Ort, diese Fragen abschließend zu beantworten. Dennoch wollen wir die Untersuchung zumindest mit einigen Hinweisen diesbezüglich schließen.

Laut These (a) vermittelt uns Kunst die Einsicht, dass sich Gebrauchsgegenstände (Zeug) nicht durch ihr Erschaffensein auszeichnen, sondern durch ihre Einbettung in

vielfältige Relationen und Sinnzusammenhänge. Betrachten wir zunächst den Gehalt dieses vermeintlichen Wissens. Ist es plausibel anzunehmen, dass es keine notwendige Eigenschaft von Gebrauchsgegenständen (Artefakten) ist, durch Lebewesen erschaffen zu sein, und dass eine Einbettung in oben spezifizierte Sinnzusammenhänge hinreichend für Gebrauchsgegenstände ist. Durch das in Abschnitt 2 angeführte Beispiel eines umgefallenen Baumstammes, der über eine Brücke fällt und fortan als Brücke benutzt wird und insofern in Sinnzusammenhänge (Wünsche, Absichten, Pläne) ihrer Nutzer und Nutzerinnen eingebettet ist, lässt sich diese These durchaus zu einem gewissen Grad rechtfertigen. Der Umstand, dass wir einen solchen Baumstamm als „Brücke“ bezeichnen und damit als Gebrauchsgegenstand klassifizieren, spricht auf den ersten Blick durchaus für Heideggers Auffassung.

Aber ist es auch korrekt, dass Kunstwerke uns dieses Wissen hinsichtlich der Ontologie von Gebrauchsgegenständen vermitteln? Es ist hilfreich, zwischen starken und schwachen Lesarten dieser These zu unterscheiden. In der schwachen Lesart ist mit der These (a) lediglich gemeint, dass die Auseinandersetzung mit manchen Kunstwerken bei manchen Personen dazu führen kann, das angesprochene Wissen hervorzurufen. In dieser Lesart ist die These vermutlich korrekt. Schließlich scheint Heidegger selbst ein Beispiel zu sein, das die These bestätigt. Bei ihm hat unter anderem die Auseinandersetzung mit Van Goghs Gemälde der Schuhe offenbar zu der angesprochenen Einsicht geführt. Doch ist auch die stärkere Lesart plausibel nach der die These besagt, dass Kunst besonders geeignet ist, das angesprochene ontologische Wissen zu vermitteln. Diese Behauptung ist problematischer und bedürfte aus unserer Sicht einer ausführlichen Begründung. Warum sollte die Auseinandersetzung mit Kunstwerken beispielsweise geeigneter sein, solche genuin ontologischen Einsichten zu vermitteln, als traditionelle philosophische Methoden (z.B. philosophische Argumentation, Gedankenexperimente)?

Betrachten wir These (b). Laut These (b) erlauben uns Kunstwerke Erkenntnisse bezüglich der Relationen und Sinnzusammenhänge, die Welt(en) in Heideggers Sinn konstituieren. Dies lässt sich so verstehen, dass Kunstwerke uns erlauben, mentale und/oder phänomenale Einstellungen nachzuempfinden, die die jeweiligen Welten (z.B. die Welt einer Bäuerin im Europa des 19. Jahrhunderts, s. Abschnitt 2) mitkonstituieren. Dass manche Kunstwerke in dieser Hinsicht erlauben, nicht-propositionales Verstehen, im Sinne eines Erfassens von Sinnbezügen, die auch mentale und phänomenale Erlebnisse umfassen, zu generieren, ist eine These, die auch in der aktuellen Forschung verteidigt wird. Insbesondere in Bezug auf erzählende Literatur scheint es durchaus plausibel anzunehmen, dass sie in der Lage ist, uns Gefühlswelten von Personen nahezubringen, die in Sinnzusammenhängen leben, die uns selbst nicht auf direkte Weise zugänglich sind (s. hierzu z.B. Vendrell Ferran 2018, 183–189).

Doch ist auch die stärkere Variante der These plausibel, dass Kunstwerke (z.B. aus der erzählenden Literatur) besonders geeignet sind, diese Form der Erkenntnis zu vermitteln. Um diese These zu rechtfertigen, müsste geklärt werden, warum beispielsweise die Auseinandersetzung mit literarischen Texten eher zu dieser Erkenntnis führen soll als die Beschäftigung mit Tagebucheinträgen, Zeitzeugenberichten etc. Wollen wir beispiels-

weise besser verstehen, wie es sich anfühlt in einer Diktatur mit ihren allgegenwärtigen Kontroll- und Unterdrückungsmechanismen zu leben, so scheinen uns wissenschaftliche Untersuchungen im Hinblick auf Diktaturen nicht weiter zu helfen. Durch sie lernen wir interessante Fakten, aber das mentale und/oder phänomenale Erleben von Personen wird uns dadurch nicht näher gebracht. Das Lesen von Romanen, das ein Leben in solchen Zusammenhängen aus der subjektiven Perspektive der Betroffenen beschreibt, scheint diesbezüglich geeigneter. Das ist einleuchtend. Aber wieso sollte das Lesen eines Romans im Hinblick auf das angesprochene Erkenntnisinteresse geeigneter sein als beispielsweise die Auseinandersetzung mit Zeugenberichten, die uns ebenfalls Geschehnisse und Erlebnisse aus der erstpersionalen Perspektive nahebringen? Diese Frage ist aus unserer Sicht noch offen und bedürfte einer ausführlichen Diskussion.

Auch These (c) hat sowohl plausible wie problematische Aspekte. Zunächst ist es eine richtige Beobachtung Heideggers, dass wir bei der Rezeption von Kunst, insbesondere der bildenden Kunst, stetig zwischen bedeutungshaft-symbolischen und materialhaft-stofflichen Aspekten des Werks changieren. Unter Rekurs auf Nelson Goodmans Symboltheorie ließe sich dies durch Verweis auf die eigentümliche Sättigung (*repleteness*) von Kunstwerken erklären (s. Goodman 1976, 229–230). Üblicherweise sind die Merkmale eines Gegenstandes, die symbolisch relevant sind, beschränkt. Bei Kunstwerken ist allerdings jedes stofflich-materialhafte Merkmal des Gegenstandes zumindest potentiell auch von symbolischer Relevanz. Goodman verdeutlicht diesen Punkt an dem Unterschied eines Elektrokardiogramms und einem gleichaussehenden Gemälde. Im ersten Fall sind lediglich die Ordinate und Abszisse aller Punkte, durch die die Kurve führt, relevant. Im zweiten Fall hingegen würde auch die Farbe der Kurve, ihre Dicke, der Kontrast zum Hintergrund, die stoffliche Verfasstheit des Hintergrunds etc. zumindest potentiell eine bedeutungstragende Rolle spielen (s. ebd.). Dies erklärt auch, warum wir immer wieder zu Kunstwerken zurückkehren und am stofflich-materialhaften der Werke immer wieder neue Entdeckungen machen, die für die Interpretation und das symbolische Verständnis des Werkes relevant sind (s. Goodman 1978, 67–69). Auch Heideggers Verweis auf die Offenheit der durch das Werk aufgestellten Welt, – verstanden als Verweis auf die prinzipielle Offen- und Unabgeschlossenheit der symbolisch-bedeutungshaften Zusammenhänge des Werkes – ist daher durchaus überzeugend. Ob aber das angesprochene endlose Changieren zwischen stofflich-materialhaften und symbolisch-bedeutungshaften Aspekten eines Werkes auch dazu führt, dass man dadurch „das Seiende als Ganzes“ – d.h. Erde und Welt in Heideggers Verständnis der Begriffe sowie das von Heidegger konstatierte konflikthafte Verhältnis der beiden – erfährt, ist fragwürdig. Ob dies so ist, hängt zuallererst davon ab, ob man Heideggers Metaphysik von Welt, Erde und deren Verhältnis akzeptiert. Dabei handelt es sich allerdings um eine Metaphysik, die er zwar im Kunstwerkaufsatz prominent herausstellt, allerdings nicht ausführlich begründet.

Kommen wir abschließend zu These (d). Dass die Auseinandersetzung mit Kunst eine transformative Wirkung entfalten kann, scheint uns selbstverständlich zu sein. Auch wenn emphatische Berichte in Bezug auf diese transformative Kraft und die damit einhergehende Ausstellung der Empfänglichkeit für das angesprochene transformative Potential der

Kunst gelegentlich als Distinktionsmerkmal und zur Festigung der eigenen ästhetischen Überlegenheit genutzt werden, so sprechen Berichte dieser Art dennoch für die angeführte These. Die Plausibilität der Annahme, dass Kunstwerke eine Form der transformativen Erfahrung erlauben, wird auch dadurch verdeutlicht, dass die angesprochene Transformation eine Sache des Grades sein kann. Sie kann sich also auch in kleinen Aha-Erlebnissen ausdrücken, womit bereits der epistemische Aspekt solcher Erfahrungen angesprochen ist: Man sieht die Welt in gewisser Hinsicht auf eine neue Weise. Wie genau jedoch die Art der Verwandlung auszubuchstabieren ist, wird von Heidegger nicht ausgeführt. Mit Blick auf seine Philosophie des Seins kann vermutet werden, dass Heidegger hierbei an eine Haltung der Gelassenheit denkt, die er in anderen Kontexten mit der Erfahrung der Faktizität des Seienden verbindet (vgl. dazu Gutschmidt 2016, Abschnitt 4.4).¹¹ Auch wie genau es Kunstwerke schaffen sollen, die anvisierte transformative Erfahrung hervorzurufen, wird von Heidegger nicht ausführlich diskutiert. Heideggers Andeutungen, dass wir allein angesichts des Geschaffenseins von Kunstwerken auf die Faktizität alles Seienden, d.h. auf das Wunder, dass Seiendes ist, aufmerksam werden, ist nur wenig überzeugend.

Auch wenn Heideggers Thesen zur Kunst nicht vollständig überzeugen, lassen sie sich durchaus fruchtbar auf aktuelle Debatten zum epistemischen Wert von Kunst beziehen. Dazu gehört auch der von uns rekonstruierte Ansatz einer epistemisch transformativen Erfahrung hin zu einem neuen Verhältnis zum Sein. Auch wenn es sich vielleicht nur um einen „Holzweg“ handelt, sieht Heidegger selbst im Rückblick noch eine enge Verbindung von Sein und Kunst – eine Verbindung, die auch aus systematischer Perspektive interessant ist.¹²

Literatur

- Briesen, Jochen 2020: *Ästhetische Urteile und ästhetische Eigenschaften*, Frankfurt a.M.
- Denker, Alfred und Zaborowski, Holger (Hg.) 2020: *Jenseits von Polemik und Apologie. Die „Schwarzen Hefte“ in der Diskussion. Heidegger Jahrbuch 12*, Freiburg/München.
- Derrida, Jacques 1978: *Restitutions – de la vérité en peinture*, in: Ders., *La vérité en peinture*, Paris, 291–436; Deutsch: Derrida Jacques 1992: *Restitutions – von der Wahrheit nach Maß*, in: Ders., *Die Wahrheit in der Malerie* (übersetzt von M. Wetzel), Wien, 301–442.
- Espinet, David, Figal, Günter, Keiling, Tobias und Mirković, Nikola (Hg.) 2018: *Heideggers „Schwarze Hefte“ im Kontext. Geschichte, Politik, Ideologie*, Tübingen.
- Gethmann, Carl Friedrich 1993: *Zum Wahrheitsbegriff*, in: Ders., *Erkennen und Handeln – Heidegger im phänomenologischen Kontext*, Berlin, 115–136.
- Gutschmidt, Rico 2016: *Sein ohne Grund. Die post-theistische Religiosität im Spätwerk Martin Heideggers*, Freiburg/München.

11. Zum Aspekt der Gelassenheit im Rahmen ästhetischer Erfahrungen im Allgemeinen siehe Briesen 2020, 186–191.

12. Für hilfreiche Kommentare und Diskussionen danken wir Tobias Keiling, Nikola Mirković, Ingrid Vendrell Ferran, Dina Emundts sowie allen Teilnehmer*innen des von ihr geleiteten Forschungskolloquiums. Vorliegende Arbeit wurde von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (Projektnr. BR 6343/1–1) gefördert.

- Goodman, Nelson 1976: *Languages of Art*, Indianapolis (2nd edition).
- Goodman Nelson 1978: *Ways of Worldmaking*, Indianapolis.
- Espinet, David Keiling, Tobias (Hg.) 2011: *Heideggers ‚Ursprung des Kunstwerks‘ – Ein kooperativer Kommentar*, Frankfurt a.M.
- Heidegger, Martin 2002: *Aus der Erfahrung des Denkens (1910–1976)*, hrsg. von Hermann Heidegger, Frankfurt a.M. (Martin Heidegger Gesamtausgabe 13, zitiert unter GA 13).
- Heidegger, Martin 2003: *Holzwege (1935–1946)*, hrsg. von Friedrich-Wilhelm v. Herrmann, Frankfurt a.M. (Martin Heidegger Gesamtausgabe 5, zitiert unter GA 5).
- Heidegger, Martin 2004: *Wegmarken (1919–1961)*, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a.M. (Martin Heidegger Gesamtausgabe 9, zitiert unter GA 9).
- Heidegger, Martin 2005: *Seminare (1951–1973)*, hrsg. von Curd Ochwadt, Frankfurt a.M. (Martin Heidegger Gesamtausgabe 15, zitiert unter GA 15).
- Heidegger, Martin 2018: *Sein und Zeit (1927)*, hrsg. von Friedrich-Wilhelm v. Herrmann, Frankfurt a.M. (Martin Heidegger Gesamtausgabe 2, zitiert unter GA 2).
- Heidegger, Martin 2018: *Parmenides (Wintersemester 1942/43)*, hrsg. von Manfred S. Frings, Frankfurt a.M. (Martin Heidegger Gesamtausgabe 54, zitiert unter GA 54).
- Heidegger, Martin 2020: *Vorträge. Teil 2: 1935–1967*, hrsg. von Günther Neumann, Frankfurt a.M. (Martin Heidegger Gesamtausgabe 80.2, zitiert unter GA 80.2).
- Hempel, Carl G. 1973: *Science Unlimited?*, in: *The Annals of the Japan Association for Philosophy of Science*, 14, 187–202.
- Kern, Andrea 2013: *‚Der Ursprung des Kunstwerks‘ – Kunst und Wahrheit zwischen Stiftung und Streit*, in: D. Thomä (Hg.), *Heidegger-Handbuch*, Stuttgart, 133–143.
- Menke, Christoph 2013: *Subjekt. Zwischen Weltbemächtigung und Selbsterhaltung*, in: D. Thomä (Hg.), *Heidegger-Handbuch*, Stuttgart, 320–328.
- Mirković, Nikola 2020: *Werk und Wirkung. Eine hermeneutische Untersuchung der Kunstphilosophie Martin Heideggers*, Tübingen.
- Paul, Laurie A. 2014: *Transformative Experience*, Oxford.
- Preston, Beth 2020: *Artifact*, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2020 Edition)*, E. N. Zalta (ed.), URL=<http://plato.standord.edu/archives/fall2020/entries/artifact/>.
- Rentsch, Thomas 2011: *Der Augenblick des Schönen. Visio beatifica und Geschichte der ästhetischen Idee*, in: Ders., *Transzendenz und Negativität. Religionsphilosophische und ästhetische Studien*, Berlin, 355–379.
- Schapiro, Meyer 1968: *The still-life as personal object – A note on Heidegger and van Gogh*, in: M.L. Simmel (ed.), *The reach of the mind. essays in honor of Kurt Goldstein*, New York, 203–209.
- Tugendhat, Ernst 1980: *Heideggers Idee der Wahrheit*, in: G. Skirbekk (Hg.), *Wahrheitstheorien*, Frankfurt a.M., 431–448 (ursprünglich in: O. von Pöggeler, *Heidegger*, Berlin 1969, 286–297).
- Vendrell Ferran, Ingrid 2018: *Die Vielfalt der Erkenntnis – Eine Analyse des kognitiven Werts der Literatur*, Paderborn.
- Wittgenstein, Ludwig 1965: *Lecture on Ethics*, in: *The Philosophical Review*, 74, 3–12.

Wrathall, Mark A. 2021: History of Being (Geschichte des Seins), in: Ders. (Hg.), The Cambridge Heidegger Lexicon, Cambridge, 385–396.

Young, Julian 2004: Heidegger's Philosophy of Art, Cambridge.