

## Editors:

Parvis Emad (Chicago, IL, U.S.A.)  
Friedrich-Wilhelm von Herrmann  
(Freiburg, Germany)

Kenneth Maly (La Crosse, WI, U.S.A.)  
François Fédier (Paris, France)

## Associate Editors:

John Sallis (Chicago, IL, U.S.A.)  
Ingeborg Schüßler (Lausanne, Switzerland)  
François Vezin (Paris, France)

## Editorial Advisory Board:

Beda Allemann (Bonn, Germany)  
Pierre Aubenque (Paris, France)  
Robert Bernasconi (Memphis, Tennessee,  
U.S.A.)  
Rudolf Bernet (Louvain, Belgium)  
Walter Biemel (Aachen, Germany)  
Franz-Karl Blust (Freiburg, Germany)  
Heribert Boeder (Braunschweig, Germany)  
John Caputo (Pennsylvania, U.S.A.)  
Jean-François Courtine (Paris, France)  
Françoise Dastur (Paris, France)  
Joseph P. Fell (Lewisburg, Pennsylvania,  
U.S.A.)  
Hans-Helmuth Gander (Freiburg, Germany)  
Gérard Guest (Gif-sur-Yvette, France)  
Michel Haar (Paris, France)  
Klaus Held (Wuppertal, Germany)  
Albert Hofstadter (Santa Cruz, California,  
U.S.A.)  
Samuel Ijsseling (Louvain, Belgium)  
Pierre Jacerme (Paris, France)

Petra Jaeger (Düsseldorf, Germany)  
Dieter Jähnig (Tübingen, Germany)  
Joseph J. Kockelmans (Pennsylvania,  
U.S.A.)  
George Kovacs (Miami, Florida, U.S.A.)  
David Krell (Essex, England)  
Jean-Luc Marion (Paris, France)  
Graeme Nicholson (Toronto, Canada)  
William Richardson (Boston, Massachusetts,  
U.S.A.)  
Ewald Richter (Hamburg, Germany)  
Manfred Riedel (Erlangen, Germany)  
Reiner Schürmann (New York, N.Y., U.S.A.)  
Charles Scott (Nashville, Tennessee, U.S.A.)  
Günter Seubold (Würzburg, Germany)  
Joan Stambaugh (New York, N.Y., U.S.A.)  
Jacques Taminiaux (Louvain, Belgium)  
Hartmut Tietjen (Freiburg, Germany)  
Helmuth Vetter (Wien, Austria)  
Franco Volpi (Padua, Italy)  
Richard Wisser (Mainz, Germany)

## Aim and Scope:

**Heidegger Studies** is an annual publication dedicated to promoting the understanding of Heidegger's thought through the interpretation of his writings. **Heidegger Studies** provides a forum for the thorough interpretation of the whole of Heidegger's work (including works published during his lifetime) that is called for by the publication of his **Gesamtausgabe**. In keeping with its international character, **Heidegger Studies** publishes articles in English, German, and French. The editors of this journal welcome the submission of manuscripts that take up the serious task of interpreting and thinking through Heidegger's work. The editors especially welcome submission of manuscripts devoted to an interpretive exploration of the new texts published in the **Gesamtausgabe**.

Die **Heidegger Studien** sind eine jährlich erscheinende Zeitschrift, die der Förderung des Verständnisses des Heideggerschen Denkens durch die Interpretation seiner Schriften gewidmet ist. Die Zeitschrift will ein Forum für die gründliche Interpretation von Heideggers Werk im Ganzen (einschließlich der zu seinen Lebzeiten veröffentlichten Werke) bereitstellen, deren Notwendigkeit sich aus der fortlaufenden Veröffentlichung der **Gesamtausgabe** ergibt. In der Tat machen Spannbreite und Bedeutung der neuen Texte, die in dieser Ausgabe erscheinen, die **Heidegger Studien** erforderlich. Die **Heidegger Studien** sind ihrem Wesen

## Table of Contents / Inhaltsverzeichnis / Table des Matieres

## Articles:

- Martin Heidegger*  
Vom Ursprung des Kunstwerks: Erste Ausarbeitung ..... 5
- Bernhard Radloff*  
Das Gestell and L'écriture: The Discourse of Expropriation in Heidegger and Derrida ..... 23
- Ewald Richter*  
Heideggers These vom „Überspringen der Welt“ in traditionellen Wahrheitstheorien und die Fortführung der Wahrheitsfrage nach „Sein und Zeit“ ..... 47
- Gérard Guest*  
Anabase — Acheminement vers l'amont de la „présupposition“ — Le chemin de Sein und Zeit ..... 79
- George Kovacs*  
On Heidegger's Silence ..... 135
- Manfred Riedel*  
Naturhermeneutik und Ethik im Denken Heideggers ..... 153
- Pascal David*  
Sur les Wege zur Aussprache de Heidegger ..... 173
- Essays in Interpretation:**
- John Loscerbo*  
The Co-enactment of Heidegger's Being and Time: F.-W. von Herrmann's Elucidation of its "Introduction" ..... 183

B3279  
H49  
H3523  
5  
(LC)



## Vom Ursprung des Kunstwerks

### Erste Ausarbeitung

Martin Heidegger

*[Vorbemerkung des Herausgebers und Nachlaßverwalters:]*

„Der Ursprung des Kunstwerkes“ erschien im Herbst 1949 (Copyright 1950) in den „Holzwegen“ (GA 5).

Martin Heideggers Überlegungen zum Rätsel der Kunst erhoben nicht den Anspruch, das Rätsel zu lösen, sondern es zu sehen. Die damals vorgelegte Fassung enthielt die drei im Freien Deutschen Hochstift zu Frankfurt am Main Ende 1936 gehaltenen Vorträge. Sie waren eine dritte Ausarbeitung des Themas.

Die zweite Ausarbeitung war die erste Vortragsfassung. Dieser Vortrag wurde am 13. November 1935 in der Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft zu Freiburg i. Br. gehalten.

Diese zweite Ausarbeitung wurde, aufgrund einer Fotokopie der maschinenschriftlichen Abschrift der Handschrift, in Frankreich 1987 zweisprachig als Raubdruck veröffentlicht, ohne Martin Heideggers handschriftliche Überarbeitung dieser Abschrift zu berücksichtigen.

Hier wird vorgelegt die bisher unveröffentlichte und unbekannte, da nie vorgetragene erste Ausarbeitung „Vom Ursprung des Kunstwerks“, deren Handschrift Martin Heidegger zusammen mit den Vorträgen zum gleichen Thema in einem Schubert aufbewahrt hatte.

Hermann Heidegger]

\*

Was hier im Rahmen eines Vortrages über den Ursprung des Kunstwerks gesagt werden kann, ist wenig genug, vieles daran vielleicht befremdlich, das meiste aber Mißdeutungen ausgesetzt. Allein, über all dieses hinweg soll es doch nur auf *das Eine* ankommen, nämlich: bei aller Würdigung dessen, was zur Wesensbestimmung der Kunst längst gedacht und gesagt ist, eine gewandelte Grundstellung unseres Daseins zur Kunst mit vorzubereiten.

Kunstwerke sind uns bekannt. Bauwerke und Bildwerke, Ton- und Sprachwerke sind hier und dort an- und untergebracht. Die Werke entstammen den verschiedensten Zeitaltern; sie gehören unserem eigenen Volke und fremden Völkern an. Wir kennen auch meist den „Ursprung“ der so vorhandenen

Kunstwerke; denn wo anders soll ein Kunstwerk seinen Ursprung haben als in der Hervorbringung durch den Künstler? Zu einer solchen gehören zwei Vorgänge: einmal die Fassung des künstlerischen Gedankens in der Einbildungskraft und dann die Umsetzung des Gedankens in das künstlerische Erzeugnis. Beides ist gleichwichtig, wenn auch die Fassung des künstlerischen Gedankens die Vorbedingung für seine Ausführung und mithin das „Ursprünglichere“ bleibt. Die Gedankenfassung ist ein rein geistiger Vorgang, der sich als „seelisches Erlebnis“ beschreiben läßt. Daraus erwächst ein Beitrag zur Seelenkunde der Hervorbringung von Kunsterzeugnissen. Dergleichen kann recht belehrend sein, nur bringt das *niemals* eine Aufhellung des Ursprungs des Kunstwerks. Woran liegt das? Zunächst daran, daß hier „Ursprung“ einfachhin gleichgesetzt wird mit „Ursache“ des Vorhandenseins von Kunstwerken. Diese Fragerichtung auf die „Ursache“ wird aber deshalb wie selbstverständlich eingeschlagen, weil man gar nicht vom *Kunstwerk* ausgeht, sondern vom Kunsterzeugnis als einem *Kunststück*. Zwar bleibt richtig: das Kunstgebilde entsteht aus dem „geistigen Ringen“ des Künstlers. Die Hervorbringung ist *seine* gekonnte Leistung. Diese wird zum „Ausdruck“ seiner „Persönlichkeit“, die sich in der Hervorbringung „auslebt“ und sich von „ihrem Gefühlssturm befreit“. So ist das Kunstwerk immer auch Erzeugnis des Künstlers. Aber — dieses Erzeugtsein macht nicht das Werksein des Werkes aus. Das ist so wenig der Fall, daß je der eigenste Wille der Hervorbringung darauf brennt, das Werk auf sich selbst beruhen zu lassen. Gerade in der *großen Kunst* — und von ihr allein ist hier die Rede — bleibt der Künstler gegenüber der Wirklichkeit des Werkes etwas Gleichgültiges, fast wie ein im Schaffen sich selbst vernichtender Durchgang.

Die Frage nach dem Ursprung des *Werkes* muß zu allererst darauf halten, daß sie wirklich beim Kunstwerk als solchen ansetzt. Hierzu ist offenbar nötig, das Kunstwerk dort aufzusuchen, wo es eben schon losgelöst von der Hervorbringung *an sich vorhanden ist*. Kunstwerke treffen wir an in Kunstsammlungen und Kunstaussstellungen. Da sind sie untergebracht. Wir finden Kunstwerke auf öffentlichen Plätzen und in den Wohnhäusern einzelner. Da sind sie angebracht. Die Werke stehen im Klaren; denn die Kunstgeschichtsforschung bestimmt ihre geschichtliche Herkunft und Zugehörigkeit. Kunstkenner und Kunstschriftsteller beschreiben ihren Gehalt und erklären ihre — wie man sagt — „Qualitäten“ und machen so die Werke für den gemeinschaftlichen und vereinzelter Kunstgenuß zugänglich. Kunstfreunde und Kunstliebhaber befördern die Sammlung von Kunstwerken. Amtliche Stellen übernehmen die Pflege und Erhaltung der Kunstwerke. Der Kunsthandel sorgt für den Markt. Um die an sich vorhandenen Kunstwerke tut sich so ein mannigfaltiger Umtrieb, den wir kurz und ohne jede abschätzige Bedeutung den *Kunstbetrieb* nennen. Er vermittelt den Weg zu den Kunstwerken selbst. Gewiß — sofern sie jetzt abgelöst sind aus dem Bezug zur Hervorbringung durch Künstler. Jedoch das bloße Absehen von diesem Bezug verbürgt noch nicht, daß wir jetzt das Werksein des Werkes erfahren; denn der Kunstbetrieb bringt ja die Werke

wiederum in einen Bezug, eben den des Umtriebes um die Werke. Das Werk begegnet hier so, wie es innerhalb des pflegenden, erklärenden und genießenden Kunstbetriebs *Gegenstand* ist. Aber solches *Gegenstandsein* darf wiederum nicht gleichgesetzt werden mit dem Werksein des Werkes.

Bringen wir uns vor Werke der großen Kunst — vor die Ägineten in der Münchner Sammlung, vor das Straßburger „Bärbele“ im Liebighaus in Frankfurt, oder in den Bereich der „Antigone“ des Sophokles. Die Werke sind aus ihrem eigentlichen Ort und Raum versetzt. Bei allem Rang und aller sogenannten „Qualität“ und Eindrucksstärke ist doch ihr Werksein nicht mehr das eigentliche. Sie mögen noch so gut erhalten und verständlich sein, die Versetzung in die Sammlung, die Übernahme in die überliefernde Bewahrung hat sie ihrer Welt entzogen. Aber auch wenn wir uns mühen, solche Versetzungen der Werke rückgängig zu machen oder zu vermeiden, indem wir etwa den Tempel in Paestum an seinem Ort aufsuchen und den Bamberger Dom an seinem Platz — die Welt der erhaltenen Werke ist zerfallen. Wir können sie gar in geschichtlicher Erinnerung nachzeichnen und hinzudenken. Allein, Weltentzug und Weltzerfall sind nie mehr rückgängig zu machen. Zwar können wir die Werke erfahren als „Ausdruck“ ihres Zeitalters, als Zeugnisse einer vormaligen Pracht und Macht eines Volkes. An unseren „herrlichen deutschen Domen“ können wir uns „begeistern“. Und dennoch — Weltzerfall und Weltentzug haben ihr Werksein gebrochen.

Das Gegenstandsein der Werke im Kunstbetrieb, das Erzeugtsein der Werke durch den Künstler sind beide mögliche Bestimmungen des Werkseins. Aber jenes ist eine Folge, dieses eine Mitbedingung des Werkseins. Sie erschöpfen dieses nicht nur nicht, sie verwehren sogar — für sich genommen — den Blick auf das Werksein und das Wissen darum.

Solange wir jedoch das Werk in seinem Werksein nicht fassen, bleibt die Frage nach dem Ursprung des Kunstwerks ohne den zureichend gesicherten Ansatz.

Warum ist denn nun aber die Bestimmung des Werkseins des Kunstwerkes so schwer? Weil das Werksein sich aus dem bestimmt, worin das Werk gründet. Und *dieser Grund* allein ist der Ursprung des Werkes seinem Wesen und seiner Notwendigkeit nach. Der liegt nicht im Künstler als der Ursache des Erzeugtseins des Werkes. Der Ursprung des Kunstwerks ist die Kunst. Kunst ist nicht, weil es Kunstwerke gibt, sondern umgekehrt, weil und sofern Kunst geschieht, besteht die Notwendigkeit des Werkes. Und die Notwendigkeit des Werkes erst ist der Grund der Möglichkeit des Künstlers.

Zunächst sind das lediglich Behauptungen. Sie bringen uns in eine merkwürdige Lage. Die Frage nach dem Ursprung des Kunstwerks muß vom Werksein des Werkes ausgehen. Aber dieses Werksein bestimmt sich erst oder schon aus dem Ursprung. Was wir suchen, den Ursprung, müssen wir schon haben, und was wir haben, müssen wir erst suchen. Wir bewegen uns da im *Kreis*. Das darf jedoch allemal — in der Philosophie wenigstens — als Zeichen dafür

gelten, daß die Fragestellung in Ordnung ist. Die Schwierigkeit, daß wir erst am Schluß der Darlegungen vorbereitet sind zum Beginn, ist unumgänglich.

Zum Mitvollzug der Kreisbewegung unseres Fragens kommen wir aber nur durch einen Sprung. Und am Ende ist dieser Sprung die einzige Weise des rechten Mitwissens um *den* Ursprung, dem wir nachfragen. So hängt alles daran, daß wir für diesen Sprung den rechten Absprung nehmen. Dieser besteht nach der Anlage dieser Überlegungen in der Gewinnung des zureichenden Vorbegriffes vom *Kunstwerk* in seinem Werksein.

## I. Das Kunstwerk als Werk

Das Bisherige diene zur Abwehr der Mißdeutungen des Werkseins des Werkes entweder als Erzeugtsein durch den Künstler oder als Gegenstandsein für den Kunstbetrieb. Meist sogar sind beide verkoppelt. Immer steht dabei das Kunstwerk noch in einem Bezug zu anderem und ist nicht von ihm selbst her begriffen. Aber können wir denn überhaupt etwas an ihm selbst außerhalb jeden Bezugs fassen? Zum mindesten ist dann doch jedesmal dieses Fassen selbst ein Bezug. Diese grundsätzliche Frage bleibe hier übergangen. Wesentlicher ist jetzt im Hinblick auf unsere Aufgabe eine andere Frage: Handelt nicht überhaupt der Versuch, das Werk aus allem Bezug zu anderem außer ihm *herauszulösen*, gerade dem Wesen des *Werkes selbst* entgegen? Allerdings, denn das Werk will *als Werk* offenbar sein. Und zwar wird es nicht erst nachträglich in eine Offenbarkeit gebracht, diese ist auch nicht nur *mit* beabsichtigt, sondern Werksein heißt Offenbarsein. Aber die Frage ist, was hier Offenbarkeit und Öffentlichkeit meint. Nicht das Publikum, das sich im Kunstbetrieb mit herumtreibt. Überhaupt ist das, wohin das Werk „wirkt“, indem es ins Offene hinaussteht, nie etwas Vorhandenes, darauf es nur wie auf einen angebrachten Empfänger aufzutreffen hat, sondern im Offenbarsein des Werkes *erwirkt* sich dieses erst seine Öffentlichkeit. Zum „Publikum“, wo es das gibt, hat es nur *den* Bezug, daß es dieses zerstört. Und an dieser Zerstörungskraft mißt sich die Größe eines Kunstwerks.

Allein, dieser Bezug ins Offene ist dem Werksein zwar wesentlich; er gründet aber seinerseits im *Grundzug* des Werkseins, der jetzt schrittweise ans Licht gehoben werden soll.

Wir fragen nach dem Werk, wie es an sich bei ihm selbst ist. Bei ihm selbst ist das Werk, sofern es, das Werk, am Werk ist. Und das Kunstwerk ist am Werk in seiner *Aufstellung*.

Mit dieser Benennung sei auf einen Zug im Werksein des Werkes gewiesen. Gewöhnlich spricht man hinsichtlich des Kunstwerks von „Aufstellung“ im Sinne der Unterbringung eines Werkes in einer Sammlung oder der Anbringung des Werkes an einem geeigneten Platz. Von der bloßen An- und Unterbringung ist wesentlich verschieden die Aufstellung im Sinne der Errichtung: zum Beispiel das Bauen eines bestimmten Zeustempels oder das Hinstellen, zum Stand-

Bringen eines bestimmten Apollostandbildes oder die Aufführung einer Tragödie, die zugleich aber nicht nur die Errichtung eines dichterischen Sprachwerkes in der Sprache eines Volkes ist.

Solche Aufstellung als *Errichtung* ist Weihung und Rühmung. Weihung heißt „heiligen“ in dem Sinne, daß in der werkhafte Darbringung das Heilige als Heiliges eröffnet und der Gott in das Offene seiner Anwesenheit hereingerufen wird. Zur Weihung gehört die Rühmung als Würdigung der Würde und des Glanzes des Gottes. Würde und Glanz, die im werkhafte Rühmen eröffnet werden, sind nicht Eigenschaften, neben und hinter denen außerdem noch der Gott steht, sondern in der Würde und dem Glanz west er an.

Jede Aufstellung im Sinne der weihend-rühmenden Errichtung ist immer auch Erstellung als eine Art Anbringung des Baues und des Standbildes, als Sagen und Nennen innerhalb einer Sprache. Nicht aber ist umgekehrt schon eine Anbringung und Unterbringung eines „Kunsterzeugnisses“ eine Aufstellung im Sinne der erstellenden Errichtung; denn diese setzt voraus, daß das zu errichtende, aufzustellende Werk *in sich schon* den Wesenszug der Aufstellung hat, selbst im Eigensten *aufstellend* ist. Aber wie sollen wir diese eigentliche, das Werksein des Werkes mitausmachende „Aufstellung“ fassen?

Das Werk ist in sich ein Auffragen, worin eine Welt erbrochen und als eröffnete in den Verbleib gestellt wird. Aber was ist das — eine *Welt*? Das läßt sich hier nur in der größten Andeutung sagen. Um mit der Abwehr zu beginnen: Welt ist nicht die Ansammlung vorhandener Dinge als Ergebnis einer ausgeführten oder nur gedachten Durchzählung derselben. Sowenig wie die Summe des Vorhandenen ist aber die Welt ein nur eingebildeter und hinzugedachter *Rahmen* für das Vorhandene. Welt weltet — sie umleitet unser Dasein als ein Geleit, worin uns die Weile und Eile, die Ferne und Nähe, die Weite und Enge alles Seienden offenbleibt. Dieses Geleit begegnet nie als Gegenstand, sondernweisend hält es unser Tun und Lassen entrückt in ein Gefüge von Verweisungen, aus denen winkende Huld und schlagendes Verhängnis der Götter ankommt und — ausbleibt. Auch dieses Ausbleiben ist eine Weise, wie Welt weltet. Diesesweisende Geleit kann der Wirrnis verfallen und so eine *Umwelt* sein. Aber, ob Welt oder Umwelt, immer bleibt diesesweisende Geleit bei aller Ungegenständlichkeit seiender als jedes der greifbaren vorhandenen Dinge, in denen wir alltagshaft heimisch zu sein glauben. Welt aber ist das immer Unheimische; indem wir es wissen, wissen wir nicht, was wir wissen. (Aber Welt nie *Gegenstand*, der vor uns *steht*, sondern der *Ungegenstand*, den wir untersuchen.)

Welt nun ist es, was das Werk als Werk auf-stellt, d.h. auf-bricht und das Eröffnete zum Stehen, zum weltenden Verbleib bringt. So auf-stellend ist Werk am Werk. Ein Kunsterzeugnis im weiteren Sinne, dem dieser Wesenszug der Welt-aufstellung abgeht, *ist* kein Kunstwerk, sondern ein Kunststück, das bei nichts am Werk ist, sondern nur ein leeres Können zur Schau stellt und vielleicht sogar irgendeinen „Eindruck“ macht.

Indem das wirkliche Werk aufragend eine Welt ausspart und aufspart, ist in ihm jene überlegene Abweisung des üblichen Vorhandenen am Werk. Das Unheimische, was jedes Werk umwittert, ist jene Abgeschiedenheit, in die das Werk — ganz nur seine Welt aufstellend — sich zurückstellt. Außer nur kraft dieser Einsamkeit vermag das Werk ins Offene, es eröffnend, hinauszuragen und seine Öffentlichkeit zu erwirken. Alle Dinge, die dann in deren Bereich einbezogen sind, werden *so*, als sei ein Unerschöpflich-Unumgängliches über sie gekommen.

Indem das Werk *Werk ist*, seine Welt zum eröffneten Ragen bringt, erwirkt es selbst erst den Auftrag, dem es dient, schafft es selbst erst den Raum, den es durchherrscht, bestimmt es selbst erst den Ort, an dem es zur Errichtung kommt. Die Aufstellung als Weihend-rühmende Errichtung gründet immer in der Aufstellung als der aufragenden Aussparung einer Welt. Dieser kann jene versagt bleiben. Jene kann im Unwesentlichen der bloßen Anbringung von Kunsterzeugnissen steckenbleiben. Das errichtete Werk aber kann dem Schicksal des Weltentzugs und Weltzerfalls anheimfallen. Das Werk bleibt zwar vorhanden, aber es ist nicht mehr da, sondern auf der Flucht. Dieses Wegsein ist jedoch nicht nichts, sondern die Flucht bleibt im vorhandenen Werk, gesetzt, daß es ein Werk ist, und dann liegt diese Flucht auch noch im Bruchstück (während die unversehrte Erhaltung eines Erzeugnisses dieses noch nicht zum Werk macht).

Ineins mit der *Auf-stellung* gehört zum Werksein des Werkes die *Herstellung*. Aber wir haben doch zu Beginn eigens die Hervorbringung durch den Künstler ausgeschaltet, weil aus dem Erzeugtsein nicht das Werksein, sondern nur umgekehrt aus dem Werksein das Erzeugtsein begriffen werden kann. Wir meinen jedoch mit Herstellung und Hervorbringung nicht dasselbe. Zur Kennzeichnung des mit diesem Wort genannten Wesenszuges im Werksein gehen wir entsprechend wie bei der „Aufstellung“ von der geläufigen Bedeutung aus. Jedes Werk ist, sofern es ist, hergestellt *aus* Stein, Holz, Erz, Farbe, Ton und Sprache. Dieses bei der Verfertigung Verwendete heißt der *Stoff*. Er wird in eine Form gebracht. Diese Zergliederung des Kunstwerks nach Stoff und Form zeitigt dann in der Folge noch weitere Unterscheidungen nach Inhalt, Gehalt und Gestalt. Der Gebrauch dieser Bestimmungen Stoff und Form ist hinsichtlich des Kunstwerks jederzeit möglich, geht auch jedermann leicht ein und ist deshalb seit Jahrhunderten landläufig geworden. Und dennoch sind die Bestimmungen gar nicht selbstverständlich. Sie entstammen der ganz bestimmt gerichteten Auslegung des Seienden, die *Platon* und *Aristoteles* am Ende der griechischen Philosophie zur Geltung brachten. Danach hat alles Seiende je sein eigenes Aussehen, das sich zeigt in seiner Form. In solcher Form steht ein Seiendes, sofern es aus etwas zu etwas verfertigt ist. Es kann sich selbst fertig machen zu dem, was es ist, wie alles Gewachsene; es kann angefertigt werden. Das Seiende ist immer als Seiendes das verfertigte Vorhandene. Diese Auslegung des Seyns des Seienden ist jedoch nicht nur nicht selbstverständlich, sie ist auch gar nicht aus der Erfahrung des Kunstwerks als *Kunstwerk* geschöpft, sondern

höchstens aus der Erfahrung des Kunstwerks als eines angefertigten Dinges. Daher ist die Zergliederung nach Stoff und Form jederzeit auf das Werk anwendbar, sie ist aber auch ebenso gewiß jederzeit unwahr, wenn durch sie das Werksein des Werkes gefaßt werden soll.

Wenn wir also das Werksein des Werkes durch einen zweiten Wesenszug kennzeichnen, den wir Herstellung nennen, dann kann damit nicht gemeint sein, es bestehe aus einem Stoff. Wir meinen vielmehr dieses, daß das Werk in seinem Werksein her-stellend ist, und das im wörtlichen Sinne. Aber was stellt das Werk als solches her und wie ist es herstellend? So wie das Werk aufragt in seine Welt, ebenso senkt es sich zurück in die Massigkeit und Schwere des Steins, in die Härte und den Glanz des Erzes, in die Festigkeit und Biegsamkeit des Holzes, in das Leuchten und Dunkle der Farbe, in den Aufklang des Tons und in die Nennkraft des Wortes. Ist all dieses nur und zuerst Stoff, der eben irgendwoher aufgegriffen, gebraucht und bei der Anfertigung verbraucht wird und dann durch die Formung als bloßer Stoff verschwindet? Kommt nicht im Werk erst all jenes zum Vorschein, sind Schwere, Glanz, Leuchten, Klingen: Stoffe, die „bewältigt“ werden? Oder ist es nicht das Lasten des Felsens und der Glanz der Metalle, das Hochstehen und die Biegsamkeit des Baumes, das Lichte des Tages und das Dunkel der Nacht, das Rauschen der Flut und das Raunen im Gezweig? Wie können wir es nennen? Gewiß nicht Stoff als Mittel zur Verfertigung von etwas. Wir heißen den Einklang dieser unüberbietbaren Fülle die *Erde* und meinen damit nicht eine abgelagerte Stoffmasse und nicht den Planeten, sondern den Einklang des Gebirges und des Meeres, der Stürme und der Luft, des Tages und der Nacht, die Bäume und das Gras, den Adler und das Roß. Diese Erde — was ist sie? Jenes, das ständige Fülle entfaltet und doch das Entfaltete immer in sich zurücknimmt und einbehält. Der Stein lastet, zeigt seine Schwere und zieht sich 'so gerade in sich zurück; die Farbe leuchtet auf und bleibt doch verschlossen; der Ton klingt auf und tritt doch nicht ins Offene. Was ins Offene tritt, ist gerade dieses Sichverschließen, und das ist das *Wesen der Erde*. Alle ihre Dinge verströmen sich im wechselweisen Einklang und doch: in jedem der sich verschließenden Dinge ist das gleiche Sichnichtkennen.

Das Werk stellt die Erde her, stellt sie als das Sichverschließende ins Offene. Das Werk besteht nicht aus der Erde als einem Stoff, sondern es besteht die Erde, hält ihr Sichverschließen aus. Indem das Werk in sich so die Erde beistellt, stellt es sich selbst in die Erde zurück als in seinen sich verschließenden Grund, auf dem es aufrucht; ein Grund, der, weil wesenhaft und immer sich verschließend, ein Ab-grund ist. Die beiden Wesenszüge im Werksein des Werkes, die Aufstellung als aufragendes Eröffnen von Welt und Herstellung als zurückfügendes Bewahren der sich verschließenden Erde, beide sind im Werk als solchen nicht zufällig verkoppelt, sondern stehen in einem wesenhaften Wechselbezug. Aber beide Züge sind nur, was sie sind, indem sie im eigentlichen Grundzug des Werkseins gründen, den es jetzt zu nennen gilt.

Die Einführung der Bestimmung „sinnlich“ trifft ebensowenig etwas Wesentliches am Werksein des Werkes wie die mit ihr zusammengehende des Stofflichen. Aber beide sind in gewissen Grenzen richtig und einleuchtend. Und so wurde alsbald die Unterscheidung des Sinnlichen und Übersinnlichen zum Leitfaden für die mannigfaltigen allegorischen und symbolischen Deutungsversuche des Werkes und der Kunst überhaupt. Schon dort, wo die Unterscheidung von Stoff und Form erstmals für die ganze folgende abendländische Stellung zum Seienden maßgebend wird, bei *Platon*, gilt der Stoff als das Sinnliche zugleich als das Niedrige gegenüber der Idee als dem unsinnlichen Höheren. Im Bereich des christlichen Denkens wird dann zuweilen das Sinnliche als das Niedrige sogar zum Widrigen, das überwunden werden muß. Das Werk besorgt so die Bezwingung des Sinnlichen und die Erhebung zum Höheren, das darin dargestellt wird. Ob nun diese Herabsetzung des Sinnlichen eigens vollzogen oder abgewiesen wird, immer gilt als *die* Leistung des Werkes die Darstellung von etwas. Aber das Kunstwerk stellt nichts dar; und dies aus dem einzigen und einfachen Grunde, weil es nichts hat, was es darstellen soll. Denn indem das Werk in der Bestreitung des Streites von Welt und Erde diese je in ihrer Weise eröffnet, erstreitet das Werk allererst das Offene, die Lichtung, in deren Licht das Seiende als solches uns wie am ersten Tag oder — wenn alltäglich geworden — verwandelt begegnet. Das Werk kann nichts darstellen, weil es im Grunde nie auf ein schon Stehendes und Gegenständliches geht, gesetzt freilich, daß es ein Kunstwerk ist und nicht ein diesem nur nachgemachtes Erzeugnis. Das Werk stellt nie dar, sondern stellt *auf* — die Welt, und stellt *her* — die Erde; und dieses beides, weil es Bestreitung jenes Streites ist. Kraft dieser bleibt das Werk am Werk, *ist* einfach nur es selbst — und sonst nichts.

Aber wie *ist* dann eigentlich das Werk? Welche Art von Wirklichkeit hat es?

Trotz mancherlei Abwandlungen herrscht bis heute jene Auslegung der Wirklichkeit des Kunstwerks, zu der wieder *Platon* den Anstoß gegeben hat. Hierbei war wiederum jene Vorbestimmung des Kunstwerks als eines angefertigten Dinges maßgebend. Gegenüber dem von sich aus Vorhandenen und „von-Natur“ Gewachsenen ist das von Menschenhand Verfertigte allemal etwas Nachträgliches, vollends dann, wenn es Naturdinge nachbildet; denn diese sind ihrerseits schon Abbilder jener Vorbilder, die *Platon* „Ideen“ nennt. Das Verfertigte und so auch das Kunstwerk wird zum Nachbild eines Abbildes eines Vorbildes. Und da die Ideen das eigentlich Seiende darstellen, das, was die Dinge in Wahrheit sind, ist das Werk nur ein Nachklang und eigentlich unwirklich. Versucht man aber im Unterschied zu *Platon* auf irgendwelchen Wegen, diese Herabsetzung der Wirklichkeit des Werkes rückgängig zu machen, dann muß gegenüber der sinnlichen Beschaffenheit des Werkes der Umstand ins Feld geführt werden, daß es doch einen unsinnlichen „geistigen“ Gehalt darstelle. Dank dieser Darstellung ist dann das Kunstwerk doch „ideeller“, geistiger als die handgreiflichen Dinge des Alltags. Es hebt sich aus ihrem Umkreis heraus und ist „von einem Geisteshauch“ umschwebt. So entzieht sich das Kunstwerk der Wirklichkeit des Vorhandenen. Der Bereich des Werkes ist ein solcher des

Scheins; das soll nicht heißen: „der groben Täuschung“, was zu denken doch naheliegt; denn der geformte Marmorblock eines Standbildes macht uns doch vor, er sei ein lebendiger Leib, wo er doch in Wahrheit nur ein kalter Stein ist. Das Werk ist ein Schein, weil es selbst nicht ist, was es darstellt, aber ein berechtigter Schein, weil er in der Darstellung doch ein unsinnlich Geistiges zum Vorschein bringt.

Bei diesen Auslegungen der Wirklichkeit des Kunstwerks wird diese von einer Unwirklichkeit in die andere verschoben. Bald ist das Werk noch nicht so wirklich wie die vorhandenen Dinge, bald nicht mehr so wirklich wie sie. Jedesmal bleibt das Vorhandensein der alltäglichen Dinge als die wahre Wirklichkeit das Maßgebende; an ihr gemessen ist das Kunstwerk, ob so oder so ausgelegt, immer unwirklich. Und doch ist von all dem das Gegenteil wahr. Der Tempel, der auf einem Vorgebirge oder in einem Felsental aufragt, das Standbild, das im heiligen Bezirk dasteht, diese Werke sind unter dem vielen Übrigen: Meer und Land, Quellen und Bäume, Adler und Schlangen, nicht nur allenfalls auch vorhanden, sondern sie halten im gelichteten Spielraum des Erscheinens der Dinge die Mitte besetzt — sie sind wirklicher als jedes Ding, weil deren jedes erst in dem durch Werk erstrittenen Offenen sich als seiend bekunden kann. Die Dichtung *Hölderlins* steht — wenn auch kaum geahnt — wirklicher in der Sprache unseres Volkes als alle Theater, Lichtspiele und Reimereien, wirklicher als die Häuser, in denen zum Beispiel Buchläden und Büchereien untergebracht sind, darin die handgreiflichen Bände seiner gesammelten Werke vorkommen. Wirklicher denn all dieses ist die Dichtung, weil in ihr den Deutschen die noch unbetretene Mitte ihrer Welt und ihrer Erde bereitet ist und große Entscheidungen aufgespart.

Das ist ja gerade das eigenste Wesen des Werkseins, daß es nie am jeweils Vorhandenen und vermeintlich eigentlich Wirklichen gemessen werden kann, sondern selbst das Richtmaß des Seienden und Unseienden ist. Daher gibt es keine zeitgemäßen Werke, die Kunstwerke wären, sondern nur jene Werke sind solche der Kunst, die so am Werk sind, daß sie ihre Zeit *sich* gemäß machen und verwandeln. Wirklicher denn alles sonstige Seiende ist das Werk als die eröffnende Mitte des Daseins geschichtlichen Da-seins.

Jene Einsamkeit jedes Kunstwerks ist das Zeichen, daß es in der Bestreitung des Streites aufragt in seine Welt im Zurückruhen in seine Erde. Sein Dastehen ist die verhaltene Unaufdringlichkeit des Insichzurückstehens. Das heißt jedoch nicht, das Werk sei aus der gemeinen Wirklichkeit herausgenommen; das ist unmöglich, weil es gerade in diese vorgerückt ist als ihre Erschütterung und Widerlegung. Je mehr aber ein Werk zu dem kommt, was man „Wirkung“ nennt, um so abgeschiedener muß es bleiben können. Fehlt ihm diese Kraft, dann ist es kein Werk der Kunst.

Diese wenigen groben Hinweise sollten auf das Werksein des Werkes aus der Ferne hinzeigen. Es galt, damit einen Vorbegriff vom Kunstwerk als Werk zu

gewinnen. Er soll uns leiten, wenn wir jetzt auf dem Weg der Frage nach dem Ursprung des Kunstwerks einen Schritt zu tun versuchen.

## II. Die Kunst als Ursprung des Werkes

Die Kennzeichnung der Bestreitung des Streites von Welt und Erde als des Grundzugs im Werksein des Werkes hat uns zur Frage gedrängt: *Warum ist die Bestreitung das Wesen des Werkseins?* Diese bisher zurückgeschobene Frage sei jetzt aufgenommen. Die vorgreifende Antwort lautet: Das Werksein des Werkes hat den Grundzug der Bestreitung, weil und sofern das Werk ein Werk „der“ Kunst ist. „Die“ Kunst? Wo und wie ist sie? Besteht denn „die“ Kunst irgendwann und -wo an sich? Doch bevor wir fragen, *ob* und *wie* „die“ Kunst sei, gilt es zu klären, *was* sie denn sei. Bleibt das Wort „die Kunst“ immer nur ein leerer Sammelname für all das, was im Kunstbetrieb vorkommt, oder ist sie einfach nur jeweils das Werk selbst? Keines von beiden. Die Frage: „Was ist Kunst?“ stellen wir ja jetzt nicht mehr ins Leere. Indem wir fragen: Worin hat das Werksein des Werkes seinen Grund?, suchen wir Jenes, was in der Bestreitung eigentlich vor sich geht. Es gilt die Frage: Was ist im Werk erstlich und letztlich am Werk? Indem wir so fragen, wissen wir, daß wir uns in einem Kreis bewegen.

Das Werk — bei sich bleibend, in sich zurücktretend und so bestehend — eröffnet das „Da“, die Mitte des Offenen, in dessen Lichtung das Seiende als solches hereinsteht und sich zeigt. Dieses Offene schließt in sich den Aufbruch einer Welt ineins mit dem Sichverschließen der Erde. Die als sichverschließende tritt ins Offene. Welt wird unverborgen und Erde verschließt sich, aber im Offenen. Und indem diese Innigkeit des offenen Widerstreits des Sichverbergenden und Sichentbergenden geschieht, wird das, was bislang als das Wirkliche galt, als Unseiendes offenbar. Es kommt an den Tag, d. h. ins Offene, daß bisher Verdeckung und Verstellung und Verdrehung des Seienden herrschte. Was so in der Bestreitung geschieht: die Eröffnung der Offenheit des Widerstreits von Unverborgenem und Verborgenen, das Herauskommen von Verdeckung und Verstellung, — dieses in sich gefügte Geschehen ist das Geschehen dessen, was wir *Wahrheit* nennen. Denn das Wesen der Wahrheit besteht nicht in der Übereinstimmung eines Satzes mit einer Sache, sondern Wahrheit ist dieses Grundgeschehen der Eröffnung der Offenheit des Seienden als solchen. Zur Wahrheit gehört daher wesensmäßig das Verborgene und das Sichverbergen (das Geheimnis) ebenso wie die Verdeckung und Verstellung und Verdrehung — die Un-wahrheit.

Im Werk als solchem ist das Geschehen der Wahrheit am Werk, d. h. die Wahrheit ist im Werk ins Werk gesetzt. *Die Ins-Werk-Setzung der Wahrheit, das ist das Wesen der Kunst. Wahrheit*, das ist immer zu bedenken, meint hier nicht irgendeine Wahrheit, ein einzelnes Wahres, etwa einen Gedanken und Satz, eine Idee oder einen Wert, die etwa durch das Werk „dargestellt“ werden, sondern Wahrheit meint das Wesen des Wahren, die Offenheit jedes Offenen. Freilich

haben wir damit nur eine erste Anzeige auf das Wesen der Kunst aus dem Werksein gewonnen. In der Kunst geschieht Wahrheit als Offenbarwerden des Seienden. Aber *noch* ist nicht erwiesen, daß und wie die Kunst der *Ursprung* des Werkes sei. Ursprung nennen wir in einem Vorbegriff jene Art von Grund, der das Werksein des Werkes in seiner Notwendigkeit ernötigt.

Die Kunst ist das Ins-Werk-Setzen der Wahrheit. Dann steht es so: auf der einen Seite ist ein Werk vorhanden und auf der anderen die Wahrheit. Und diese wird durch die Kunst in jenes überpflanzt. So ist es keineswegs; denn das Werk besteht weder vor der Wahrheit noch auch diese vor dem Werk, sondern: indem es zum Werk kommt, geschieht Wahrheit. Aber — und das ist die entscheidende Frage — *warum muß es, damit Wahrheit geschehe, zum Werk kommen?*

Wenn die Wahrheit erst *mit* dem Werk und *im* Werk ans Werk kommt und nicht irgendwo zuvor vorhanden ist, dann muß sie *werden*. Woher kommt die Eröffnung der Offenheit des Seienden? Etwa aus dem Nichts? In der Tat, wenn mit dem Nichtseienden gemeint ist jenes Vorhandene, was dann durch das Werk gleichsam als das vermeintliche wahre Seiende widerlegt und erschüttert wird. Aus diesem schon Vorhandenen wird die Wahrheit niemals abgelesen. Vielmehr geschieht die Offenheit des Seienden, indem sie entworfen wird, *gedichtet*. Alle Kunst ist im Wesen Dichtung, d. h. das Aufschlagen jenes Offenen, in dem Alles anders ist wie sonst. Kraft des dichtenden Entwurfs wird das Sonstige und Bisherige zum Unseienden. Dichtung ist kein schweifendes Ersinnen eines Beliebigen, kein Verschweben ins Unwirkliche. Was die Dichtung als Entwurf auseinanderhaltend eröffnet (vorauswirft), dieses Offene läßt das Seiende als solches erst herein und bringt es zum Leuchten.

Wahrheit als die Offenheit geschieht im Entwurf, in der Dichtung. Die Kunst als Ins-Werk-Setzen der Wahrheit ist wesenhaft Dichtung. Doch ist das nicht die reine Willkür, Baukunst, Bildkunst und Tonkunst auf die Dichtung, „Poesie“, zurückzuführen? Das wäre es, wenn wir die genannten „Künste“ von der Sprachkunst her und als Abarten dieser auslegen wollten. Sprachkunst, „Poesie“, ist jedoch selbst *nur eine* Weise des Entwerfens, des Dichtens in diesem bestimmten, aber *weiteren* Sinne. Und trotzdem hat das Sprachwerk, die Dichtung im engeren Sinne, eine *ausgezeichnete* Stellung im Ganzen der Kunst. Man pflegt bei den Künstlern und ihren Werken, z. B. Bau- und Bildwerken, jeweils eine „Formensprache“ festzustellen. Warum an einem Bauwerk „Sprache“? Nun, Sprache ist ja „Ausdruck“. Und eben dies, nämlich „Ausdruck“, ist ja auch die Kunst. Und deshalb ist alle Kunst „Sprache“. Und da die Sprachkunst „Dichtung“ heißt, ist alle Kunst eben Dichtung. Die Wesensbestimmung der Kunst als Dichtung könnte nicht gröber mißdeutet werden als durch solche „Erklärungen“. Der Nachweis ihrer Unhaltbarkeit mag den echten Sinn des Satzes, Kunst sei Dichtung, verdeutlichen.

Im voraus sei zugegeben, daß die Bestimmung der Kunst als Ausdruck ihre Richtigkeit hat. Die Meinung, Kunst sei Ausdruck, ist ebenso unbestreitbar wie die Aussage: Das Motorrad ist etwas, was Lärm macht. Jeder Techniker würde



ob einer solchen Wesensbestimmung dieser Maschine auflachen. Aber niemand lacht, wenn man seit langem herumredet, Kunst sei „Ausdruck“. Gewiß, die Akropolis ist Ausdruck der Griechen und der Naumburger Dom ist Ausdruck der Deutschen und das Mäh — ist Ausdruck des Schafes. Ja, das Kunstwerk ist eben ein besonderer Ausdruck, d.h. ein eigenes Mäh — wahrscheinlich. Aber das Werk ist doch nicht Werk, weil es Ausdruck ist, sondern Ausdruck ist es, weil es ein Werk ist. Zur Bestimmung des Werkseins trägt mithin die Kennzeichnung des Werkes als Ausdruck nicht nur nichts bei, sondern unterbindet schon jede echte Frage nach diesem Seyn.

Aber diese maßlos richtige und dennoch wesenlose Kennzeichnung der Kunst als Ausdruck gilt nicht einmal von der Sprache. Zwar dient die Sprache zur Verständigung, zur Unterredung und Verabredung. Aber sie ist nicht nur und nicht erstlich ein lautlicher und schriftlicher Ausdruck dessen, was mitgeteilt werden soll, eben Wahres oder Unwahres, d.h. offenes oder verstelltes Seiendes *als* offenes oder verstelltes. Sprache teilt nicht nur das Offene mit und befördert dieses nicht erst nur weiter, sondern zuvor und eigentlich ist es das Wesen der Sprache, daß sie das Seiende als ein Seiendes erst ins Offene hebt. Wo keine Sprache, wie bei Stein, Pflanze und Tier, da ist auch keine Offenheit des Seienden und so auch keine des Nichtseienden und Unseienden und der Leere. Indem die Sprache erstmals die Dinge nennt, bringt solches Nennen das Seiende erst zum Wort und zum Erscheinen. Dieses Nennen und Sagen ist ein Entwerfen, darin *angesagt* wird, als was das Seiende offen ist. Dieses entwerfende Ansagen ist zugleich *Absage* an alle dumpfe Wirrnis. Das entwerfende Sagen ist Dichtung, die Sage von der Welt und der Erde und damit des Spielraums der Nähe und Ferne der Götter. Die Ursprache ist solche Sage als die Urdichtung eines Volkes, in der ihm seine Welt aufgeht und seine Erde *als* die seine sich zu verschließen beginnt. Dichtung ist das Wesen der Sprache und nur demzufolge kann sie auch „Ausdruck“ werden. Die Kunst aber und das Kunstwerk sind nicht eine Art von Sprache, sondern umgekehrt: Sprachwerk ist die Grundgestalt der Kunst, weil diese Dichtung ist. Die Dichtung im engeren Sinne, Poesie, bleibt die Grundgestalt der Kunst (Dichtung im weiteren Sinne), aber deshalb, weil im dichtenden *Sagen* dem menschlichen Dasein überhaupt *das* Offene entworfen und zu Besitz wird, worin Seiendes als Seiendes zur Entfaltung und Bewahrung kommt. Bauen und Bilden dagegen geschehen immer im schon Offenen der Sage und des Sagens und sind gerade deshalb als Wege der Kunst nie Sprache, sondern ein je eigenes Dichten.

Aber die Bestimmung des Wesens der Dichtung als Entwerfen *erschöpft nicht* ihr Wesen. Ohne den Blick in das *volle* Wesen der Dichtung, d.h. der Kunst, fassen wir auch nicht das Werden der Wahrheit. Wir begreifen vor allem nicht, inwiefern für das Werden der Wahrheit so etwas wie das Werk notwendig ist. (Der Grund der Notwendigkeit des Werkes ist je sein Ur-sprung.)

Das volle Wesen der Dichtung kommt zum Vorschein in dem Satz: Dichtung — das Wesen der Kunst — ist *Stiftung des Seyns*. Also nicht Hervorbringung des

Seienden. Was aber heißt Seyn im Unterschied zum Seienden, das wir nach ihm so nennen? Dies Seiende da, die Orgel, fassen wir und fassen es im Unterschied etwa gegen eine Katze. Die Orgel *ist*. Aber dieses Seyn fassen wir schwer, trotzdem wir dessen ebenso gewiß sind, daß die Orgel ist und nicht nicht ist, wie wir wissen, daß es eine Orgel ist und keine Katze. Aber wir nehmen schon lieber die Orgel und die Katze und überlassen das Seyn den Philosophen. Allein, was ist trotz all diesem vielen gesunden Menschenverstand und seiner Lebensnähe uns näher als das Seyn? Was „*wäre*“ die Orgel und die Katze und alles Sonstige ohne das Seyn? Damit dieses aber kein bloßes Wort bleibe, was es ja auch trotz aller Unfaßlichkeit nie ist, kann als Notbehelf eine Anweisung dienen: Wir ahnen das Seyn und dessen Begriff, wenn wir jene immer wieder genannte Offenheit fassen, die im dichtenden Entwurf erscheint. Seyn ist jenes, was und wie Seiendes uns jeweils offen *und* verborgen ist. Seiendes ist nur *an sich* kraft dessen, daß *wir* wesentlich *für* das Seyn sind.

Unmittelbar, etwa in einem Satz, sagen wollen, welchen Wesens das Seyn sei, heißt schon, dieses Wesen verkennen. Gerade weil das Seyn nie wie irgendein vorhandenes Seiendes vorgezeigt werden kann, deshalb bedarf es der *Stiftung* des Seyns.

Stiftung besagt ein in sich *einiges Dreifaches*. Stiften ist einmal ein Schenken, die freie Gabe. Stiften ist sodann Errichten, etwas auf einen Grund setzen, *Gründen*. Und Stiften ist schließlich Anstiften von etwas, Anfangen. Schenkung, Gründung, Anfang müssen wir heraushören und einheitlich verstehen, wenn wir die Kunst als Dichtung der Stiftung des Seyns nennen.

Nun meint Stiftung als Schenkung, freie Gabe, eben jenes, was zuvor schon als Merkmal der Dichtung angeführt wurde, das Entwerfen des Offenen als des „Anders wie sonst“. Der Entwurf gibt etwas frei, was aus dem Vorhandenen und Sonstigen nicht nur nie vorkommt, sondern durch das Vorhandene auch nie wettgemacht werden kann. Entwurf ist Stiftung als Schenkung. Was meint nun Stiftung als Gründung und Anfang und wie gehört das damit Genannte wesenhaft mit dem Entwurf zusammen?

Die Wahrheit als Offenheit ist immer Offenheit des Da, in das alles Seiende und Unseiende hereinsteht, aus dem her es als Sichverschließendes sich zurücknimmt. So bleibt das „Da“ selbst in diesem dunklen Abgrund verwurzelt. Dieses „Da“ jedoch — wie ist es? Wer übernimmt es, dieses „Da“ zu sein? Antwort: der Mensch — nicht als Einzelner, auch nicht als Gemeinschaft. Diese beiden Weisen des Menschseins sind überhaupt nur möglich, wenn der Mensch zuvor das Da übernimmt, d.h. inmitten des Seienden *als* des Seienden und Unseienden steht, d.h. zum Seyn als solchen steht. Diese Weise, das Da zu sein, nennen wir die Geschichte. Indem der Mensch das Da ist, d.h. geschichtlich ist, wird er ein Volk. Im dichtenden Entwurf wird jenes „Anders wie sonst“ nicht einfach eröffnet, sondern weil die Offenheit immer Offenheit des Da bleibt, wird sie dem Da bzw. dem, der das Da ist, vorausgeworfen, d.h. der dichtende Entwurf wird dem geschichtlichen Da-sein zugeworfen. Das Da in seiner



Offenheit ist nur, wenn es übernommen und bestanden wird aus der Entrückung in ein Aufgegebenes und der Bewahrung des Mitgegebenen, d. h. die Geschichte. Das Da ist nur, wenn ein Volk das Da zu sein übernimmt, geschichtlich wird. Dieses Da selbst ist nie ein allgemeines, sondern je dieses und ein einziges. Das Volk ist immer schon in sein Da geworfen (Hölderlin der Dichter). Dieser Zuwurf aber ist, wenn er eben wahrhaft Dichtung ist. Wenn aber der Entwurf Dichtung ist, dann wird der Zuwurf nie ein nur willkürlich Zugemutetes sein, sondern die Eröffnung von jenem, worein das Dasein als geschichtliches schon geworfen ist. Wohin ein Volk geworfen ist, ist immer die Erde, seine Erde, der sich verschließende Grund, auf dem das geworfene Da aufruht. Der Entwurf, der wesenhaft Zuwurf ist, *entwirft* nur, wenn er sein Offenes aus dem verborgenen Grund heraufholt, wenn das, was in ihm aufgegeben ist, im Grunde als verborgene und daher zu entbergende Bestimmung mitgegeben ist. Im Entwurf tritt jenes „Anders wie sonst“ ins Offene, aber dieses Anders ist im Grunde kein Fremdes, sondern nur das bislang verborgene Eigenste des geschichtlichen Daseins. Der Entwurf kommt aus dem Nichts, sofern er nicht dem Sonstigen und Bisherigen entstammt; er kommt nicht aus dem Nichts, weil er als zuwerfender die verborgene hinterlegte Bestimmung heraufholt, sie *als* einen Grund legt und eigens gründet. Stiften als schenkendes Entwerfen ist wesentlich zugleich dieses Gründen. Offenheit kann nur Offenheit des Da werden, d. h. Wahrheit als solche nur geschehen, wenn der Entwurf ein gründender ist. Gründend aber ist er, indem er sich auf dieses Sichverschließende, die Erde, einläßt. Diese muß ins Offene kommen, und zwar *als* die Sichverschließende, d. h. in ihrer Widerwendigkeit zur entworfenen Welt. Weil die Kunst als Dichtung Stiftung, entwerfendes Gründen ist, muß sie die Offenheit, d. h. Wahrheit, so stiften und setzen, daß diese in solches zu stehen kommt, was den Widerstreit von Erde und Welt bestreitet — und das ist das Werk. Wahrheit geschieht nur als Offenheit des Da, sie kommt nur ans Werk im Werk. Das Wesen der Kunst als Stiftung des Seyns ist der Grund der Notwendigkeit des Werkes. Das Seyn des Werkes besteht nicht darin, daß es als ein hervorgebrachtes Seiendes vorhanden ist, sondern als Bestreitung der Offenheit des Da erwirkt und den Menschen das Seyn geschichtlich übernehmen läßt. (Deshalb hat ja das Werk jenen es auszeichnenden Zug, daß es aufragend in sich zurücksteht und aus allem nur Vorhandenen sich zurücknimmt.)

Das Wesen der Kunst ist der Ursprung des Kunstwerks. Kunst ist nicht, weil es Werke gibt, sondern ein Werk muß sein, wenn und insofern Kunst ist. Aber inwiefern und warum muß Kunst sein? Sie hat ihr Wesen darin, die Wahrheit nicht denkerisch im Begriff zu sagen, nicht in der wesentlichen Tat zur Handlung und Haltung zu bringen, sondern ins Werk zu setzen. Die Kunst läßt in ihrer Weise die Wahrheit entspringen, ist ein Entspringenlassen, ein Ursprung. Die Kunst ist im innersten Wesen Ursprung und nur dieses. Sie ist nicht zuvor etwas anderes und dann auch Ursprung, sondern weil sie im Wesen ein Entspringenlassen der Wahrheit ist, ist sie zugleich der Grund für die Notwendigkeit des Werkes. Ursprung und Sinn des Grundes für die Möglichkeit und Notwendig-

keit des Werkes ist die Kunst nur, weil sie Ursprung im „ursprünglichen“ Sinne ist.

Aber *muß* denn die Wahrheit, die Offenheit des Da, in der Weise geschehen, daß sie im Ursprung als Kunst entspringt? Allerdings, denn die Wahrheit ist als Offenheit des Seienden zugleich immer Verborgene, Verschlossene der Erde. Wahrheit ist wesentlich erdhafte. Weil aber das aus der Kunst ernötigte Werk — und *nur es* — ursprünglich die Erde als sichverschließende in den Streit zur entworfenen Welt stellt, deshalb ist das Werk, d. h. die Kunst, notwendig im Geschehen der Wahrheit. Der verborgenste Grund für die Notwendigkeit des Kunstwerks, sein eigentlichster Ursprung, ist das Wesen der Wahrheit selbst. Soll Wahrheit geschehen, d. h. soll Geschichte sein, dann muß ein Werk sein, d. h. es muß Kunst sein als Stiftung des Seyns.

Denn *Stiftung* ist nicht nur freigebender Entwurf und nicht nur die den verschlossenen Grund heraufholende Gründung, sondern zugleich *Anfang*. Sie stiftet den Ursprung an. Ein Ursprung aber kann nur anfangen als Sprung. Der Anfang der Kunst ist unvermittelt, was nicht aus- sondern einschließt, daß er das am längsten und verborgensten Vorbereitete ist. Der Sprung als Anfang ist immer jener Vorsprung, in dem schon alles Kommende übersprungen ist, wenn auch noch eingehüllt. Der Anfang ist nie anfängerhaft im Sinne des Primitiven, das ja nur so heißt, weil es nichts Folgendes aus sich zu entlassen vermag. Wohl aber ist der Anfang immer anfänglich, nicht aus Dürftigkeit des Erreichten, sondern aus der Fülle des in ihm Verschlossenen. Wie jeder Ursprung seinen Anfang hat, so jeder Anfang seinen Beginn. Das ist Jenes, wobei als einem Vorgefundenen der immer plötzliche Anfang anhebt. Daß der Beginn gerade dieser oder jener ist, dazu gehört ein Anlaß. Und der Anlaß ist immer ein Zufall, zufällig nämlich im Lichte und im aufbrechenden Bereich des Anfangs als des Sprunges eines Ursprungs, d. h. eines solchen, worin die Wahrheit als Offenheit des Seienden entspringt. Wo dieses geschieht, fängt Geschichte an. Der Anfang der Kunst eines Volkes ist immer Anfang seiner Geschichte und das gleiche gilt vom Ende. Daher gibt es keine vorgeschichtliche Kunst, weil mit der Kunst schon Geschichte angefangen hat und Kunst nur als geschichtliche je diese ist oder nicht ist. „Die Kunst“ an sich gibt es nicht. In der Vorgeschichte aber gibt es die Vorkunst, deren Gebilde weder nur erst Zeugwerk sind (Werkzeuge), noch auch schon Kunstwerk. Von der Vorkunst aber gibt es sowenig einen allmählichen Übergang zur Kunst wie von der Vorgeschichte zur Geschichte. Immer ist da der Sprung des Anfangs, den man gerade dann begreift, wenn man grundsätzlich davon absteht, diesen Sprung nun am Ende doch verständlich zu machen, d. h. auf Bekanntes zurückzuführen. Der Sprung des Ursprungs bleibt aber seinem Wesen nach Geheimnis, denn der Ursprung ist eine Weise jenes Grundes, dessen Notwendigkeit wir Freiheit nennen müssen.

Das Wesen der Kunst als Ins-Werk-Setzen der Wahrheit ist der Ursprung des Kunstwerks. Dieser Ursprung ist so ursprünglich, und daher so unzugänglich, daß wir immer — so auch in diesen Durchgängen — dem Unwesen des Wesens

ausgesetzt bleiben. Je ursprünglicher das Wesen von etwas, umso härter daneben ist sogleich das Unwesen mit seiner schleichenden Aufdringlichkeit und Hartnäckigkeit.

Wissen um das Wesen ist nur Wissen als Entscheidung. Im Fragen nach der Kunst gilt die Entscheidung: Ist die Kunst uns wesentlich, ist sie ein Ursprung und damit ein stiftender *Vorsprung* in unsere Geschichte, ein Vorsprung oder nur noch ein *Nachtrag*, der mitgeführt wird als „Ausdruck“ des Vorhandenen und weiterbetrieben zur Ausschmückung und Erheiterung, zur Erholung und Erhitzung?

Sind wir in der Nähe des Wesens der Kunst als Ursprung oder sind wir es nicht? Und wenn wir nicht in der Nähe des Ursprungs sind, wissen wir dieses oder wissen wir es nicht und taumeln nur im Kunstbetrieb? Wenn wir es nicht wissen, dann ist das Erste, daß wir es ins Wissen heben. Denn die Klarheit darüber, wer wir sind und wer wir nicht sind, ist schon der entscheidende Sprung in die Nähe des Ursprungs. Solche Nähe allein verbürgt ein wahrhaft gegründetes geschichtliches Dasein als echte Bodenständigkeit auf dieser Erde. Denn — und dieses Wort *Hölderlins* gebe den Schluß:

„Schwer verläßt  
Was nahe dem Ursprung wohnet, den Ort.“  
(Die Wanderung)

### Beilagen

(Nicht aufgenommene Randbemerkungen)

#### 1. Zu S. 19f.

Auf den Grund setzen, daher her-stellen; die Aufstellung nicht Herstellung. Es muß der Streit sein — d.h. es muß ein Werk sein.  
Aus dem Wesen der Kunst als Dichtung.  
Wann muß ein Werk sein? Wenn Erde und Welt in das offene Da, wenn Wahrheit.

#### 2. Zu S. 20f.

Warum muß ein Werk sein? Weil das Wesen der Kunst Dichtung ist, der Entwurf aber nur sein kann als ein *gründender*, Herstellen des Grundes und zurückstellen des Offenen in diesen.  
Warum aber muß das Wesen der Kunst als Dichtung so sein? Weil Dichtung ist ein Geschehen der Wahrheit und weil Wahrheit immer erdhafte „ist“; und zwar so, daß sie eine Weise ist, in der Wahrheit *entspringt*.  
Kunst ein Ursprung der *Wahrheit*. Grundart ihres Werdens. Kunst ist Geschichte. Tat und Denken. *Erspringen*.  
Kunst der Grund, weil selbst wesenhaft ein Ur-sprung. Vorbegriff nur uneigentlich. Ur-sprung — was für ein Grund?

## Das Gestell and L'écriture: The Discourse of Expropriation in Heidegger and Derrida\*

Bernhard Radloff

The historical and teleological necessity of rational discourse, uncanny as it is all-pervasive, leaves us only, in Derrida's words, "the resources of strategems and strategies."<sup>1</sup> And if the question of being implicates the possibility of non-representational and non-conceptual thinking, this question is alien to "strategic thought." It cannot arise *as* a question.<sup>2</sup> Yet the strategic economy of rationality, "the unsurpassable, unique and imperial grandeur of the order of reason" (JD/CHM, 58-9/tr. 36) is nonetheless motivated by its own necessity to take the question of being into account, if only to dissimulate it. And insofar as rational discourse attempts to "account for" the possibility of the non-conceptual, this strategem is covertly instigated by "the things themselves"; for inasmuch as they withdraw from representation, they call for non-conceptual thinking. Heidegger proposes that the "gigantic," as the optimization of calculation, implicates a "peculiar quality" wherein the modern world "projects itself into a space withdrawn from representation and so grants to the incalculable is proper determination and its historical uniqueness."<sup>3</sup> The thought of being would attempt to stay with the withdrawal and think it *as* withdrawal. But the priority of strategy in Derrida's discourse cannot allow the question of being to arise except by way of a calculus which reiterates and repeats the withdrawal from representation. The withdrawal is thought as *le retrait*.<sup>4</sup> The *retrait* sufficiently remarks the withdrawal of being to take it into

\* This paper was completed in 1987 during my stay with the Department of English, University of Siegen, Germany. I would especially like to thank Professor Christian W. Thomsen of the Department of English for his support.

<sup>1</sup> Jacques Derrida, "Cogito et histoire de la folie," in *L'écriture et la différence* (Paris: Editions du Seuil, 1967), pp. 58-59; tr. Alan Bass, "Cogito and the History of Madness," in *Writing and Difference* (Chicago: University of Chicago Press, 1978), p. 36. Hereafter cited as JD/CHM. See also "La structure, le signe et le jeu," in *L'écriture*, pp. 412-13. Cited as JD/SSJ.

<sup>2</sup> See Jacques Derrida, "La différence," in *Marges de la philosophie* (Paris: Minuit, 1972), p. 6; tr. Alan Bass, "Difference," in *Margins of Philosophy* (Chicago: U. of Chicago, 1982), p. 6. Cited as JD/D. Where applicable, page references to the translation will follow those of the original French texts.

<sup>3</sup> "Die Zeit des Weltbildes," *Holzwege* (GA 5), p. 95; tr. William Lovitt, "The Age of the World Picture," in *The Question Concerning Technology and Other Essays* (New York: Harper and Row, 1977), p. 135-36; this volume hereafter cited as QCT.

<sup>4</sup> Jacques Derrida, "Le retrait du métaphore," in *Analecta Husserliana*, ed. Anna-Teresa Tymieniecka (Dordrecht: D. Reidel), vol. XIV (1977-78), 273-300. Hereafter cited as JD/RM.