

Andrew J. Mitchell

Heidegger unter Bildhauern

Körper, Raum und die Kunst
des Wohnens

Aus dem Englischen von Peter Trawny

Vittorio Klostermann

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

HEIDEGGER AMONG THE SCULPTORS: BODY, SPACE, AND THE ART
OF DWELLING, by Andrew J. Mitchell published in English by Stanford University
Press. Copyright © 2010 by the Board of Trustees of the Leland Stanford Jr. University.
All rights reserved. This translation is published by arrangement with Stanford
University Press, www.sup.org.

Umschlagabbildung: Bernhard Heiliger, Kopf Martin Heidegger, 1964. Photo von Jörg
von Bruchhausen – Stahnsdorf bei Berlin. © 2018 Artists Rights Society (ARS), New
York / VG Bild-Kunst, Bonn.

© Vittorio Klostermann GmbH · Frankfurt am Main · 2018

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung.
Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Werk oder Teile in einem
photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren oder unter Verwendung
elektronischer Systeme zu verarbeiten, zu vervielfältigen und zu verbreiten.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Satz: Marion Juhas, Frankfurt am Main

Druck: docupoint GmbH, Barleben

Printed in Germany

ISSN 1868-3355

ISBN 978-3-465-04351-5

Eine Monographie für Amy

LESEPROBE

Inhalt

Einleitung. Ein stofflicher Raum von Strahlung	9
1. Ernst Barlach. Materialität und Produktion	31
2. Bernhard Heiliger. Die Erosion des Seins	49
3. Exkurs über die Göttin Athene	73
4. Eduardo Chillida. Die Kunst des Wohnens	83
Schluss. Der Geschmack nach uns	111
Anmerkungen	123
Dank	141
Abbildungsnachweis	143
Siglenverzeichnis	148

Einleitung

Ein stofflicher Raum von Strahlung

Die Bildhauerei lehrt uns, was es heißt, in der Welt zu sein. Als Heidegger sich in seinem späteren Leben der Bildhauerei zuwendet – zunächst eher nebenher in den früheren 50ern, dann unmittelbar und in ausdrücklicher Zusammenarbeit mit den Bildhauern selbst in der zweiten Hälfte der 60er Jahre –, führt ihn die Begegnung zu einer Neuinterpretation von Körper und Raum sowie ihres Verhältnisses. In diesen Arbeiten, in denen es ebenso zu einem neuen Verständnis des Raums kommt, erscheint eine stärkere Konzeption der Körperlichkeit. Freilich, was so attraktiv an diesen skulpturalen Essays ist, ist die Darstellung eines neu gefassten Verhältnisses von Körper und Raum; es geht nicht mehr um den anwesenden Körper, der leeren Raum besetzt, sondern um Teilnahme, Zusammenarbeit, Vermittlung und sogar Willkommen. Körper bewegen sich über sich selbst hinaus, indem sie einen Raum betreten, der sie empfängt, um sie in die Körperlichkeit und Natürlichkeit der Welt zu übertragen und hineinzmischen. In dieser Welt zu sein heißt stets, einen materiellen Raum von Strahlung zu betreten.

Heideggers bildhauerische Überlegungen gehen aus einer Reinterpretation der Grenze hervor, gemäß der, um sich an einen von ihm favorisierten Ausdruck zu halten, die Grenze Anfang und nicht Ende markiere. Dinge beginnen an ihren Grenzen, da es der Ort ist, an dem sie mit dem Rest der Welt in Beziehung treten. Die Grenze auf diese Weise zu denken, nicht als Grenze der Einschränkung, sondern der Einführung, bindet das Ding unlöslich an seine Umgebungen. Mit anderen Worten: Die Grenze großzügig zu denken, führt zu einem Denken der Ekstase des Körpers, aller Körper, zu einem Denken ihres Erscheinens in der Welt. Zu Erscheinen heißt herausgezogen zu werden aus sich selbst hinein in eine Pluralität von

Beziehungen, Erscheinen bedeutet, diese Beziehungen zu »durchstrahlen«. Aber das wäre nicht möglich, wenn der Raum nicht für diese Körper empfänglich und fähig wäre, ihre Strahlung weiter zu verteilen, indem Distanzen zwischen den Körpern überbrückt, Verbindungen und Kontakte über weite Entfernungen hergestellt werden. Raum muss ein Medium des Austausches werden, er wird nicht einfach definiert durch die Absenz des Körpers. Raum muss »materiell« verstanden werden, oder vielmehr keineswegs als dem Körper entgegengesetzt. Nur ein solches materielles vermittelndes Denken des Raumes kann den Körpern erlauben, jenseits ihrer selbst zu strahlen und sich in zahlreichen Beziehungen zu bewegen, in einer Welt, die ohne ihr Räumen (spacing) nicht zu denken ist. Heideggers Überlegungen zur Bildhauerei zeichnen die Konturen des materiellen Strahlungsraums dieser Körper. Sie schreiten auf einem Denkweg durch *Sein und Zeit* zur Abhandlung über den »Ursprung des Kunstwerkes«.

Im Verlauf der späteren Stücke zu Kunst und Raum aber korrigiert und erweitert Heidegger einige seiner früheren Analysen, nicht nur die des Körpers und des Raums (was schon keine kleine Aufgabe ist), sondern auch des Kunstwerks. Heideggers Dialoge mit den Bildhauern Bernhard Heiliger und Eduardo Chillida aus den Jahren 1964 und 1969 sind ausgearbeiteter als die anderen Kunst-Projekte seines späteren Denkens (vor allem hinsichtlich der Gemälde von Cézanne und Klee). Heidegger geht hier auch die Aufgabe an, die Bedeutung des Kunstwerks in Bezug zu den Forderungen einer technisch beherrschten Welt zu diskutieren. Seine berühmte Analyse der Technik als *Gestell* datiert von 1949, sie entsteht also ein Jahrzehnt später als »Der Ursprung des Kunstwerkes«. So bieten diese Texte zur Bildhau-

erei den besten Zugang zu Heideggers spätem Denken über Kunst in ihrem Verhältnis zur Technik (d.h. dann auch über das Wesen der τέχνη in der Arbeit des Bildhauers). Sie revidieren sogar den früheren Vortrag über den »Ursprung des Kunstwerkes« hinsichtlich einer seiner wichtigsten Fragen und Begriffe, nämlich der nach der Rolle des Kunstwerks in der Wahrheit.¹

Körper, Raum und Kunst reinterpremierend, bilden diese Texte eine wichtige Phase im Werk des »späten« Heidegger, und das trotz der Tatsache, dass Heidegger-Gelehrsamkeit eine tiefere Auseinandersetzung mit diesen Texten und Begegnungen weitgehend vernachlässigt hat, selbst wenn sie Heideggers Denken von Kunst und / oder Raum anspricht.² Diese Texte entwickeln Aspekte von Heideggers Denken, die sonst in den früheren, bekannteren Werken wie *Sein und Zeit* und »Der Ursprung des Kunstwerkes« unbemerkt blieben. Eine Kostprobe von der Rolle des Körpers und des Raums in diesen früheren Texten soll helfen, den Weg freizulegen, der Heidegger dazu führte, sie in seinem Denken der Bildhauerei umzugestalten.

In *Sein und Zeit* erläutert Heidegger das existenziale Wesen des Daseins als In-der-Welt-sein. Dies ist gewiss ein Abschied von der metaphysischen Tradition der Subjektivität und der Idee von einem sich selbst gegenwärtigen Subjekt, das sich unabhängig von der es umgebenden Welt denkt. Dem Begriff, das »Da« zu sein, ist eine gewisse Räumlichkeit eingeschrieben, so dass das In-der-Welt-sein etwas ist, das »wesenhaft« (GA 2, 17) zum Dasein gehört. Aber Dasein ist nicht so in der Welt wie andere Objekte, seine Räumlichkeit kann nicht »so etwas bedeuten wie Vorkommen an einer Stelle im »Weltraume«« (140). Wie auch immer: Ein näherer Blick auf die Räumlichkeit des Daseins enthüllt, dass sie überraschenderweise eng definiert wird,

nämlich als Raum von zeughafter Wirksamkeit, ultimativ ungeeignet für die ekstatische Körperhaftigkeit einer Skulptur.

Erst in der Betrachtung des Verhältnisses zwischen In-der-Welt-sein und Im-Raum-sein erscheint ein Problem.³ Wenn Heidegger schreibt, dass »Dasein selbst ein eigenes ›Im-Raum-sein‹ habe, »das aber seinerseits nur möglich ist auf dem Grunde des In-der-Welt-seins überhaupt« (75), könnte eine solche Behauptung so verstanden werden, als wäre Raum mit Welt nicht gleichursprünglich, als würde das In-der-Welt-sein erst nachträglich in den Raum eintreten. Diese Sicht würde von der Vorlesung »Metaphysische Anfangsgründe der Logik« vom Sommer 1928 unterstützt. In ihr dringt Heidegger nicht nur tiefer in das konkrete Wesen des Daseins ein, sondern er spricht dem Dasein vor der »Streuung« oder »Zerstreuung« in die faktische Existenz eine Priorität zu. Es sei nur aufgrund dieser faktischen Zerstreuung, dass Räumlichkeit ein Problem sei, weil »eine wesentliche Möglichkeit der faktischen Zerstreuung des Daseins seine Räumlichkeit« sei (GA 26, 173f.). Die faktische Zerstreuung des Daseins sei räumlich wie auch leiblich: »Das Dasein ist als faktisches je unter anderem in einen Leib zersplittert [...]« (173) Beides, Leib und Raum, erscheinen erst aus einer Zerstreuung in die faktische Konkrektion. »Neutrales« Dasein, das für Heidegger seiner faktischen Zerstreuung vorhergeht, würde dann Raum nicht kennen.

Nun macht Heidegger klar, dass »neutrales Dasein« »nie das Existierende« sei; das Dasein existiere »je nur in seiner faktischen Konkrektion« (172). Dennoch bleibt eine beunruhigende Betonung eines prä-individuellen, prä-faktischen und so auch prä-räumlichen Daseins, selbst wenn nur zu sagen bleibt, dass das »Wesen« dieses prä-faktischen Daseins darin bestehe, faktisch und leiblich zu sein:

»Die metaphysische Neutralität des innerlichst isolierten Menschen als Dasein ist nicht das leere Abstraktum aus dem Ontischen, ein Weder-noch, sondern das eigentlich Konkrete des Ursprunges, das Noch-nicht der faktischen Zerstreutheit.« (173) Gewiss gibt es hier Raum für eine Debatte. Die faktische Zerstreutheit des Daseins war ein Problem z.B. für Jacques Derrida, und es gibt eine Anzahl von Möglichkeiten, den ontisch-ontologischen Charakter des Daseins zu negieren, um die Erscheinungen, die aus einer solchen Gabelung möglicherweise resultieren, zu verhindern.⁴ Aber das ändert nichts an der Tatsache, dass Heidegger fortfährt, Dasein im Zusammenhang eines solchen Spalts zu denken, wie auch immer propädeutisch das sein mag: »Die eigentümliche *Neutralität* des Titels ›das Dasein‹ ist wesentlich, weil die Interpretation dieses Seienden vor aller faktischen Konkretion durchzuführen ist.« (171f.) In der späteren Arbeit über die Skulptur wird dieser methodologische Dünkel verlassen, um Körper und Raum nun von sich selbst her zu denken und nicht von einer faktischen/existenzialen Teilung her, wie auch immer nuanciert diese sein mag.

Aber selbst wenn dem Dasein eine essentielle Räumlichkeit gewährt wird, wird der Charakter dieses Raums immer noch von Faktoren determiniert, die blockieren, was wir als »Strahlung« des welthaften Seins bezeichnen und was Heidegger in seinen späteren Texten über die Skulptur darzustellen versucht. *Sein und Zeit* erwähnt zwar die »existenziale Räumlichkeit des Daseins« (GA 2, 176), doch weil der Charakter dieses Raumes vom daseinsmäßigen Nutzen des Zeugs (des »Zuhandenen«) her verstanden wird, bleibt das Ganze problematisch.

In *Sein und Zeit* argumentiert Heidegger gegen das Primat eines

Artikulation 1: Entartung

Der große deutsche Expressionist und Anti-Kriegs-Bildhauer Ernst Barlach erfreute sich nach dem Ersten Weltkrieg einer wachsenden Popularität, die er mit der nationalsozialistischen Machtergreifung allerdings wieder einbüßte. Seine letzten vollendeten Werke gerieten in einen Konflikt mit der Nazi-Ideologie der realistischen (und total realisierter) Formung, und sein »Primitivismus« erregte den Zorn der Partei-Offiziellen. Hunderte seiner Werke wurden aus Ausstellungen entfernt, konfisziert und zerstört. Schon 1934 argumentierte der Vorsitzende der Nazi-Partei in Mecklenburg, Friedrich Hildebrandt, in einer Ansprache bei einer Kundgebung der Partei, dass der »Künstlerstand die Pflicht hat, den deutschen Menschen zu verstehen in seiner einfachen Echtheit«, d.h. als vollständig und fertig in Form. »Ernst Barlach mag ein Künstler sein«, fährt er fort, »aber er ist dem deutschen Wesen fremd.«¹ Es war ein deutliches Zeichen, dass ein Jahr später der Reichsbeauftragte für künstlerische Formgebung einen Band mit Barlachs Zeichnungen konfiszieren ließ.² Und 1937, wie um seine Reputation als »entartet« zu bestätigen, wurde Barlachs Werk für die infame Ausstellung »Entartete Kunst« in München berücksichtigt. Von den Nazis verfolgt und in Isolation getrieben, starb Barlach im Jahr 1938 an Herzversagen.³

Als Egon Vietta 1951 den Katalog für eine Retrospektive von Barlachs Skulpturen und Zeichnungen in Darmstadt herausgab, fragte er Heidegger nach einem Beitrag.⁴ Barlach galt immer noch als kontrovers, und der Darmstädter Ausstellung im Jahre 1951 war keineswegs eine zustimmende Rezeption garantiert.⁵ Heidegger kam der Einladung nach und erlaubte die Veröffentlichung von »Seinsverlassenheit



Abb. 1.1 Ernst Barlach, *Das vergnügte Einbein*, 1934

und Irrnis«, der ersten Publikation, in der er explizit den Zweiten Weltkrieg ansprach. Im Text findet sich eine ätzende Bewertung des zeitgenössischen Lebens in einem Staat, der von Technik und Nationalsozialismus beherrscht wird.⁶ Heideggers Bemerkungen über die Machtlosigkeit aller möglichen Führer, über die metaphysische Zusammengehörigkeit von Übermensch und Untermensch und zur Wissenschaft als Basis für Züchtungsplanung kontextualisieren die Not des Bildhauers, der an den Verunglimpfungen der Nazis gestorben war. Wie Vietta in seiner Einleitung schreibt: »Wir veröffentlichen den Beitrag, weil wir zwischen dem Anliegen des Dramatikers Ernst Barlach und dem Denken Martin Heideggers einen verborgenen Zusammenhang zu sehen glauben. ›Wo aber die Gefahr ist, wächst das Rettende auch.‹ (Hölderlin)«⁷ Während Heidegger in seinem Text Barlach nicht explizit diskutiert, knüpft die »verborgene Verbindung« zwischen den beiden (zwischen Heidegger und dem *Bildhauer* Barlach) an Heideggers Verständnis der »Verlassenheit« des Seins an. Die Seinsverlassenheit präsentiert eine Sicht des Seienden, das eine konstitutive Insuffizienz enthält, die es gänzlich in der Welt aufgehen lässt; eine Insuffizienz, die in den plastischen Werken Barlachs verkörpert wird.⁸

Verlassenheit ist ein Weg, Sein als weder völlig präsent (es hat Seiendes verlassen) noch als völlig absent zu verstehen (Verlassenheit wird *bemerkt*, sie hinterlässt eine Markierung am Seienden). Seiendes erleidet Seinsverlassenheit und es ist nur an Seiendem oder *als* Seiendes, dass Verlassenheit gefunden wird (Verlassenheit gibt es niemals ohne Spur). Seinsverlassenheit sollte nicht als vom Seienden getrennt gedacht werden, sondern als ein Verhältnis, das Seiendes bis zum Punkt seiner Auflösung in die Welt ausspannt. Verlassenes

Bernhard Heiliger

Die Erosion des Seins

2

Öffentliche Kunst. Contra Documenta

Heidegger begegnete dem Bildhauer Bernhard Heiliger auf dessen Karriere-Höhepunkt. Heiligers Arbeiten wurden in den ersten drei internationalen Documenta-Ausstellungen (1955, 1959, 1964) ausgestellt, und eine Anzahl von großräumigen Werken wurden in Deutschland und im Ausland installiert.¹ In einer Rede mit dem Titel »Bemerkungen zu Kunst – Plastik – Raum«, gehalten anlässlich der Vernissage von Heiligers Einzelausstellung in der Baseler Erker-Galerie im Jahre 1964, zwei Tage vor dem Ende der Documenta III, stellte Heidegger Bildhauerei als eine Konfrontation dar, in der das Unsichtbare zur Erscheinung kommt, eine streitbare Konfrontation mit dem öffentlichen Charakter von Ereignissen wie der Documenta selbst.²

In seinen Bemerkungen macht Heidegger im Vergleich zwischen der aktuellen Rolle des Bildhauers und der im antiken Griechenland kurzen Prozess: »Die Kunst der Bildhauer zum Beispiel benötigte keine Galerien und Ausstellungen, die Kunst selbst der Römer brauchte keine Documenta.« (KPR, 6)³ Während Bildhauerei mit öffentlichen Skulpturen zunehmend in der Gestaltung des öffentlichen und unternehmerischen Raums, also z.B. in Banken oder in Verwaltungsgebäuden von größeren Firmen, mit skulpturaler Kunst zunehmend einen neuen Platz gefunden zu haben schien, betrachtet Heidegger sie als eine Komplizin der Plan-Ordnung der Industrie-Gesellschaft: »Nun wird man sich beeilen, darauf hinzuweisen, daß heute gerade die bildende Kunst, und hier vor allem die Plastik, sich anschicke, wieder einen ihr gemäßen Ort zu finden. Denn sie gelangt in eine neue Beziehung zur Industrielandschaft, ordnet



Abb. 2.1 Bernhard Heiliger, *Die Flamme*, 1962

sich ein in die Architektur und in den Städtebau. Die Bildhauerei wird mitbestimmend für die Raumplanung.« (6) Solche öffentliche Kunst scheint die am wenigsten offene von allen Künsten zu sein. Sie füttert das kultur-hungrige Publikum mit Erlebnissen, die sich in einem vermeintlichen Inneren ansammeln.⁴ Heidegger stimmt auch nicht mit Kunst-Kritikern überein, deren umfängliche Schriften das Problem überspielten, dass unsere Kunst nicht mehr selber spreche, sondern Kommentare benötige (anders als die Griechen haben wir eine »Schriftstellerei über Kunst«, 8). In dieser Hinsicht wird die Documenta noch einmal hervorgehoben. Denn ohne Namen zu nennen, zitiert Heidegger das Motto der Documenta III des Kurators Werner Haftmann (»ein angesehener Kunstkennner und Kunstschriftsteller«, 8) als typisch für das zeitgenössische Denken über Kunst: »Kunst ist, was bedeutende Künstler machen.« An dieser Stelle führt der Philosoph den zirkulären Charakter eines solchen Spruches aus: Kunst ist, was Künstler machen, und Künstler sind die, die Kunst machen. Diese Art von Kunstkritik (und nicht nur von Kunstkritik) flieht vor dem zu heiklen Thema, was Kunst sei, indem es in einem Rekurs zu etwas anderem einfach wegerklärt wird. So ist die Documenta für eine Kunst im öffentlichen Raum als Schlüsselphänomen der Kulturindustrie das beste Beispiel. Künstler wie Heiliger und Ereignisse wie die Documenta liefern Erlebnisse und fördern das Programm der Industrie-Gesellschaft. Heidegger schreibt nach dem Tag seiner Rede an Elfride: »Ich passe nicht in diesen modernen Kunst-Betrieb.«⁵

Trotzdem stimmt Heidegger zu, dass der Bildhauer fähig ist, eine Auseinandersetzung mit dem Raum hervorzurufen: »Wer ist ein Bildhauer? Antwort: ein Künstler, der sich auf seine Weise mit dem



Abb. 4.1 Eduardo Chillida, *Música callada* (Stille Musik), 1955

Kunst ohne Auseinandersetzung

Heidegger wurde in das Werk Eduardo Chillidas von seinem Freund Heinrich Wiegand Petzet, der den Bildhauer 1962 traf, eingeführt. Der Denker und der Bildhauer sollten sich erst 1968 treffen, bei jener Feier der Erker-Galerie zur Publikation von Heideggers Essay »Kunst und Raum«, hergestellt in einer limited edition, die sieben Lithocollagen von Chillida enthielt.¹ In einem von Petzets Gesprächen mit Heidegger über Chillida, in dem sie Photographien des Bildhauers betrachteten und diskutierten, gab Petzet Chillidas Beobachtung an Heidegger weiter: »Nicht die Form ist es, auf die es mir ankommt, sondern die Beziehung der Formen zueinander – das Verhältnis, das zwischen ihnen entsteht.«² Petzet berichtet, dass die darauf folgende Diskussion mit Heidegger »das fundamentale Problem dieses Bildhauers berührte: die Einbeziehung ›des Raumes‹ in seine Arbeit.«³ Im Essay »Kunst und Raum« nimmt Heidegger dieses »fundamentale Problem« auf, das des Raumes und des Kunstwerks. Als er sich vier Jahre früher mit dem Werk Bernhard Heiligers beschäftigte, wurde das »Problem« als eine Auseinandersetzung zwischen Kunst und Raum aufgefasst. Nun allerdings, in der Betrachtung Chillidas, fällt die Betonung nicht länger auf die Auseinandersetzung, sondern auf eine wechselseitige Teilnahme an Raum und Werk in einem vorläufig namenlosen Medium des Erscheinens. Der Raum der Skulptur wird als ein Räumen von Sinn und Verhältnis zu verstehen sein.

Die ersten Seiten von Heideggers Essay präsentieren die Produktion der bildhauerischen Arbeit typisch als einen Akt der Abgrenzung: »Das Gestalten geschieht im Abgrenzen als Ein- und Ausgrenzen.« (GA 13, 204) Die ein- und ausgrenzende Natur der

Abgrenzung etabliert eine Barriere, die den präsenten Körper vom leeren, das Werk umgebenden Raum trennt. Aber der Gegensatz ist hier alles andere als stabil. Wie Heidegger zuvor in Bezug auf Barlach erklärt hatte, fungiert der leere Raum als eine Provokation zum sich immer steigenden Willen, als eine Vorbedingung seines Wachsens. Leerer Raum fordert den Willen zur »Besitzergreifung« oder zur »technisch-wissenschaftlichen Eroberung« des Raumes (204) heraus. Kunst als Auseinandersetzung nimmt an diesem Angriff teil: »Der Raum – der inzwischen [seit Newton] in steigendem Maße immer hartnäckiger den modernen Menschen zu seiner letzten Beherrschbarkeit herausfordert? Folgt nicht auch die moderne bildende Kunst dieser Herausforderung, insofern sie sich als eine Auseinandersetzung mit dem Raum versteht? Findet sie sich dadurch nicht in ihrem zeitgemäßen Charakter bestätigt?« (204f.) Vielleicht spricht im Begriff der Auseinandersetzung noch zu viel für die Idee von Wettstreit und Wille, für Offenbarung der Wahrheit durch den Agon – durch Widerstreit, Eroberung und Ergreifung: »Die Kunst als Plastik: Keine Besitzergreifung des Raumes.« (208)

Das mag so sein, dann kann aber Raum nicht länger mehr als Leere (leer) konstruiert werden. An- und Abwesenheit können sich ja nur auseinandersetzen als Gegensatz, weil sie so definiert werden. Die Auseinandersetzung von An- und Abwesenheit kann aber nicht durch leeren Raum hindurch geschehen – insofern er physikalisch bzw. metaphysisch verstanden wird. Dagegen muss die Bildhauerei als sich ereignender kontinuierlicher Eingang in den Raum verstanden werden. Die Grenze des Dinges ist dort, wo es beginnt, wo der Raum seinen Weg in die Skulptur und die Skulptur ihren Weg in den Raum beginnt. Plastik wird zu einem Werk der Relation, indem