

MARTIN HEIDEGGER

**DE L'ORIGINE
DE
L'ŒUVRE D'ART**

(1931-32)

ÉDITION BILINGUE NUMÉRIQUE

MARTIN HEIDEGGER

**DE L'ORIGINE
DE
L'ŒUVRE D'ART**

VERSION DE 1931-32

Texte allemand et
traduction française
par
Nicolas Rialland

ÉDITION BILINGUE NUMÉRIQUE

AVANT-PROPOS DU TRADUCTEUR

Le texte allemand a été publié par M. Hermann Heidegger dans le cinquième volume des *Études heideggeriennes* sous le titre « *Vom Ursprung des Kunstwerks: Erste Ausarbeitung* » (éd. Duncker & Humblot, Berlin, 1989, p. 5-22). La datation du texte prend appui sur la lettre de Heidegger à Elisabeth Blochmann datée du 20 décembre 1935 : « [...] Il me sera à nouveau possible de vous offrir pour Noël un fruit détaché de mon travail — “détaché” n’est pas trop dire. Les véritables arrière-plans et les domaines auxquels il ressortit demeurent volontairement tus, car le tout resterait alors incompréhensible par trop de brièveté. Sa gestation remonte au temps béni pour le travail que furent les années 1931 et 32 — avec lequel j’ai réussi à renouer tout à fait, ayant entre-temps encore mûri. On me presse de toutes parts de [le] publier ; je ne m’y suis pas encore décidé et vous prie de ce fait de ne pas vous en dessaisir. Cette conférence, je vais la faire encore une fois, invité que je suis le 17 janvier à l’université de Zurich. [...] » (in *Correspondance avec Karl Jaspers* suivi de *Correspondance avec Élisabeth Blochmann*, éd. Gallimard, Paris, 1996, lettre 73, p. 316-317). Cette lettre est citée par M. Friedrich-Wilhelm von Herrmann dans son *Heideggers Philosophie der Kunst* (éd. Klostermann, Frankfurt am Main, nouvelle édition augmentée en 1994, p. 7 ; voir également la note du même auteur dans les *Études heideggeriennes*, vol. 6, 1990, p. 5).

La présente traduction a bénéficié de la lecture du travail déjà effectué par MM. Martineau et Brokmeier, respectivement pour la deuxième et la troisième version du texte (*L’origine de l’œuvre d’art, conférence de 1935*, éd. bilingue Authentica, Paris 1987 ; « L’origine de l’œuvre d’art » in *Chemins qui ne mènent nulle part*, éd. Gallimard, Paris, 1986). Nous en assumons néanmoins l’entière responsabilité. Un glossaire est placé à la suite du texte. Le cas échéant, certains choix y sont commentés et justifiés. Toutes les remarques sont les bienvenues et sont à envoyer à mon adresse : <nicolas@rialland.org>.

N.R.

Paris, le 11 novembre 2002

TEXTE ORIGINAL

TRADUCTION

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 Enden 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 Raudruck veröffentlicht, ohne Martin Heideggers handschriftliche Überarbeitung dieser Abschrift zu berücksichtigen.

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

Hermann Heidegger

Remarques préliminaires de l'éditeur et du curateur à la succession

« L'origine de l'œuvre d'art » a paru en automne 1949 (copyright 1950) dans le recueil *Holzwege* (GA 5).

Les réflexions de Martin Heidegger portant sur l'énigme de l'art ne prétendaient pas la résoudre mais seulement la montrer. La version alors publiée a regroupé les trois conférences tenues au *Freien Deutschen Hochstift* de Francfort-sur-le-Main à la fin de l'année 1936. Celles-ci furent la troisième variation sur le même thème.

Le texte de la première conférence est la deuxième version. Celle-ci fut prononcée à la Société des Sciences de l'Art de Fribourg-en-Brisgau le 13 novembre 1935.

Ce second état du texte a été publié en France en 1987 dans une édition pirate bilingue, à partir d'une dactylographie photocopiée du manuscrit, sans prendre en compte les corrections manuscrites apportées par Heidegger à cette transcription.

On présente ici la première version de « De l'origine de l'œuvre d'art », qu'il n'a jamais prononcée et qui est restée inédite et inconnue à ce jour. Martin Heidegger en avait conservé le manuscrit, dans un tiroir, avec les conférences portant sur un thème similaire.

Hermann Heidegger

VOM URSPRUNG DES KUNSTWERKS

Erste Ausarbeitung

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 Wesenbestimmung 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 entsammen 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 Gedanken in das künstlerische Erzeugnis. Beides ist gleichwichtig, wenn auch die Fassung des künstlerische Gedankens die Vorbedingung für seine Ausführung und mithin das „Ursprünglichere“ bleibt. Die Gedankenfassung est 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

DE L'ORIGINE DE L'ŒUVRE D'ART

Première version

Ce qui peut être dit ici, dans le cadre d'une conférence sur l'origine de l'œuvre d'art, est trop insuffisant pour que la plus grande partie de ce qui est exposé — la plus importante mais aussi la plus incomprise — ne soit pas déconcertante. Pourtant, tout cela mis à part, *une seule* chose doit importer : préparer un nouveau fondement pour notre *Dasein* vis-à-vis de l'art, par la méditation de ce qui est pensé et dit depuis longtemps sur la détermination essentielle de l'art.

Des œuvres d'art, nous en connaissons. Des œuvres architecturales, picturales, musicales et langagières sont placées et disposées ici et là. Ces œuvres sont issues de différentes époques, elles appartiennent à notre propre peuple comme à d'autres. De même, la plupart du temps, nous connaissons l'« origine » de telle œuvre présente (*Vorhanden*) : en effet, quelle autre origine que sa production (*Hervorbringung*) par l'artiste une œuvre d'art pourrait-elle bien avoir ? À cette production appartiennent deux processus : d'abord la maîtrise des idées artistiques issues de l'imagination, puis leur transposition dans la production (*Erzeugnis*) artistique. Ces deux étapes sont aussi importantes l'une que l'autre, en ce que la maîtrise des idées artistiques reste la condition de leur réalisation et par là, « l'originaire ». La maîtrise des idées est une pure activité de l'esprit, que l'on peut décrire comme un « vécu psychique ». Cette production (*Hervorbringung*) de produits artistiques peut contribuer à nous informer sur notre psychisme. Elle peut nous apprendre des choses justes, mais n'apporte *jamais* d'éclaircissement sur l'origine de l'œuvre d'art. À quoi cela tient-il ? À ceci que l'« origine » dont il est question ici se résume plus simplement à la « cause » de la présence des œuvres d'art. Si le questionnement suit ainsi le chemin de la « cause » comme s'il allait de soi, c'est parce que l'on ne peut jamais partir de l'*œuvre* d'art, mais seulement de la production (*Kunsterzeugnis*) d'un *produit artistique* (*Kunststück*). Il est vrai que l'objet d'art (*Kunstgebilde*) résulte toujours d'un « travail acharné de l'esprit » de la part de l'artiste. La production (*Hervorbringung*) dépend de *sa* maîtrise technique. Celle-ci lui permet d'« exprimer » sa « personnalité », laquelle « se manifeste » dans la production en « s'extrayant du tourbillon de ses sentiments ». Ainsi,

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 Kunstaustellungen. 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 vereinzelt 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 abschätzigste 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 einem Bezug, eben so 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 „Barbäle“ im Liebighaus in Frankfurt, oder in den Bereich der „Antigone“ des Sophokles. Die Werke sind aus ihrem eigentlichen Ort und Raum versetzt.

l'œuvre d'art est toujours aussi une production de l'artiste. Mais — cet être-produit ne caractérise pas l'être-œuvre de l'œuvre. C'est même si peu le cas que chaque fois que la volonté la plus propre anime la production, c'est pour laisser l'œuvre reposer en elle-même. Dans le *grand art* justement — de celui-là seul il est question ici — l'artiste reste toujours indifférent par rapport à la réalité de l'œuvre, comme un procès qui s'annulerait lui-même dans la création.

La question de l'origine de l'*œuvre* doit avant tout tâcher de bien prendre sa source auprès de l'œuvre d'art en tant que telle. Car, cela étant posé, il devient impératif d'aller chercher l'œuvre d'art là où elle s'est tout à fait détachée de la production (*Hervorbringung*) et est *présente en soi*. Nous rencontrons des œuvres d'art dans des collections et des expositions. Elles sont disposées là. Nous trouvons des œuvres d'art sur les places publiques et dans les habitations privées. Elles sont placées là. Les œuvres se tiennent là avec évidence. Les recherches en histoire de l'art peuvent alors déterminer leur provenance et leur appartenance historiques. Les connaisseurs et les critiques d'art en décrivent le contenu et nous expliquent leurs « qualités » — comme on dit — et permettent ainsi à la société et aux individus appréciant l'art d'y accéder. Les amateurs d'art et les collectionneurs cherchent à en réunir. Leur soin et leur conservation est prise en charge de manière officielle. Le commerce de l'art s'occupe du marché. Autour des œuvres d'art présentes en soi se crée un affairement (*Umtrieb*) si multiple que nous le désignons, de manière lapidaire mais sans aucune connotation péjorative : *l'exploitation organisée de l'art* (*Kunstbetrieb*). Celle-ci nous ouvre la voie vers les œuvres d'art en elles-mêmes. En effet — elles sont alors détachées de leur simple rapport à la production (*Hervorbringung*) par l'artiste. Pourtant, la pure et simple mise de côté de ce rapport ne garantit pas encore que nous fassions l'expérience de l'être-œuvre de l'œuvre. Car en effet, l'exploitation organisée de l'art amène l'œuvre dans un nouveau rapport : précisément, celui de l'affairement autour de l'œuvre. L'œuvre est vue ici comme l'*objet* (*Gegenstand*) qu'elle est à l'intérieur de l'exploitation organisée de l'art qui en prend soin, l'explique et permet d'en jouir. Mais un tel *être-objet* ne doit pas à son tour être confondu avec l'être-œuvre de l'œuvre.

Présentons-nous devant des œuvres du grand art — devant les Eginètes de la collection de Munich, devant la « Petite Barbara » strasbourgeoise du *Liebighaus* de Francfort ou encore dans le domaine de l'*Antigone* de Sophocle. Les œuvres sont déplacées en dehors du site et de l'espace qui leur sont propres. L'être de ces œuvres s'en trouve

Bei allem Rang und aller so genannten „Qualität“ und Eindruckskraft 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,

modifié quant à leur valeur, leurs « qualités » — comme on dit — et leur effet. Si grandes soient leur préservation et leur compréhension, le déplacement dans la collection, le placement dans la garde de la tradition les a soustraites à leur monde. Même si nous nous efforçons de diminuer ou d'éviter une tel déplacement de l'œuvre, en allant examiner en son lieu le temple de Paestum et sur sa place la cathédrale de Bamberg — le monde propre à ces œuvres préservées ne s'en est pas moins effondré. Nous pouvons bien l'imaginer ou le reconstituer d'après le souvenir historique. Pourtant, la soustraction des œuvres à leur monde et l'effondrement du monde propre des œuvres sont deux phénomènes irréversibles. Certes, nous pouvons voir les œuvres comme l'expression d'une certaine époque, comme preuve de la splendeur et puissance anciennes d'un peuple. Nous pouvons nous « enthousiasmer » pour nos « magnifiques cathédrales allemandes ». Et pourtant — l'effondrement de leur monde, et la soustraction à leur monde a brisé l'être de ces œuvres.

L'être-objet de l'œuvre dans l'exploitation organisée de l'art, l'être-produit de l'œuvre par l'artiste sont deux déterminations possibles de l'être de l'œuvre. Mais l'une est une conséquence, l'autre est une condition de possibilité de l'être-œuvre. Non seulement elles n'épuisent pas l'être-œuvre, mais — prises en elles-mêmes — elles vont jusqu'à interdire tout regard et tout savoir sur l'être-œuvre.

Pourtant, aussi longtemps que nous ne saisissons pas l'œuvre dans son être-œuvre, la question de l'origine de l'œuvre d'art reste dépourvue de fondement assuré.

Mais pourquoi la détermination de l'être-œuvre de l'œuvre d'art est-elle donc si difficile ? Parce que l'être de l'œuvre est déterminé par ce à partir de quoi l'œuvre trouve le lieu où se fonder. Et *ce fond* seulement est l'origine de l'œuvre d'art, ce qui fait son essence et sa nécessité. Cette origine ne se trouve pas dans l'artiste en tant que cause de l'être-produit de l'œuvre. L'origine de l'œuvre d'art est l'art. L'art n'est pas, parce qu'il y a des œuvres ; mais au contraire, ce n'est que par et pour autant que l'art advient que l'existence des œuvres est rendue nécessaire. Et ce qui rend nécessaire l'œuvre est le même fond qui rend possible l'artiste.

Pour l'instant, ces affirmations sont justes. Elles nous mènent dans une situation curieuse. La question de l'origine de l'œuvre d'art doit partir de l'être-œuvre de l'œuvre. Mais cet être-œuvre se détermine d'abord ou déjà à partir de l'origine. Ce que nous cherchons, l'origine, nous devons déjà l'avoir ; et ce que nous avons, nous devons d'abord le chercher. Nous nous mouvons ici dans un *cercle*. Cela doit pourtant à tous les coups — au moins en philosophie — être le signe que la question est bien posée. La difficulté qui

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

veut que nous ne soyons préparé à bien commencer seulement à la fin de notre explication est inévitable.

Mais nous ne pouvons rentrer dans le cercle formé par notre questionnement que par un saut (*Sprung*). Et finalement, ce saut est le seul mode du savoir juste de l'origine en question. Tout dépend donc d'une prise d'élan (*Absprung*) juste, pour ce saut. Celle-ci consiste dans l'acquisition d'un pré-concept suffisant de l'œuvre d'art dans son être-œuvre pour nous mener dans le site de la réflexion.

I. L'œuvre d'art en tant qu'œuvre

Jusqu'à maintenant, nous n'avons fait que repousser les mauvaises interprétations de l'être-œuvre de l'œuvre : soit en tant qu'être-produit par l'artiste, soit en tant qu'être-objet pour l'exploitation organisée de l'art. Le plus souvent d'ailleurs, ces deux interprétations s'associent. L'œuvre d'art reste alors toujours prise dans un rapport avec autre chose, et n'est pas saisie à partir d'elle-même. Mais est-il bien possible de comprendre une chose à partir d'elle-même et en dehors de tout rapport ? Car la compréhension reste une certaine forme de rapport. Cette question fondamentale doit être ici passée sous silence. Il est plus essentiel à notre tâche d'examiner une autre question : la tentative d'*extraire* l'œuvre de tout rapport à autre chose qu'elle-même, ne vise-t-elle pas à rencontrer directement l'essence de l'œuvre *elle-même* ? Assurément, car alors l'œuvre se manifestera (*offenbar sein*) *en tant qu'œuvre*. En effet, l'œuvre n'est absolument pas amenée après-coup à une manifestation (*Offenbarkeit*) qui la précède, ce n'est pas quelque chose que l'on *décide* (*mit beabsichtigt*) : l'œuvre signifie proprement l'être-manifeste (*Offenbarsein*). Toute la question est de savoir ce que veulent dire ici manifestation et ouverture (*Öffentlichkeit*). On n'entend pas par là l'ouverture au public qui accompagne toujours l'exploitation organisée de l'art. Mais bien plutôt le lieu où l'œuvre « fait effet » („*wirkt*“), où elle est portée à se tenir dans l'ouvert (*ins Offene hinaussteht*). Celui-ci n'est rien de palpable (*vorhanden*) que l'on puisse atteindre, comme une lettre atteint son destinataire. Au contraire, dans l'être-manifeste de l'œuvre s'obtient *pleinement* (*erwirkt sich*), pour la première fois, l'ouverture de l'œuvre. Pour le « public », où cette ouverture a lieu, l'œuvre n'entretient alors avec lui qu'*un seul* rapport : elle le détruit. Et c'est à cette capacité de destruction que se mesure la grandeur d'une œuvre d'art.

Ainsi, le rapport qui s'établit à l'intérieur de l'ouvert constitue l'être-œuvre de

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. Weihen 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 wohnt 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.

manière tout à fait essentielle. Mais il se fonde lui-même, à son tour, dans un *caractère fondamental* de l'être-œuvre. Il est impératif de le mettre *maintenant* en lumière, suivant plusieurs étapes.

Nous questionnons l'œuvre et demandons comment elle est elle-même, en soi, à l'intérieur de ce rapport. L'œuvre est elle-même dans ce rapport, pour autant que l'œuvre est à l'œuvre. Et l'œuvre d'art est à l'œuvre dans son *installation* (*Aufstellung*).

Il faut entendre par cette dénomination un caractère de l'être-œuvre de l'œuvre. Habituellement on parle d'installation d'une œuvre lorsqu'elle est disposée dans une collection ou placée dans un lieu qui lui est propre. Au contraire, l'installation en question est essentiellement différente des simples disposition et placement, elle est l'action d'ériger (*Errichtung*) : par exemple la construction d'un temple voué à Zeus, l'élévation d'une statue d'Apollon, ou la représentation d'une tragédie, laquelle est toujours en même temps l'action d'ériger une œuvre poétique langagière dans la langue d'un peuple.

Une telle installation en tant qu'elle *érige* est un geste de consacrer et de glorifier. Consacrer signifie rendre sacré au sens où dans le mode propre selon lequel l'œuvre s'offre, le sacré est ouvert comme sacré et le dieu enrôlé dans l'ouvert de sa présence. À la consécration appartient la glorification au sens de la considération pour l'advenue de la dignité (*Würdigung der Würde*) et de l'éclat du dieu. La dignité et l'éclat, qui sont ouverts dans la glorification propre à l'œuvre, ne sont pas des propriétés à côté et derrière lesquelles se tiendrait de surcroît le dieu, mais celui-ci se rend présent (*er west an*) dans la dignité et l'éclat.

Toute installation qui érige en consacrant et glorifiant est toujours aussi un acte d'établir (*Erstellung*) au sens du placement d'un monument ou d'une sculpture, au sens du dire et du nommer au sein d'une langue. Le fait de placer ou disposer une « production artistique » n'est pas une installation au sens de l'établissement qui érige, bien au contraire. Pour cela, il faut que l'œuvre qui érige et établit ait *en elle-même* le caractère essentiel de l'installation, qu'elle soit elle-même en son propre *installante*. Mais comment comprendre ce caractère propre de l'être-œuvre de l'œuvre que constitue « l'installation » ?

L'œuvre est en soi un dresser, au sein duquel un monde est fracturé (*erbrechen*) et tenu à (*stellen*) séjourner en tant qu'on l'a ouvert (*eröffnete*). Mais qu'est cela — un monde ? On ne peut ici que le suggérer grossièrement. Commençons par ce qu'il n'est pas : la somme de toutes les choses présentes, qu'il s'agisse là de quelque chose d'effectif, ou de seulement pensé. Le monde est aussi peu un *cadre* imaginé et ajouté par la pensée à

Sowenig wie die Summe des Vorhandene 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. Dieses weisende Geleit kann der Wirrnis verfallen und so eine *Unwelt* sein. Aber, ob Welt oder Unwelt, immer bleibt dieses weisende 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; in dem wir 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-auf-stellung 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.

ce qui est présent qu'il n'est la totalité de ce qui est présent. Le monde rassemble et ordonne en monde (*Welt weltet*) — il décide de (*umleitet*) notre *Dasein*, comme une escorte qui tient rassemblé tout ce qui nous guide (*Geleit*). C'est en son sein que, pour nous, les étants restent ouverts et indécis (*offenbleibt*) quant à leur lenteur et leur hâte, leur proximité et leur éloignement, leur expansion et leur resserrement. Cette escorte ne se rencontre jamais à titre d'objet : en tant qu'elle indique (*weisend*), elle maintient nos faits et gestes captivés dans une structure de renvois (*Verweisungen*), à partir desquels le signe de la grâce des dieux et la frappe de leur disgrâce se présente et — se retient. Même cette retenue est encore un mode selon lequel le monde rassemble et ordonne en monde. Cette escorte qui indique peut tomber en proie au chaos et par là devenir un *non-monde*. Mais, monde ou non-monde, elle demeure toujours, abstraction faite de sa non-objectivité, plus étant que toute chose présente tangible dont nous croyons être familier (*heimisch*) au quotidien. Le monde est au contraire le toujours étranger, dans lequel nous savons, que nous le sachions ou non, ce que nous savons. (Le monde n'est par contre jamais l'*objectif* qui *se tient* devant nous, mais plutôt l'*inobjectif* que nous explorons).

Le monde est alors ce que l'œuvre en tant qu'elle est œuvre, installe (*auf-stellt*), c'est-à-dire perce (*auf-bricht*). Il est l'ouvert qu'elle amène à se tenir, à séjourner dans le rassemblement et l'ordonnement du monde. Ainsi, l'œuvre à l'œuvre est installante. Le produit artistique (*Kunsterzeugnis*), quand l'installation d'un monde n'y constitue pas le caractère essentiel, n'est pas une œuvre d'art, tout juste un tour d'adresse (*Kunststück*) qui n'a rien à voir avec ce qui est à l'œuvre, mais tente de faire « impression » en étalant une pure virtuosité bien vaine.

Dans la mesure où, dressant un monde, l'œuvre réelle met de côté (*ausspart*) et conserve (*aufspart*), ce rejet (*Abweisung*) écrasant de l'étant ordinaire présent y est à l'œuvre. L'inhabituel, que chaque œuvre dégage, est cet isolement où l'œuvre — seulement parce qu'elle installe un monde — se retire (*zurückstellt*). Pourtant, c'est uniquement en vertu de cette solitude que l'œuvre est en mesure de se dresser (*hinausragen*) dans l'ouvert qu'elle ouvre, et d'obtenir son ouverture. Tout ce qui est inclus dans ce domaine devient *tel* qu'il prend le caractère de l'inévitable et de l'inépuisable.

Dans la mesure où l'œuvre est une œuvre, c'est-à-dire amène son monde à se dresser de manière ouverte, pour la première fois elle obtient pour elle-même l'ordre auquel elle se soumet, elle crée d'elle-même l'espace sur lequel partout elle règne en maître, elle délimite

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.

à partir d'elle-même le site où elle vient à s'ériger. L'installation qui érige en consacrant et glorifiant se fonde toujours sur l'installation qui laisse en suspens et dresse un monde. Celle-ci peut se cacher derrière celle-là. Celle-là peut à son tour être masquée par le simple placement de la production artistique, qui n'a rien d'essentiel. L'œuvre érigée peut encore disparaître en même temps que son monde se soustrait ou s'effondre, inexorablement. L'œuvre reste alors bien présente, certes, mais elle n'est plus là : elle s'est enfuit. Cette absence n'est pourtant pas rien, car la fuite est contenue dans l'œuvre présente, et, s'il s'agit bien là d'une œuvre, cette fuite repose encore dans ce fragment (tandis que dans une production, fût-elle parfaitement conservée, la fuite ne fait pas encore œuvre).

La *pro-duction* (*Herstellung*) accompagne toujours l'*in-stallation* (*Auf-stellung*), en tant qu'elles appartiennent toutes deux à l'être-œuvre de l'œuvre. Nous avons pourtant commencé par écarter expressément de notre recherche la production (*Hervorbringung*) par l'artiste, arguant que l'être-œuvre ne peut pas être saisi à partir de l'être-produit, mais que c'est au contraire seulement à partir de l'être-œuvre que l'être-produit peut être compris. Cependant, nous ne considérons pas la pro-duction (*Herstellung*) et la production (*Hervorbringung*) comme une seule et même chose. Pour dégager le caractère essentiel de l'œuvre que le mot « pro-duction » (*Herstellung*) désigne, nous allons procéder de la même manière que précédemment pour « installation » : en nous démarquant de l'acception courante du terme. Toute œuvre, dans la mesure où elle est, est pro-duite à *partir* de la pierre, du bois, de la roche, de la couleur, du son et de la langue. Ce qui est utilisé dans son élaboration s'appelle la *matière*. Celle-ci est amené à une forme. Cette décomposition de l'œuvre d'art en matière et forme donne encore, par la suite, d'autres différenciations en contenu, contenant, et figure. De toute éternité, ces déterminations matière–forme sont applicables à l'œuvre d'art, elles sont retenues facilement par tout le monde et leur usage s'est par conséquent répandu depuis des siècles. Et pourtant, elles ne sont absolument pas évidentes. Elles sont issues de l'interprétation de l'étant entièrement dressée, déterminée et mise en vigueur par Platon et Aristote à la fin de la philosophie grecque. Depuis lors, tout étant a sa propre apparence dont témoigne sa forme. Un étant possède une forme, pour autant qu'il est élaboré à partir de quelque chose, et en vue de quelque chose. Il peut tenir le principe de son élaboration de lui-même : c'est le cas de tout ce qui pousse dans la nature ; ou d'un autre : on dit alors qu'il est fabriqué (*Es kann sich selbst fertig machen zu dem, was es ist, wie alles Gewachsene ; es kann angefertigt werden*). L'étant en tant qu'étant est toujours déterminé comme ce qui est présent et élaboré. Pourtant, cette

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 herstellend 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 Biagsamkeit 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 Biagsamkeit 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.

interprétation de l'Être (*Seyns*) de l'étant, en plus de n'être pas évidente, n'est pas non plus construite sur l'expérience de l'œuvre d'art en tant qu'œuvre d'*art*, mais bien plus sur l'expérience de l'œuvre d'art en tant que chose élaborée. Par conséquent, cette décomposition selon la matière et la forme a beau être applicable depuis toujours à l'œuvre, elle n'en reste pas moins absolument fautive, lorsque c'est à partir d'elle que l'on saisit l'être-œuvre de l'œuvre.

Ainsi, en désignant comme production le second caractère essentiel de l'être-œuvre de l'œuvre, nous ne voulons pas dire qu'elle est faite à partir d'une matière. Bien plutôt cela : l'œuvre dans son être-œuvre est productrice, au sens propre du mot. Mais que produit l'œuvre en tant que telle et comment le fait-elle ? Tout comme l'œuvre se dresse dans son monde, en retour elle prend appui sur la massivité et la pesanteur de la pierre, dans la dureté et l'éclat de la roche, dans la fermeté et la souplesse du bois, dans la clarté et l'obscurité de la couleur, dans la résonance du son, dans le pouvoir de nomination du mot. Tout cela n'est-il d'abord qu'une matière dont on se saisit, dont on se sert (*gebraucht*), que l'on utilise (*verbraucht*) dans la fabrication (*Anfertigung*) et qui ensuite, la forme s'y imprimant, disparaît comme un simple matériau ? Tout cela n'apparaît-il pas plutôt pour la première fois, dans l'œuvre ? La pesanteur, l'éclat, la clarté, la résonance ne sont-ils que des matériaux que l'on use et dont on « vient à bout » ? Ou ne s'agit-il pas plutôt de ceci : la pesanteur de la roche et l'éclat du métal, le raffinement et la souplesse de l'arbre, la clarté du jour et l'obscurité de la nuit, le bruissement des vagues et le souffle dans les branches ? Mais quel nom pouvons-nous donner à tout cela ? Certainement pas celui de matière, au sens de ce qui est employé comme moyen dans l'élaboration de quelque chose. Nous appelons le rassemblement harmonieux (*Einklang*) de cette abondance inégalable la terre et visons par là non pas de la matière sédimentaire, pas plus que la planète Terre, mais ce qui accorde entre eux (*Einklang*) les montagnes et la mer, les orages et l'air, le jour et la nuit, les arbres et l'herbe, l'aigle et le cheval. La terre — qu'est-elle ? Celle qui déploie une abondance constante (*ständige Fülle*) et qui pourtant toujours reprend et retient en elle ce qui s'est déployé. La pierre pèse, montre sa pesanteur et la retient ainsi en elle. La couleur luit et reste pourtant fermée. Le son résonne mais ne parvient pas pour autant à l'ouvert. Ce qui vient à l'ouvert, c'est bien plutôt ce qui se referme (*Sichverschließen*) et cela, c'est l'essence de la terre. Toutes les choses de la terre confluent dans l'harmonie, les unes accordées aux autres, et pourtant : chacune des choses qui se referme ignore les autres.

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 aufruhet; 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 gitt.

Die Welt, die das Werk aufragend aufspart, wendet sich als eröffnendes Geleit zur Erde und duldet kein Verschlossenes, Verborgenes. Die Erde aber, die das Werk herstellend andrängen läßt, will in ihrem Sichverschließen alles sein und in sich zurücknehmen. Aber eben deshalb kann die Erde die eröffnete Welt nicht missen, soll sie selbst im vollen Drang des Sichverschließens und Einbehaltens aller Dinge aufglänzen. Und die Welt wieder kann der Erde nicht entschweben, soll sie als weltendes *Geleit* einem Leitbaren sich *zuspielen*. Welt ist gegen Erde und Erde gegen Welt. Sie sind im *Streit*. Aber dieser Streit ist die Innigkeit ihres widerwendigen Sichzugehörens. Welt aufstellend und Erde herstellend zumal ist das Werk die Bestreitung dieses Streites. Bestreitung meint hier nicht Niederschlagen und Überwindung des Streites, sondern im Gegenteil den Streit als solchen aushalten, ja dieser Streit selbst *sein*. Der Streit jedoch ist nicht erst die *Folge* dessen, daß in der Aufstellung und Herstellung Welt und Erde gegeneinandergeraten, sondern weil das Werk im Grunde seiner Bestimmung solche Bestreitung ist, deshalb entfacht und bewahrt es den Streit. Weil der Grundzug des Werkseins die Bestreitung ist, deshalb sind Aufstellung und Herstellung die Wesenszüge dieses Seins. Warum aber muß das Werk im Grunde seines Seyns solche Bestreitung sein? Worin gründet das Werksein des Werkes, daß es mit ihm diese Bewandnis hat? Das ist die Frage nach dem Ursprung des Kunstwerks. Wir nehmen sie auf, sobald hinreichend erwiesen ist, *wie* das Werk als Bestreitung erstens ganz bei ihm selbst, zweitens *eigentlich am Werk ist*.

L'œuvre pro-duit la terre, la porte dans l'ouvert comme celle qui se referme. L'œuvre n'est pas composée (*besteht aus*) de la terre comme d'une simple matière, elle l'amène à se tenir (*besteht*), et maintient (*aushalten*) sa fermeture. Tandis qu'elle met la terre à disposition (*beistellt*) en elle, l'œuvre se retire elle-même dans la terre (*zurückstellen*) comme en son fond qui se referme, sur lequel elle se repose. Parce qu'il appartient essentiellement à ce fond (*Grund*) de se refermer, c'est un abîme (*Ab-grund*). Les deux caractères essentiels de l'être-œuvre de l'œuvre sont : l'installation comme ouverture dressant un monde, et la pro-duction, en tant qu'elle garde et décide (*zurückfügendes Bewahren*) de la terre, celle qui se referme. Ceux-ci ne sont pas simplement associés dans l'œuvre mais ils se tiennent, de manière essentielle, dans un rapport réciproque. Ces deux caractères sont ce qu'ils sont, uniquement lorsqu'ils fondent en propre le caractère fondamental de l'être-œuvre. Celui-ci, il nous faut maintenant le dégager.

Le monde conservé par l'œuvre dressante se tourne vers la terre comme l'escorte qui ouvre et ne tolère rien de fermé ou en retrait. La terre, au contraire, que l'œuvre productrice laisse affluer, veut tout reprendre en son sein, dans sa fermeture. C'est pourquoi la terre ne peut pas se passer du monde ouvert et doit apparaître dans le plein afflux de cela qui se referme et retient toute chose. Le monde non plus ne peut pas faire l'économie de la terre. Car en tant qu'*escorte* (*Geleit*) qui rassemble et ordonne en monde, il doit s'*adresser* à quelque chose capable de direction (*einem Leitbaren sich zuspieren*). Le monde affronte la terre et la terre, le monde. Ils sont en *lutte*. Mais cette lutte est leur appartenance intime et réciproque l'un à l'autre, l'un contre l'autre. L'œuvre est d'autant plus la dispute de cette lutte (*die Bestreitung dieses Streit*) que le monde installe et la terre pro-duit. La dispute ne signifie pas ici que la lutte est terminée ou dépassée, mais au contraire qu'elle se maintient comme telle, comme la lutte qu'elle *est* elle-même. Celle-ci n'est pourtant pas la *conséquence* de l'affrontement de la terre et du monde dans l'installation et la pro-duction ; au contraire, c'est parce que l'œuvre est, quant à ce qui la détermine en son fond, une telle dispute, qu'elle déclenche et garde la lutte. C'est parce que le caractère fondamental de l'être-œuvre est la dispute, que l'installation et la pro-duction sont les caractères essentiels de son être. Mais pourquoi l'œuvre doit-elle être, quant au fondement de son Être, une telle dispute ? Où se fonde l'être-œuvre de l'œuvre pour avoir cette particularité ? C'est là la question de l'origine de l'œuvre d'art. Nous y accédons, aussitôt qu'est suffisamment établie d'abord *la façon* dont l'œuvre *est* en elle-même, et ensuite *la façon* dont elle *est proprement à l'œuvre*.

Wie geschieht die Bestreitung jenes Streites? Die dunkle Herbe und die ziehende Schwere der Erde, ihr ungelöstes Drängen und Aufleuchten, ihre ungesagte Verschweigung aller Dinge, in einem: die sich verschwendende Härte ihres Sichverschließens wird nur bestanden *wieder* in einer Härte. Und das ist die der Grenze in Umriß, Aufriß und Grundriß. Indem das Sichverschließende hereingerissen werden muß ins Offene, muß dieses Reißende selbst zum Riß, zur ziehenden Grenze und Fuge werden. Hier, im Grundzug des Werkseins als Bestreitung, liegt der Grund der Notwendigkeit dessen, was wir „Form“ nennen. Ohne jetzt dem Ursprung der „Form“ als solcher näher nachzugehen, fragen wir das Dringlichere: Was wird denn in dieser Bestreitung des Streites erstritten?

So das Werk Bestreitung ist, entrückt es die Erde, sie eröffnend, in eine Welt. Diese selbst rückt als weisendes Geleit nie in die Erde. Aber diese einrückende Entrückung rückt das Werk vor und eröffnet ein Offenes. Das ist die Mitte *des* Spielraums, in dem die Erde welthaft verschlossen und die Welt erdhafte offen ist. Das Werk gründet erst diesen Spielraum, indem es ihn eröffnet. Dieser Spielraum ist die Offenheit des Da, in das die Dinge und die Menschen zu stehen kommen, um es zu bestehen.

Das Bauwerk, das als Tempel die Gestalt des Gottes einbehält, läßt diese zugleich durch die offene Säulenhalle hinausgehen in den Bezirk, der so erst als ein heiliger gegründet ist. Aufragend in eine Welt und zurückreichend in die Erde eröffnet der Tempel das Da, worin ein Volk zu sich selbst, d. h. in die fügende Macht seines Gottes kommt. Die Erde wird durch das Werk erst welthaft und als solche zur Heimat. Imgleichen geschieht im Sprachwerk das Nennen und Sagen, wodurch erst das Seyn der Dinge zum Wort und mit dem Sagbaren das Unsagbare zur Welt kommt. In solchem Nennen des Dichters werden für ein Volk seine großen Begriffe vom Seienden im Ganzen vorgeprägt. Im Werk des Bauens und Sagens und Bildens wird das Da erstritten, die ausbreitbare und gewurzelte Mitte, in der und aus der ein Volk sein geschichtliches Wohnen gründet — unheimlich wird im Seienden, um mit dem Unheimlichen des Seyns Ernst zu machen.

Das Wesen des Werkseins liegt in der Bestreitung des Streites von Aufstellung und Herstellung, welche Bestreitung in sich die offene Innigkeit von Erde und Welt erstreitet.

Mit dieser Wesensbestimmung des Werkseins des Werkes wird ein Standort gewonnen, der eine Entscheidung ermöglicht über die weiterkommende und geläufige Auffassung des Kunstwerks. Dieses sei *Darstellung von etwas*. Zwar ist man allmählich von der Meinung abgekommen, das Werk sei die Nachahmung eines Vorhandenen im

Comment la dispute de cette lutte advient-elle ? L'obscur âpreté et la pesanteur pénétrante de la terre, son insistance et son éclat sans réponse, sa dissimulation silencieuse de tout chose, en un mot : la dureté prodigue d'elle-même qui se referme, n'accède à la constance (*bestanden werden*) qu'encore sous la forme d'une dureté. Et c'est là la dureté de la limite du contour (*Umriß*), du profil (*Aufriß*) et du plan (*Grundriß*). Alors que ce qui se referme est entraîné d'un trait (*hereingerissen*), ce qui emporte d'un trait (*der Reißende*) doit lui-même être porté à l'ouvert, dans le trait (*Riß*), dans la limite et la jointure pénétrantes. Dans ce caractère fondamental de l'être-œuvre comme dispute se trouve le fondement de la nécessité de ce que nous appelons « forme ». Nous n'allons pas maintenant nous attarder sur l'origine de la « forme » en tant que telle, nous nous occupons des questions les plus urgentes. Qu'est-il conquis dans cette dispute de la lutte ?

En tant que dispute, l'œuvre met en retranchement (*entrückt*) la terre, en la portant à l'ouvert, dans un monde. Ce monde n'émerge (*rückt*) jamais lui-même dans la terre en tant qu'escorte qui indique (*weisendes Geleit*). Toutefois, ce retranchement rentrant met l'œuvre en avant et ouvre un ouvert (*Aber diese einrückende Entrückung rückt das Werk vor und eröffnet ein Offenes*). Ce dernier est le milieu de l'espace de jeu au sein duquel la terre est mondainement fermée et le monde terrestrement ouvert. L'œuvre fonde d'abord l'espace de jeu qu'elle ouvre. Celui-ci est l'ouverture du Là, où les choses et les hommes viennent se tenir (*zu stehen kommen*) pour assumer (*bestehen*) leur Là.

L'œuvre architecturale est comme le temple qui conserve la figure (*Gestalt*) du dieu, et la laisse en même temps se tenir au dehors, à travers la colonnade ouverte, dans le domaine préalablement fondé comme sacré. Dressant dans un monde, et se restituant à la terre, le temple ouvre le Là, où un peuple accède à lui-même, et se tient sous le pouvoir ajointant de son dieu. La terre advient mondainement dans l'œuvre et devient en tant que telle sol originaire (*Heimat*). Le nommer et le dire dans l'œuvre de langue adviennent de la même façon. C'est à travers eux que vient pour la première fois au monde l'Être de la chose et, avec ce qui est dicible, l'indicible. Dans ce nommer du poète sont imprimés, pour un peuple, ses grands concepts concernant l'étant pensé en son tout. Dans l'œuvre architecturale, langagière et picturale le Là est conquis, ce milieu enraciné et étendu au sein duquel et à partir duquel un peuple fonde son séjour dans l'histoire — et devient étranger à l'étant pour mettre à exécution ce que l'Être a d'inquiétant.

L'essence de l'être-œuvre repose dans la dispute de la lutte entre l'installation et la production. Celle-ci conquiert par elle-même l'intimité ouverte de la terre et du monde.

Sinne eines Abbilds und einer Abschrift. Aber damit ist die Auffassung des Werkes als einer Darstellung keineswegs überwunden, sondern nur versteckt; denn ob das Werk genommen wird als „Versinnlichung des Unsichtbaren“ oder umgekehrt als Versinnbildlichung des Sichtbaren, jedesmal steckt in solchen Bestimmungen die fraglos hingegenommene Vormeinung, die Grundleistung des Werkes sei doch eben die Darstellung von etwas.

Das Irrige dieser Auslegung des Werkseins stammt aus derselben Quelle wie jene einseitige und voreilige Kennzeichnung des Werkes als eines verfertigten Dinges. Danach ist Werk *zunächst*, und d. h. hier zugleich immer „eigentlich“, ein geformter Stoff wie ein Schuh oder ein Kasten. Aber zugleich soll nun doch das Kunstwerk über das hinaus, was es zunächst ist, noch etwas anderes sagen ($\alpha\lambda\lambda\omicron\ \alpha\gamma\omicron\rho\epsilon\upsilon\epsilon\iota\nu$); das gefertigte Ding wird so mit noch etwas anderem zusammengebracht ($\sigma\upsilon\mu\beta\alpha\lambda\lambda\epsilon\iota\nu$). Allegorie und Symbol geben die Rahmenvorstellungen, nach denen in den verschiedensten Abwandlungen das Kunstwerk als ein höheres gefertigtes Gebilde bestimmt wird.

Diese schon im Ansatz fehlgehende Vorstellung vom Kunstwerk wird dann noch weiterhin verwirrt durch Bestimmungen, die gleichfalls auf die Unterscheidung von Stoff und Form zurückgehen. Der Stoff nämlich wird gleichgesetzt mit dem *Sinnlichen*. In diesem als dem „Element der Kunst“ kommt das Un- und Übersinnliche zur Darstellung. Gilt hier der Stoff als das Sinnliche, dann wird er genommen als das *Sinnenfällige*, solches, was durch die Sinne und ihre Werkzeuge zugänglich wird. Über den Stoff selbst und die Art seiner Zugehörigkeit zum Werksein wird damit gar nichts gesagt. Und überdies ist diese Zugangsbestimmung zum vermeintlichen Stoff unwahr; denn das Lasten eines Steines, das Dumpfe einer Farbe, Klang und Fluß einer Wortfolge werden zwar nicht ohne die Sinne, aber nie und nimmer durch sie allein und eigentlich erfahren. Die Erde in ihrer sich verschließenden Fülle ist, wenn schon diese Kennzeichnungen etwas sagen, ebenso sinnlich wie unsinnlich.

Die Einführung der Bestimmung „sinnlich“ trifft ebensowenig etwas Wesentliches am Werksein des Werkes wie die mit ihr zusammengehende des Stofflichen. Aber beide

Avec ces déterminations essentielles de l'être-œuvre de l'œuvre, nous gagnons un point fixe d'où devient possible de décider ce qu'il en est de la conception de l'œuvre d'art courante et immémoriale. Pour celle-ci, l'œuvre serait la *représentation de quelque chose*. S'il est vrai que l'on a progressivement abandonné l'idée que l'œuvre est l'imitation d'un étant présent, au sens d'une image ou d'une copie, pour autant, la conception de l'œuvre comme représentation n'a en aucun cas été dépassée : on l'a tout juste dissimulée. Que l'œuvre soit décrite comme « de l'invisible rendu sensible » ou au contraire comme du visible rendu symbolique (*Versinnbildlichung*), on suppose toujours admis, sans se poser de question, le préjugé selon lequel, précisément, la fonction fondamentale de l'œuvre serait la représentation de quelque chose.

L'erreur de cette interprétation de l'être de l'œuvre trouve sa source dans la caractérisation partielle et précipitée de l'œuvre comme chose élaborée. D'après elle, l'œuvre est *d'abord*, c'est-à-dire ici en même temps toujours « en propre », une matière formée telle une chaussure ou une boîte. Pourtant, l'œuvre d'art doit aussi, en plus de ce qu'elle est d'abord, dire autre chose encore (*ἄλλο ἀγορευεῖν*) ; avec la chose élaborée vient (*συμβάλλειν*) donc autre chose. L'allégorie et le symbole fournissent le cadre de réflexion sur lequel se règlent les différentes déterminations de l'œuvre d'art comme une chose (*Gebilde*) élaborée supérieure.

Cette conception (*Vorstellung*) de l'œuvre d'art nous induit en erreur dès le départ et ne cesse de nous tromper plus encore par le biais de déterminations qui se laissent toutes reconduire à la distinction entre matière et forme. La matière peut ainsi être rapportée au *sensible*. Sur elle vient se greffer, sous la forme d'une représentation, l'« élément artistique » : ce qui n'est pas sensible ou le suprasensible. Puisque la matière correspond au sensible, on la désigne comme ce qui *n'est accessible qu'*à travers un sens et ses organes (*Sinnenfällige*). Avec ça, absolument rien n'est dit sur la matière elle-même et sur la façon dont elle appartient à l'être-œuvre. De surcroît, ce qui est dit sur la manière dont on accède à cette prétendue matière est faux, car certes la pesanteur d'une pierre, la chaleur d'une couleur, le son et le rythme d'une suite de mots n'existent absolument pas sans les sens, mais on ne saurait jamais en faire proprement l'expérience uniquement à travers eux non plus. La terre, dans son abondance qui se referme, est tout autant sensible qu'insensible, à supposer que ces qualificatifs veuillent dire quelque chose.

L'introduction du caractère « sensible » atteint tout aussi peu quelque chose d'essentiel dans l'être-œuvre de l'œuvre que le caractère matériel qui va avec. Mais tous

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 Streitigen 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 Streitigen 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

deux sont exacts et plausibles, dans une certaine mesure. La distinction entre le sensible et le suprasensible devient alors immédiatement le schéma directeur des diverses tentatives d'interprétation de l'œuvre comme allégorie ou symbole, et finalement, de l'art tout entier. Déjà chez Platon, où, pour la première fois, la distinction entre la matière et la forme a donné la mesure à toute la position (*Stellung*) occidentale de l'étant qui a suivi, la matière a été comprise comme le sensible inférieur à l'Idée qui, dans sa supériorité, n'est pas sensible. Dans le domaine de la pensée chrétienne, le sensible inférieur devient alors parfois l'inconvenant, qui doit être dominé et dépassé. L'œuvre devient ainsi le triomphe sur le sensible et l'aspiration vers le supérieur, qu'elle représente. Que cette réduction du sensible soit effectuée ou rejetée, l'idée que la fonction de l'œuvre est la représentation de quelque chose n'en reste pas moins toujours en vigueur. Mais l'œuvre d'art ne représente rien. Et ceci pour la simple et bonne raison qu'il n'y a rien qu'elle doive représenter. Car l'œuvre, dans la dispute de la lutte entre le monde et la terre, ouvre à sa manière l'ouvert qu'elle a conquis préalablement : la clairière (*Lichtung*). C'est dans cette lumière que l'étant en tant que tel nous rencontre comme au premier jour ou — s'il nous est devenu familier — se transforme. L'œuvre ne peut rien représenter, parce qu'elle n'aboutit au fond jamais à un objet ou quelque chose de bien arrêté et posé. Admettons plutôt qu'elle est une œuvre d'art, et pas une copie de ces simples produits. L'œuvre ne représente jamais, mais installe — un monde, et pro-duit — la terre (*Das Werk stellt nie dar, sondern stellt auf — die Welt, und stellt her — die Erde*) ; ceci parce qu'elle est la dispute de cette lutte. C'est grâce à elle que l'œuvre reste à l'œuvre, qu'elle *est* elle-même, tout simplement — et rien d'autre.

Mais comment l'œuvre *est*-elle proprement ? Quelle sorte de réalité a-t-elle ?

Malgré différentes modifications, c'est encore l'interprétation de la réalité de l'œuvre d'art dont Platon a donné l'impulsion, qui règne aujourd'hui. Encore une fois, ici, c'est la pré-détermination de l'œuvre d'art comme chose élaborée qui a donné la mesure. Ce qui est élaboré par la main de l'homme est toujours quelque chose de dérivé par rapport à ce qui est présent de soi-même et ce que « la nature » fait pousser. C'est encore plus le cas si l'homme copie les choses de la nature, car celles-ci sont déjà des images de leur modèle, que Platon nomme « Idées ». Tout ce qui est élaboré, l'œuvre d'art avec, devient la copie d'une image d'un modèle. Les Idées représentent alors les étants en propre et l'œuvre n'est plus proprement réelle : elle n'est qu'un écho de ce que les choses sont en vérité. Que l'on cherche, contre Platon, à faire reculer d'une manière ou d'une autre cette réduction de la

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

réalité de l'œuvre, et les circonstances nous poussent à soutenir que la constitution sensible de l'œuvre représente un contenu « spirituel » non sensible. Cette représentation rend l'œuvre d'art plus « idéelle », spirituelle que les choses saisissables dans notre quotidien. Elle s'élève hors de ce cercle et se pare « d'une aura spirituelle ». Ainsi, l'œuvre d'art échappe à la réalité de ce qui est présent. Le domaine de l'œuvre est alors le domaine de l'apparence. Cela ne signifie pas, on le comprend aisément, le domaine de « la grossière tromperie ». Le bloc formé de marbre d'une statue passe pour un corps vivant à nos yeux, alors qu'en réalité il n'est que de la pierre froide. L'œuvre est une apparence, certes, car elle n'est pas elle-même ce qu'elle représente ; mais toutefois une apparence légitime, parce qu'elle fait apparaître dans une représentation du spirituel suprasensible.

Avec cette interprétation, la réalité de l'œuvre d'art oscille entre deux formes d'irréalité. Tantôt l'œuvre n'est pas encore aussi réelle que les choses présentes, tantôt elle ne l'est plus autant. Mais à chaque fois, l'être-présent de la chose quotidienne reste ce qui donne la mesure de la réalité. C'est là l'échelle à laquelle se mesure l'œuvre d'art, et selon laquelle elle est systématiquement déclarée irréalité, peu importe les circonstances. Et pourtant, c'est le contraire qui est vrai. Le temple qui se dresse sur un contrefort ou une gorge crevassée, la statue qui se tient là, au milieu de l'espace sacré, ces œuvres ne sont pas simplement et seulement présentes au sein de tout ce qui les entoure : la mer et la terre, la source et l'arbre, l'aigle et le serpent. Elles se tiennent plutôt dans l'espace de jeu éclairci de l'apparaître des choses, en y occupant le milieu — elles sont plus réelles que toutes les choses, parce que celles-ci ne peuvent se manifester comme étant, que dans l'ouvert conquis par l'œuvre. La poésie d'Hölderlin — même si nous ne le soupçonnons pas — se tient dans la langue de notre peuple de manière bien plus réelle que le théâtre, les jeux de lumière, et les rimes, bien plus réelle que les immeubles hébergeant les librairies et les bibliothèques où l'on peut trouver les volumes palpables de ses œuvres complètes. La poésie est bien plus réelle que tout ça, car en elle, pour les Allemands, le milieu encore inexploré de leur monde et de leur terre se conserve et des décisions importantes se préparent.

L'essence la plus propre de l'être-œuvre réside là : elle ne peut jamais être mesurée à ce qui est présent ou soi-disant vraiment réel. Bien plutôt, elle est elle-même la norme déterminant l'étant et le non-étant. C'est pourquoi il n'y a pas d'œuvre d'art qui soit actuelle, c'est-à-dire accordée à un temps qui la précède. Il y a seulement des œuvres tellement à l'œuvre qu'elles donnent *d'elles-mêmes* la mesure de leur temps et ainsi le

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

transforment. L'œuvre, en tant que milieu ouvert de l'être-Là-dans-l'histoire du *Dasein*, est ainsi plus réelle que tous les autres étants.

Cette solitude de l'œuvre d'art est la marque qu'elle se dresse dans son monde en se reposant sur sa terre, à travers la dispute de la lutte. Elle se tient là (*Dastehen*) dans la discrétion contenue de ce qui se re-pose en soi (*Insichzurückstehen*). Cela ne signifie pas pour autant que l'œuvre est soustraite à la réalité ordinaire. Cela est impossible, parce qu'elle s'y avance en l'ébranlant et la réfutant. Mais plus l'œuvre gagne en « réalité », comme on dit, et plus elle doit rester isolée. S'il lui manque cette capacité, elle n'est pas une œuvre de l'art.

Ces quelques indications grossières devaient nous rapprocher de l'être-œuvre de l'œuvre. Grâce à elles, nous avons acquis un pré-concept de l'œuvre d'art en tant qu'œuvre. Celui-ci doit maintenant nous guider dans notre avancée sur le chemin qui questionne l'origine de l'œuvre d'art.

II. L'art en tant qu'origine de l'œuvre

En donnant pour caractère fondamental de l'être-œuvre de l'œuvre la dispute de la lutte entre le monde et la terre, nous nous étions posé la question : *Pourquoi la dispute est-elle l'essence de l'être-œuvre ?* Nous l'avions repoussée jusqu'ici, nous devons maintenant la traiter. Anticipons la réponse : l'être-œuvre de l'œuvre a pour caractère fondamental la dispute, parce que et pour autant que l'œuvre est une œuvre de « l' » art. « L' » art ? Où et comment est-il ? « L' » art existe-t-il donc jamais quelque part en soi ? Et puis, avant de se demander *si* et *comment* « l' » art est, il faut expliciter *ce qu'il* est. L'expression « l'art » est-elle un nom générique et vide pour tout ce qui est impliqué dans l'exploitation organisée de l'art, ou désigne-t-elle, plus simplement, à chaque fois l'œuvre elle-même ? Ni l'un, ni l'autre. En effet, maintenant, nous ne posons plus la question « Qu'est l'art ? » dans le vide. En demandant où l'être-œuvre de l'œuvre trouve son fondement, nous cherchons Cela qui s'avance en propre dans la dispute. La question devient celle-ci : Qu'est-il à l'œuvre dans l'œuvre, en premier et dernier lieu ? En la posant, nous savons que nous nous mouvons dans un cercle.

L'œuvre — restant auprès de soi, reculant en soi et demeurant (*bestehend*) ainsi — ouvre le « Là », le milieu de l'ouvert. Dans sa clairière (*Lichtung*), l'étant vient se tenir et se montrer comme tel. Cet ouvert enferme en soi le commencement d'un monde en même

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

temps que la fermeture de la terre. Cette dernière vient à l'ouvert comme celle qui se referme. Le monde sort du retrait et la terre se referme, mais tout cela dans l'ouvert. Pendant qu'advient l'intimité de l'affrontement ouvert entre ce qui se *met en* retrait et ce qui *en sort*, ce qui jusque là passait pour le réel se manifeste comme non-étant. Il vient au jour, c'est-à-dire à l'ouvert, que jusqu'à présent c'est la dissimulation (*Verdeckung*), la contrefaçon (*Verstellung*) et la déformation (*Verdrehung*) de l'étant qui ont régné. Ainsi, dans la dispute advient l'ouverture de l'être-ouvert (*Offenheit*) de l'affrontement entre le retrait et le hors-retrait, et sortent au dehors la dissimulation et la contrefaçon. Cet advenir ajointé en soi est l'advenue de ce que nous nommons *vérité*. L'essence de la vérité ne consiste pas dans l'adéquation d'une proposition avec une chose, mais elle est l'advenue fondamentale de l'ouverture de l'être-ouvert de l'étant en tant que tel. Par conséquent, le retrait et le se-retirer (le secret) appartiennent à la vérité, tout autant que la dissimulation, la contrefaçon, la déformation — c'est-à-dire la non-vérité.

Dans l'œuvre comme telle, l'advenue de la vérité est à l'œuvre : la vérité se met à l'œuvre dans l'œuvre. *La mise en œuvre de la vérité, c'est là l'essence de l'art. Vérité* : il ne faut pas entendre par là *une* vérité particulière, qu'il s'agisse d'une pensée ou d'une proposition, d'une idée ou d'une valeur qui serait ensuite « représentée » dans l'œuvre, d'une manière ou d'une autre. Vérité signifie l'essence du vrai, l'être-ouvert de l'ouvert. Bien sûr nous n'avons conquis, à partir de l'être-œuvre, qu'un premier renseignement sur l'essence de l'art. Dans l'art, la vérité advient comme devenir-manifeste de l'étant. Mais il n'est pas *encore* établi que et comment l'art est l'*origine* de l'œuvre. Dans le pré-concept que nous en avons, l'origine est cette sorte de fondement qui rend possible et nécessaire l'être-œuvre de l'œuvre.

L'art est la mise en œuvre de la vérité. On pourrait le comprendre ainsi : d'un côté l'œuvre est quelque chose de présent, de l'autre elle est la vérité. La vérité prendrait ainsi ses *racines*, à travers l'art, dans l'œuvre. Ce n'est absolument pas le cas, car pas plus que la vérité ne constitue l'œuvre, l'œuvre ne constitue la vérité. Bien plutôt : quand la vérité vient à l'œuvre, elle advient. Mais — et c'est là la question décisive — *pourquoi doit-elle venir à l'œuvre pour advenir ?*

Si la vérité vient à l'œuvre *avec* l'œuvre et *dans* l'œuvre, et n'est pas présente au préalable quelque part, alors elle est en *devenir*. D'où vient l'ouverture de l'être-ouvert de l'étant ? Du néant ? Oui, si l'on entend par là l'étant présent, pour ainsi dire réfuté et ébranlé dans l'œuvre comme prétendument vrai. La vérité ne se laisse jamais lire à partir

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,

de ce qui est déjà présent. Bien plus, l'être-ouvert de l'étant advient, quand il est projeté sous forme de *poème* (*gedichtet*). Tout art est en son essence poème (*Dichtung*), c'est-à-dire l'ouverture (*Aufschlagen*) de cet ouvert, où tout est différent de d'habitude. Avec le projet poétique, tout ce qui était habituellement et jusqu'à lors devient non-étant. Le poème ne laisse pas l'imagination vagabonder arbitrairement, ni planer dans l'irréel. Cet ouvert, que le poème comme projet ouvre (jette à l'avance) en maintenant séparé (*auseinanderhaltend*), laisse entrer l'étant comme tel pour la première fois et le porte à la lumière.

La vérité en tant qu'être-ouvert advient comme projet, dans le poème. L'art comme mise en œuvre de la vérité est en son essence poème. N'est-ce pas là reconduire de manière purement arbitraire l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique au poème, à la « poésie » ? Ce serait le cas, si nous interprétions ces différents « arts » à partir de l'art de la langue, et comme des modifications de ce dernier. Mais l'art de la langue, la « poésie » n'est *qu'un* mode du projeter, du faire-poème en ce sens déterminé mais *différent*. Malgré tout, l'œuvre de langue — le poème au sens strict du terme — a une place *insigne* dans l'ensemble des arts. On a l'habitude de constater une « langue formelle » chez chaque artiste et dans ses œuvres, architecturale ou picturale par exemple. Comment ? Une « langue » dans une œuvre architecturale ? En effet, la langue est aujourd'hui une « expression ». Et justement, l'art est aussi « expression ». Voilà qui explique pourquoi tout art est « langue ». Et comme l'œuvre de langue s'appelle « poème », alors tout art est poème. La détermination essentielle de l'art comme poème ne peut pas être plus mal interprétée qu'à travers une telle « explication ». La preuve de son inanité doit permettre d'élucider le sens authentique de la proposition : l'art est poème.

On admet à l'avance que la détermination de l'art comme expression a bien une certaine justesse. L'idée que l'art est expression est aussi incontestable que la phrase : la motocyclette est quelque chose qui fait du bruit. Pourtant, n'importe quel spécialiste éclaterait de rire si on définissait cette machine ainsi. Mais personne ne rit en entendant les discours tenus depuis longtemps, selon lesquels l'art est une « expression ». Certes, l'Acropole est l'expression des Grecs, la cathédrale de Naumburg l'expression des Allemands et le bêlement — l'expression du mouton. Oui, l'œuvre d'art est bien une expression particulière, c'est-à-dire un bêlement propre — vraisemblablement. Mais l'œuvre n'est pas œuvre parce qu'elle est expression ; au contraire, il n'y a expression que parce qu'il y a œuvre. Par conséquent, une telle caractérisation non seulement ne contribue

sondern unterbindet schon jede echte Frage nach diesem Seyn.

Aber diese maßlos richtige und dennoch wesenslose 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. offenbares oder verstelltes Seiendes *als* offenbares oder verstelltes. Sprache teilt nicht nur das Offenbare 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:

jamais à déterminer l'être-œuvre mais en plus empêche de bien poser la question de son Être.

Cette caractérisation de l'art comme expression, démesurément juste et cependant inessentielle, ne s'applique même pas à la langue. Certes la langue sert à comprendre, s'entretenir, se mettre d'accord. Mais elle n'est pas seulement et pas en premier lieu une expression orale et écrite de quelque chose qui doit être communiqué, vrai ou pas, c'est-à-dire étant manifeste ou étant dissimulé, *en tant que* manifeste et dissimulé. La langue ne fait pas que communiquer le manifeste et le transporter un peu plus loin. Il appartient avant tout et en propre à l'essence de la langue de porter l'étant en tant qu'étant pour la première fois à l'ouvert. Là où il n'y pas de langue, comme chez la pierre, la plante ou l'animal, il n'y a pas non plus d'être-ouvert de l'étant, pas plus que d'être-ouvert du néant, du non-étant, et du vide. La langue donne un nom à la chose et par un tel nommer, l'étant est amené pour la première fois au mot et à l'apparaître. Ce nommer et ce dire sont un projeter où est *annoncé* ce en tant que quoi l'étant est ouvert. Cette annonce (*Ansage*) projetante est en même temps un renoncement (*Absage*) à tout sourd emmêlement. Le dire projetant est le poème, le dire du monde et de la terre, et par là le dire de l'espace de jeu où le dieu est proche ou lointain. La langue originaire est un tel dire : le poème originaire d'un peuple, où son monde lui devient clair et où la terre émerge comme celle qui se referme. La langue est poème en son essence et c'est seulement *par là* qu'elle peut *aussi* être « expression ». L'art, et l'œuvre d'art ne sont pas une sorte de langue, mais au contraire : l'œuvre de langue est la figure fondamentale de l'art, parce que celui-ci est poème. Le poème — pris au sens strict : la poésie — reste la figure fondamentale de l'art (qui est poème en un autre sens), parce que dans le dire du poème *cet* ouvert, où l'étant vient à se déployer et à être gardé en tant qu'étant, est projeté dans le *Dasein* humain et offert à sa possession. Construire, peindre, sculpter, par contre, n'advient que dans un déjà-ouvert de la parole et du dire. Voies suivies par l'art, il ne s'agit là justement jamais de langue, mais à chaque fois d'un faire-poème propre.

Cependant, la détermination du poème comme projet *n'épuise pas* son essence. Sans un regard sur la *totalité* de l'essence du poème, c'est-à-dire de l'art, nous ne pouvons pas saisir le devenir de la vérité, ni surtout comprendre dans quelle mesure quelque chose comme l'œuvre est nécessaire pour le devenir de la vérité. (Le fondement de la nécessité de l'œuvre est à chaque fois son origine).

L'essence du poème dans son ensemble se montre à travers la proposition : Le

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, ebenjenes, 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 wesentlich 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

poème — l'essence de l'art — est *institution de l'Être (Stiftung des Seyns)*. Et non pas production (*Hervorbringung*) de l'étant. Qu'appelle-t-on ainsi Être à la différence des étants ? Cet étant là, l'orgue, nous le saisissons et nous saisissons qu'il est différent de quelque chose comme un chat. L'orgue *est*. Mais cet Être, nous ne le saisissons que difficilement, alors que nous sommes aussi certains que l'orgue est et qu'il n'est pas rien, que nous savons que c'est un orgue et pas un chat. Mais nous préférons prendre l'orgue et le chat, et laisser l'Être aux philosophes. Pourtant, malgré tout ce bon sens et cette proximité de la vie, que nous est-il de plus proche que l'Être ? Que « *serait* » l'orgue, le chat et tout ce qui nous est familier sans l'Être ? Afin que cela ne reste pas un simple mot, ce que ça n'est pourtant jamais, une simple indication peut servir, faute de mieux : nous pressentons l'Être et son concept lorsque nous saisissons cet être-ouvert dont nous avons déjà parlé, qui apparaît dans le projet du poème. L'Être désigne l'étant et la façon dont il nous est ouvert *et* en retrait chaque fois. L'étant ne peut être *en soi* que parce que *nous* sommes, en notre essence, *pour* l'Être.

Vouloir dire directement, dans une proposition, l'essence de l'Être, ce serait la méconnaître. C'est justement parce que l'Être ne peut jamais être présenté comme n'importe quel étant présent, qu'il requiert une *institution*.

L'institution est en soi *triple*. Instituer, c'est d'abord envoyer, c'est un libre don. Instituer, c'est aussi ériger, asseoir quelque chose sur un fondement, *fonder*. Et instituer (*Stiften*), c'est enfin inciter (*Anstiften*) à quelque chose, commencer (*Anfang*). Nous devons entendre, reconnaître et comprendre l'unité de l'envoi, de la fondation, et du commencement quand nous nommons l'art le poème de l'institution de l'Être.

L'institution comme envoi et libre don renvoie précisément au signe distinctif du poème déjà dégagé précédemment : le projeter de l'ouvert comme le « tout autre que d'habitude ». Le projet donne quelque chose librement, qui non seulement ne fait jamais rencontre à partir de ce qui est simplement présent et habituel mais encore ne peut jamais être rétabli par ce qui est présent. Le projet est une institution, un envoi. Que signifie maintenant l'institution comme fondation et commencement, et comment co-appartient-elle essentiellement, d'après ce qui vient d'être dit, au projet ?

La vérité comme être-ouvert est toujours l'être-ouvert du Là, où tout étant et tout non-étant vient se tenir, à partir duquel il se reprend comme celui qui se referme. Le « Là » lui-même reste donc enraciné dans ce sombre abîme (*Abgrund*). Ce « Là », pourtant — comment est-il ? Qui assume-t-il la tâche d'être ce « Là » ? Réponse : l'homme — ni

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, worin 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 aufrucht. 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,

l'individu, ni la société. Ces deux modes de l'être de l'homme ne sont réellement possibles que s'il a au préalable assumé le Là, c'est-à-dire s'il se tient au milieu de l'étant en tant qu'étant et non-étant, c'est-à-dire encore s'il se tient en face de l'Être en tant que tel. Ce mode d'être le Là, nous le nommons l'histoire. Lorsque l'homme est le Là, est dans l'histoire, il forme un peuple. Dans le projet faisant poème, ce « tout autre que d'habitude », n'est pas simplement ouvert, mais parce que l'être-ouvert reste toujours être-ouvert du Là, l'être-ouvert est jeté d'avance (*vorauswerfen*) dans le Là, ou plutôt dans cela, qui est le Là. Le projet qui fait poème est donc assigné (*zugeworfen*) au *Da-sein* historique. Le Là dans son être-ouvert ne peut être que s'il est assumé et surmonté par le retranchement dans quelque chose d'abandonné (*Aufgegebenes*) et la garde de quelque chose qui nous est remis (*Mitgegebenen*), c'est-à-dire par l'histoire. Le Là n'est tel que lorsqu'un peuple assume la tâche d'être le Là, et devient ainsi historique. Ce Là n'est jamais quelque chose de général : c'est à chaque fois ce Là-ci, unique. Le peuple est toujours déjà jeté dans son Là (Hölderlin, le poète). Mais cette assignation (*Zuwurf*) n'est véritablement que sous la forme du poème. Si le projet est poème, l'assignation ne sera jamais une simple exigence arbitraire ; au contraire, c'est alors que s'ouvrira ce au sein de quoi le *Dasein* historique est déjà jeté. À l'endroit où un peuple est jeté, la terre, sa terre est toujours le fondement se refermant sur lequel le Là jeté se repose. Le projet, qui est essentiellement une assignation, ne projette que lorsque il sort son ouvert hors de son fondement en retrait, quand ce qui lui est abandonné est, au fond, comme une détermination en retrait et par là mettant en retrait, remis (*mitgegeben*). Dans le projet, ce « tout autre que d'habitude » rentre dans l'ouvert. Mais cet autre, au fond, n'est pas étranger, c'est seulement ce que le *Dasein* historique a de plus propre et qui était resté en retrait jusqu'ici. Le projet vient du néant dans la mesure où il ne dérive pas de l'habituel et du jusqu'à présent. Mais il ne vient pas du néant parce qu'il met au jour comme assignation la détermination sous-jacente (*hinterlegte*) et en retrait, parce qu'il la pose (*legt*) comme un fondement et la fonde en propre. L'instituer comme projeter envoyant est toujours essentiellement ce fonder. L'être-ouvert ne peut devenir que l'être-ouvert du Là, la vérité ne peut advenir comme telle que lorsque le projet est fondateur. Mais il n'est fondateur que dans la mesure où il s'embarque dans ce qui se referme, la terre. Celle-ci doit venir à l'ouvert comme celle qui se referme, c'est-à-dire comme celle qui est tournée contre tout, dans le monde jeté. Parce que l'art, en tant que poème, est une institution et un fonder projetant, il doit instituer et placer l'être-ouvert, i.e. la vérité, de telle manière

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 Notwendigkeit 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 Verborgenheit, Verschlossenheit der Erde. Wahrheit ist wesentlich erdhaft. 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

qu'elle vienne se tenir dans ce que la terre et le monde se disputent en s'affrontant — et cela, c'est l'œuvre. La vérité n'advient que comme être-ouvert du Là, elle ne vient à l'œuvre que dans l'œuvre. L'essence de l'art comme institution de l'Être est le fondement de la nécessité de l'œuvre. L'Être de l'œuvre ne consiste pas à être sur le mode de l'étant créé présent, mais à obtenir l'être-ouvert du Là comme dispute et laisser aux hommes assumer l'Être dans l'histoire. (C'est pourquoi l'œuvre a bien cette caractéristique : elle se re-pose (*sich zurückstehen*) en soi, elle qui dresse, et s'extrait (*sich zurücknehmen*) hors de tout ce qui est présent.)

L'essence de l'art est l'origine de l'œuvre d'art. L'art n'est pas parce qu'il y a des œuvres, mais il doit y avoir œuvre parce que et dans la mesure où l'art est. Mais dans quelle mesure et pourquoi l'art doit-il être ? Il n'a pas pour essence de dire la vérité dans des concepts de la pensée, ou de l'actualiser dans une action ou une attitude, mais de la mettre en œuvre. L'art laisse la vérité prendre sa source à sa manière, il est un laisser-prendre-source (*entspringenlassen*), une origine (*Ursprung*). L'art, dans sa plus intime essence, est une origine, et seulement cela. Il n'est pas quelque chose d'autre avant, et ensuite aussi une origine. Au contraire : parce que l'art laisse la vérité prendre sa source, il est en même temps le fondement de la nécessité de l'œuvre. L'art est l'origine et le sens du fondement qui rend l'œuvre possible et nécessaire, uniquement parce qu'il est une origine au sens « originel ».

Mais la vérité, i.e. l'être-ouvert du là, *doit*-elle advenir en prenant sa source dans l'art comme origine ? Quoi qu'il arrive, la vérité est toujours en même temps, en tant qu'être-ouvert de l'étant, le retrait et la fermeture de la terre. La vérité est essentiellement terrestre. Mais parce que l'œuvre rendue nécessaire par l'art — et *elle seule* — porte au monde jeté la terre qui se referme de manière originaire dans la lutte ; alors l'œuvre, c'est-à-dire l'art, est nécessaire à l'advenir de la vérité. Le fondement le plus en retrait de la nécessité de l'œuvre d'art, son origine la plus propre, c'est l'essence de la vérité elle-même. La vérité doit absolument advenir, elle doit être histoire. L'œuvre, alors, doit être : l'art doit être comme institution de l'Être.

Car l'*institution* n'est ni seulement le projet donnant librement, ni seulement la fondation apportant le fondement fermé : elle est en même temps le *commencement*. Elle incite au saut originaire (*der Ursprung anstiften*). Une origine ne peut être un commencement que comme saut. Le commencement de l'art est immédiat, ce qui n'exclut pas mais inclut qu'il soit préparé, en retrait depuis longtemps. Le saut, en tant que

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

commencement, est toujours ce sur-saut (*Vorsprung*) qui a déjà dépassé (*überspringen*) tout ce qui le suit, même s'il maintient tout cela en lui. Le commencement ne désigne jamais les prémisses. Celles-ci, au sens où elles signifient ce qui est primitif, sont ainsi nommées en raison de l'impossibilité de les séparer de ce qui les a suivies. Bien plus sûrement, le commencement (*Anfang*) se fait toujours, initialement (*anfänglich*), non à partir de la pauvreté de ce qui est atteint, mais de l'abondance de ce qui se referme en soi. Tout comme chaque origine a son commencement, chaque commencement a son début (*Beginn*). C'est Cela au cours de quoi le commencement, toujours soudain, en tant qu'il se trouve là-devant (*Vorgefundenen*), soulève. Il y a un motif (*Anlaß*) au fait que le début soit tel ou tel. Ce motif est toujours un hasard (*Zufall*), aléatoire (*zufällig*) : il se trouve dans l'éclaircie et le domaine fracturant (*aufbrechenden*) du commencement. Ce dernier est le saut (*Sprung*) effectué par l'origine (*Ursprung*) : l'endroit où la vérité comme être-ouvert de l'étant prend sa source. Là où ce saut a lieu, l'histoire est initiée. Le commencement de l'art d'un peuple est toujours le commencement de son histoire et du même coup de sa fin. De là l'absence d'art dans la préhistoire, car avec l'art l'histoire a déjà commencé. L'art est l'histoire ou ne l'est pas, seulement en tant qu'il est historique. Il n'y pas « l'art » en soi. Dans la pré-histoire, il y a pré-art, dont les objets ne sont ni seulement des outils, ni encore des œuvres d'art. Il y a aussi peu de transition progressive entre le pré-art et l'art qu'il n'y en a entre la pré-histoire et l'histoire. Il y a toujours, entre les deux, le saut du commencement, que l'on ne peut saisir précisément que s'il l'on s'en tient éloigné en principe (*grundsätzlich*). On peut pourtant finir par le rendre intelligible en le reconduisant à du connu. Mais, quant à son essence, le saut de l'origine reste un secret (*Geheimnis*), car l'origine est un mode de ce fond dont nous devons nommer la nécessité : liberté.

L'essence de l'art comme mise en œuvre de la vérité est l'origine de l'œuvre d'art. Cette origine est si originelle et par là si inaccessible que nous sommes toujours — même quand nous y accédons — à la merci de l'inessentiel de l'essence (*dem Unwesen des Wesens*). Plus l'essence de quelque chose est originaire, et plus l'inessentiel s'abat durement sur la sournoiserie de ce qui importune (*Aufdringlichkeit*) et s'obstine.

Le savoir concernant l'essence est uniquement sous la forme d'une décision. La question de l'art met en jeu une décision : l'art est-il essentiel, est-il une origine et par là un *sur-saut* (*Vorsprung*) s'instituant dans notre histoire, ou n'est-il seulement qu'un ajout (*Nachtrag*) après coup qui nous accompagne comme une « expression » de ce qui est présent et que l'on exploite encore et encore pour décorer et se divertir, pour se reposer et

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 wohnt, den Ort.“
(Die Wanderung)

s'énervé ?

Sommes-nous dans la proximité de l'essence de l'art comme origine ou pas ? Et si nous n'en sommes pas proche, la connaissons-nous ou l'ignorons-nous, titubant dans l'exploitation organisée de l'art ? Si nous ne le savons pas, alors la priorité est que nous nous élevions à ce savoir. Car le saut décisif dans la proximité de l'origine est déjà clarté concernant qui nous sommes et qui nous ne sommes pas. Seule une telle proximité garantit un *Dasein* historique véritablement fondé, comme l'authentique permanence du sol sur la terre. Alors — que ces mots de Hölderlin concluent :

« Car ce qui gîte
Près du jaillissement originel ne quitte
Un tel lieu qu'à grand peine. »
(La Migration)

Beilagen

(Nicht aufgenommene Randbemerkungen)

1. Zu S. 46 f.

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. 50 f.

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 erdhaft „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?

Suppléments

(Non des annotations à des passages précis)

1. À la page 47 sq.

Asseoir sur un fondement, et par là pro-duire ; l'installation, non la pro-duction.

La lutte doit être — c'est-à-dire l'œuvre doit être.

À partir de l'essence de l'art comme poème.

Quand l'œuvre doit-elle être ? Quand la terre et le monde dans le Là ouvert, quand vérité.

2. À la page 51 sq.

Pourquoi l'œuvre doit-elle être ? Parce que le poème est l'essence de l'art, mais le projet ne peut être que comme *fondateur*, produire le fondement et retirer l'ouvert en lui.

Mais pourquoi l'essence de l'art comme poème doit être telle ? Parce que le poème est un advenir de la vérité et parce que la vérité « est » toujours de manière terrestre ; et même ainsi, qu'il en est un mode, qu'il *prend* sa source dans la vérité.

L'art *une* origine de la *vérité*. Le mode fondamental de son devenir. L'art est histoire. Acte et pensée. *Accomplir le saut* (erspringen).

L'art le fondement, parce que lui-même essentiellement une origine. Pré-concept seulement impropre. Origine — quoi pour le fondement ?

GLOSSAIRE ALLEMAND — FRANÇAIS

Anfang : commencement.

anfertigen : fabriquer.

Anwesenheit : présence.

aufbrechen : fracturer, au sens d'ouvrir en cassant, par la violence (« fracturer une porte »).

auffragen, ragen : dresser.

aufsparen : conserver.

Aufstellung : installation.

Aussehen : apparence.

aussparen : mettre de côté.

Beginn : début.

Bestreitung : dispute. — Heidegger entend par là la lutte (*Streit*) en tant qu'elle ne cesse d'avoir lieu. Il insiste ainsi sur le *mouvement* qui la constitue.

Darstellung : représentation. — Pourquoi « représentation » et non pas « présentation » ? Deux raisons principales nous poussent à traduire ainsi. 1° Les mots employés par Heidegger en allemand sont les mots de tous les jours. En français, dans la langue de tous les jours, on ne dit pas « Ce tableau présente la tour Eiffel » mais « Ce tableau représente la tour Eiffel ». 2° Ce qui est visé ici par Heidegger, dans la conception de l'œuvre d'art comme *Darstellung*, c'est moins l'*exhibitio* kantienne ou hégélienne, que la *mimèsis* aristotélicienne (cf. *Poétique* 47a13 pour l'antithèse parfaite au propos de Heidegger). Nous nous rangeons au choix de Mme R. Dupont-Roc et M. Lallot : traduire *mimèsis* par « représentation ». Évidemment, cela ne va pas sans entraîner une ambiguïté en français entre la représentation au sens de la *Darstellung* et la représentation au sens de la *Vorstellung*, c'est-à-dire de la *repraesentatio* latine telle qu'elle peut être analysée dans d'autres textes (par ex. « Le nihilisme européen » in *Nietzsche II*). Nous pensons que toute confusion peut néanmoins être évitée en prenant toujours le terme « représentation » dans son sens *artistique*, le seul présent ici. Nous aurions pu utiliser la forme « (re)présentation », lue sous la plume de M. Lacoue-Labarthe, mais avons finalement opté pour la sobriété.

Dichtung : poème.

einbehalten : conserver.

entfalten : déployer.

Entscheidung : décision.

Entrückung : retranchement.

Entwurf : projet.

Erlebnis : vécu.

eröffnen : ouvrir. — Il s'agit du verbe construit sur le même radical *offen-* que les noms dérivés dont Heidegger sature le texte (*Offene, Offenheit, Offenbarkeit, etc.*). Quelle que soit sa forme, nous avons toujours rendu *eröffnen, eröffnede, eröffnede* par un verbe conjugué, insistant ainsi sur le *mouvement* d'ouverture que souligne le préfixe *er-*.

Errichtung : action d'ériger.

Erscheinen : apparaître.

Erstellung : acte d'établir.

Erzeugnis : production — Cf. *Hervorbringung*.

Erzeugtsein : être-produit.

Form : forme.

Fülle : abondance.

Gegenstand : objet.

Gegenstandsein : être-objet.

Geleit : escorte. — Ce mot, comme plus tard *Ge-stell*, joue sur le préfixe *Ge-* qui marque un rassemblement. L'escorte est un accompagnement qui guide et donne la direction à suivre. Celui-ci tient rassemblé en lui-même tout ce qui doit nous guider et nous guide effectivement.

Geschichtlich : historique. — Certes, la traduction par « historial » est aujourd'hui passée dans la langue courante des traducteurs (H. Corbin, E. Martineau, F. Vezin, etc.) et des commentateurs français. Nous pensons pourtant, comme le souligne J. A. Barash, qu'il n'y a pas lieu de rendre en français par un néologisme un terme qui ne l'est pas dans la langue d'origine (cf. *Heidegger et son siècle*, PUF, Paris, 1995, p. 17-18 note). Contentons nous simplement de signaler, pour éviter tout malentendu, que ce qui est historique est distinct du fait historique établi par la science qu'on appelle l'« histoire » (en allemand : *Historie*). Il ne peut y avoir de science historique que pour autant que l'être se dévoile comme histoire, c'est-à-dire fonde l'histoire.

Gestalt : figure.

Grundzug : caractère fondamental.

Heimat : sol originaire. — Il s'agit de la patrie, de la terre natale où sens où elle est le lieu à partir duquel un peuple naît et accède à lui-même.

Heimisch : familier.

Herstellung : pro-duction. — Littéralement « conduire là-devant (*her-stellen*) : *pro-ducere* ».

Hervorbringung : production. — Heidegger emploie plusieurs termes renvoyant tous à l'idée de production : *Hervorbringung*, *Herstellung*, *Erzeugnis*, *Verfertigung*, *Anfertigung*. Tâchons de les situer brièvement les uns par rapport aux autres.

La production (*Hervorbringung*) se distingue de la production (*Erzeugnis*) en ce que, comme Heidegger l'écrit au début du texte, celle-là inclue celle-ci. Le terme *Erzeugnis* renvoie à *Zeug*, l'outil. Il caractérise l'outil en tant qu'il est produit par quelque chose qui a le même mode d'être que lui (un outil est toujours produit à l'aide d'autres outils : il faut couper du bois, forger du fer, pour fabriquer un marteau). Cet aspect n'a pas ici l'importance qu'il acquiert dans la version du texte publiée dans les *Holzwege*. Sachons juste qu'ici, l'*Erzeugnis* désigne la partie proprement outillée de la production (*Hervorbringung*).

Dans « La question de la technique », soit près de vingt ans plus tard, Heidegger écrit que la création (*Hervorbringung*) renvoie pour lui toujours à la *ποιησις* grecque. C'est un mode de la venue en présence de l'étant. Traduisant Platon (*Banquet*, 205b), il écrit ainsi : « *Jede Veranlassung für das, was immer aus dem Nicht-Anwesenden über- und vorgeht in das Anwesen, ist ποιησις, ist Her-vor-bringen* » (V.A., p. 15). Par conséquent, la *φυσις* est également un mode de l'*Hervorbringung*. Il le confirme plus loin dans le même texte : « *Auch die φυσις, das von-sich-her Aufgehen, ist ein Her-vor-bringung, ist ποιησις.* » (V.A., p. 15).

Il nous semble qu'il ne faut pas céder à une illusion rétrospective : l'*Hervorbringung* n'est pas aussi profondément thématized à l'époque de ce texte, c'est pourquoi nous l'avons traduit dans sa signification courante : « production ». Ici, Heidegger emploie plus volontiers les dérivés de *fertig-* pour désigner le mode d'apparaître des étants. Ainsi, tous les étants sont élaborés (*verfertigen*) au sens où ils sont finis et rendus indépendants les uns des autres : on peut alors les distinguer en tant que les étants qu'ils sont chacun eux-mêmes. Heidegger inclue ici dans la *Verfertigung* aussi bien *φυσις* et *ποιησις*, comme il le fait plus tard pour *Hervorbringung*. La *Verfertigung* peut tenir son principe de soi-même : ainsi la rose (et la *φυσις* en général) fleurit à partir d'elle-même et n'a besoin de rien d'autre. Mais elle peut aussi tenir son

principe d'un autre, comme le lit a besoin de l'homme pour venir à l'être : l'élaboration (*Verfertigung*) devient alors la fabrication (*Anfertigung*), ποιησις au sens strict.

Le dernier terme, enfin, qui renvoie à la production, *Herstellung*, relève d'un autre champ puisque l'œuvre, selon cette acception, est moins ce qui est produit que ce qui pro-duit. Heidegger l'explique : l'œuvre ne peut être pro-duite, mise là-devant que parce qu'elle pro-duit elle-même, c'est-à-dire amène la terre à se tenir là-devant dans l'ouvert. Le mot est construit sur le modèle de *Aufstellung*, « installation » avec pour base le radical *stellen-* qui traduit le grec θεσις. Il n'est pas inutile de noter que c'est ce même radical qui sert plus tard à désigner l'essence de la technique : *Ge-stell*.

Kunstbetrieb : exploitation organisée de l'art. — Littéralement, « l'affairement autour des œuvres ». W. Brokmeier choisit de traduire par industrie ou commerce de l'art. S'il est vrai que le marché de l'art se limite strictement au *Kunstbetrieb*, celui-ci, par contre, ne se limite pas à celui-là : y est inclus, par définition, tout ce qui prend l'œuvre d'art comme un simple objet (le commentaire philologique savant, aussi savant soit-il, y est donc également inclus). De manière générale, toute science, en tant qu'elle est s'intéresse à l'étant et non à l'être de l'étant se meut, lorsqu'elle aborde l'œuvre, dans le domaine du *Kunstbetrieb*. Nous avons donc gardé la traduction générale de E. Martineau.

Kunstwerk : œuvre d'art.

Lichtung : clairière.

Lichte : éclaircie.

Nennen : nommer.

Offenbar sein : se manifester.

Offenbarsein : être-manifeste.

Offenbarkeit : manifestation.

Offenbarwerden : devenir-manifeste.

Offene (das) : l'ouvert.

Offenheit : être-ouvert.

Öffentlichkeit : ouverture.

rühmen : glorifier.

Riß : le trait. — Nous avons réservé le français « trait » à *Riß*, et avons systématiquement traduit *Zug-* et ses dérivés par « caractère », pour éviter toute confusion, puisque dans le seul paragraphe où il apparaît, le mot *Riß* cohabite avec le mot *Zug*.

Sagen : dire.

Scheins : apparence.

Seiende : étant.

sein : être.

Seyn : Être.

sonst : habituel.

ständig : constant.

Stiftung : institution.

Stoff : matière.

Streit : lutte.

Umtrieb : affairement.

Unheimlich : inquiétant.

Unwesen : inessentiel. — C'est bien là la signification qu'a en vue Heidegger. Mais le sens courant, « fléau », n'est pas à négliger.

Ursache : cause.

Verdeckung : dissimulation.

Verdrehung : déformation.

verfertigen, Verfertigung : élaborer, élaboration.

Verschließen (sich) : se refermer.

Verstellung : contrefaçon.

Vorhanden : présent. — Le terme désigne la présence de ce qui se tient là, simplement devant moi, sous-la-main ou plutôt, en français, « sous mon nez ».

Vorsprung : sur-saut. — Tout sur-saut est en même temps une avance, sens usuel de « *Vorsprung* ».

weihen : consacrer.

welten : rassembler et ordonner en monde.

Werk : œuvre.

Werksein : selon le contexte, rendu par « l'être de l'œuvre » ou « être-œuvre ».

Widerstreit : affrontement.

Zuwurf : assignation. Le mot est construit sur le modèle de *Entwurf* : « projet ». Littéralement, si le projet est jeté *en avant*, le *Zuwurf*, lui, est jeté *en direction de*, assigné à (*zu*).

AVERTISSEMENT

La présente édition est privée et ne saurait être vendue. Elle est disponible sur simple demande (détails à l'adresse <<http://www.rialland.org/heidegger/>>).