

GADAMERS HERMENEUTISCHE KUNSTAUFFASSUNG

CSABA OLAY

Kunst ist kein beliebiges Thema neben anderen in Hans-Georg Gadamer's philosophischer Hermeneutik, sondern ein grundsätzliches Phänomen, dessen Beschreibung eine unvermeidliche Aufgabe der Philosophie bildet. Der Aufsatz zeigt die Bedeutung der Kunst für die Hermeneutik und erörtert danach die hermeneutische Kunstauffassung in zwei Schritten. Zuerst wird die Wahrheit der Kunst ausführlich dargestellt, mit besonderer Rücksicht auf die These, der zufolge die Kunst sich als eine Wesenserkenntnis bestimmen lässt. Danach wird die Ontologie des Kunstwerks mit dem zentralen Gedanken, dass ein Kunstwerk eigentlich nur in seiner Darstellung zugänglich ist, detailliert behandelt.

Gadamer's Hermeneutical Conception of Art

Art is no arbitrary topic in Hans-Georg Gadamer's philosophical hermeneutics. Rather, it is a fundamental phenomenon, the description of which constitutes an unavoidable task of philosophy. In this article the author seeks to demonstrate the importance of art in philosophical hermeneutics, and in two major steps develops a hermeneutical conception of art. First, the author discusses the concept of the truth of art with special attention to the view that art can be described as the cognition of essence. Second, the ontology of the work of art is analyzed in detail, focusing on Gadamer's basic idea that the work of art becomes accessible, strictly speaking, only in its presentation.

Kunst ist kein beliebiges Thema neben anderen in Hans-Georg Gadamer's philosophischer Hermeneutik, sondern ein grundsätzliches Phänomen, dessen Beschreibung eine unvermeidliche Aufgabe der Philosophie bildet. Diese besondere Bedeutung spiegelt sich auch darin, dass die Analyse der Kunst in Gadamer's Werk von Anfang an gegenwärtig ist. Die frühen Schriften behandeln hauptsächlich die klassische antike Philosophie, darin vor allem Platons Ansichten über das Schöne und die Kunst. Gadamer's Hauptwerk *Wahrheit und Methode* setzt dann seinen philosophischen Ansatz in ein prinzipielles Verhältnis zur Kunst: „*Die Ästhetik muß in der Hermeneutik aufgehen.*“¹ Diese programmatische Forderung betont im Hinblick auf die Ästhetik, dass die darin diskutierten Phänomene nicht nur mit anderen Phänomenen, vor allem mit der Textinterpretation, verwandt sind, sondern sie erschöpfend innerhalb dieser Parallele beschrieben werden können. Die These bringt andererseits zur Geltung, dass die Kunst grundlegend für die Analyse der Interpretation, und so nicht nur ein möglicher Anwendungsbereich ist, sondern die „Hermeneutik muß [...] umgekehrt im ganzen so bestimmt wer-

¹ Gadamer's Schriften werden mit römischen und arabischen Zahlen nach Band und Seitenzahl zitiert und zwar nach der Ausgabe Gadamer, Hans-Georg (1986–1995). *Gesammelte Werke* (10 Bde). Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck). Die kompletten bibliographischen Hinweise finden sich im Literaturverzeichnis. Gadamer, *GW* I, S. 170.

den, daß sie der Erfahrung der Kunst gerecht wird“.² Im Folgenden wird zuerst der letztere Aspekt, also die Bedeutung der Kunst für die philosophische Hermeneutik, behandelt und dann die hermeneutische Kunstauffassung in zwei Schritten erörtert, erst die Wahrheit der Kunst, danach die Ontologie des Kunstwerks. Die grundlegende Stellung der Kunst für die Philosophie stammt aus ihrer Verbindung mit der Wahrheitsfrage, die nicht auf die Erkenntnisweise der Naturwissenschaften eingeschränkt werden darf. Die Kunst tritt mit einem eigentümlichen Wahrheitsanspruch auf, der sich als Wesenserkenntnis charakterisieren lässt, die mit der Darstellungsleistung von Kunstwerken zusammenhängt. Ferner bezieht sich die Darstellung der Kunst auf jene Welt, in der man auf selbstverständliche Weise lebt, und derart trägt sie zur Ausbildung eines reflektierten Verhältnisses zu dieser Welt bei, wodurch sie eine Selbsterkenntnis ist. In der Ausführung einer Ontologie des Kunstwerks versucht Gadamer, die Angewiesenheit der Kunstwerke auf Darstellung plausibel zu machen, womit einerseits der Gedanke eines Kunstwerks an sich bestritten, andererseits die Auslegung von Kunstwerken als frei und zugleich als gebunden durch das Werk selbst charakterisiert wird.

Kunst ist ein Grundthema Gadamer's, das aber mit anderen Hauptthemen verbunden ist. Die ersten beiden Teile von *Wahrheit und Methode* versprechen die Entfaltung derselben „Wahrheitsfrage“ hinsichtlich der Kunst und der Geisteswissenschaften. Das Beispiel der Kunst bildet einen wichtigen Bezugspunkt für die Ausarbeitung einer allgemeinen Hermeneutik, indem „das Kunstwerk eine Herausforderung für unser Verstehen ist, weil es sich allen Ausdeutungen immer wieder entzieht und der Umsetzung in die Identität des Begriffes einen niemals überwindbaren Widerstand entgegensetzt“.³ Darüber hinaus sind die Kunst und die Geisteswissenschaften für Gadamer durch die Tatsache verbunden, dass beide eine eigentümliche Wahrheit und Erkenntnis beinhalten, die sich wesentlich dadurch charakterisieren lässt, dass sie nicht Resultat eines methodischen Vorgehens, also nicht Ergebnis einer subjektunabhängig wiederholbaren Rechtfertigung ist.⁴

² Ebd.

³ Gadamer, *GW II*, S. 8.

⁴ Einige Interpreten meinen, dass Gadamer in *Wahrheit und Methode* nicht vorrangig um die Entwicklung einer Kunsttheorie bestrebt ist: „Eines der grundsätzlichen Interessen, die Gadamer mit seinem Buch verfolgt, besteht darin, eine dominante epistemologische Grundorientierung in Frage zu stellen und zu korrigieren. Aus diesem Grund wird zu Beginn der Untersuchung ein Bereich als epistemologisch relevant herausgestellt, der für scientistisch orientierte Philosophen keinerlei oder nur marginale Bedeutung hat, der Bereich der Künste. [...] Es geht in ‚Wahrheit und Methode‘ also nicht in erster Linie darum, eine eigenständige Theorie der Kunst zu formulieren.“ Teichert, Dieter (2003). „Kunst als Geschehen. Gadamer's antisubjektivistische Ästhetik und Kunsttheorie.“ In István M. Fehér (Hg.), *Kunst, Hermeneutik, Philosophie. Das Denken Hans-Georg Gadamer's im Zusammenhang des 20. Jahrhunderts* (S. 193–217). Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S. 193. Siehe auch: Gama, Luis Eduardo (2006).

Die Auffassung der Kunst als eine Art Erkenntnis bezieht sich entschieden auf bestimmte Konzeptionen der Tradition ästhetischen Denkens. Ein Abschnitt aus dem ersten Teil legt bereits mit seinem Titel den Gegenpol fest und verortet damit Gadammers Bestreben: gegen die „Subjektivierung der Ästhetik durch die Kantische Kritik“ richtet sich sein Ansatz mit dem Grundbegriff Darstellung. Obwohl Gadamer sich in Entfaltung seines Konzeptes emphatisch auf Hegel beruft, stützt er sich in der Ausführung in Wirklichkeit auf eine eigentümliche Mischung von Platon und Aristoteles.

Die kritisch gemeinte Rede von Subjektivierung meint einen Ansatz, in dem alle Phänomene grundsätzlich auf ein Subjekt und dessen Leistungen zurückgeführt werden. Im Falle der Kunst bedeutet es, dass der Kunstcharakter von Kunstwerken in einem Erlebnis gesucht wird, das wesentlich in der Subjektivität des Subjekts gründet. Im Gegensatz dazu geht es Gadamer darum, den darstellenden Charakter der Kunstwerke zur Geltung zu bringen. Paradigmatisch für das subjektivistische Kunstverständnis werden Kant und zum Teil Schiller, für die Geisteswissenschaften bzw. für die subjektivistische Textinterpretation Dilthey und Schleiermacher detailliert behandelt. Die Deutung der Rede von Subjektivierung der Ästhetik⁵ wird dadurch kompliziert, dass sie einerseits ausdrücklich der kritischen Philosophie Kants zugeschrieben wird, andererseits in der Ausführung des Gedankens auch Schillers Kunstphilosophie miteinbezogen wird. Innerhalb Gadammers schwankender Zuschreibung spricht für Kant der schon zitierte Untertitel im ersten Teil von *Wahrheit und Methode*, und auch ein inhaltlicher Grund lässt sich anscheinend in seinem Werk finden: Sofern er „um seiner Kritik der dogmatischen Metaphysik willen den Erkenntnisbegriff ganz auf die Möglichkeit der ‚reinen Naturwissenschaft‘ eingeengt hatte und damit den nominalistischen Wirklichkeitsbegriff zur unbestrittenen Geltung brachte, geht letzten Endes die ontologische Verlegenheit, in der sich die Ästhetik des 19. Jahrhunderts befand,

Erfahrung, Erinnerung und Text. Über das Gespräch zwischen Gadamer und Hegel und die Grenzen zwischen Dialektik und Hermeneutik. Würzburg: Königshausen, S. 191–2. Dagegen muss man betonen, dass es keinen Grund für die Annahme gibt, dass Gadamer nur Teilaspekte der Kunst erörtern wollte, und andererseits lässt er sich mit der Beschreibung der Seinsweise des Kunstwerks auf solche Fragen ein, die mit der Wahrheit der Kunst unmittelbar nichts zu tun haben.

⁵ Von einer „Destruktion der Ästhetik“ spricht in diesem Zusammenhang I. M. Fehér und ihm folgend J. Grondin: „Auch wenn er das Wort in *Wahrheit und Methode* selten gebraucht, folgt Gadamer dabei – unbewußt oder instinktiv – der ‚Methode‘ seines Lehrers Heidegger: der Destruktion.“ Grondin, Jean (2000). *Einführung zu Gadamer*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), S. 30–31. Allerdings wird damit in den Hintergrund gedrängt, dass Gadamer die Wirkungen und Möglichkeiten von Traditionen wesentlich anders beurteilt als Heidegger. Der Gedanke der „Destruktion“ ist bei Heidegger so konzipiert, dass die Tradition ausschließlich als Verfälschererscheinung gedeutet wird, wogegen Gadamer offenbar ein positives Verständnis der Tradition entwickelt.

doch auf Kant selbst zurück. Unter der Herrschaft des nominalistischen Vorurteils läßt sich das ästhetische Sein nur unzureichend und mißverständlich begreifen“.⁶ Auf der anderen Seite ist es ausdrücklich Schiller, an dessen Werk Gadamer die für problematisch gehaltenen Entwicklungen der Ästhetik schildert: „jetzt wird Kunst als Kunst des schönen Scheins der praktischen Wirklichkeit entgegengesetzt und aus diesem Gegensatz verstanden“.⁷ Im Hinblick auf den Erkenntnisanspruch der Kunst ist vor allem deren Deutung aufgrund des maßgebenden „Gegensatz[es] von Schein und Wirklichkeit“ verheerend, und sie wird Gadamer zufolge zweifellos in Schillers Werk ausgearbeitet. Seine Unentschlossenheit in der Zuschreibung der Subjektivierung kann man insofern auf sich beruhen lassen, als es sich hier eigentlich um zwei verschiedene Auffassungen handelt, die nicht hinreichend getrennt werden. Die Subjektivierung in dem Kant zugeschriebenen Sinne ist die Leugnung des Erkenntniswertes der Kunst, wogegen bei Schiller die Kunst eine Ersatzfunktion annimmt: „Bekanntlich wird aus einer Erziehung durch die Kunst eine Erziehung zur Kunst.“⁸ Hinsichtlich des systematischen Interesses von Gadamer ist es von untergeordneter Bedeutung, ob dieser Einwand Schiller wirklich trifft. Dazu müsste man übrigens klären, ob die ästhetische Erziehung praktisch irrelevant ist, wogegen allein schon die Tatsache spricht, dass die Erziehung charakterbildend sein sollte und darin keineswegs auf einen ästhetischen Bereich beschränkt bleibt.

Es gehört zum Sinn der Subjektivierung, wie Gadamer sie versteht, dass etwas als Leistung eines Subjekts interpretiert oder darauf zurückgeführt wird. Bestimmt man das Verhältnis zu Kunst im Wesentlichen als ästhetische Erfahrung, dann muss im Rahmen dieses Ansatzes die ästhetische Erfahrung als Leistung des Subjekts begriffen werden. Zweifellos trifft das auf Kants Beschreibung des Geschmacksurteils zu, wie es sich an der komprimierten Bestimmung des Schönen zeigen lässt: „Das Schöne ist das, was ohne Begriff, als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt wird.“⁹ Auch wenn die Allgemeinheit des Wohlgefallens von Kant so gedeutet wird, dass „keine Privatbedingungen“ darin involviert sein dürfen, ist dieses Konzept allein deshalb wesentlich am Subjekt orientiert, weil das tragende Merkmal des Geschmacksurteils als „der Gemütszustand in dem freien Spiele der Einbildungskraft und des Verstandes“ festgelegt wird.¹⁰ Gadamer will nun nicht nur zeigen, wie sich eine solche Beschreibung

⁶ Gadamer, *GW I*, S. 89.

⁷ Ebd., S. 88.

⁸ Ebd.

⁹ Kant, Immanuel (1990). *Werke in zwölf Bänden*, Bd 10, KU A (Wilhelm Weischedel, Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 17.

¹⁰ Ebd., S. 29.

der ästhetischen Erfahrung herausgebildet hatte, sondern zugleich auch plausibel machen, dass damit der Erkenntnisanspruch der Kunst aufgegeben wurde. Dabei hat ihm zufolge die neuzeitliche Aufwertung des Methodischen eine wesentliche Rolle gespielt. Es ist das Ergebnis dieser Subjektivierung, dass sich ein schiefes Selbstverständnis sowohl der Ästhetik wie auch der Geisteswissenschaften entfaltet, deren Ausprägungen Gadamer bei Kant und Dilthey feststellt. Konsequenterweise ergibt sich aus dieser Diagnose seine eigene Aufgabenstellung als eine nicht-subjektivistische, und also desubjektivierte Deutung dieser Erfahrungsbereiche.

Gadammers Vorwurf, bei Kant oder bei Schiller werde der Erkenntnisanspruch der Kunst aufgegeben, beruht auf der Voraussetzung, die als These erst später entwickelt wird, dass die Kunst nichts anderes als Wesenserkenntnis ist. Die in der Kunst vorfindliche Erkenntnis ist darin „Wesenserkenntnis“, dass sie etwas mit der Darstellung von Wesen zu tun hat.¹¹ Dagegen verfährt Kant in der Beschreibung der Geschmacksurteile, dass er einen strengen Gegensatz von Kunst und Erkenntnis nahe legt. Der Grund dafür ist, dass wir Kant zufolge „vom Schönen so sprechen, als ob Schönheit eine Beschaffenheit des Gegenstandes und das Urteil logisch (durch Begriffe vom Objekte eine Erkenntnis desselben ausmachend) wäre; ob es gleich nur ästhetisch ist und bloß eine Beziehung der Vorstellung des Gegenstandes auf das Subjekt enthält“.¹² Geschmacksurteile werden bei Kant aus ihrem Gegensatz zu Erkenntnisurteilen und moralischen Urteilen verstanden, und die Bestimmungen eines Geschmacksurteils ergeben sich aus der Gegenüberstellung mit den beiden anderen Urteilsformen.

Es muss ergänzend hinzugefügt werden, dass in *Wahrheit und Methode* auch eine weitere These über die Kunst vertreten wird, die besagt, dass Kunstwerke in dem Sinne auf eine „Welt“ bezogen sind, dass sie einer konkreten Gesellschaft oder Gemeinde zugehören: „So verliert durch die ‚ästhetische Unterscheidung‘ das Werk seinen Ort und die Welt, zu der es gehört, indem es dem ästhetischen Bewußtsein zugehörig wird.“¹³ In der weiteren Behandlung wird sich zeigen, dass die zwei Thesen voneinander unabhängig sind, und deshalb empfiehlt es sich, sie getrennt zu prüfen. In deskriptiver Hinsicht lässt sich der Gedanke

¹¹ „In Wahrheit ist in der Darstellung der Kunst Wiedererkenntnis am Werk, die den Charakter echter Wesenserkenntnis hat“, Gadamer, *GW I*, S. 120.

¹² Kant (1990), *Werke in zwölf Bänden*, Bd. 10, S. 18.

¹³ Gadamer, *GW I*, S. 93. „Die Idee der ästhetischen Bildung [...] – wie wir sie von Schiller herleiten – besteht gerade darin, keinen inhaltlichen Maßstab mehr gelten zu lassen und die Einheit der Zugehörigkeit eines Kunstwerks zu seiner Welt aufzulösen.“ Gadamer, ebd., S. 90 „Jedem echten künstlerischen Schaffen ist seine Gemeinde zugeordnet, und eine solche ist immer etwas anderes als die Bildungsgesellschaft, die von der Kunstkritik terrorisiert wird.“ Gadamer, *GW II*, S. 221.

der Zugehörigkeit auch schwer einlösen, jedenfalls widerspricht sie dem Erkenntnisanspruch. Das sieht man auch daran, dass Gadamer diesen Gedanken in der Entfaltung des Erkenntnisanspruchs der Kunst ganz zurücktreten lässt: Kunstwerke „sind, solange sie in ihren Funktionen stehen, mit jeder Gegenwart gleichzeitig. [...] Nicht nur, daß ein Kunstwerk die Spur seiner ursprünglichen Funktion nie ganz verlöschen läßt und dem Wissenden möglich macht, sie erkennend wiederherzustellen, – das Kunstwerk, das im Nebeneinander der Galerie seinen Platz angewiesen bekommt, ist noch immer ein eigener Ursprung“.¹⁴

Die These, Kunst sei Wesenserkenntnis, ist auch der Grund, warum es sich Gadamer zufolge hier um „Wahrheiten“ handelt. Auch die weiteren wesentlichen Bestimmungen der Bereiche, in denen die philosophische Hermeneutik eine eigentümliche Wahrheit aufzeigen will, lassen sich am Beispiel der Wesenserkenntnis der Kunst entfalten. Zum einen geht es darum, dass diese Wahrheiten nicht methodisch verifiziert werden können, und zum andern darum, dass diese Einsichten auf keine andere Weise als in diesen Bereichen zugänglich sind. Für die Kunst formuliert es Gadamer am Anfang von *Wahrheit und Methode* folgendermaßen: „Daß an einem Kunstwerk Wahrheit erfahren wird, die uns auf keinem anderen Wege erreichbar ist, macht die philosophische Bedeutung der Kunst aus, die sich gegen jedes Raisonement behauptet.“¹⁵ Aus der zweiten Bestimmung ergibt sich auch, dass die Wahrheit der Kunst nicht als eine Protowissenschaft oder als Vorform der wissenschaftlichen Wahrheit angesehen werden kann.¹⁶ Es ist allerdings überraschend, dass Gadamer an dieser Stelle Heideggers Kunstauffassung nicht mit einbezieht, in der die provokative These aufgestellt wird, das Kunstwerk sei das Ins-Werk-Setzen-der-Wahrheit. Heideggers Kunstauffassung stimmt auch darin mit jener Gadamer's überein, dass sie jede Deutung des Phänomens Kunst, die versucht, Kunstwerke als Auslöser von eigentümlichen Erlebnissen zu beschreiben, entschieden zurückweist. Die Absenz der Heideggerschen Kunstauffassung liegt vielleicht einfach daran, dass es Gadamer, obwohl er damit nicht einverstanden war, dennoch nicht auf eine explizite Kritik ankommen lassen wollte. Ein weiteres mögliches Motiv ist die Eigenart von Heideggers Rede über Wahrheit, die sich von der üblichen Diskussion von Erkenntnis und Wahrheit

¹⁴ Gadamer, *GW I*, S. 126.

¹⁵ Ebd., S. 2.

¹⁶ Deswegen ist es verfehlt, die Wahrheit der Kunst den Maßstäben der empirischen Verifikation unterwerfen zu wollen, wie Kelly das tut: „what is this [truth] content [of the work of art], and how do we recognize it? [Gadamer] can only appeal to the experience of a work of art in which truth is allegedly disclosed to confirm that a truth has in fact been disclosed.“ Kelly, Michael (2004). „A Critique of Gadamer's Aesthetics.“ In Bruce Krajewski (Hg.), *Gadamer's Repercussions. Reconsidering Philosophical Hermeneutics* (S. 103–19). Berkeley, Los Angeles und New York: University of California Press, S. 105.

in erheblichem Maße absetzt und vielleicht ein Grund für deren Ausschaltung ist. Das Kunstverständnis Heideggers spielt auch keine nennenswerte Rolle in der Entfaltung des Gedankens der Zugehörigkeit von Kunstwerken zu ihrer Welt. Es gibt jedoch einzelne Momente, die ähnlich konzipiert werden.¹⁷

Um den Gedanken der Darstellung angemessen zu klären, ist zunächst von der Analyse des Spiels, mit der Gadamer anfängt, seine Kunstauffassung darzulegen, abzusehen. Zwar hat die Beschreibung des Spiels die Aufgabe, die ontologische Struktur von Kunstwerken deutlich zu machen; sie bildet aber gewissermaßen einen Umweg, weil sie auf eine klärungsbedürftige Weise mit dem systematisch wichtigeren Gedanken der Darstellung zusammenhängt:

„Darstellung‘ [muß] als die Seinsart des Kunstwerkes selber anerkannt werden. Das sollte dadurch vorbereitet werden, daß der Begriff der Darstellung aus dem Begriff des Spiels abgeleitet wurde, sofern das Sichdarstellen das wahre Wesen des Spiels – und mithin auch des Kunstwerks – ist. Das gespielte Spiel ist es, das durch seine Darstellung den Zuschauer anredet, und das so, daß der Zuschauer trotz allem Abstand des Gegenübers dazugehört.“¹⁸

Gadamers Formulierung gibt insofern Anlass zu Missverständnissen, als die Stelle ein enges Verhältnis zwischen Darstellung und Spiel festlegt. Bei genauerem Hinsehen stellt sich heraus, dass es eigentlich um zwei Aspekte geht, die von ihm gleichermaßen Darstellung genannt werden. Eine der beiden Darstellungen ist der Darstellungscharakter der Kunst, der verschieden ist vom Sichdarstellen des Kunstwerks, das am Modell des Spiels begriffen werden soll. Der zweite Aspekt gehört zur „Ontologie des Kunstwerks“, die aufgrund der phänomenologischen Fragestellung ausgearbeitet wird, wie ein Werk ausdrücklich erscheinen kann. Dieses zweite Moment fasst Gadamer prägnant in der Beschreibung der „Zeitlichkeit“ des Kunstwerks wie folgt zusammen: „die spezifische Zeitlichkeit des ästhetischen Seins“ bestehe darin, „im Dargestelltworden sein Sein zu haben“.¹⁹ Die Doppeldeutigkeit der Darstellung lässt sich auch so kenntlich machen, dass die Formel „Darstellung des Kunstwerkes“ einmal als genitivus subiectivus, einmal als genitivus obiectivus gelesen wird: im ersten Fall stellt das Kunstwerk etwas dar, im zweiten wird das Kunstwerk in einem noch zu klärenden Sinne dargestellt.

Die zentrale Stellung des Gedankens der Darstellung bedeutet für Gadamer einen bewussten Schritt in die Richtung früherer Kunstauffassungen.²⁰ Diese Orientierung hängt mit seiner allgemeinen Bewertung der Gesamtentwicklung

¹⁷ Vgl. Grondin (2000), *Einführung zu Gadamer*, S. 66–7.

¹⁸ Gadamer, *GW I*, S. 121.

¹⁹ Ebd., S. 139.

²⁰ Ebd., S. 118.

der neuzeitlichen Philosophie zusammen, derzufolge das neuzeitliche Denken als eine tendenziell sich absolut setzende Subjektivierung beschrieben werden kann. Diese Charakterisierung lässt sich unschwer als eine Variante von Heideggers Bestimmung der neuzeitlichen Philosophie erkennen. Das sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass Gadamer die Bedeutung der neuzeitlichen philosophischen Entwicklung für die Kunst eigenständig erörtert. Vor allem ist es wichtig, dass er Heideggers These, die im Kunstwerk-Aufsatz entfaltet wird, die Kunst sei *Ins-Werk-Setzen-der-Wahrheit*, so distanziert betrachtet, dass diese Vorstellung nicht einmal ansatzweise in seiner eigenen Erörterung vorkommt. Heidegger zufolge bricht das Kunstwerk die Selbstverständlichkeit unseres Verhältnisses zur eigenen Welt auf, und darin stellt sie eine Welt her, die die wesentlichen „Bahnen und Züge“ einer jeweiligen Zeit bestimmt. Diese Wahrheit steht mit der Wahrheit als Erkenntnis in einem Fundierungsverhältnis, weil die Unverborgenheit eine Voraussetzung dafür ist, dass man „Wahrheiten“ im Sinne von einzelner Erkenntnisse entdecken kann. Dagegen bindet Gadamer die Wahrheit der Kunst, wie gesagt, an den Darstellungsbegriff, und beruft sich auf klassische Konzeptionen, die die Kunst als Nachahmung, genauer als *Mimesis* begreifen. Mit dem Darstellungsbegriff hängt auch der des Verstehens eng zusammen, weil „die Erfahrung des Kunstwerks Verstehen einschließt, also selbst ein hermeneutisches Phänomen darstellt“, und es wird dahingehend präzisiert, dass dieses Verstehen „gewiß nicht im Sinne einer wissenschaftlichen Methode“ zu fassen ist.²¹

Im Begriff der *Mimesis*, wie sie in der philosophischen Hermeneutik entwickelt wird, kann man den Vorläufer des Schlüsselbegriffs Darstellung entdecken: „Der Begriff der Nachahmung vermag aber das Spiel der Kunst nur zu beschreiben, wenn man den *Erkenntnisinn*, der in der Nachahmung liegt, im Auge behält.“²² Gadamers Berufung auf die *Mimesis*-Konzeption entbehrt nicht seltener Züge; allen voran wird die Nachahmung im Anschluss an Platon beschrieben, wobei ganz von der an Radikalität nicht übertroffenen Kunstkritik in Platons Dialogen abgesehen wird. Die Deutung von Kunst mithilfe des Schlüsselbegriffes *Mimesis*, ohne die wesentliche Vorarbeit bei Platon zu leugnen, geht auf Aristoteles zurück, der in Gadamers Ausführungen über den Sinn der Darstellung nicht zu Wort kommt.

²¹ Ebd., S. 106. Die These, dass Kunst ein Phänomen des Verstehens ist, blieb nicht unwidersprochen, so etwa in Adornos Rede über den Rätselcharakter der Kunstwerke: „Verstehen selbst ist angesichts des Rätselcharakters eine problematische Kategorie.“ Adorno, Theodor W. (1997). *Ästhetische Theorie (Gesammelte Schriften, in 20 Bänden, Bd. 7, Rolf Tiedemann, Hg.)*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 184. Brigitte Scheer ist der Meinung, dass Adornos einschlägige Bemerkungen zu einer Korrektur an Gadamer Anlaß geben, Scheer, Brigitte (1997). *Einführung in die philosophische Ästhetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 179.

²² Gadamer, *GW I*, S. 118.

Die Darstellung, wie Gadamer sie versteht, ist wesentlich mehr als bloße Hilfe für ein Erkennen oder Identifizieren. Deshalb wäre es ein Missverständnis, die Darstellungsleistung darin zu sehen, dass das Dargestellte identifiziert und so erkannt wird. Dass Darstellung bei Gadamer etwas mehr bedeutet, wird schon daran deutlich, dass er vom Wiedererkennen im Sinne Platons spricht.²³ Als erster wichtiger Aspekt wird hervorgehoben, dass das Dargestellte in einer und durch eine Darstellung ausdrücklich gegenwärtig wird: „Das Dargestellte ist da – das ist das mimische Urverhältnis.“²⁴ Darin ist das Kunstwerk bereits mehr als eine bloße Abbildung von etwas, indem es die ausdrückliche Erfahrung dessen, was durch es dargestellt wird, ermöglicht. Diese Leistung der ausdrücklichen Vergegenwärtigung spielt für den Kontext der Anamneselehre in den Dialogen Platons explizit keine Rolle. Trotzdem lässt es sich noch im Sinne Platons interpretieren, indem berücksichtigt wird, dass das Wiedererkennen mit der ausdrücklichen Erfahrung von etwas zu tun hat. Der andere wesentliche Zug von Darstellung, wie Gadamer sie denkt, lässt sich unmittelbar im Anschluss an Platon entfalten. Weil die Gedankenfigur der Wiedererkenntnis, also die Anamneselehre bereits bei Platon ein deutungsbedürftiger Gedanke ist, empfiehlt es sich, zunächst ausschließlich Gadamers Darstellung zu folgen und von der weiteren Frage abzusehen, wie plausibel diese Ausführung als Platondeutung vertreten werden kann.

Als zweites wesentliches Charakteristikum von Wiedererkennen bestimmt Gadamer die Herausstellung der wesentlichen Aspekte von etwas, womit man vordem nur diffus vertraut war: „Die Freude des Wiedererkennens ist [...] die, daß *mehr* erkannt wird als nur das Bekannte. In der Wiedererkenntnis tritt das, was wir kennen, gleichsam durch eine Erleuchtung aus aller Zufälligkeit und Variabilität der Umstände, die es bedingen, heraus und wird in seinem Wesen erfaßt.“²⁵ Deutet man in der zitierten Stelle das Bekannte als all das, was man auf selbstverständliche Weise kennt, so lässt sich sagen, dass Gadamer dem Wiedererkennen die grundsätzliche Aufgabe zuschreibt, dass man dadurch in ein ausdrücklich begreifendes Verhältnis zum Bekannten gesetzt wird: „Das ‚Bekannte‘ kommt erst in sein wahres Sein und zeigt sich als das, was es ist, durch seine Wiedererkennung. Als Wiedererkanntes ist es das in seinem Wesen Festgehaltene, aus der Zufälligkeit seiner Aspekte Gelöste.“²⁶ Die Stelle erläutert ausser Gadamers Verständnis des Wiedererkennens auch, was die Rede von Wesenserkenntnis im Hinblick auf die Kunst heißen soll. Im Gegensatz zum bloßen

²³ Ebd., S. 119.

²⁴ Ebd., S. 118.

²⁵ Ebd., S. 119.

²⁶ Ebd., S. 119–20.

Identifizieren wird das Wiedererkennen als Vergegenwärtigung der wesentlichen Aspekte von etwas bestimmt, das dadurch in dem, was es ist, erkannt wird. Die Sache wird, wie Gadamer es denkt, durch dieses Wiedererkennen als in ihren verständlichen Aspekten Einheitliches präsent gemacht. Wegen dieser zusätzlichen Leistung lässt sich auch sagen, dass die Darstellung nicht nur die Präsenz des Dargestellten erreicht, sondern, darüber hinaus, dass es „eigentlicher ins Da gekommen ist“.²⁷ Die Rede vom eigentlicheren Da-sein sollte nicht so verstanden werden, dass eine Sache vermittelt der Darstellung mehr seiend werden könnte; vielmehr lässt sie sich als eine ausdrückliche Erfahrung des Dargestellten interpretieren. Für das Kunstwerk sind dann, genauer betrachtet, zwei Arten von Ausdrücklichkeit charakteristisch: die eine rührt daher, dass ein Kunstwerk nicht in alltägliche Handlungskontexte gehört, sondern einen eigenen Zusammenhang bildet; zum anderen ergibt sich aus der Leistung des Kunstwerks ein ausdrückliches Erscheinen der jeweiligen Sache, die durch das bestimmende Aufzeigen ihrer wesentlichen Aspekte im Medium der künstlerischen Darstellung vergegenwärtigt wird.

Wie das Kunstwerk zur Darstellung als Wesenserkenntnis fähig ist, erörtert Gadamer nur mit spärlichen Bemerkungen.²⁸ Um die Art und Weise, wie ein Kunstwerk etwas darstellen kann, zu erläutern, wird im Grunde nur gesagt, dass es „notwendig zeigend“ ist: „Wer nachahmt, muß weglassen und hervorheben. Weil er zeigt, muß er, ob er will oder nicht, übertreiben.“²⁹ Jede Präsentationsleistung hat diese Struktur, wie Gadamer das im Hinblick auf die Aufführung deutlich macht: „Jede Aufführung [muß] ihre Akzente setzen“.³⁰ Daraus wird jedoch nicht klar, wie die Darstellungsweise der Kunst im einzelnen zu verstehen ist. Wie bei Hegel bleibt die Vorstellung des inhaltlichen Charakters von Kunst auch hier eher nur vorausgesetzt als aufgezeigt. Dass er nicht ausführlich auf das Wie der Darstellung eingeht, könnte damit zu tun haben, dass er sich aus anderen Gründen auf ein solches Paradigma konzentriert, in dem das Wie der Darstellung einer Sache als unproblematisch erscheint. Es handelt sich um das Paradigma des Schauspiels, das neben der Musik besonders geeignet ist, die Tatsache zu veranschaulichen, dass es Kunstwerke im eigentlichen Sinne nur gibt, wenn sie aufgeführt oder dargestellt werden: „Die Aufführung eines Schauspiels ist [...] nicht einfach von ihm ablösbar als etwas, das zu seinem wesentlichen Sein nicht gehört, sondern so subjektiv und fließend ist, wie die ästhetischen Erlebnisse, in

²⁷ Ebd., S. 120.

²⁸ Darauf lassen sich auch die Interpreten, die Gadamer's Kunstauffassung überhaupt für wichtig halten, kaum ein.

²⁹ Gadamer, *GW I*, S. 120.

³⁰ Ebd., S. 404. Diese Struktur macht Gadamer auch in der Beschreibung der Übersetzung geltend: „Übersetzung ist wie jede Auslegung eine Überhellung.“ Ebd., S. 389.

denen es erfahren wird. Vielmehr begegnet in der Aufführung und nur in ihr – das wird am klarsten an der Musik – das Werk selbst, so wie im Kult das Göttliche begegnet.³¹ Der Fall der Musik macht außerdem darauf aufmerksam, dass die meisten von uns unfähig sind, ohne eine Aufführung mit dem „Kunstwerk“, also mit der Partitur, überhaupt etwas anzufangen. Obwohl Gadamer die Unterschiede von Kunstgattungen zum Thema macht – sowohl die Eigentümlichkeiten der Malerei wie auch die der Literatur werden im ersten Teil von *Wahrheit und Methode* eigens behandelt –, gehen diese Ausführungen nicht auf die Klärung der gattungsspezifischen Darstellungsweisen ein, sondern sind vielmehr durch die Frage geleitet, ob die Angewiesenheit auf Darstellung in jedem Zweige der Kunst gleichermaßen besteht oder nicht.

Die Darstellung der Kunst stellt Gadamer zufolge nicht nur die wesentlichen Züge einer Sache heraus, sondern verändert auch das Verhältnis zu ihr, was sich bereits aus ihrer Ausdrücklichkeit ergibt. Die Kunst nimmt dem Bekannten als dem Selbstverständlichen den Charakter seiner Selbstverständlichkeit, die es gleichsam unbemerkbar macht: In der Darstellung „wird hervorgeholt und ans Licht gebracht, was sich sonst ständig verhüllt und entzieht“.³² Was in der Kunst dargestellt wird, ist nicht unmittelbar oder zumindest in seinen wesentlichen Aspekten nicht leicht greifbar und zugänglich. Damit gerät die Kunst mindestens in der Hinsicht in die Nähe der Philosophie, dass sie es vermag, uns den selbstverständlich gewordenen Verhältnissen zu entreißen.

Es wurde bereits angedeutet, dass die Darstellung in Gadamers Deutung der Kunst doppelt angesetzt wird. Auf der einen Seite ist das Kunstwerk eine Darstellung von etwas, auf der anderen gibt es das Kunstwerk eigentlich nur in der Vielheit seiner Darstellungen. Die erste Bestimmung des Kunstwerks enthält mindestens zwei problematische Momente. Es handelt sich einerseits um den erwähnten Umstand, dass der Mimesis-Begriff nicht geeignet zu sein scheint, die ganze Breite der Kunstgattungen, vor allem in der Moderne, umfassen zu können – ein Einwand, auf den sich Gadamer in späteren Arbeiten mehrmals einlässt.³³ Andererseits wird in der Bestimmung des Kunstwerkes als Anamnesis nicht ganz eindeutig ausgearbeitet, wessen Leistung das Wiedererkennen sein soll. Im Sinne des bisher Ausgeführten soll es ausschließlich dem Kunstwerk oder der Aufführung zugeschrieben werden, gleichsam etwas, das dem Zuschauen geschieht oder widerfährt. Dabei stellt sich die Frage, ob man den Akzent auf

³¹ Ebd., S. 121.

³² Ebd., S. 118.

³³ So heißt es diesbezüglich: „der Begriff der Mimesis [scheint] für die Moderne nicht auszureichen“. Gadamer, *GW VIII*, „Kunst und Nachahmung“ (S. 25–36), S. 27; „die Musik ist die Kunstgattung, in der ein solcher Begriff der Nachahmung offenkundig am wenigsten einleuchtet und in seiner Reichweite am meisten begrenzt ist“, ebd.

einen Verstehensprozess seitens des Zuschauers legen oder zumindest ein Zusammenspiel dieser beiden Momente behaupten soll. Dieses Problem wird in Gadamer's Darlegungen wahrscheinlich deswegen nicht ausdrücklich gestellt und behandelt, weil sie gewissermaßen in die Problematik der totalen Vermittlung eingewickelt ist. Zunächst soll der erste Einwand näher betrachtet werden. Dass der Mimesis-Begriff nicht hinreicht, Kunst im Allgemeinen, zumal moderne Kunst zu beschreiben, ist ein nahe liegender Kritikpunkt gegen Gadamer's Kunstauffassung. Er betrifft die Darstellungsthese sogar in dem Sinne, dass man grundsätzlich fragen muss, wie sie auf verschiedene Kunstgattungen bezogen werden kann und ob die Rede von Darstellung in jeder Kunstgattung sinnvoll ist. Leicht finden sich Gegenbeispiele: Zum einen ist es zu bezweifeln, dass bestimmte Gattungen überhaupt mit dem Begriff Darstellung beschrieben werden können – etwa die Musik. Zum anderen gibt es in Bereichen, wo die Rede von Darstellung angemessen zu sein scheint, etwa in den bildenden Künsten, solche künstlerischen Richtungen, die den Darstellungsbegriff inadäquat erscheinen lassen, wie zum Beispiel die abstrakte Malerei. Der zweite Aspekt der Kritik kommt in der Behandlung der ungegenständlichen Malerei in *Wahrheit und Methode* in einiger Passagen zur Sprache, in denen die Auffassung skizziert wird, dass auch im Falle der abstrakten Bilder „ein Bezug zum Bedeutungshaften“ bewahrt wird.³⁴ Seiner Grundidee nach lassen sich die inhaltlichen Erwartungen auch hier nicht ausschalten:

„Selbst wenn wir absolute Musik hören, müssen wir sie ‚verstehen‘. Und nur, wenn wir sie verstehen, wenn sie uns ‚klar‘ ist, ist sie für uns als künstlerisches Gebilde da. Obwohl also absolute Musik eine reine Formbewegtheit als solche, eine Art klingender Mathematik ist und es keine gegenständlich bedeutungshafte Inhalte gibt, die wir darin gewahren, behält das Verstehen dennoch einen Bezug zum Bedeutungshaften. Die Unbestimmtheit dieses Bezugs ist es, die die spezifische Bedeutungsbeziehung solcher Musik ist.“³⁵

Daraus folgt, dass die Ästhetik Kants nicht als Kronzeuge der Auffassung herangezogen werden darf, die meint, „die Einheit des ästhetischen Gebildes im Gegensatz zu seinem Inhalt allein in seiner Form“ suchen zu können.³⁶ Präzisiert wird dieser Bezug auf das Bedeutungshafte erst in späteren Arbeiten; so formuliert vielleicht am prägnantesten der Aufsatz „Kunst und Nachahmung“ von

³⁴ Gadamer, *GW I*, S. 97.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd. Laut Gadamer bezeichnet der Formbegriff bei Kant den Aufbau des ästhetischen Gebildes „nicht gegen den bedeutungsvollen Inhalt eines Kunstwerks, sondern gegen den bloß sinnlichen Reiz des Stofflichen“; ebd.

1967, dass der Mimesis-Begriff im Hinblick auf die moderne abstrakte Malerei als Darstellung von Ordnung verstanden werden kann.³⁷ Die Studie „Vom Verstummen des Bildes“³⁸ deutet das Auftreten der modernen Malerei als Verfallsphänomen, nämlich als Enttäuschung gewisser Erwartungen. Es lässt sich jedoch bezweifeln, dass es damit gelungen ist, den Eigentümlichkeiten moderner Kunst gerecht zu werden. Grondin bemerkt, dass sich Gadamer eigentlich nur nach *Wahrheit und Methode* mit der Entfaltung seiner Ästhetik beschäftigt hat und im Hauptwerk sein Ziel nicht darin bestand, „eine integrative Theorie der Künste zu bieten“.³⁹ Dagegen kann man aber geltend machen, dass es Gadamer's ausdrückliches Anliegen war, die Ästhetik in der Hermeneutik aufzulösen, und dass sich dieser Anspruch schwerlich hätte mildern können.

Als zweiter problematischer Aspekt wurde die Frage genannt, wem die Leistung der Wiedererkennung zugeschrieben werden soll. Dieses Problem hängt, wie erwähnt, mit dem Begriff der Vermittlung zusammen, der von Gadamer auf die darstellende Leistung des Kunstwerkes bezogen wird. Die Darstellung des Kunstwerkes wird vom Dargestellten her gesehen als Vermittlung bezeichnet. Gadamer fasst sie als totale in dem Sinne, dass eine Darstellung, indem sie das Dargestellte zur Geltung bringt, selber ganz und gar unthematish bleibt: „das in der Nachahmung Nachgeahmte, vom Dichter Gestaltete, vom Spieler Dargestellte, vom Zuschauer Erkannte ist so sehr das Gemeinte, das, worin die Bedeutung der Darstellung liegt, daß die dichterische Gestaltung oder die Darstellungsleistung als solche gar nicht zur Abhebung gelangen“.⁴⁰ In diesem Kontext wird auch der wichtige Ausdruck *ästhetische Nichtunterscheidung* eingeführt. Total ist dann, genauer betrachtet, das Maß, in dem die Darstellung selbst hinter dem Dargestellten zurücktritt, also dass die Darstellung als Darstellung ganz im Hintergrund bleibt. Weil sie vollkommen der Aufgabe unterstellt ist, das Dargestellte präsent werden zu lassen, heißt sie totale Vermittlung. Sie besteht darin, dass „das Vermittelnde als Vermittelndes sich selbst aufhebt. Das will sagen, daß die Reproduktion (im Falle von Schauspiel und Musik, aber auch beim epischen oder lyrischen Vorgang) als solche nicht thematisch wird, sondern daß sich durch sie hindurch und in ihr das Werk zur Darstellung bringt.“⁴¹

Die so verstandene Vermittlung lässt sich nun auf beide Aspekte der Darstellungsthese beziehen: Vermittlung ist für Gadamer die Leistung sowohl des Kunstwerks als auch der Aufführung bzw. Interpretation des Kunstwerks und dement-

³⁷ Gadamer, *GW VIII*, „Kunst und Nachahmung“ (S. 25–36), S. 36.

³⁸ Gadamer, *GW VIII*, „Vom Verstummen des Bildes“ (S. 315–22).

³⁹ Grondin (2000), *Einführung zu Gadamer*, S. 74.

⁴⁰ Gadamer, *GW VIII*, „Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest“ (S. 94–142), S. 122.

⁴¹ Ebd., S. 125.

sprechend ein Teilaspekt dessen, was er Darstellung nennt: „Was der Spieler spielt und der Zuschauer erkennt, sind die Gestalten und die Handlung selbst, wie sie vom Dichter gestaltet sind. Wir haben hier eine *doppelte Mimesis*: der Dichter stellt dar und der Spieler stellt dar.“⁴² Die Vermittlung besteht darin, dass das Vermittelte vergegenwärtigt wird, wie es im Hinblick auf die Darstellung gesagt wurde. Die ästhetische Nichtunterscheidung, der gegen die ästhetische Unterscheidung gerichtete Unbegriff von Gadamer, ist gerade dadurch charakterisiert, dass sie zwischen dem künstlerischen Stoff und der Auffassung des Künstlers keine Differenz sieht. Die Sache wird dadurch kompliziert, dass die ästhetische Unterscheidung von Gadamer eigentlich nicht als die Unterscheidung von künstlerischem Material und dessen Form bestimmt wird. Es handelt sich nicht darum, dass es unmöglich wäre, eine solche Unterscheidung zu machen. Es ist jedoch „ein Herausfallen aus der eigentlichen Erfahrung einer Dichtung, wenn man die ihr zugrunde liegende Fabel etwa auf ihre Herkunft hin betrachtet, und ebenso ist es schon ein Herausfallen aus der eigentlichen Erfahrung des Schauspiels, wenn der Zuschauer über die Auffassung, die einer Aufführung zugrunde liegt, oder über die Leistung der Darsteller als solche reflektiert“.⁴³ Die ästhetische Nichtunterscheidung bezieht sich also auch auf den anderen Aspekt der Darstellungsthese. Einerseits muss man die Frage stellen, ob Gadamer nicht allzu selbstverständlich annimmt, dass das Schauspiel verstanden wird. Es fragt sich, anders gesagt, ob die Forderung der ausdrücklichen Erfahrung nicht den Gedanken der totalen Vermittlung unmöglich macht. Ferner scheint die Rede von Anamnesis der Tatsache nicht gerecht zu werden, dass man sich über Kunstwerke selten einig ist, in ihrer Beurteilung vielmehr Dissens herrscht. Die Wiedererinnerung, wie Gadamer sie beschreibt, scheint ein automatischer Ablauf zu sein, die solche individuellen Differenzen ausschließen sollte. Andererseits scheint es, dass im Konzept der totalen Vermittlung die Wesenseigenschaft der Darstellung zu wenig betont wurde, dass das Darstellende sich auch für sich genommen bemerkbar macht.⁴⁴

Während Gadamer den Darstellungsaspekt der Kunst hervorhebt, scheint es so, als ob er einen gewichtigen Aspekt der Kunst, den Umstand, dass sie Genuss, eine spezifische Freude mit sich bringen kann, überhaupt nicht kennen würde. Es ist unleugbar, dass dieser Aspekt bei ihm in den Hintergrund gedrängt wird,

⁴² Ebd., S. 122.

⁴³ Ebd., S. 122–3.

⁴⁴ „Darstellung [ist] keine unmittelbare Manifestation, aber auch keine totale Verwandlung; was an einem Anderen und derart anders erscheint, ist trotzdem als „es selbst“ noch erkennbar. [...] Darstellung ist ein doppeltes Sichzeigen: Man erfährt, was dargestellt ist, und zugleich auch das Darstellende.“ Figal, Günter (1996). *Der Sinn des Verstehens*. Stuttgart: Reclam, S. 123.

was auch aus dem Ansatz in seiner Kunstauffassung verständlich ist. Im Kontext seines Anschlusses an Aristoteles wurde erwähnt, dass Gadamer neben dem Erkenntnischarakter der Kunst keine besondere emotionale, spezifisch lustvolle Wirkung mehr braucht. Gleichwohl finden sich bereits in *Wahrheit und Methode* solche Formulierungen, die dieses wesentliche Merkmal der Kunst zumindest andeuten: „das Phänomen der Kunst [stellt] der Existenz eine unausweichliche Aufgabe [...], nämlich, angesichts der fordernden und mitreißenden Gegenwart des jeweiligen ästhetischen Eindrucks dennoch die Kontinuität des Selbstverständnisses zu gewinnen“.⁴⁵ Auch in den späteren Arbeiten wird dieser Gesichtspunkt immer wieder geltend gemacht.⁴⁶ Dennoch lässt sich hier eine eigentümliche Schwankung beobachten: Gadamer spricht zwar oft von der Freude der Wiedererkenntnis, aber damit kann die spezifische ästhetische Freude schon deswegen nicht gemeint sein, weil sie auf der Darstellungsleistung beruht, und ästhetische Lust kann man nicht daran binden wollen. Die eigenartige Lust und deren Verhältnis zur Freude der Wiedererkenntnis bleiben bei Gadamer letztendlich ungeklärt.

Nach dieser Ausführung lässt sich auch die Bedeutung der Kunst für die Philosophie besser begreifen. Kunst als Anamnese ist für das Denken darin bedeutsam, dass sie ein einzigartiges Sagen bildet, indem das, was ein Kunstwerk „sagt“, nicht einfach in Argumente oder in ein Sprechen gleichwelcher Art übersetzbar ist. Streng genommen ist es deswegen auch unangemessen, hier von einem „Sagen“ zu sprechen, und auch deshalb ist es sachlich provokativ, dass Gadamer dem achten Band seiner *Gesammelten Werke* den Titel „Kunst als Aussage“ gibt. Könnte man nämlich Kunstwerke ungeachtet der Schwierigkeiten restlos „übersetzen“, müsste man sich eigentlich nicht mehr um die Kunstwerke selber kümmern, man könnte einfach die „Übersetzungen“ an ihre Stelle treten lassen. Das lässt sich am besten mit einer Variation von Adornos Bemerkung veranschaulichen: Ließe sich ein Text angemessen interpretieren, so bedürfte es nicht des Textes, sondern die Interpretation wäre die Sache selbst. Es geht also darum, dass uns „im Schönen und in der Kunst eine über alles Begreifliche hinausgehende Bedeutsamkeit begegnet“.⁴⁷ Diese Eigenart ist ferner eines der Merkmale, die die Erkenntnis des Kunstwerks von jeder Art der Erkenntnis trennen, die

⁴⁵ Gadamer, *GW I*, S. 101.

⁴⁶ So wird es z. B. prägnant in einer Studie von 1971 formuliert: „Nun, jedenfalls hat sich in der klassischen Ästhetik das Belehren *neben dem Erfreuen* in voller Geltung erhalten, und das bleibt, bis in unser neuzeitliches Wissenschaftsdenken hinein, gültig“; Gadamer, *GW VIII*, „Über den Beitrag der Dichtkunst bei der Suche nach der Wahrheit“ (S. 70–79), S. 70; Hervorhebung von Cs. O.

⁴⁷ Gadamer, *GW VIII*, „Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest“ (S. 94–142), S. 107.

sich in Aussagen präsentieren lassen. In der Hochschätzung des Kunstwerks liegt ferner eine implizite Kritik am begrifflichen Erkennen. Es muss mit strukturellen Merkmalen der begrifflichen Erkenntnis etwas zu tun haben, dass Kunstwerke eine *unersetzliche* Erkenntnisfunktion haben.⁴⁸

Die Differenzen der Kunstgattungen erscheinen nicht allein im Hinblick auf künstlerische Darstellung. Die These Gadamer's, derzufolge Kunstwerke auf Darstellung angewiesen sind, hat in verschiedenen Zweigen der Kunst variierende Überzeugungskraft. Diese Problematik wird im Zusammenhang mit der „Ontologie des Kunstwerkes“ ausgeführt, die die Frage zu beantworten sucht, wie Kunstwerke eigentlich da sind. Die Problemstellung enthält bereits die Annahme, dass Werke der Kunst nicht wie gewöhnliche Gegenstände, also nicht schlicht vorhanden und gegeben sind. Kunstwerke sind also durch Ungegenständlichkeit in dem Sinne charakterisiert, dass sie keine Gegenstandsstruktur haben. Das formelhafte Ergebnis der Kunstwerkontologie wurde bereits erwähnt: Es gibt ein Kunstwerk nur, indem es dargestellt wird.⁴⁹ Dass ein Kunstwerk nur in seinen Darstellungen zugänglich ist, liegt auch dem zugrunde, dass das Spiel von Gadamer als Modell verwendet wird. Um dies zu zeigen, führt Gadamer in einem ziemlich verwickelten Gedankengang auch den wichtigen Begriff des Gebildes ein, dessen Resultat folgendermaßen resümiert wird: „Das Spiel ist Gebilde – die These will sagen: Seinem Angewiesensein auf das Gespieltwerden zum Trotz ist es ein bedeutungshaftes Ganzes, das als dieses wiederholt dargestellt und in

⁴⁸ Es ist hier am Platze, ein Missverständnis über die Beschäftigung der philosophischen Hermeneutik mit dem Thema Kunst kenntlich zu machen. Dieses Missverständnis unterstellt, dass die Thematisierung der Kunst in der Hermeneutik eigentlich und insgeheim philosophische Selbstklärung ist. So schreibt etwa Rüdiger Bubner: „Die Kunst ist nicht so sehr ein Gegenstand, an dem eine selbstbewußte Philosophie die Kräfte der begrifflichen Bewältigung mißt, vielmehr dient die Kunst als ein Medium, in dem die Philosophie Vergewisserung über ihren eigenen theoretischen Status sucht. Die Philosophie sagt nicht, was die Kunst ist, eher soll die Kunst zeigen, was die Philosophie ist. Das Geschäft der Ästhetik beginnt zu schillern zwischen einer begrifflichen Definition des Wesens von Kunst und einer Selbstverständigung der Philosophie über sich.“ Bubner, Rüdiger (1989). *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 11. Der eigentliche Einwand liegt hier darin, dass ein solcher Ansatz die Klärung der Kunst zugunsten einer falschen Selbstklärung vernachlässigt. Grundsätzlich spricht nämlich nichts dagegen, dass die Philosophie zur Selbstklärung die Kunst zum Modell nimmt, selbst wenn das hier nicht der Fall ist. Es ist eine andere Frage, dass die Forderung, die Ästhetik in Hermeneutik aufzulösen, eine allzu große Nähe von ästhetischen Werken und anderen Versteheleistungen behauptet, aber das ist bestimmt nicht für die Philosophie problematisch.

⁴⁹ Das Sein des Kunstwerks, so Gadamer, ist „kein Ansichsein, von dem sich seine Wiedergabe oder die Kontingenz seiner Erscheinung unterscheidet – nur in einer sekundären Thematisierung des einen wie des anderen kommt es zu einer solchen ‚ästhetischen Unterscheidung‘“. Gadamer, *GW I*, S. 479. Zur Ungegenständlichkeit siehe Olay, Csaba (2007). *Hans-Georg Gadamer. Phänomenologie der ungegenständlichen Zusammenhänge*. Würzburg: Königshausen.

seinem Sinn verstanden werden kann. Das Gebilde ist aber auch Spiel, weil es – dieser seiner ideellen Einheit zum Trotz – nur im jeweiligen Gespieltwerden sein volles Sein erlangt.⁵⁰ Daraus ist ersichtlich, dass der Spielcharakter des Gebildes und damit auch des Kunstwerks in seiner Angewiesenheit auf Darstellung besteht. Von der Grundstruktur des Kunstwerks will Gadamer zeigen, dass es sein Sein nur im Werden hat. Man wäre geneigt, hier von einem ästhetischen *Esse-est-percipi* zu sprechen, wäre nicht der Bezug auf das Kunstwerk als ein Gebilde bewahrt. Um diese Struktur zu veranschaulichen, zieht Gadamer das Phänomen Fest heran. Am Beispiel des Festes lässt sich die Seinsweise des Kunstwerkes ablesen: Es „ist seinem Wesen nach so, daß es stets ein anderes ist. [...] Seiendes, das nur ist, indem es stets ein anderes ist, ist in einem radikaleren Sinne zeitlich, als alles, was der Geschichte angehört. Es hat nur im Werden und im Wiederkehren sein Sein“.⁵¹ In diesem Gedanken findet man eine akzentuierte Ansetzung der traditionellen Hierarchie von Werden und Sein, indem das Sein und das Werden in wechselseitiger Abhängigkeit gesehen werden. Ästhetisches Sein wird mit dem Erscheinen des Ästhetischen identifiziert, unter der Voraussetzung, dass die Einheit des Werkes trotz aller Mannigfaltigkeit der Darstellung erfahren wird.

Gadamers Interesse für das Spiel gilt primär dem möglichen Modell für das Kunstwerk, genauer gesagt, soll das Spiel die ontologische Struktur des Kunstwerks begreiflich machen. Die Spielanalyse ist auch in einer anderen Hinsicht wesentlich für seine Auffassung der Kunst. Wie bereits erwähnt, besteht ein Aspekt des von ihm für problematisch gehaltenen Subjektivismus darin, dass man die Erfahrung der Kunst von den Erlebnissen eines Subjektes her zu beschreiben versucht. Nachdem das Subjekt im Sinne eines in der Zeit beharren- den Bewusstseins für ungeeignet erklärt wird, den orientierenden Pol in der Erfahrung der Kunst zu bilden, geht es Gadamer darum, mithilfe des Spielbegriffes gleichsam den Fixpunkt im Prozess der Kunsterfahrung anzugeben. Im Sinne von Gadammers Kritik am subjektphilosophischen Ansatz hat die Analyse des Spiels die Unzulänglichkeit der Betrachtungsweise zu zeigen, der zufolge „das Gegenüber eines ästhetischen Bewußtseins und seines Gegenstandes“ die Begegnung mit Kunstwerken hinreichend beschreibt.⁵² Aus dem Kontext erhellt sich, dass die Formulierung gegen den Vorrang gerichtet wird, den das Subjekt im Prozess der Kunsterfahrung haben könnte: „Das ‚Subjekt‘ der Erfahrung der Kunst, das was bleibt und beharrt, ist nicht die Subjektivität dessen, der sie erfährt, sondern das Kunstwerk selbst. Eben das ist der Punkt, an dem die Seinsweise des Spieles

⁵⁰ Gadamer, *GW I*, S. 122.

⁵¹ Ebd., S. 128.

⁵² Ebd., S. 107.

bedeutsam wird.⁵³ Hieraus wird erstens deutlich, dass Gadamer den Ausdruck „Subjekt“ im Sinne von Beständigkeit, Beharrlichkeit verwendet, und zweitens, dass er sich dagegen einsetzt, die Beständigkeit von Kunst genießenden Personen ins Zentrum der Beschreibung der Kunst zu stellen.

Worauf es Gadamer mit der Analyse des Spiels ankommt, lässt sich am besten mit den von Aristoteles stammenden Begriffen Ergon und Energeia beleuchten, die in *Wahrheit und Methode* zwar kurz berührt, aber in der späteren Studie „Wort und Bild – ,so wahr, so seiend““ ausdrücklich erörtert werden: „Der Begriff ‚Energeia‘ schillert zwischen Aktualität, Wirklichkeit und Tätigkeit und wird dann auch noch der Begriffsbestimmung von ‚Kinesis‘ (Bewegung) dienstbar gemacht. [...] Das Gemeinsame beider Wortbildungen [Energeia und Entelecheia – Cs. O.] besteht darin, dass sie etwas bezeichnen, das nicht wie ein ‚Ergon‘ ist, das mit der vollendeten Herstellung sein Dasein hat. Die aristotelischen Begriffe, die nach dem Sein der Bewegtheit fragen – wie Dynamis, Energeia und Entelecheia –, verweisen damit auf die Seite des Vollzuges und nicht auf ein ‚Ergon‘. Der Vollzug hat sein vollendetes Sein in sich selber [...].“⁵⁴ Es ist charakteristisch für *Wahrheit und Methode*, dass diese Erläuterung nicht deutlich den Spielbegriff betrifft, es wird also nicht betont, dass das Spiel Gadamer zufolge ausdrücklich als *energeia* zu fassen ist. Man kann aber eine Stelle anführen, die zumindest indirekt darauf hinweist, dass das Spiel auch einen Energeia-Charakter hat und so dazu verwendet wird, den Vollzugscharakter der Kunst zu betonen. Vom Begriff des Gebildes, der in dieser Hinsicht Gegenbegriff des Spiels ist, heißt es ausdrücklich, dass es als *ergon* und gerade nicht als *energeia* zu bestimmen ist: „Ich nenne diese Wendung, in der das menschliche Spiel seine eigentliche Vollendung, Kunst zu sein, ausbildet, *Verwandlung ins Gebilde*. Erst durch diese Wendung gewinnt das Spiel seine Idealität, so daß es als dasselbe gemeint und verstanden werden kann. Erst jetzt zeigt es sich wie abgelöst von dem darstellenden Tun der Spieler und besteht in der reinen Erscheinung dessen, was sie spielen. Als solche ist das Spiel – auch das Unvorhergesehene der Improvisation – prinzipiell wiederholbar und insofern bleibend. Es hat den Charakter des Werkes, des ‚Ergon‘ und nicht nur der ‚Energeia‘. In diesem Sinne nenne ich es ein Gebilde. – Was derart von dem darstellenden Tun des Spielers ablösbar ist, bleibt aber dennoch auf Darstellung angewiesen.“⁵⁵ Damit wird also eine doppelte Struktur formuliert, worin eine Seite durch das Spiel verständlich gemacht werden soll.

⁵³ Ebd., S. 108.

⁵⁴ Gadamer, *GW VIII*, „Wort und Bild“ (S. 373–99), S. 386–7. „Aristoteles hat mit diesem Begriffswort [Energeia – Cs. O.] eine Bewegtheit ohne Weg und Ziel gedacht, so etwas wie die Lebendigkeit selbst, wie das Wachsein, das Sehen oder das ‚Denken‘. All das nennt er ‚reine Energeia‘ [...].“ Ebd., S. 389.

⁵⁵ Gadamer, *GW I*, S. 116.

Die erste wichtige Eigenschaft des Spiels in seiner kritischen Funktion gegenüber einer Orientierung am Subjekt ist, dass es nicht von der „Subjektivität der Spieler“ her beschrieben werden kann. Damit ist natürlich nicht gemeint, dass es möglich wäre, das Spiel als etwas von Personen vollkommen Unabhängiges anzusehen. Die These legt den Akzent vielmehr darauf, dass wesentliche Züge übersehen werden, wenn das Wesen des Spiels allein aufgrund dessen betrachtet wird, was die Spieler wissen und denken. Diese Überlegung schließt zugleich aus, dass ein Spiel als eine Summe von Regeln und das Spielen als Regelfolgen angemessen bestimmt werden kann, da die Kenntnis der Regeln klarerweise an die Subjekte gebunden wäre. Das Spielen eines Spiels setzt eine solche Kenntnis der Regeln voraus, dass sie während des Spielens gar nicht thematisch werden. Es mag sein, dass einzelne Spiele sich durch ihre Regeln einfacher identifizieren lassen, aber das ändert nichts daran, dass das Spielen Handlungs- und Verhaltensmöglichkeiten sieht, worin gerade das Spielen-Können besteht. Für Gadamer ist nun die Tatsache von entscheidender Bedeutung, dass ein Spiel einen geschlossenen Bereich für das Verhalten des Spielenden offen hält, worin auch die Eigenart der Spiele wurzelt, dass sie entlastend sind. Ein Spiel bildet einen Zusammenhang, auf den Spielende sich einlassen können, und die jeweiligen Spielabläufe sind nur durch diesen Zusammenhang möglich. Im Falle des Spiels kann man nicht davon sprechen, dass die Spielenden sich Zwecke setzen würden, weil die Zwecke in dem Spiel vorgegeben sind. Das Spielen kann demnach als Bewegung in einem Zusammenhang gefasst werden, welche Bewegung sich stets wiederholt, d. h. es bleibt es selbst, während es sich in je individuellen Konstellationen zeigt. Diese Struktur bringt Gadamer auf die Formel, dass mit Spiel immer das „Hin und Her einer Bewegung“ gemeint ist, „die an keinem Ziel festgemacht ist, an dem sie endet“, und „gleichsam ohne Substrat“ ist.⁵⁶ Der Ablauf des Spiels ist dann nichts anderes als die Selbstdarstellung des Spiels, wo die besondere Konstellation der Verhalten der Spielenden den Zusammenhang darstellt, der das Spiel ist. Entscheidend ist hier, dass Gadamer von Darstellung spricht, also zwischen dem konkreten Spielen und dem Spiel selbst eine darstellende Beziehung behauptet und insofern das Spiel als Dargestelltes von den besonderen Spielen als Darstellung unterschieden, aber zugleich aufeinander bezogen wird.

Die Relevanz der Beschreibung des Spiels für das Verständnis der Kunst wird klar, wenn man berücksichtigt, dass das Spiel Gadamer zufolge von sich aus einen Bezug zum Zuschauer hat. Das Spiel „wird von dem am eigentlichsten erfahren und stellt sich dem so dar, wie es ‚gemeint‘ ist, der nicht mitspielt, sondern zuschaut“. Das sei deshalb so, weil jede Darstellung „seiner Möglichkeit nach ein

⁵⁶ Ebd., S. 109.

Darstellen für jemanden“ ist.⁵⁷ Für Gadamer ist die Möglichkeit von grundlegender Bedeutung, dass das Spiel „einen Sinngehalt in sich trägt, der verstanden werden soll und der deshalb von dem Verhalten der Subjektivität ablösbar ist“.⁵⁸ Dieser Sinngehalt ist von dem Zuschauer her gedacht, da die Spielenden derart im Spielen verwickelt sind, dass sie sich nicht noch einmal auf jene Gestalt einlassen können.

Es ist Gadamer nicht verborgen geblieben, dass die Darstellungsthese, derzufolge ein Kunstwerk auf Darstellung angewiesen ist, mit eigentümlichen Schwierigkeiten belastet ist. Er selber verweist auf die reproduktiven Künste, die das Problem nachdrücklich illustrieren: Es handelt sich um den Unterschied zwischen Kunstwerken, die offenbar auf Aufführung und Darstellung angewiesen sind, und anderen, die nicht auf triviale Weise einer Aufführung bedürfen. Als nahe liegendes Beispiel für Letzteres bietet sich das literarische Kunstwerk, bei dem es „anscheinend überhaupt keine Darstellung mehr“ gibt.⁵⁹

Vor der Ausführung der problematischen Differenz der Kunstgattungen soll zunächst der andere erläuterungsbedürftige Gesichtspunkt behandelt werden, der mit den Konsequenzen der Darstellungsthese für den Verstehensbegriff zusammenhängt. Es fragt sich, wie die Richtigkeit und Verbindlichkeit des Verstehens und der Auslegung zu fassen sind, wenn das Gebilde, das als Maßstab fungieren soll, nur in einer Vielheit von Deutungen zugänglich ist. Gadamer's Position kann mit der These vorweggenommen werden, derzufolge einerseits jede Darstellung dem Maßstab der „richtigen Darstellung“ untersteht, andererseits aber die Idee einer allein richtigen Darstellung „etwas Widersinniges“ ist.⁶⁰ Die Schwierigkeiten der Darstellungsthese betreffen deswegen Gadamer's Begriff des Verstehens und der Auslegung, weil Darstellung auf der einen und Verstehen und Auslegung auf der anderen Seite sich in diesem Konzept nur graduell unterscheiden. Jede Darstellung setzt die Auslegung eines Gebildes voraus, und bereits das einfache Aufnehmen des Werkes enthält keimhaft eine ausdrückliche Darstellung. Damit hängt zusammen, dass Gadamer den Begriff des Lesens bereits in *Wahrheit und Methode* eher beiläufig erwähnt, aber danach immer mehr ins Zentrum gestellt hat.⁶¹ Wenn also unterstellt wird, dass ein Kunstwerk sich nur in einer Mehrheit von Darstel-

⁵⁷ Ebd., S. 114–5. „Die Darstellung der Kunst ist ihrem Wesen nach so, daß sie für jemanden ist, auch wenn niemand da ist, der nur zuhört oder zuschaut.“ Ebd., S. 116.

⁵⁸ Ebd., S. 115.

⁵⁹ Ebd., S. 165.

⁶⁰ Ebd., S. 124–5.

⁶¹ In einer Fußnote macht Gadamer vollends klar, dass damit das Erfassen von Sinngebilden überhaupt gemeint ist: Es handelt sich um das „Lesen“ als der zeitliche Aufbau von Sinn, ebd., S. 124. Der Begriff des Lesens wird nach dem Hauptwerk *Wahrheit und Methode* allmählich zum Nachfolgebegriff der Interpretation, indem das „Lesen“ im Grunde genommen an die Stelle tritt, die früher von Verstehen und Interpretation besetzt war. Offenbar meint dieses Lesen nicht einfach, dass man fähig ist, das schriftlich

lungen zugänglich machen lässt, wird mit der Verschiedenheit der Darstellungen die Annahme nahe gelegt, es gebe in Wirklichkeit kein bestimmtes Korrelat der Interpretation, und damit erscheint die Gefahr der Relativität der Interpretation. Gadamer entfaltet nun seinen Grundgedanken so, dass er zu zeigen versucht, dass nichts übrig bleibe, wenn man von der Anstrengung des Verstehens abstrahiere. Das Werk selbst ist nur in und durch einen Verstehensprozess, aber niemals an sich anzutreffen: Es ist „nicht von der ‚Kontingenz‘ der Zugangsbedingungen, unter denen es sich zeigt, schlechthin isolierbar, und wo solche Isolation doch geschieht, ist das Ergebnis eine Abstraktion, die das eigentliche Sein des Werkes reduziert“.⁶²

Um diesen Gedanken zu vertreten, braucht Gadamer nicht zu leugnen, dass das Werk von seiner Darstellung unterscheidbar ist, da sich im Falle verschiedener Aufführungen desselben Spiels verschiedene Weisen der Vermittlung voneinander unterscheiden lassen.⁶³ Er bestreitet aber, dass daraus die Beliebigkeit der Darstellung und damit die Willkürlichkeit des Verstehens eines Werkes folgen würde. Es ist nun wesentlich für seine hermeneutische Konzeption, die Verbindlichkeit des Kunstwerks so zu fassen, dass es sich in der Auslegung als Einheitliches zeigt: Es kommt „in der Darstellung die Einheit und Selbstigkeit eines Gebildes“ heraus.⁶⁴ Das Kunstwerk ist darin für seine Auslegungen verbindlich, dass seine Darstellungen und Interpretationen sich alle „dem kritischen Leitmaßstab der ‚richtigen Darstellung‘“ unterstellen.⁶⁵ Mit der Formulierung „richtige Darstellung“ wird nicht eine einzige richtige Auslegung gemeint: „Vielleicht ist der Maßstab, der hier bemißt, daß etwas ‚richtige Darstellung‘ ist, ein höchst beweglicher und relativer. Aber die Verbindlichkeit der Darstellung wird dadurch nicht gemindert, daß sie auf einen festen Maßstab verzichten muß.“⁶⁶ Gadamer zieht daraus

Fixierte zu verlautbaren oder aufzusagen. Lesen, wie Gadamer es versteht, bedeutet vielmehr, dass man imstande ist, der Gliederung des Werkes zu folgen, den komplexen Sinn, mit dem man zu tun hat, aufzubauen, sei es ein literarisches Kunstwerk, ein Gemälde oder ein Musikstück. Gadamer, *GW VIII*, „Über das Lesen von Bauten und Bildern“ (S. 331–8), S. 336. Man könnte einwenden, Gadamer verwische mit einer solchen Ausweitung des Begriffes des Lesens die unterschiedlichen Weisen der Aufnahme von Werken verschiedener Kunstzweige. Dieser Einwand lässt sich damit entkräften, dass der weite Lesensbegriff die Verschiedenheit des Zugänglichkeit von Kunstzweigen keineswegs außer Acht lässt, vielmehr betont er die gemeinsame Aufgabe, die im Begreifen des Kunstwerks als Gebilde besteht.

⁶² Gadamer, *GW I*, S. 121.

⁶³ Ebd., S. 123.

⁶⁴ Ebd., S. 127.

⁶⁵ Ebd., S. 123–4.

⁶⁶ Ebd. „Das gerade macht die Verbindlichkeit einer jeden Darstellung aus, daß sie den Bezug auf das Gebilde selbst enthält und sich dem Maßstab der daraus zu entnehmenden Richtigkeit unterstellt. Selbst noch der private Extremfall einer ganz und gar entstellenden Darstellung bestätigt das. Sie wird als Entstellung bewußt, sofern die Darstellung als Darstellung des Gebildes selbst gemeint und beurteilt wird.“ Ebd., S. 127.

die Konsequenz, dass eine Reproduktion, eine Darstellung immer als verbindlich und gleichzeitig als frei gedacht werden soll. Das Verstehen erfindet nicht das zu verstehende Gebilde, und darin ist es gebunden; dennoch ist der Sinn des Gebildes nicht so vorgegeben, dass er ohne weiteres begriffen werden könnte.

Die Angewiesenheit der Kunstwerke auf Darstellung hat einen weiteren wichtigen Aspekt, den man als die Ungegenständlichkeit der Kunstwerke bezeichnen kann. Was das Kunstwerk zum Kunstwerk macht, ist nicht im Gegenständlichen zu suchen. In der Darstellung „vollendet sich nur, was die Werke der Kunst selber schon sind, das Dasein dessen, was durch sie dargestellt wird. Die spezifische Zeitlichkeit des ästhetischen Seins, im Dargestelltwerden sein Sein zu haben, wird im Falle der Wiedergabe als selbständige und abgehobene Erscheinung existent.“⁶⁷ Genauer betrachtet, hängt die Ungegenständlichkeit mit der Darstellungsleistung der Kunstwerke zusammen, indem die Darstellungsleistung, mithin der Wahrheitsgehalt der eigentliche Grund der Ungegenständlichkeit ist: Gerade weil es etwas darstellt, reicht es nicht, das Kunstwerk in seinem bloßen Gegenstandsein zu betrachten.

Die systematische Ausführung des Gedankens, dass Kunstwerke auf interpretierende Darstellungen angewiesen sind, bildet die Entfaltung der spezifischen „Zeitlichkeit des Ästhetischen“. Diesbezüglich versucht Gadamer mit der maßgebenden Vorstellung der Gleichzeitigkeit ein Moment an Kunstwerken zu beschreiben, das nicht mehr geschichtlich bedingt gedacht werden kann und dadurch auf eigentümliche Weise der Geschichtlichkeit enthoben ist. Damit ergibt sich ein Aspekt an der Kunst, der verhindert, sie reibungslos in den historischen Kontext ihres Entstehens einzugliedern, und dementsprechend lässt sich dieser Umstand als schwerwiegender Einwand gegen einen umgreifenden Historismus geltend machen, dessen Kritik grundsätzlich zu Gadamer's Programm gehört.

Die Dimension der Zeit spielt allein schon dadurch eine Rolle, dass Kunstwerke im Sinne der Darstellungsthese in einer Mannigfaltigkeit von Darstellungen präsent sind, die sich auch zeitlich voneinander unterscheiden können. Gadamer beharrt nun darauf, dass das Kunstwerk selbst in jeder seiner Darstellung gegenwärtig ist, und erläutert das unter dem Begriff „Gleichzeitigkeit“ wie folgt: „Die Darstellung hat auf eine unauflösbare, unauslöschliche Art den Charakter der Wiederholung des Gleichen. Wiederholung meint hier freilich nicht, daß etwas im eigentlichen Sinne wiederholt, d. h. auf ein Ursprüngliches zurückgeführt wurde. Vielmehr ist jede Wiederholung gleich ursprünglich zu dem Werk selbst.“⁶⁸ Man kann viel leichter die Aufgabe nennen, die Gadamer mit dieser Bezeichnung lösen will, als zeigen, wie die Lösung denkbar ist. An manchen Stellen scheint

⁶⁷ Ebd., S. 138–9.

⁶⁸ Ebd., S. 127–8.

die Gleichzeitigkeit eher eine Forderung an den Interpreten als eine deskriptive Bestimmung des Kunstwerks zu sein: Die Gleichzeitigkeit will bedeuten, „daß ein Einziges, das sich uns darstellt, so fernen Ursprungs es auch sei, in seiner Darstellung volle Gegenwart gewinnt. Gleichzeitigkeit ist also nicht eine Gegebenheitsweise im Bewußtsein, sondern eine Aufgabe für das Bewußtsein und eine Leistung, die von ihm verlangt wird. Sie besteht darin, sich so an die Sache zu halten, daß diese ‚gleichzeitig‘ wird, d. h. aber, daß alle Vermittlung in totaler Gegenwärtigkeit aufgehoben ist“.⁶⁹

Der Gedanke der Gleichzeitigkeit wird explizit von Kirkegaard übernommen, der theologisch motiviert den Bezug verschiedener Zeitalter zur Erlösungstat erörtert. Der dänische Denker interpretiert die Struktur der Erlösungstat so, dass kein wesentliches Hindernis für den Späteren im Vergleich zu den unmittelbaren Zeitgenossen von Jesu auftreten kann, weil sie grundsätzlich vor der selben Aufgabe stehen. Worauf es nämlich in diesem Verhältnis ihm zufolge ankommt, ist nichts Derartiges, bei dem zeitliche bzw. räumliche Nähe von Vorteil sein könnte. Damit ist die Struktur ansatzweise skizziert, die Gadamer als die Gleichzeitigkeit der Kunst geltend macht: Die Kunst ist imstande, unabhängig von zeitlichen Verhältnissen zugänglich zu werden. Es lässt sich jedenfalls einwenden, dass mit dieser Formulierung die Fremdheit von Kunstwerken aus anderen Zeiten einseitig beschrieben wird, nämlich von ihrer gelungenen Aufhebung her.

Die Differenz der Kunstgattungen hinsichtlich der Angewiesenheit auf Darstellung lässt sich an den beiden Fällen des Bildes und der Literatur besonders gut erörtern, da dies auch Gadamer zufolge eine besondere Erläuterung erfordert: Ein „Bild hat von der objektiven Angewiesenheit auf Vermittlung, die wir bei Dichtung und Musik hervorhoben, anscheinend überhaupt nichts an sich“.⁷⁰ Bei den bildenden Künsten gelingt es Gadamer nicht, eine klare Lösung dieses Problems herauszuarbeiten, was man auch daran sieht, dass der Gedankengang den Fragenkreis der Darstellung zugunsten einer Bestimmung von Bildlichkeit fallen lässt. In der Analyse des Bildes wird davon ausgegangen, dass die Identität des Werkes in den bildenden Künsten der Vielfältigkeit der Darstellung widerspricht. Im Falle des Bildes ist es schwierig, ein Moment zu finden, das der Aufführung oder der Darstellung eines Theaterstückes oder Musikstückes entspräche, und man müsste „die ontologische Verschlingung von originalem und reproduktivem Sein“ aufzeigen, während es klar zu sein scheint, „daß das im

⁶⁹ Ebd., S. 132.

⁷⁰ Ebd., S. 139–40. Zum Fragekomplex des Bildes im allgemeinen siehe Boehm, Gottfried (2005). „Das Bild und die hermeneutische Reflexion.“ In Günter Figal & Hans-Helmut Gander (Hg.), „Dimensionen des Hermeneutischen“. Heidegger und Gadamer. Frankfurt am Main: Klostermann, S. 23–35.

Abbild Abgebildete ein vom Bilde unabhängiges Sein besitzt“.⁷¹ Gadamer sucht diese Spannung dadurch zu erklären, dass er Bild und Abbild unterscheidet, wobei die Unterscheidung auf dem abweichenden Verhältnis zum Urbild beruht. Ein Abbild will ausschließlich das Urbild wiedergeben, ihm möglichst gleich sein, und dementsprechend ist sein Maß allein die Erkennbarkeit und Identifizierbarkeit des Urbildes. Ein gelungenes Abbild weist von sich weg auf das Urbild hin, und „erfüllt sich also in seiner Selbstaufhebung“.⁷² Ein Bild dagegen fügt sich nicht in eine abbildende Leistung, sondern will die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Insofern macht es von dem, dessen Bild es ist, auch solches sichtbar, das ohne es nicht zugänglich wäre, und deswegen kann man gleichsam über „einen *Zuwachs an Sein*“ sprechen.⁷³ Dabei hat Gadamer offensichtlich den Unterschied von Wiedererkennbarkeit und Wesenserkenntnis im Sinn, der bereits früher charakterisiert wurde. Ferner liest er diese Bestimmung des Abbildes deutlich von einer Beschreibung des Zeichens ab. Gadamer will einsichtig machen, dass Bilder erst von ihrer Bildlichkeit her als Bild konzipiert werden können. Damit tritt zum einen das Moment der künstlerischen Vermittlung intensiver in den Vordergrund, zum anderen wird dadurch kein solches Moment gefunden, das der Darstellung entspricht. Mit der Unterscheidung von Bild und Abbild ist, anders gesagt, nicht geleistet, was im Hinblick auf die statuarische Kunst hätte aufgezeigt werden müssen.

Das Angewiesensein der bildenden Kunst auf Darstellung wird am Ende in der Erörterung der Literatur formuliert, die das gleichzeitig für die Literatur geltend macht. Die Schwierigkeiten der Deutung der Darstellungsthese sind hier in gewissem Sinne ähnlich wie beim Bild; es erscheint nicht plausibel, dass ein Text auf eine Darstellung angewiesen wäre. Entsprechend dieser strukturellen Ähnlichkeit verwendet Gadamer für beide Phänomene dieselbe Strategie, indem er zu zeigen versucht, dass bereits die Aufnahme dieser Kunstwerke eine Art Darstellung bildet: Die Literatur hat „ein ebenso ursprüngliches Dasein in der Lektüre [...], wie das Epos im Vortrag des Rhapsoden oder das Bild im Anschauen seines Betrachters“.⁷⁴ Er macht nun aber nicht explizit, dass damit eine wichtige Umakzentuierung im Begriff der Darstellung vollzogen wird. Während die Präsenz eines Theater- oder Musikstückes in seiner Darstellung ein ausgesprochen öffentlicher Vorgang ist, findet die hier eingeführte Betrachtung im Inneren der Zuschauer und Betrachter statt. Gadamer selbst verdeutlicht den etwas verschwommenen Unterschied in einer späteren Studie aus dem Jahre

⁷¹ Gadamer, *GW I*, S. 142.

⁷² Ebd., S. 143.

⁷³ Ebd., S. 145.

⁷⁴ Ebd., S. 166.

1979 wie folgt: „Selbstverständlich versetzt die Theateraufführung in ein neues Wirklichkeitsmedium. Davon ist beim Lesen keine Rede.“⁷⁵ So muss man im Falle der transitorischen Kunst eine weitere Darstellung und Vermittlung annehmen, was im Falle der Literatur dem Lesen entspricht. Dieser weite Lesebegriff wird bis in die spätesten ästhetischen Ausführungen beibehalten und als die Struktur jeder Erfahrung von Sinn zur Geltung gebracht.

Abschließend sei darauf hingewiesen, dass die zahlreichen der Kunst gewidmeten Studien nach *Wahrheit und Methode* keine grundsätzliche Revision versuchen. Neu ist im späteren Kunstkonzept die These, das Kunstwerk stelle eine Ordnung dar, die offensichtlich von der These der Welt Darstellung des Kunstwerks abweicht. Gadamer's Ausführungen lassen einigermaßen offen, ob die Darstellung von Ordnung noch in dem Sinne Wahrheit genannt werden kann, wie das in *Wahrheit und Methode* dargelegt wurde. In den späteren Studien gewinnt der Begriff des Lesens an Bedeutung, der als die gemeinsame Struktur jeder Sinnerfahrung aufgezeigt wird.⁷⁶ Einen weiteren thematischen Schwerpunkt bildet die Präzisierung der eigentümlichen Stellung der Literatur sowohl mit Bezug auf die anderen Künste als auch mit Bezug auf die Philosophie. Außerdem strebt Gadamer in seinen Arbeiten nach *Wahrheit und Methode* auch eine eingehendere Aufarbeitung der Kunstphilosophie Hegels an, worin insbesondere der Vergangenheitscharakter der Kunst ausführlich behandelt wird. Die Studien über Hegel entwickeln im Gegensatz zu den Ausführungen von *Wahrheit und Methode* die spannungsreiche Verdoppelung der Kunst, die in unserer Gegenwart entsteht. Seit dem 19. Jahrhundert erscheint die Kunst in einer „Doppelgestalt“, die folgendermaßen charakterisiert wird: „Im Zeitalter des historischen Bewußtseins muß sie [die Kunst] sozusagen nach beiden Seiten blicken, einmal auf die Gegenwart der Vergangenheit, die alle Kunst gleichzeitig sein läßt, und auf der anderen Seite auf die Kunst der eigenen Zeit, die allein mit uns zeitgenössisch ist. Das ist ein spannungsvolles Verhältnis geworden. [...] Das zeitgenössische Schaffen tritt mehr und mehr in den Schatten der großen Vergangenheit der Kunst [...]“⁷⁷ Dieser Bruch hat zwar im Gedankengang von *Wahrheit und Methode* noch keine Rolle gespielt, aber die Grundgedanken der früheren Kunstanalyse begründen auch diese Auslegung, sofern der Begriff des Lesens und der Darstellung für beide Gestalten der Kunst geltend gemacht werden. In der ausführlicheren Behandlung der modernen Kunst lässt sich jedoch eine eigentümliche Ambivalenz beobach-

⁷⁵ Gadamer, *GW VIII*, „Über das Lesen von Bauten und Bildern“ (S. 331–8), S. 336.

⁷⁶ „Das Problem, das mich seit Jahrzehnten beschäftigt, ist nun, was Lesen eigentlich ist,“ schreibt Gadamer 1979, ebd.

⁷⁷ Gadamer, *GW VIII*, „Ende der Kunst? Vom Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Anti-Kunst von heute“ (S. 206–20), S. 210.

ten. Einerseits erscheint es an einigen Stellen als Verlust, wie die große Kunst der Vergangenheit von Gadamer der modernen Kunst entgegengesetzt wird, andererseits wird jedoch die Kontinuität der modernen Kunst mit der früherer Zeiten mehrmals nachdrücklich betont: „Man kann es nicht entschieden genug klarmachen: Wer glaubt, moderne Kunst sei entartet, wird große Kunst vergangener Zeiten nicht wirklich erfassen. Es gilt zu lernen, daß man jedes Kunstwerk erst buchstabieren, dann lesen lernen muß, und dann erst beginnt es zu sprechen.“⁷⁸

Csaba Olay, Eötvös Loránd University, Hungary
olaycsaba@freemail.hu

QUELLEN

- Gadamer, Hans-Georg (1986–1995). *Gesammelte Werke* (10 Bde). Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- Gadamer, Hans-Georg (1986a). *Wahrheit und Methode. 1. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. In *Hermeneutik (Gesammelte Werke, Bd. 1)*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- Gadamer, Hans-Georg (1986b). *Wahrheit und Methode. 2. Ergänzungen, Register*. In *Hermeneutik (Gesammelte Werke, Bd. 2)*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- Gadamer, Hans-Georg (1993a). „Kunst und Nachahmung.“ In *Ästhetik und Poetik. 1. Kunst als Aussage (Gesammelte Werke, Bd. 8)*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), S. 25–36.
- Gadamer, Hans-Georg (1993b). „Über den Beitrag der Dichtkunst bei der Suche nach der Wahrheit.“ In *Ästhetik und Poetik. 1. Kunst als Aussage (Gesammelte Werke, Bd. 8)*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), S. 70–79.
- Gadamer, Hans-Georg (1993c). „Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest.“ In *Ästhetik und Poetik. 1. Kunst als Aussage (Gesammelte Werke, Bd. 8)*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), S. 94–142.
- Gadamer, Hans-Georg (1993d). „Ende der Kunst? Vom Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Anti-Kunst von heute.“ In *Ästhetik und Poetik. 1. Kunst als Aussage (Gesammelte Werke, Bd. 8)*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), S. 206–20.
- Gadamer, Hans-Georg (1993e). „Vom Verstummen des Bildes.“ In *Ästhetik und Poetik. 1. Kunst als Aussage (Gesammelte Werke, Bd. 8)*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), S. 315–22.
- Gadamer, Hans-Georg (1993f). „Über das Lesen von Bauten und Bildern.“ In *Ästhetik und Poetik. 1. Kunst als Aussage (Gesammelte Werke, Bd. 8)*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), S. 331–8.
- Gadamer, Hans-Georg (1993g). „Wort und Bild.“ In *Ästhetik und Poetik. 1. Kunst als Aussage (Gesammelte Werke, Bd. 8)*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), S. 373–99.

⁷⁸ Gadamer, GW VIII, „Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest“ (S. 94–142), S. 138.

FORSCHUNGSLITERATUR

- Adorno, Theodor W. (1997). *Ästhetische Theorie (Gesammelte Schriften, in 20 Bänden, Bd. 7, Rolf Tiedemann, Hg.)*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Boehm, Gottfried (2005). „Das Bild und die hermeneutische Reflexion.“ In Günter Figal & Hans-Helmut Gander (Hg.), *„Dimensionen des Hermeneutischen“*. Heidegger und Gadamer. Frankfurt am Main: Klostermann, S. 23–35.
- Bubner, Rüdiger (1989). *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Figal, Günter (1996). *Der Sinn des Verstehens*. Stuttgart: Reclam.
- Gama, Luis Eduardo (2006). *Erfahrung, Erinnerung und Text. Über das Gespräch zwischen Gadamer und Hegel und die Grenzen zwischen Dialektik und Hermeneutik*. Würzburg: Königshausen.
- Grondin, Jean (2000). *Einführung zu Gadamer*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- Kant, Immanuel (1990). *Werke in zwölf Bänden* (Wilhelm Weischedel, Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kelly, Michael (2004). „A Critique of Gadamer’s Aesthetics.“ In Bruce Krajewski (Hg.), *Gadamer’s Repercussions. Reconsidering Philosophical Hermeneutics*. Berkeley, Los Angeles und New York: University of California Press, S. 103–19.
- Olay, Csaba (2007). *Hans-Georg Gadamer. Phänomenologie der ungegenständlichen Zusammenhänge*. Würzburg: Königshausen.
- Scheer, Brigitte (1997). *Einführung in die philosophische Ästhetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Teichert, Dieter (2003). „Kunst als Geschehen. Gadammers antisubjektivistische Ästhetik und Kunsttheorie.“ In István M. Fehér (Hg.), *Kunst, Hermeneutik, Philosophie. Das Denken Hans-Georg Gadammers im Zusammenhang des 20. Jahrhunderts*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S. 193–217.