

Eine Reihe der
»Tübinger Gesellschaft für
phänomenologische Philosophie«

DENKWEGE

1

Damir Barbarić
Über die philosophische Genese des Selbstbewußtseins

István M. Fehér
Gadamers Destruktion der Ästhetik im Zusammenhang
seiner philosophischen Neubegründung der
Geisteswissenschaften

Søren Harnow Klausen
Wesen und kategoriale Anschauung in der
Phänomenologie Edmund Husserls

Dietmar Koch
Hermeneutisches im Ereignis-Denken
Martin Heideggers

Friedhelm Schneider
Kurze Anmerkung zu einem Satz aus den
Meditationen des Descartes

Eva Strobel
Nietzsches Entscheidung für den Aphorismenstil

Rainer Thurnher
Warum ist überall Seiendes und nicht vielmehr Nichts?
Diagnose und Verwindung des Nihilismus bei
Martin Heidegger

Wolfgang von der Weppen
Wilhelm von Humboldt und das technizistische
Bildungsdenken der Gegenwart

DENKWEGE

1

PHILOSOPHISCHE
AUFsätze

ATTEMPTO

ISBN 3-89308-296-4

ATTEMPTO

DENKWEGE

Herausgegeben von Dietmar Koch

»Denkwege« ist eine Veröffentlichung der »Tübinger Gesellschaft für phänomenologische Philosophie«. Die Reihe soll ein Forum sein für Aufsätze zu Fragen der Philosophie – vor allem aus hermeneutisch-phänomenologischer Sicht –, aber auch für Beiträge, die sich in der Beziehung von Philosophie und Kunst, Philosophie und Religion sowie Philosophie und positiver Wissenschaft bewegen.

Der erste Band der »Denkwege« ist Herrn Dr. Klaus Bort, dem allzufrüh verstorbenen Mitbegründer der »Tübinger Gesellschaft für phänomenologische Philosophie«, gewidmet. Diejenigen, die ihn als leidenschaftlich philosophierenden Menschen wie als Freund gekannt haben, werden ihn nicht vergessen.

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme
Denkwege 1: Philosophische Aufsätze / Dietmar Koch (Hrsg.) -
Tübingen : Attempto-Verl., 1998
(Denkwege)
ISBN 3-89308-296-4

© 1998 Attempto Verlag Tübingen GmbH
Alle Rechte vorbehalten
Lektorat und Satz: Marion Hiller (Tübingen)
Herstellung:
Jörg F. Hagenlocher, Typographik und Verlag, Tübingen
und
Difo-Druck GmbH, Bamberg

Die Prägung auf dem Umschlag ist der Darstellung
eines kretisch-minoischen Labyrinths nachempfunden.

Damir Barbarić Über die philosophische Genese des Selbstbewußtseins	5
István M. Fehér Gadammers Destruktion der Ästhetik im Zusammenhang seiner philosophischen Neubegründung der Geisteswissenschaften	25
Søren Harnow Klausen Wesen und kategoriale Anschauung in der Phänomenologie Edmund Husserls	55
Dietmar Koch Hermeneutisches im Ereignis-Denken Martin Heideggers	77
Friedhelm Schneider Kurze Anmerkung zu einem Satz aus den Meditationen des Descartes	112
Eva Strobel Nietzsches Entscheidung für den Aphorismenstil	120
Rainer Thurnher Warum ist überall Seiendes und nicht vielmehr Nichts? Diagnose und Verwindung des Nihilismus bei Martin Heidegger	147
Wolfgang von der Weppen Wilhelm von Humboldt und das technizistische Bildungsdenken der Gegenwart	162
Anschriften der Autoren	188

István M. Fehér
(Budapest)

*Gadammers Destruktion der Ästhetik
im Zusammenhang seiner philosophischen
Neubegründung der Geisteswissenschaften*

1. Zu Heideggers Begriff der Destruktion

Bekanntlich ist »Destruktion« einer der Hauptbegriffe Heideggers. Destruktion ist nach ihm „ein kritischer Abbau der überkommenen und zunächst notwendig zu verwendenden Begriffe auf die Quellen, aus denen sie geschöpft sind.“ Als „ein im historischen Rückgang auf die Tradition vollzogener Abbau des Überlieferten“ ist Destruktion sowenig ein bloß negativer Begriff, daß er vielmehr einen festen Bestandteil der Konstruktion ausmacht. Destruktion bedeutet „keine Negation und Verurteilung der Tradition zur Nichtigkeit, sondern umgekehrt gerade positive Aneignung ihrer.“¹ Destruktion besagt für Heidegger phänomenologische Erschließung bzw. Auflockerung jener ursprünglichen Erfahrungen, aus denen die Philosophen der Tradition ihre sachlichen Einsichten und begrifflichen Bestimmungen geschöpft haben – ein „kritischer Abbau der Tradition“², der jedoch unmittelbar dem Aufbau dient, der „dem Bestand dessen, was sie »abbaut«, sich immer verpflichtet weiß.“³ Die Notwendigkeit – und damit die Motivation – der De-

¹ M. Heidegger: *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, Gesamtausgabe, Bd. 24, hrsg. von F.-W. v. Herrmann, Frankfurt/Main 1975, 31 (Hervorh. v. Verf.).

² M. Heidegger: *Ontologie (Hermeneutik der Faktizität)*, Gesamtausgabe, Bd. 63, hrsg. von K. Bröcker-Oltmanns, Frankfurt/Main 1988, 75 f.

³ M. Heidegger: *Phänomenologie der Anschauung und des Ausdrucks. Theorie der philosophischen Begriffsbildung*, Gesamtausgabe, Bd. 59, hrsg. von C. Strube, Frankfurt/Main 1993, 5.

struktion ergibt sich daraus, „daß alle philosophische Erörterung, auch die radikalste, neu anfangende, von überkommenen Horizonten und Hinsichten durchsetzt ist, von denen nicht ohne weiteres feststeht, daß sie dem Seinsgebiet und der Seinsverfassung ursprünglich und echt entsprungen sind, das zu begreifen sie beanspruchen.“¹

Heideggers Stichwort, so schreibt Gadamer im Rückblick, „hieß Destruktion, Destruktion vor allem der Begrifflichkeit, in der sich die neuere Philosophie bewegte.“ Heideggers Umgang mit der Geschichte der Philosophie vollzog sich „in kritischer Absicht, aber zugleich in intensiver phänomenologischer Erneuerung, Destruktion und Konstruktion in einem.“²

Es gilt zu sehen, wie sehr dieses »Stichwort« Heideggers und die damit verbundene Denkstrategie auch im philosophischen Werk Gadamers, vielleicht auch unbewußt, am Werk ist. Es könnte zum Beispiel gezeigt werden, daß und wie dasjenige, was Gadamer als »philosophische Hermeneutik« anspricht und herausarbeitet, gerade aus einer Destruktion des überlieferten Begriffs der Hermeneutik erwächst. Dem im einzelnen nachzugehen, würde jedoch zu weit führen. Im folgenden stelle ich mir eine bescheidenere Aufgabe, indem ich den Versuch unternehme zu zeigen, wie Gadamers Behandlung der überkommenen bzw. überlieferten Thematik der Ästhetik den Kriterien des soeben zusammengefaßten Destruktionsbegriffs Heideggers genügt und sich demnach nicht zu Unrecht als eine in diesem Sinne aufgefaßte Destruktion bezeichnen läßt.

Gadamers Überlegungen zur Kunst münden in der These »Die Ästhetik muß in der Hermeneutik aufgehen«. Man darf nicht übersehen, daß es sich bei Gadamer ebensowenig wie bei Heidegger um ein bloß negatives Resultat handelt, sondern gerade, mit Heidegger gesagt, um eine »positive Aneignung«, nämlich um eine Wiedergewinnung jenes philosophischen Horizonts und jener philosophischen Grundbegriffe, mit deren Hilfe der Erfahrung der Kunst Gerechtigkeit widerfahren kann. Gadamer kommt es ja darauf an, wie es heißt, „die Erfahrung von Wahrheit, die uns durch das Kunstwerk zuteil wird, gegen die ästhetische Theorie zu verteidigen, die sich vom Wahrheitsbegriff der Wissenschaft

¹ *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, Gesamtausgabe, Bd. 24, 31.

² H.-G. Gadamer: »Die Geschichte der Philosophie«, in H.-G. Gadamer, *Neuere Philosophie I: Hegel, Husserl, Heidegger. Gesammelte Werke*, Bd. 3, Mohr, Tübingen 1987 [fortan: GW 3], 297-307; hier 299.

beengen läßt.“¹ (Ähnliches gilt, es sei nebenbei vermerkt, von der Erfahrung der Geschichte bzw. der geschichtlichen Überlieferung und ihrer Interpretation: hier kommt es darauf an, die Erfahrung der Geschichte, die uns durch die geschichtliche Überlieferung »zuteil wird«, gegen die herkömmlichen geschichts- bzw. geisteswissenschaftlich-hermeneutischen Theorien, hauptsächlich gegen den Historismus, zu verteidigen, die das, was uns hier »zuteil wird«, in ihrem einseitigen Orientieren an dem naturwissenschaftlichen Vorbild der »Objektivität« der historischen Erkenntnis und des »Verstehens« wesentlich verkürzen.) – Um des Kunstwerks willen gegen die Ästhetik! – so könnten wir pointiert Gadamers Vorgehen fassen, in dem wohl Heideggers Destruktionsgedanke ursprünglich und schöpferisch zur Geltung kommt.

Die „eigentliche Entwicklung und Geschichte einer Wissenschaft“ sah Heidegger „in der Umbildung ihrer Grundbegriffe.“² Die Neuformulierung der Grundbegriffe bedeutet ein völlig neues Verhältnis zum untersuchten Gegenstand, eine neue Weise, den Gegenstand des fraglichen Wissenschaftsbereiches zu erfahren.³ Die Umgestaltung der Grundbegriffe erfordert dementsprechend einen originären, die traditionellen Begriffe überschreitenden Rückgriff auf den Gegenstand. Es gilt, „in das primäre Sachfeld einer möglichen Wissenschaft“ vorzuspringen „und durch Erschließung der Seinsverfassung dieses Sachfeldes die Grundstruktur des möglichen Gegenstandes dieser Wissenschaft erst“ bereitzustellen.⁴ »Die Freilegung des primären Sachfeldes« fordert immerhin „eine prinzipiell andere Erfahrungs- und Auslegungsart [...], als sie in den konkreten Wissenschaften herrschen“: Zu den Wirklichkeitsgebiete-

¹ H.-G. Gadamer: *Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Gesammelte Werke*, Bd. 1, Tübingen 1990 (fortan: GW 1), 3 (= *Wahrheit und Methode*, 4. Aufl., Tübingen 1975 [fortan: WM], XXIX). In einem neuen Interview erinnert Gadamer zu Recht daran, wie seine „ganze Sache gerade mit der Kunst und nicht mit der Ästhetik ansetzt“ (»Dialogischer Rückblick auf das Gesammelte Werk und dessen Wirkungsgeschichte« [1996], *Gadamer Lesebuch*, hrsg. J. Grondin, Mohr, Tübingen 1997, 280-295; hier 283).

² M. Heidegger: *Phänomenologische Interpretation von Kants Kritik der reinen Vernunft, Gesamtausgabe*, Bd. 25, hrsg. I. Görland, Frankfurt/Main 1977, 34.

³ Vgl. M. Heidegger: *Sein und Zeit*, 15. Auflage, Tübingen 1979, 9. Hier spricht Heidegger angesichts der Wissenschaften von der „Revision der Grundbegriffe“, in der sich „die eigentliche »Bewegung« der Wissenschaften“ abspielt.

⁴ M. Heidegger: *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs, Gesamtausgabe*, Bd. 20, hrsg. P. Jaeger, Frankfurt/Main 1979, 3.

ten kann „nur vorgedrungen werden [...] gewissermaßen im Überspringen der Wissenschaften.“¹ Ähnlich überspringt nun Gadamer die üblichen ästhetischen Theorien und Begriffe, als er sich der Kunst nähert, und ähnlich setzt er dabei „eine prinzipiell andere Erfahrungs- und Auslegungsart“ in Gang als die üblichen ästhetischen Theorien. Wenn für Heidegger zum Beispiel überhaupt nicht ausgemacht ist, „daß, wenn Geschichtswissenschaft von der Geschichte handelt, die Geschichte, so wie sie in der Wissenschaft verstanden ist, notwendig auch schon die eigentliche geschichtliche Wirklichkeit ist“², so ist für Gadamer ebenso wenig ausgemacht, daß, wenn Ästhetik von der Kunst handelt, die Kunst bzw. das Kunstwerk, so wie sie in der ästhetischen Theorie, im »ästhetischen Bewußtsein« verstanden werden, notwendig auch schon die eigentliche Wirklichkeit der Kunst ist. Gadamers Hermeneutik kann nicht zuletzt deshalb »philosophisch« genannt werden, weil sie die Aufgabe einer philosophischen Neubegründung zu bewältigen sucht, indem sie das überlieferte Selbstverständnis der Kunst bzw. ihrer Theorie, das am Leitfaden des »ästhetischen Bewußtseins« und der für dieses charakteristischen »ästhetischen Unterscheidung« vollzogen wird, von vornherein in Frage stellt.³ Dabei ist nicht gleichgültig, daß auf Heideggersche Denkstrategien auch insofern rekuriert wird, als die Revision der Grundbegriffe, die auch Gadamer anstrebt, ebensowenig wie bei Heidegger sich als einfache Absage an eine veraltete Begrifflichkeit versteht; sie versucht vielmehr an wesentlichen Punkten eine in Heideggers Sinne verstandene echte »Wiederholung«, also eine ursprüngliche Neuaneignung des Veralteten, zu vollziehen. Dies wird besonders klar, wie wir im

¹ Ebd., 4, 2 (Hervorh. v. Verf.).

² Ebd., 1 f.

³ Dasselbe gilt in bezug auf die Geisteswissenschaften im allgemeinen. Deshalb kann Gadamer sagen: die „Hermeneutik, die hier entwickelt ist, ist [...] nicht etwa eine Methodenlehre der Geisteswissenschaften, sondern der Versuch einer Verständigung über das, was die Geisteswissenschaften *über ihr methodisches Selbstbewußtsein hinaus* in Wahrheit sind und was sie mit dem Ganzen unserer Welterfahrung verbindet.“ (GW 1, 3 = WM XXIX; Hervorh. v. Verf.) Vgl. des weiteren auch: „Die Frage der Philosophie fragt, was das Sein des Sichverstehens ist. Mit dieser Frage überschreitet sie grundsätzlich den Horizont dieses Sichverstehens“ (GW 1, 105 = WM 95). In bezug auf die Kunst ist die Fragerichtung ähnlich akzentuiert: „Wir fragen die Erfahrung der Kunst [...] nicht danach, als was sie sich selber denkt, sondern danach, was sie in Wahrheit ist und was ihre Wahrheit ist, auch wenn sie nicht weiß, was sie ist und nicht sagen kann, was sie weiß [...]“ (GW 1, 106 = WM 95).

Verlauf unserer Ausführungen noch zeigen werden, an den Begriffen des Spieles, der Nachahmung und des Bildes.

2. Die systematische Stellung der Kunst in Gadamer's Hermeneutik

Ehe hierauf etwas näher eingegangen wird, ist kurz auf die zentrale Stellung aufmerksam zu machen, die die Themen der Kunst und der Ästhetik im hermeneutischen Werk Gadamer's einnehmen. In einer kürzlich entstandenen Schrift heißt es im Rückblick: „In meinem Buch *Wahrheit und Methode* begann ich meine Überlegungen zunächst mit der Kunst und nicht mit der Wissenschaft, auch nicht mit den Geisteswissenschaften. Denn in ihnen [sc. den Geisteswissenschaften – der Verf.] ist es wiederum die Kunst, welche die grundlegenden Fragen des Menschseins in einzigartiger Weise zur Erfahrung bringt [...]“¹ Da der Versuch, den das Werk *Wahrheit und Methode* im wesentlichen unternommen hatte, »Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik« (so der Untertitel²) herauszuarbeiten, wesentlich mit einem ganz neuen Verständnis der Geisteswissenschaften zusammenhängt, ist es sicherlich von grundlegender Bedeutung, daß diesem neuen Verständnis der Geisteswissenschaften sowie der damit zusammenhängenden ontologischen Ausweitung bzw. Uminterpretation der Hermeneutik³ als Ausgangspunkt und Leitfaden eben das Verständnis (oder die »Erfahrung«) der Kunst zugrundegelegt wird, daß also die Selbstbesinnung und Selbstentfaltung der philosophischen Hermeneutik von Anfang bis zum Ende immer wieder an der Kunsterfahrung orientiert wird.

Wenn Hermeneutik ganz allgemein gefaßt mit dem Phänomen des Verstehens zu tun hat,⁴ so erkennen wir gleich die Wichtigkeit der Kunst für die Hermeneutik Gadamer's da an, wo die Kunst als „ausgezeichnete

¹ H.-G. Gadamer: »Vom Wort zum Begriff. Die Aufgabe der Hermeneutik als Philosophie« (1995), in: *Gadamer Lesebuch*, 100–110, hier 105.

² Vgl. H.-G. Gadamer, *Hermeneutik II: Wahrheit und Methode. Ergänzungen-Register. Gesammelte Werke*, Bd. 2, Tübingen 1986 (fortan: GW 2), 493; *Philosophische Lehrjahre*, Frankfurt/Main 1977, 182.

³ Wir erinnern daran, daß der dritte Teil des Werks »Ontologische Wendung der Hermeneutik am Leitfaden der Sprache« betitelt ist.

⁴ Vgl. GW 1, 177 ff. (= WM 162 ff.).

ter Fall von Verstehen¹ bezeichnet wird. Fragen wir nun nach jenem Vorverständnis der Kunst bzw. der Kunsterfahrung, das für die Entfaltung der hermeneutischen Problematik Gadamers leitend werden konnte, so scheinen sich mir folgende Stellen als ausschlaggebend anzubieten: „Wir sehen in der Erfahrung der Kunst eine echte Erfahrung am Werke, die den, der sie macht, nicht unverändert läßt [...]“² „Das Kunstwerk hat [...] sein eigentliches Sein darin, daß es zur Erfahrung wird, die den Erfahrenden verwandelt.“³

Das »Nicht-unverändert-Bleiben« bzw. das »Verwandeltwerden« gehört demnach offensichtlich zum Wesen dessen, was die Begegnung mit einem Kunstwerk, das Betroffenwerden von ihm ist. Wenn im Anschluß an Heideggers ontologisch radikalisierten Verstehensbegriff Verstehen für Gadamer grundsätzlich „die ursprüngliche Vollzugsform des Daseins“ darstellt, „der ursprüngliche Seinscharakter des menschlichen Lebens selber“⁴ ist, so kommt das Verstehen des Kunstwerks einer inneren Verwandlung des Seins des Verstehenden gleich.⁵ Wo etwas verstanden wird, dort kann der Verstehende nicht mit sich selbst identisch bleiben, sondern er selbst wird in seinem Sein vom je Verstandenen wesenhaft mitbetroffen; in diesem Sinne kann Gadamer sagen, daß „alles [...] Verstehen am Ende ein Sichverstehen ist.“⁶ Da Verstehen nicht erst eine Erkenntnisart, sondern ebenso ein Sein ist, so hat Sichverstehen vollends mit Selbstsein zu tun.

Für Gadamers neue philosophische Grundlegung der Geisteswissenschaften, die er in *Wahrheit und Methode* anstrebt, wird der Gesichtspunkt der Kunst bestimmend. Hierbei darf man aber nie aus den Augen verlieren, daß das Kunstverständnis, das Gadamer seiner Theorie zugrundelegt, sich wesentlich von dem seiner historischen Vorgänger und seiner Zeitgenossen unterscheidet. Letztlich zeigt sich bei Gadamer also

¹ GW 1, 171 (= WM 158). Die sozusagen minimale Bedingung des Zusammenhanges liegt darin, daß „die Erfahrung des Kunstwerks Verstehen einschließt, also selbst ein hermeneutisches Phänomen darstellt [...]“ (GW 1, 106 = WM 96).

² GW 1, 106 (= WM 95; Hervorh. v. Verf.).

³ GW 1, 108 (= WM 98; Hervorh. v. Verf.).

⁴ GW 1, 264; vgl. 268 (= WM 245, 249); GW 2, 440 (= WM XVIII).

⁵ Wie Joel C. Weinsheimer treffend formuliert: „What the interpreter is – not just what he thinks and does – changes in interpreting“ (Joel C. Weinsheimer: *Gadamer's Hermeneutics. A Reading of Truth and Method*, Yale University Press, New Haven 1985, 71).

⁶ GW 1, 265 (= WM 246).

ein ganz neues Kunstverständnis in Gestalt „einer grundsätzlichen Revision der ästhetischen Grundbegriffe.“¹ Letzteres wird mithin eben in heftiger Auseinandersetzung mit der Tradition der Kunsttheorie und der Ästhetik (genannt »ästhetisches Bewußtsein«) entfaltet und kann nur so die ihm zugemutete Aufgabe einer neuen philosophischen Grundlegung der Geisteswissenschaften übernehmen. Mit anderen Worten: Die neue philosophische Interpretation der Geisteswissenschaften kann nicht auf ein traditionelles Kunstverständnis oder auf die überlieferte Selbstauffassung der Ästhetik rekurrieren, ohne die sich selbst zugewiesene Aufgabe der Neubegründung der Geisteswissenschaften im voraus aufzugeben. Eine Neubegründung scheint ihrerseits deswegen nötig, weil das traditionelle philosophische Verständnis der Geisteswissenschaften deren innerster Eigenart nicht gerecht zu werden vermag; so sehr es sich mit den Maßstäben naturwissenschaftlicher Erkenntnisart im Kampf weiß, es ist ihnen auf eine versteckte Weise immer noch verpflichtet. Denn das herrschende, vom traditionellen »ästhetischen Bewußtsein« vollzogene Kunstverständnis hängt an wesentlichen Punkten mit der von Gadamer für falsch bzw. unangemessen gehaltenen und somit schlicht abgelehnten Interpretation der Geisteswissenschaften zusammen. Dieser Auffassung zufolge sollten die Geisteswissenschaften, um sich selbst ihre eigene Wissenschaftlichkeit zu sichern bzw. um sich selbst zur Wissenschaft zu erheben, dem naturwissenschaftlichen Vorbild folgen, „Gleichförmigkeiten, Regelmäßigkeiten, Gesetzmäßigkeiten zu erkennen, die die einzelnen Erscheinungen und Abläufe voraus sagbar machen.“² Gadamer geht hingegen davon aus, „daß man das Wesen der Geisteswissenschaften nicht richtig erfaßt hat, wenn man sie an dem Maßstab fortschreitender Erkenntnis von Gesetzmäßigkeiten mißt. [...] ... historische Erkenntnis erstrebt dennoch nicht, die konkrete Erscheinung als Fall einer allgemeinen Regel zu erfassen. Das Einzelne dient nicht einfach zur Bestätigung einer Gesetzmäßigkeit [...]. Ihr Ideal ist vielmehr, die Erscheinung selber in ihrer einmaligen und geschichtlichen Konkretion zu verstehen.“³

Die Selbstbesinnung der Ästhetik wurde nun vom herrschenden naturwissenschaftlichen Weltbild gewiß nicht in dem Sinne beeinflusst als sei es ihr darauf angekommen, auch in ihrem Gebiet etwa Gesetze zu er-

¹ GW 1, 86 (= WM 76).

² GW 1, 9 (= WM 1).

³ GW 1, 10 (= WM 2).

kennen. Wohl aber wurde sie in dem Sinne geprägt, daß sie den Anspruch der Naturwissenschaften, im Besitz des alleinigen Zugangs zur Wahrheit und Wirklichkeit zu sein, ihrerseits unangetastet ließ. Sie hat ihn sogar dadurch noch anerkannt und bestätigt, daß sie sich aus diesem Bereich gleichsam zurückgezogen und ihr Eigenes – auf jeden Erkenntniswert und Wahrheitsanspruch im voraus verzichtend – in einem anderen Bereich gesucht hat. Über dieses Eigene bemühte sie sich durch Begriffe wie „Nachahmung, Schein, Entwirklichung, Illusion, Zauber, Traum“¹ Rechenschaft abzulegen. Damit ist eine „Abdrängung der ontologischen Bestimmung des Ästhetischen auf den Begriff des ästhetischen Scheins“ vor sich gegangen, eine solche, die eben „die Herrschaft des naturwissenschaftlichen Erkenntnisvorbildes“ bezeugt.² Auf der anderen Seite habe sich durch diese »Unterscheidung« – nämlich »Unterscheidung« von der Wirklichkeit, Distanzierung von ihr, was Gadamer dann kritisch und seinerseits ebenso distanzierend »ästhetische Unterscheidung« nennt – allererst der Begriff des Ästhetischen und sein eigentliches Reich, dasjenige des »rein Ästhetischen« gebildet, wodurch das Kunstwerk „seinen Ort und die Welt, zu der es gehört“, verlor und so etwas wie einem (abstrakten und zeitlosen) „ästhetischen Bewußtsein zugehörig“ wurde.³

Die einseitige Orientierung der Geisteswissenschaften an dem naturwissenschaftlichen Vorbild hat in diesen dazu geführt, daß Wahrheit mit Methode, mit wissenschaftlicher Methodik bzw. mit methodisch gesicherter Erkenntnis, verbunden wurde. Dadurch wurde zum einen der

¹ GW 1, 89 (= WM 79). Obwohl Gadamer den Neukantianern kritisch gegenübersteht, hier scheint er, vielleicht auch unbewußt, in der Wirkungsgeschichte des Badener Neukantianismus zu stehen. „[...] in der Naturwissenschaft ist das Allgemeine Zweck“, hieß es zum Beispiel bei Rickert, die „Geschichte dagegen benutzt zwar ebenfalls das Allgemeine, um überhaupt [...] denken und urteilen zu können, aber das Allgemeine ist für sie lediglich Mittel. Es ist Umweg, auf dem sie wieder zum Individuellen [...] zurückzukommen sucht“. „Die Geschichte kann [...] die Wirklichkeit niemals mit Rücksicht auf das Allgemeine, sondern immer nur mit Rücksicht auf das Besondere und Individuelle darzustellen versuchen“ (H. Rickert: *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*, 2. Aufl. Mohr, Tübingen 1913, 302, 217). Siehe auch W. Dilthey, »Einleitung in die Geisteswissenschaften«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, 26: Das Ziel der Geisteswissenschaften bildet die „Auffassung des Singularen, Individuellen“.

² GW 1, 89 f. (= WM 80).

³ GW 1, 93 (= WM 83).

Begriff der Wahrheit und der Erkenntnis aus dem Bereich des Ästhetischen herausgedrängt und zum anderen letztlich eine »Subjektivierung« der Ästhetik in die Wege geleitet. Dies ist rückgängig zu machen. Eine an der »Sache« der Kunst, das heißt dem Kunstwerk, orientierende Neubesinnung der Ästhetik, die das Kunstwerk in neuer phänomenologisch-hermeneutischer Naivität, Unvoreingenommenheit oder Vorurteilslosigkeit zu einer ursprünglichen Erfahrung zu bringen beansprucht, soll den Geisteswissenschaften als tragfähiges Fundament zugrundegelegt werden. Die in *Wahrheit und Methode* durchgeführten »Untersuchungen setzen daher mit einer Kritik des ästhetischen Bewußtseins ein, um die Erfahrung von Wahrheit, die uns durch das Kunstwerk zuteil wird, gegen die ästhetische Theorie zu verteidigen, die sich vom Wahrheitsbegriff der Wissenschaft beengen läßt.“¹

Kehren wir nun zu unserem Gedankengang zurück, so wird sogleich ersichtlich, daß das »Nicht-unverändert-Bleiben« bzw. das »Verwandeltwerden«, das die Erfahrung der Kunst kennzeichnet, der überlieferten philosophischen Sichtweise, die sich an der Subjekt-Objekt-Trennung und dem damit einhergehenden Unverändert-Bleiben des Subjekts unter gleichzeitigem Streben nach einer methodisch gesicherten »objektiven« Erkenntnis als Herrschaftswissen orientiert, polemisch entgegengesetzt wird. „Es ist notwendig, den Begriff der Erfahrung weiter zu fassen, als es Kant tat, so daß auch die Erfahrung des Kunstwerks als Erfahrung verstanden werden kann,“² heißt es programmatisch; und es ist sicherlich nicht von geringer Bedeutung, daß die dergestalt weiter gefaßte Erfahrung der Kunst dabei sogar für den Begriff der Erfahrung selbst maßgeblich wird. Denn „als eine Begegnung mit dem Eigentlichen, als eine Vertrautheit, die Übertroffenheit einschließt, ist die Erfahrung der Kunst in einem echten Sinne Erfahrung und hat je neu die Aufgabe zu bewältigen, die Erfahrung stellt: sie in das Ganze der eigenen Weltorientierung und des eigenen Selbstverständnisses zu integrieren.“³ Dies war schon in unserem obigen Zitat implizit enthalten: Wenn gesagt wird, die Erfahrung der Kunst sei „eine echte Erfahrung“, so ist damit

¹ GW 1, 3 (= WM XXIX).

² GW 1, 103 (= WM 93; Hervorh. v. Verf.).

³ »Ästhetik und Hermeneutik« (1964), in: H.-G. Gadamer: *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage. Gesammelte Werke*, Bd. 8, Tübingen 1993 (fortan: GW 8), 1-8

soviel gesagt, daß sie paradigmatisch für Erfahrung schlechthin ist; und dies eben deshalb, weil sie „den, der sie macht, nicht unverändert läßt“. ¹ Der Erfahrungsbegriff selber wird in Orientierung an der Erfahrung der Kunst gewonnen.

Wenn für das neue Selbstverständnis der Geisteswissenschaften das Kunstverständnis bestimmend wird, dieses jedoch seine grundlegende Funktion nicht in Orientierung an den zeitgenössischen ästhetischen Theorien übernehmen kann, so wird eine philosophische Um- bzw. Neuorientierung der Kunsttheorie schon am Anfang nötig. Diese wird im Rückgriff auf die humanistische Tradition geleistet, dem somit die Aufgabe einer Grundlegung der Grundlegung zugewiesen wird. Wenn es eingangs heißt, die in *Wahrheit und Methode* durchgeführten „Untersuchungen setzen [...] mit einer Kritik des ästhetischen Bewußtseins ein“, so kann nicht zu Unrecht die Frage nach dem Maßstab der genannten Kritik entstehen. Es ist nun eine Rekonstruktion der »humanistischen Leitbegriffe«, wie Gadamer sie im ersten Kapitel des Werks durchführt, die als Maßstab der genannten Kritik fungiert.

Es wird nützlich sein, das bisher Gesagte durch Erläuterungen einiger Titel bzw. Überschriften des Werks zu ergänzen. Daß *Wahrheit und Methode* die philosophische Selbstbesinnung der Geisteswissenschaften durch einen Bruch mit ihrem überlieferten erkenntnistheoretischen Selbstverständnis, das an dem naturwissenschaftlichen Vorbild der »objektiven« Erkenntnis und ihres Wahrheitsbegriffes orientiert ist, vollziehen will, geht schon aus dem Titel des ersten Teils hervor, von der Bestrebung nämlich, die »Freilegung der Wahrheitsfrage an der Erfahrung der Kunst« anzugehen. Damit ist schon im Ausgang eine Absage an den erkenntnistheoretischen bzw. wissenschaftlichen Wahrheitsbegriff erteilt: Wenn es um eine philosophisch befriedigende Begründung oder Selbstbesinnung der Geisteswissenschaften geht, eine solche, die dem ihnen Eigenen gerecht zu werden sucht, darf der für die Philosophie zentrale Wahrheitsbegriff nicht von dem naturwissenschaftlichen Vorbild der Erkenntnis her gewonnen werden. Es ist jedenfalls ein Mißverständnis der Geisteswissenschaften, für ihre philosophische Begründung oder Selbstbesinnung philosophische Schlüsselbegriffe von anderen Bereichen ohne Kritik zu übernehmen. Vielmehr gilt es, daß sie ihren eigenen Wahrheitsbegriff aus sich selbst heraus entwickeln, eben von innen »freilegen«, und zwar in Orientierung an einem Phänomen – wie dem

¹ GW 1, 106 (= WM 95), siehe Anm. oben.

(2, S. 30)

der Kunst –, das ihnen immanent ist. Der polemische Sinn tritt hierbei schon in dieser Überschrift »Freilegung der Wahrheitsfrage an der Erfahrung der Kunst« klar zutage. Wenn die Wahrheitsfrage »an der Erfahrung der Kunst«, und nicht etwa am Vorbild der Wissenschaft oder der an ihr orientierten Erkenntnistheorie (die eben Wahrheit mit Methode verbinden) freigelegt werden soll, dann kann man in diesem Zusammenhang nicht zu Unrecht von der »Musterstellung der Kunst für die hermeneutische Wahrheitsfrage« Gadamer sprechen.¹

Damit die Wahrheitsfrage an der Erfahrung der Kunst wahrlich freigelegt werden kann, muß die Erfahrung der Kunst ihrerseits wiederum »freigelegt«, das heißt philosophisch richtig interpretiert werden. Hierzu ist aber »die Transzendierung der ästhetischen Dimension« (so der Titel des ersten Abschnitts des ersten Teils) nötig, da sich die Ästhetik, wie wir gesehen haben, eben unter vorherigem Verzicht auf Wahrheit und Erkenntnis entfaltet hat. In diesem Verzicht erkannte sie aber das naturwissenschaftliche Vorbild in seinem ausschließlichen Erkenntnis- und Wahrheitsanspruch voll an.

Damit nun aber die ästhetische Dimension wirklich transzendiert, das heißt über sie hinausgegangen werden kann, muß eigens vor sie selbst zurückgegangen werden, nämlich in eine ursprünglichere, ihr selbst vorausliegende Dimension, die einen sachlichen Maßstab des Hinausgehens abzugeben und mithin das Hinausgehen eigentlich erst zu ermöglichen vermag.² Dies wird, wie angedeutet, durch den Rückgriff auf die »humanistische Tradition« bzw. die »humanistischen Leitbegriffe« (erstes Kapitel des ersten Abschnitts) geleistet. Deren begriffsgeschichtliche Auseinanderlegung soll deutlich machen, daß hinsichtlich ihrer die durch Kants *Kritik der Urteilskraft* (oder in deren Nachfolge) vollzogene Selbstbesinnung der Ästhetik eine »Subjektivierung« heißen soll. Wenn im Titel des auf das Humanismuskapitel folgenden zweiten Kapitels von der »Subjektivierung der Ästhetik« die Rede ist, so muß immerhin das Genitiv richtig verstanden werden. Man muß sich klarmachen, daß die

¹ J. Grondin: *Hermeneutische Wahrheit? Zum Wahrheitsbegriff Hans-Georg Gadamer's*, 2. verb. Aufl., Beltz Athenäum, Weinheim 1994, 100 ff.

² Vgl. Heidegger: *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*, 187 f.: Ein »echter Anschluß an die Tradition« ist ein solcher, in dem »vor die Fragen, die in der Geschichte gestellt wurden, zurückgegangen wird, und die Fragen, die die Vergangenheit gestellt hat, erst wieder ursprünglich zugeeignet werden« (Hervorh. im Original). Für Gadamer besagt das eine kritische Wiederaneignung des Fragebereiches der Ästhetik, eine neue Erfahrungsweise ihres »Gegenstandes«.

Ästhetik, wie sie in Anlehnung an Kant im 19. Jahrhundert als Kunstphilosophie entwickelt wird, in sich selbst eine Subjektivierung darstellt (die kantische „Kritik der ästhetischen Urteilskraft“ ist noch nicht eine Philosophie der Kunst, „so sehr auch die Kunst ein Gegenstand dieser Urteilskraft ist“¹). Das Zustandekommen der die Thematik der Kunst in sich schließenden Ästhetik, wie sie im Ausgang aus der transzendentalen Rechtfertigung der ästhetischen Urteilskraft die Autonomie des ästhetischen Bewußtseins begründete, ist also für Gadamer gänzlich als Subjektivierung zu verstehen. Der Preis für das Autonomwerden der Ästhetik als Philosophie der Kunst ist daher die »Subjektivierung«. Diese besagt vor allem: Verzicht auf den Wahrheits- und damit auch den Erkenntnisanspruch und dessen vorherige Preisgabe.² Das Resultat, das sich daraus ergibt, ist dies: „ontologische Verlegenheit“³.

¹ GW 1, 50 (= WM 41). Vgl. ebd., 61 (= WM 52): „Kants transzendente Reflexion auf ein Apriori der Urteilskraft rechtfertigt den Anspruch des ästhetischen Urteils, läßt aber eine philosophische Ästhetik im Sinne einer Philosophie der Kunst nicht zu [...]“.

² Dies wird klar an den ästhetischen Entwürfen des jungen Lukács, der den umgekehrten Versuch unternimmt, die Ästhetik als Kunstphilosophie in Anlehnung an Kants transzendentalphilosophische Fragestellung zu begründen. Da es ihm um die Autonomie der Ästhetik als Kunstphilosophie, die „Beschränkung der ästhetischen Setzung auf das Kunstwerk“, geht, muß er von seiner konsequent kantischen Sichtweise her die „reinliche Scheidung des ästhetischen Geltens sowohl von autonomen Geltungsformen anderer Art, also von *Theorie* und *Ethik*, wie von den verschiedenen Möglichkeiten einer *Metaphysik*“ bestehen. Demzufolge steht er allen Versuchen kritisch gegenüber, die, wie zum Beispiel der Hegels, eine „dynamische Vereinigung von theoretischer und ästhetischer Formstruktur“ aufweisen, da sie eben „die Aufhebung der ästhetischen Wesensart der Kunst“ mit sich bringen. Lukács muß also die „Unfähigkeit“ des Idealismus Hegels beanstanden, „die Setzung des ästhetischen Gegenstandes zu vollziehen“, deren Grund eben „in der Durchdrungenheit seiner ursprünglichen, allgemeinen, auf den ganzen *Kosmos des Erkennbaren* gerichteten Setzungsart von ästhetischen Formelementen“ (G. Lukács: *Heidelberger Ästhetik (1916-1918)*, in: *Werke*, Bd. 17, hrsg. Gy. Márkus, F. Benseler, Darmstadt und Neuwied, Luchterhand 1974, 9, 10, 192, 207; Hervorh. v. Verf.). Gadamer, der sich gegen die »Subjektivierung« der Ästhetik wendet, geht den umgekehrten Weg und mündet folgerichtig in eine Metaphysik des Schönen (GW 1, 481 ff. = WM 452 ff.). Trotz den umgekehrten Fragerichtungen, oder vielleicht eben deshalb, ist das ganz ähnliche Vorverständnis der Ästhetik Kants und seiner transzendentalphilosophischen Perspektive (der Gadamer entgegentritt, an die aber Lukács anschließt) an sich merkwürdig und aufschlußreich.

³ GW 1, 89 (= WM 79).

Sowenig Gadamer die überlieferte Selbstinterpretation der Hermeneutik übernimmt, sondern sie im Anschluß an Heideggers ontologische Perspektive vielmehr zu hinterfragen bestrebt ist, sowenig ist er also bereit, dem von der Ästhetik bereitgestellten Verständnis der Kunst zu folgen.¹ In Frage gestellt werden in der Tat nicht lediglich leitende zeitgenössische ästhetische Begriffe, sondern gar deren ganzer Fragehorizont, somit der Bereich des Ästhetischen selbst. Gadamer steht so dem Prozeß, in dem die Ästhetik in der Neuzeit zur autonomen philosophischen Disziplin ausgebildet wurde, äußerst kritisch gegenüber und sucht, ihn dadurch rückgängig zu machen, daß er ihre versteckten Voraussetzungen, denen sie ihr eigenes Disziplin-Werden verdankt, ans Tageslicht bringt. Das ist eine wahrliche Abbauarbeit im Sinne der Heideggerschen Destruktion, wobei es gilt, den zur Selbstbesinnung und Selbstentfaltung der Ästhetik führenden Weg aufs Neue zu gehen, in der kritischen Absicht, ihn von Grund aus abzubauen. „Um der Kunst gerecht zu wer-

¹ Heidegger hat schon wesentliche Schritte in Richtung einer Hinterfragung der ästhetischen Grundbegriffe getan und wichtige Vorarbeiten auch dadurch geleistet, daß er die Kunst mit der Wahrheit in Zusammenhang und dabei die alleinige Herrschaft der Erkenntniswahrheit in Frage gestellt hat. Siehe zum Beispiel »Der Ursprung des Kunstwerkes«, in *Holzwege, Gesamtausgabe*, Bd. 5, hrsg. F.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt/Main 1977, 12, 36 ff., 49 ff., 59 („Kunst ist ein [...] Geschehen der Wahrheit“), 67. Gadamer ist sich der Tragweite der Heideggerschen Ansätze und deren Wirkung auf ihn selbst voll bewußt: „Heideggers Durchbruch durch die traditionelle Begrifflichkeit der Metaphysik und der Ästhetik hat hier einen neuen Zugang eröffnet, indem er das Kunstwerk als Ins-Werk-Setzen der Wahrheit interpretierte und die sinnlich-sittliche Einheit des Kunstwerks gegen alle ontologischen Dualismen verteidigte“ (*Von der Wahrheit des Wortes* [1971], GW 8, 37-57; hier 45). „Die eigentliche Sensation, die Heideggers neuer Denkversuch bedeutete, war die überragend neue Begrifflichkeit [...]“. Er gewährte „Einsicht in die Vorurteile, die im Begriff einer philosophischen Ästhetik liegen. *Es bedarf einer Überwindung des Begriffs der Ästhetik selbst*“ (»Die Wahrheit des Kunstwerks« [1960], H.-G. Gadamer, *Neuere Philosophie I: Hegel, Husserl, Heidegger. Gesammelte Werke*, Bd. 3, Mohr, Tübingen 1987 [fortan: GW 3], 249-261; hier 252, 253; Hervorh. v. Verf.). Im letzten, von uns kursivierten Satz des Zitats ist es besonders handgreiflich, wie sehr Gadamer's Bestrebung einer Transzendierung der ästhetischen Dimension in der von Heidegger eröffneten Fragerichtung steht.

den“, so sagt Gadamer, „muß die Ästhetik über sich selbst hinausgehen und die »Reinheit« des Ästhetischen preisgeben.“¹

Die genannte Abbauarbeit, die an der Ästhetik bzw. dem ästhetischen Bewußtsein und seinen ontologischen Grundlagen in den ersten zwei Kapiteln des ersten Abschnitts geleistet wird, dient im folgenden dritten Kapitel einer (wie der Titel formuliert) »Wiedergewinnung der Frage nach der Wahrheit der Kunst«. Wiedergewonnen werden muß sie ja wegen des durch die »Subjektivierung der Ästhetik« erlittenen Wahrheitsverlustes und um nunmehr zu der eigentlichen Aufbauarbeit, der im zweiten Abschnitt ausführlich ausgearbeiteten »Ontologie des Kunstwerks und ihre[r] hermeneutische[n] Bedeutung« überzugehen (so die Überschrift).

Nachdem die Frage nach der Wahrheit der Kunst zunächst wiedergewonnen und dann im Abschnitt »Ontologie des Kunstwerks« ausführlich ausgearbeitet worden ist, kann es im zweiten Teil zu einer »Ausweitung der Wahrheitsfrage auf das Verstehen in den Geisteswissenschaften« (so der Titel) kommen. Erst nachdem der Grund gelegt worden ist, kann offensichtlich die Ausweitung folgen, gesetzt, der Grund ist tragfähig genug. Schon an der Überschrift des zweiten Teils, am Begriff »Ausweitung« haben wir einen weiteren und handgreiflichen Beleg dafür, wie sehr die Grundlegung der Geisteswissenschaften der philosophischen Auseinandersetzung der Kunst verpflichtet ist – so sehr das

¹ GW 1, 98 (= WM 88). Es kann die Frage nach dem »Wohin« des »Über-Sich-selbst-Hinausgehens der Ästhetik« entstehen. Was bleibt in der Tat für das Kunstverständnis noch übrig, wenn »die »Reinheit« des »Ästhetischen« und damit dieses selbst preisgegeben wird? Die Antwort kann dahingehend angegeben werden, daß das »Wohin« des »Hinausgehens« eben die Hermeneutik (genauer: die ihrerseits ebenfalls uminterpretierte Hermeneutik) und letztendlich die Metaphysik darstellt. Dies scheint mir der Sinn von Gadammers Behauptung zu sein: „*Die Ästhetik muß in der Hermeneutik aufgehen*“ (GW 1, 170 = WM 157). Hierauf werden wir am Ende unseres Beitrags noch kurz zurückkommen.

Neben den anfangs zitierten Stellen zum »Abbau« vergleiche noch die folgende Überlegung: „[...] gehört notwendig zur begrifflichen Interpretation [...] eine *Destruktion*, das heißt ein kritischer *Abbau* der überkommenen und zunächst notwendig zu verwendenden Begriffe auf die Quellen, aus denen sie geschöpft sind. Erst durch die Destruktion kann sich die Ontologie [...] der Echtheit ihrer Begriffe voll versichern“ (*Die Grundprobleme der Phänomenologie*, Gesamtausgabe, Bd. 24, 31).

Ergebnis der betreffenden Diskussion eine schlichte Preisgabe bzw. Selbstaufhebung des »Ästhetischen« sein mag.

Wenn es darum geht, „die Erfahrung von Wahrheit, die uns durch das Kunstwerk zuteil wird, gegen die ästhetische Theorie zu verteidigen, die sich vom Wahrheitsbegriff der Wissenschaft beengen läßt“, so gilt in den weiteren Erörterungen Ähnliches von der Erfahrung der Geschichte bzw. der geschichtlichen Überlieferung und ihrer Interpretation. Hier kommt es darauf an, die Erfahrung der Geschichte, die uns durch die geschichtliche Überlieferung »zuteil wird«, gegen die gängigen geschichts- bzw. geisteswissenschaftlich-hermeneutischen Theorien zu verteidigen, die das, was uns hier »zuteil wird«, die historische Erkenntnis und das »Verstehen«, in ihrer einseitigen Orientierung an dem naturwissenschaftlichen Vorbild der »Objektivität« wesentlich verkürzen.¹ Deswegen gilt es in diesem Zusammenhang, das Phänomen des (geisteswissenschaftlichen) Verstehens gerade auch gegen das herkömmliche Selbstverständnis der Hermeneutik als Kunstlehre, als Methodologie, zu verteidigen und einen echten, wissenschaftstheoretisch nicht verkürzten Zugang zu ihm (oder eine echte Erfahrung von ihm) zu ermöglichen.² Ähnlich wie im ersten Teil kann es (und soll es) demnach auch im zweiten Teil zu einer »Wiedergewinnung« kommen, nämlich der »des hermeneutischen Grundproblems« (so der Titel des zweiten Kapitels des zweiten Abschnitts im zweiten Teil). Auf dieser Grundlage kann schließlich im dritten Teil das Übergehen ins Universal-Philosophische, in die »Ontologische Wendung der Hermeneutik« erfolgen.

Daß die Auseinandersetzung mit der Kunst dem eigentlich geisteswissenschaftlichen oder hermeneutischen Teil des Werks vorausgeht und ihm zugrundegelegt wird, hat aber auch einen traditionellen Grund. Denn im positivistischen Milieu der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in dem bei der Alleinherrschaft der Naturwissenschaften der Geschichte bzw. der Historie der Rang der Wissenschaft oft abgesprochen oder schlicht abgesagt wurde, ist sie häufig in die Nähe der Kunst gebracht oder unter sie subsumiert worden. Auch derjenige, dem aus Ga-

¹ Siehe etwa am Beispiel Diltheys: GW 1, 240, 244 (= WM 222 f., 226).

² Vgl. GW 1, 265 (= WM 246 f.): „Die traditionelle Hermeneutik hat den Problemhorizont, in den das Verstehen gehört, in unangemessener Weise verengt. Die *Ausweitung*, die Heidegger über Dilthey hinaus vornahm, wird gerade darum auch für das Problem der Hermeneutik fruchtbar“ (Hervorh. v. Verf.). Vgl. auch ebd., 270 (= WM 250).

damers Sicht besonderes Gewicht zukommt, der Naturwissenschaftler Hermann Helmholtz, hat in seiner 1862 gehaltenen Antrittsrede die Geisteswissenschaften in den Zusammenhang der Kunst gestellt; beim Versuch, ihre »Methode« gegen die der Naturwissenschaften eigene »logische Induktion« abzugrenzen, unterschied er eine „künstlerisch-instinktive Induktion“, bei der so etwas wie „Taktgefühl“ und andere psychologische Fähigkeiten wie „Reichtum des Gedächtnisses und Geltenlassen von Autoritäten“ ins Spiel kommen sollten.¹ Da Helmholtz für Gadamer eine besondere Herausforderung darstellt und als sein Hauptgesprächspartner in *Wahrheit und Methode* angesehen werden kann,² ist es beachtenswert, daß Gadamers Stellung zu ihm nicht gänzlich ablehnend ist. Er kann auf der einen Seite keineswegs an Helmholtz' psychologische Perspektive anschließen und muß sie einer grundsätzlichen Kritik unterwerfen; auf der anderen Seite scheint er jedoch – von dem in den ersten beiden Teilen des Werks Geleisteten her – an einem entscheidenden Punkt Helmholtz zu folgen, nämlich dadurch, daß er die Geisteswissenschaften auf die Kunst bezieht. Denn daß das Eigene der Geisteswissenschaften in Orientierung an der Kunst gesucht werden soll, wird von Gadamer gar nicht in Frage gestellt, sondern er macht es sich vielmehr prinzipiell zu eigen. Umformuliert werden soll aus seiner Sicht die vom naturwissenschaftlichen Vorbild nahegelegte psychologische Denkperspektive, die unmöglich macht, Begriffe wie Takt, Gedächtnis, usw. ihrem eigenen Sinne nach einzuschätzen. Was im folgenden von Gadamer versucht wird, erweist sich eben als eine am Leitfaden eingehender begriffsgeschichtlicher Erörterungen erfolgende »Wiedergewinnung«, das heißt schöpferische Neuaneignung dieser Begriffe.³ Die Begriffe Helmholtzens müssen »geläutert«, das heißt in einen neuen Denkhorizont gestellt werden; geschieht dies, so erweisen sie sich so gleich als tragfähig, die Aufgabe einer Begründung oder eine Selbstbe-

¹ GW 1, 11 (= WM 3).

² J. Grondin: *Der Sinn für Hermeneutik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1994, 7.

³ In deren Zuge begegnet ganz in Helmholtz' Sinne die Aufeinander-Beziehung von Kunst und Geschichte. Siehe zum Beispiel: „Man muß für Ästhetisches wie für Historisches Sinn haben oder den Sinn gebildet haben [...] reden wir mit Recht von ästhetischem oder historischem Bewußtsein [...] Empfänglichkeit für das Andere des Kunstwerks oder der Vergangenheit [...]“ (GW 1, 22 = WM 14).

sinnung der Geisteswissenschaften zu bewältigen.¹ Nicht, daß Helmholtz die Geisteswissenschaften auf die Kunst bezieht, scheint also Gadamer zu beanstanden, vielmehr die unangemessene Begrifflichkeit, mittels derer er über beide, Kunst wie Geisteswissenschaft, Rechenschaft zu geben sucht: diese Begrifflichkeit – die Denkperspektive des Auf-einander-Beziehens von Kunst und Geisteswissenschaft – soll einer eingehenden Kritik und Revision unterzogen werden. »Takt« und »Gedächtnis« werden nun unter den humanistischen Leitbegriffen abgehandelt und dergestalt im Horizont oder – wie Gadamer im Anschluß an Hegel sagt – im »Element« der »Bildung« wiedergewonnen;² Autorität wird im zweiten Teil diskutiert und zugleich »rehabilitiert«.

In der Diskussion der humanistischen Leitbegriffe und besonders in dem der Bildung, geht es darum, das eigentliche »Element« vorzubereiten, in das die Geisteswissenschaften nicht nur zurückversetzt werden, sondern das einsichtig machen kann, inwiefern die später erfolgende Selbstbesinnung der Ästhetik eine Subjektivierung mit sich bringt. Dadurch werden zugleich die Voraussetzungen geschaffen für eine »Wiedergewinnung« der Wahrheitsfrage der Kunst, das heißt für ein Übersich-selbst-Hinausgehen der Ästhetik, sowie für die im Anschluß daran zu entwickelnde »Ontologie des Kunstwerks«. Angesichts der Thematik der Kunst geben also die humanistischen Leitbegriffe den Leitfaden ab, der sowohl der Kritik der Ästhetik (der Abbauarbeit) als auch der »Ontologie des Kunstwerks« (der Aufbauarbeit) als Maßstab zugrundegelegt wird.

Im Zuge der Analysen der humanistischen Leitbegriffe werden nun die Helmholtzschen Begriffe wieder aufgenommen und angesichts ihrer vermeintlichen Selbstverständlichkeit durch tiefgreifende begriffsgeschichtliche Erörterungen in einen neuen Denkhorizont eingebettet, damit eben wiedergewonnen und neu angeeignet. Der in den Geisteswis-

¹ Vgl. die folgende Formulierung: „Der Begriff des *Gedächtnisses*, wie er [Helmholtz] ihn verwendet, reicht nicht aus, um zu erklären, was hier am Werke ist. [...] Es wäre Zeit, das Phänomen des Gedächtnisses aus seiner vermögenspsychologischen Nivellierung zu befreien und es als einen Wesenzug des endlich-geschichtlichen Seins des Menschen zu erkennen“ (GW 1, 21). Die Helmholtzschen Begriffe und der sie kennzeichnende Fragehorizont werden immer wieder zur Diskussion gestellt; sein Begriff »künstlerisch« wird letztendlich als dem zugehörig gezeigt, was Gadamer das „ästhetische Bewußtsein“ nennt (vgl. GW 1, 90 = WM 80 f.).

² Vgl. GW 1, 20 f. (= WM 12).

senschaften wirksame Takt, wie der Takt, von dem Helmholtz spricht, so sagt Gadamer, „erschöpft sich nicht darin, ein Gefühl und unbewußt zu sein, sondern ist eine Erkenntnisweise und Seinsweise zugleich.“¹ Die humanistischen Leitbegriffe sind also solche, die ebenso Erkenntnisweisen wie Seinsweisen darstellen. „Das läßt sich aus der [...] Analyse des Begriffs der Bildung genauer sehen.“ „Es ist nicht eine Frage des Verfahrens oder Verhaltens, sondern des gewordenen Seins.“²

Der Diskussion der humanistischen Leitbegriffe wird der Begriff der Bildung vorangestellt, dessen Funktion es ist, der Neubegründung der Geisteswissenschaften als das neue und ihnen eigene Element zu dienen: „Was die Geisteswissenschaften zu Wissenschaften macht, läßt sich eher aus der Tradition des Bildungsbegriffes verstehen als aus der Methodenidee der modernen Wissenschaft. Es ist die humanistische Tradition, auf die wir zurückverwiesen werden.“³ „Der Begriff der Bildung [...] war wohl der größte Gedanke des 18. Jahrhunderts, und eben dieser Begriff bezeichnet das Element, in dem die Geisteswissenschaften des 19. Jahrhunderts leben, auch wenn sie das erkenntnistheoretisch nicht zu rechtefertigen wissen.“⁴

Daß die Geisteswissenschaften im Element der Bildung begründet werden, besagt, daß es hier nicht wie in den Naturwissenschaften bloß um Kenntnisse oder deren Bereicherung geht (Kenntnisse die dann der Beherrschung der Natur dienen, während man sich selbst identisch bleibt), sondern um Kenntnisse, durch die man ‚gebildet‘ wird, und zwar im doppelten Sinne: ein gebildeter Mensch hat nämlich nicht nur Kenntnisse, sondern er wird durch sie zugleich zu einem verwandelten Menschen, oder eben einem gewordenem Sein; „in der Bildung ist das Aufgenommene nicht wie ein Mittel.“⁵ Dieser Punkt verdient besondere

¹ GW 1, 22 (= WM 14; Hervorh. v. Verf.)

² GW 1, 22 (= WM 14).

³ GW 1, 23 (= WM 15).

⁴ GW 1, 15; vgl. ebd., 20, 24 („Angesichts des Ausschließlichkeitsanspruchs dieser neuen Wissenschaft stellte sich die Frage mit verstärkter Dringlichkeit, ob nicht im humanistischen Bildungsbegriff eine eigene Quelle von Wahrheit gelegen sei. In der Tat werden wir sehen, daß es das Fortleben des humanistischen Bildungsgedankens ist, aus dem die Geisteswissenschaften des 19. Jahrhunderts ihr eigentliches Leben ziehen, ohne es sich einzugestehen“) (= WM 7, 11 f., 15).

⁵ GW 1, 17 (= WM 9). Hingegen dürfte dies wohl der Fall sein in den Naturwissenschaften, und zwar um der Beherrschung der Natur, der Prozesse, usw. willen.

Aufmerksamkeit, da, wie wir gesehen haben, dem »Verwandeltwerden« eine grundlegende Stellung in der philosophischen Neubesinnung auf die Erfahrung der Kunst zukommen wird. Es geht hier, wie gesagt, genauso um eine Weise des Erkennens wie um eine Weise des Seins.

Daß die humanistischen Leitbegriffe kein Allgemeinwissen darstellen, besagt nun keineswegs, daß in ihnen nichts erkannt wird – im Gegenteil. Es geht da sehr wohl um Erkenntnis, um Wissen, nur ist es – wie Gadamer im Zusammenhang der »phronesis« vermerkt – „eine andere Art Wissen“¹. Geschmack bezeichnet zum Beispiel „eine eigene Erkenntnisweise“² – und daß die humanistischen Leitbegriffe Erkenntnisweise und Seinsweise zugleich sind, haben wir oben am Begriff des Takts gesehen. Die Betonung des Erkenntniswerts dieser Begriffe ist insofern wichtig, als sie uns den baldigen Erkenntnisverlust einsehen läßt, die sie erfahren werden, als sie in einem verschobenen, das heißt verengten, eben »subjektivierten« Sinne der Ästhetik als Philosophie der Kunst zur Autonomie verhelfen.

3. Destruktion (Abbau und Wiedergewinnung) leitender ästhetischer Grundbegriffe: Spiel, Nachahmung, Bild

Eine erste unvoreingenommene Reflexion, die sich in Hinterfragung der ästhetischen Unterscheidung an dem orientiert, was da in der Begegnung mit dem Kunstwerk in Wirklichkeit geschieht, erfährt schon in dieser Hinsicht Wesentliches: „Nun lehrt aber der phänomenologische Rückgang auf die ästhetische Erfahrung, daß diese gar nicht aus solchem Bezug [sc. dem von Schein und Wirklichkeit] denkt und vielmehr in dem, was sie erfährt, die eigentliche Wahrheit sieht.“³ Die Handlung eines Schauspiels läßt zum Beispiel „kein Vergleichen mit der Wirklichkeit als dem heimlichen Maßstab aller abbildlichen Ähnlichkeit mehr zu. Sie ist über jeglichen solchen Vergleich hinausgehoben – und damit auch über die Frage, ob denn das alles wirklich sei –, weil aus ihr eine überlegene Wahrheit spricht.“⁴ Die Wahrheit, die hier gemeint ist, ist die der

¹ GW 1, 27 (= WM 18). Siehe dann die eingehenden Analysen 317 ff., bes. 321, 327 (= WM 295 ff., 299, 305).

² GW 1, 43 (= WM 35).

³ GW 1, 89 (= WM 79; Hervorh. v. Verf.).

⁴ GW 1, 117 (= WM 107).

eigenen Welt des Zuschauers, und zwar „der religiösen und sittlichen Welt in der er lebt“; es ist diese Wahrheit, „die sich vor ihm darstellt und in der er sich erkennt.“¹ Es geht auf jeden Fall um Wahrheit und Erkenntnis. Die positive Aufbauarbeit, die Gadamer im Anschluß an die kritische Auseinandersetzung des vom ästhetischen Bewußtsein vollzogenen Kunstverständnisses entwickelt und die in jener Kritik implizite schon enthalten ist, soll im folgenden vor allem im Blick auf Gadamers abweichende Grundstellung zur Diskussion gestellt werden. Dabei wird sich der Beitrag, um die »Wiedergewinnung«, das heißt die Neuaneignung überlieferter ästhetischer Begriffe aufzuzeigen, an der Erörterung des »Spiels«, der »Mimesis« und des »Bildes« orientieren.

Zunächst muß man im Auge behalten, daß die Erörterung in ihrem Anfang bei einer Absage an das der erkenntnistheoretischen Perspektive eigene Subjekt-Objekt-Schema einsetzt. Wenn Gadamer zur Entfaltung seiner Ontologie des Kunstwerks das »Spiel als Leitfaden der ontologischen Explikation« nimmt (so der Titel des ersten Kapitels), so läßt er immerhin gleich anfangs keinen Zweifel darüber aufkommen, daß Spiel hier nicht etwa in dem überlieferten Gegensatz »Spiel – Wirklichkeit« verstanden wird. Wesentlich ist vor allem, daß im Spiel kein Subjekt und kein Objekt einander gegenüberstehen – „es ist kein Subjekt dabei festgehalten, das da spielt.“² „Die Seinsweise des Spieles läßt nicht zu, daß sich der Spielende zu dem Spiel wie zu einem Gegenstande verhält.“³ Wäre dies der Fall, so bliebe der Spielende sich selbst identisch, wie es beim Verhalten eines erkenntnistheoretisch eingestellten Subjekts zu einem naturwissenschaftlichen Gegenstand ja auch geschieht. Der Spielende geht demgegenüber im Spiel völlig auf. Eine wohl »subjektiv« zu nennende »Unterscheidung seiner selbst von dem Spiel« kann nicht als »das wahrhafte Sein des Spiels« angesehen werden: „Das Spiel selbst ist vielmehr derart Verwandlung, daß für niemanden die Identität dessen, der da spielt, fortbesteht.“⁴

Dem ontologischen Kunstverständnis kann nun das Spiel insofern als Leitfaden zugrundegelegt werden, als auch „das Kunstwerk kein Gegenstand ist, der dem für sich seienden Subjekt gegenübersteht.“⁵ Und

¹ GW 1, 133 (= WM 122).

² GW 1, 109 (= WM 99).

³ GW 1, 108 (= WM 97).

⁴ GW 1, 117 (= WM 107; Hervorh. v. Verf.) ←

⁵ GW 1, 108 (= WM 98).

ebensowenig ist es etwas, das den es Erfahrenden identisch sein läßt, sondern ihn vielmehr (wie bereits mehrmals zitiert) von Grund auf »verwandelt«. Gadamer präzisiert nun den Begriff der Verwandlung dahin, daß er ihn von dem der Veränderung unterscheidet. „Mit Veränderung wird [...] immer gedacht, daß das, was sich da verändert, zugleich als dasselbe bleibt [...]. So total es sich verändern mag, es verändert sich etwas an ihm. [...] Verwandlung dagegen meint, daß etwas auf einmal und als ganzes ein anderes ist, so daß dies andere, das es als Verwandelter ist, sein wahres Sein ist, dem gegenüber sein früheres Sein nichtig ist.“¹ So wenig ist das Spiel der Wirklichkeit gegenübergestellt, daß diese vielmehr gerade als Spiel verstanden und charakterisiert werden muß.²

Von hier aus gesehen gewinnt die Absage an das ästhetische Bewußtsein – an seine „Unverbindlichkeit“³, seine „uneingeschränkte Souveränität über alles“⁴, an die ihm eigene „beruhigte Distanz, in der ein bür-

¹ GW 1, 116 (= WM 106; Hervorh. v. Verf.). Diesen Vorgang nennt Gadamer „Verwandlung ins Gebilde“.

² Vgl. GW 1, 118 (= WM 108).

Zum Nicht-identisch-Bleiben im Spiel vergleiche folgende ^{obige} Formulierungen „Wo etwas verstanden wird, dort kann der Verstehende nicht mit sich selbst *identisch* bleiben, sondern er selbst wird in seinem Sein vom je Verstandenen wesenhaft mit betroffen.“¹ (Das »Nicht-unverändert-Bleiben« bzw. das »Verwandeltwerden« gehört demnach offensichtlich zum Wesen dessen, was die Begegnung mit einem Kunstwerk, das Betroffenwerden von ihm ist. Wenn im Anschluß an Heideggers ontologisch radikalisierten Verstehensbegriff Verstehen für Gadamer grundsätzlich „die ursprüngliche Vollzugsform des Daseins“ darstellt, „der ursprüngliche Seinscharakter des menschlichen Lebens selber“ ist, so kommt das Verstehen des Kunstwerks einer inneren Verwandlung des Seins des Verstehenden gleich. Wo etwas verstanden wird, dort kann der Verstehende nicht mit sich selbst identisch bleiben, er selbst wird in seinem Sein vom je Verstandenen wesenhaft mit betroffen; in diesem Sinne kann Gadamer sagen, daß „alles [...] Verstehen am Ende ein Sichverstehen ist“. Da Verstehen nicht erst eine Erkenntnisart, sondern ebenso ein Sein ist, so hat Sichverstehen vollends ~~mit Selbstsein zu tun~~ siehe oben den Bezug auf den für die Hermeneutik zentralen Verstehensbegriff). Vergleiche auch: „Daß die Geisteswissenschaften im Element der Bildung begründet werden, besagt, daß es hier nicht wie in den Naturwissenschaften bloß um Kenntnisse oder deren Bereicherung geht (Kenntnisse die dann der Beherrschung der Natur dienen, während man sich selbst *identisch* bleibt), sondern um Kenntnisse, durch die man ge-bildet wird, und zwar im doppelten Sinne: ein gebildeter Mensch hat nämlich nicht nur Kenntnisse, sondern er wird durch sie zugleich zu einem *verwandelten* Menschen“ (s. oben).

³ GW 1, 103 (= WM 92).

⁴ GW 1, 95 (= WM 85).

F.S.30
H.29

gerliches Bildungsbewußtsein seinen Bildungsbesitz genoß¹, und dies in einer „Simultaneität, die [...] das Zugleichsein und die Gleich-Gültigkeit verschiedener ästhetischer Erlebnisgegenstände in einem Bewußtsein“² meint – wesentlich an Klarheit. Um es einmal mit Heideggerischen Begriffen auszudrücken: das ästhetische Bewußtsein erweist sich in der eben dargestellten radikalisierten Perspektive Gadamers als ein fernes und zugleich entfremdetes, ebenso neutralisiertes Derivat jener ursprünglichen Erfahrung des Kunstwerks, jener Begegnung mit ihm, die den Menschen allererst in sein Sein einsetzt. Von da aus gesehen wird der eingangs zitierte Rückblick Gadamers erst in seiner vollen Bedeutung verständlich: „Denn in ihnen [den Geisteswissenschaften] ist es wiederum die Kunst, welche die grundlegenden Fragen des Menschseins in einzigartiger Weise zur Erfahrung bringt [...]“³

Daß für dieses in Abwendung von der Neutralität des ästhetischen Bewußtseins gewonnene und im Gegenzug zu ihm entwickelte Kunstverständnis das Beispiel des Tragischen leitend wird, ist verständlich. Das Tragische wird in diesem Zusammenhang sogar als „ästhetisches Grundphänomen“⁴ angenommen. Denn „die Tatsache, daß der Zuschauer in die Wesensbestimmung der Tragödie mit hineingenommen wird“⁵, vermag in besonderer Weise die Distanziertheit und die Neutralität des (genießenden) ästhetischen Bewußtseins als unglaubwürdig zu entlarven. Es wird zugleich aber ein anderes sichtbar: die wesentliche Zugehörigkeit des Zuschauers zum Spiel.⁶ Das Kunstwerk ist nicht das „reine Kunstwerk“⁷, das „Kunstwerk an sich“⁸ – wie das ästhetische Bewußtsein bzw. die ihm eigene ästhetische Unterscheidung es im Zustand zeitloser Simultaneität, in Abstraktion von allen Zugangsbedingungen anvisiert –, sondern der Rezipient ist ihm im Gegenteil schlechthin zuge-

¹ „Selbstdarstellung“, GW 2, 495. Vgl. GW 1, 137 (= WM 126).

² GW 1, 132 (= WM 121).

³ Siehe Anm. 1. H.-G. Gadamer: »Vom Wort zum Begriff. Die Aufgabe der Hermeneutik als Philosophie« (1995), in: *Gadamer Lesebuch*, 100-110; hier 105

F{siehe
S. 29, Anm. 1

[oben] ⁴ GW 1, 134 (= WM 123).

⁵ GW 1, 134 (= WM 123).

⁶ GW 1, 134 f. Vgl. 114 f., 129, 131 (= WM 123 f., 104, 118, 119). Die Sachlage der Zugehörigkeit des Zuschauers zur Sache als Teilhabe an ihr wird für den hermeneutischen Wahrheitsbegriff maßgeblich bestimmend.

⁷ GW 1, 91 (= WM 81).

⁸ GW 1, 161 (= WM 149).

hörig. Symptomatisch und wegweisend für Gadamer ist in dieser Hinsicht schon, daß Aristoteles „in die Wesensbestimmung der Tragödie die Wirkung auf die Zuschauer mitaufnahm.“¹ Wohlgemerkt: in die »Wesensbestimmung« der Tragödie – die »Wirkung auf die Zuschauer« ist also nicht etwa ein ergänzender, nebensächlicher, dem Wesen wohl gleichgültiger Charakter. So kann Gadamer zu folgenden Thesen gelangen: „Der Zuschauer ist ein Wesensmoment des Spieles selber, das wir ästhetisch nennen“²; „das Sein des Kunstwerks ist Spiel, welches sich erst mit der Aufnahme durch den Zuschauer vollendet.“³ Das Schauspiel „ist wie offen nach der Seite des Zuschauers. In ihm erst gewinnt es seine ganze Bedeutung.“⁴

Wenn »in die Wesensbestimmung« des Kunstwerks »die Wirkung auf die Zuschauer« mit aufgenommen werden muß, dann kann die Wirkung des Werks unmöglich von ihm selbst getrennt werden.⁵ Damit steht in seinen Grundzügen schon der ganze für die Hermeneutik Gadamers zentrale Begriff der Wirkungsgeschichte vor uns: da dieser Begriff im zweiten Teil des Werks, welcher der eigentlich geisteswissenschaftlich-hermeneutischen Thematik gilt, zur grundlegenden Stellung avanciert,⁶ haben wir hier einen weiteren Beleg dafür, wie die hermeneutischen Grundbegriffe Gadamers im Ausgang von und in Orientierung an der begrifflichen Fassung der Erfahrung der Kunst entwickelt werden, um dann eine »Ausweitung« auf die Geisteswissenschaften zu erfahren.⁷ Das Kunstwerk ist nicht, wie das ästhetische Bewußtsein meint, ein geschichtsloses ideales Gebilde, das einen eigenständigen, wohl übergeschichtlichen Sinn hat, für das somit die Rezeption, das jeweilige Aufgenommenwerden, die jeweiligen geschichtlichen Zugänge gleichgültig bleiben – sondern es wird vielmehr das, was es ist, eigentlich erst im jeweiligen Aufgenommenwerden. Die Rezeption macht das Wesen des

¹ GW 1, 134. Vgl. 133 (= WM 123, 122).

² GW 1, 133 (= WM 122; Hervorh. v. Verf.).

³ GW 1, 169 (= WM 156; Hervorh. v. Verf.).

⁴ GW 1, 115 (= WM 104 f.).

⁵ Siehe auch GW 1, 153 (= WM 141): Es ist nicht so, „daß das Werk »an sich« wäre und die Wirkung eine je andere ist – das Kunstwerk selbst ist es, was sich unter je veränderten Bedingungen anders darbietet.

⁶ Vgl. GW 1, 307 ff. (= WM 286 ff.).

⁷ Die „Kritik der traditionellen Ästhetik“ stellt für Gadamer nur einen „Durchgang zur Gewinnung eines Kunst und Geschichte gemeinsam umschließenden Horizontes“ dar (GW 1, 141 = WM 130).

Kunstwerks mit aus. Dies soll jedoch nicht nur für die Erfahrung der Kunst, sondern auch für die Erfahrung der geschichtlichen Überlieferung, der Tradition im allgemeinen gelten; und diese Einsicht leitet die kunstphilosophische Thematik zur eigentlich geisteswissenschaftlich-hermeneutischen über. Die Behauptung „Der Spielende erfährt das Spiel als eine ihn übertreffende Wirklichkeit“¹ läßt sich über das Spiel hinaus maßgeblich auf die Kunst beziehen, dann aber nicht weniger auf die geschichtliche Überlieferung überhaupt. Sie hat dabei einen stillschweigend negativ-polemischen Sinn, der folgendermaßen expliziert werden kann: „Der Spielende erfährt das Spiel [nicht so sehr als einen Gegenstand, der ihm gegenübersteht und den er so »objektiv« erkennen könnte, sondern er erfährt es vielmehr] als eine ihn übertreffende Wirklichkeit“. Das Spiel des Kunstwerks bzw. dieses selbst erweist sich gegenüber dem es Erfahrenden als eine ihn »übertreffende Wirklichkeit«, in dessen Spiel der Erfahrende einfach hineingenommen wird, ohne es je objektivierend zum Gegenstand distanzierter Erkenntnis machen zu können; von daher gewinnen wir nun den Leitfaden für die Explikation der Struktur dessen, was Erfahrung der Geschichte bzw. der in ihr überlieferten Tradition ist.²

Angesichts der ontologischen Abwertung der Kunst, die sie durch das ästhetische Bewußtsein erfahren hatte und die zu ihrer Ausweisung aus dem Bereich der Erkenntnis und Wahrheit führte, ist es besonders beachtenswert, daß Gadamer die Wiedergewinnung ihrer ontologischen Relevanz zum Teil durch die Neuinterpretation eben jener Begriffe durchzuführen unternimmt, die früher gerade ihrer ontologischen Abwertung dienten. Hiermit wird, wie schon erwähnt, eine wahrliche Destruktions-Arbeit im Sinne Heideggers geleistet. In unserem Zusam-

¹ GW 1, 115 (= WM 104).

² Vgl. GW 1, 286 (= WM 266): „Wir stehen [...] ständig in Überlieferung, und dieses Darinstehen ist kein vergegenständlichendes Verhalten, so daß das, was die Überlieferung sagt, als ein anderes, Fremdes wäre – es ist immer schon ein Eigenes, Vorbild und Abschreckung, ein Sichwiedererkennen [...]“. Vgl. hierzu noch »Probleme der praktischen Vernunft« (1980), GW 2, 319-329; hier 323: „Das Wesentliche in den »Geisteswissenschaften« ist nicht die Objektivität, sondern die *vorgängige Beziehung* zum Gegenstande. Ich würde für diesen Bereich des Wissens das Ideal der objektiven Erkenntnis [...] durch das Ideal der »*Teilhabe*« ergänzen, Teilhabe an den wesentlichen Aussagen menschlicher Erfahrung, wie sie in *Kunst* und *Geschichte* sich ausgeprägt haben. Das ist in den Geisteswissenschaften das eigentliche Kriterium für Gehalt oder Gehaltlosigkeit ihrer Lehren“ (Hervorh. v. Verf.).

menhang soll des weiteren nur auf die Begriffe »Nachahmung« und »Bild« eingegangen werden.

Beide Begriffe scheinen auf den ersten Blick ihrem herkömmlichen Sinne nach, den Bezug auf eine »wahre Wirklichkeit«, oder, wie Gadamer sagt, den „Bezug auf ein eigentliches Sein“ vorauszusetzen¹ (das sie eben »nachahmen« bzw. »abbilden«) und deshalb wie naturgemäß dazu berufen zu sein, der genannten Abwertung zu dienen. Eben deshalb kommt dem Versuch, sie ontologisch umzuinterpretieren und auf diese Weise »wiederzugewinnen«, besondere Wichtigkeit zu. Spiel und Nachahmung verweisen gegenseitig aufeinander, wobei sich der Begriff der Nachahmung dadurch auszeichnet, daß er schon der antiken Kunsttheorie zugrundegelegt wurde. Gadamer geht davon aus, daß Nachahmung sehr wohl einen »Erkenntnisinn« hat, nur muß man in genuiner phänomenologischer Naivität zusehen. Dann sieht man nämlich folgendes: „Nachahmend beginnt das kleine Kind zu spielen, indem es bestätigt, was es kennt und sich selbst damit bestätigt.“² Die Nachahmung ist selber ein Spiel, und wie das Spiel ist ebenso auch die Nachahmung eine Darstellung, in der das Dargestellte da ist.³ „Wer etwas nachahmt, läßt

¹ Vgl. GW 1, 89 (= WM 79), wo Gadamer den Begriff der Nachahmung auch ausdrücklich erwähnt.

² GW 1, 119 (= WM 108).

³ Vgl. GW 1, 119 (= WM 108). Darstellung ist ein Grundbegriff der Kunsttheorie, ja der ganzen Hermeneutik Gadamer's, der eine eigene Untersuchung wert wäre, auf den aber hier nicht näher eingegangen werden kann. „Das Spiel ist wirklich darauf beschränkt, sich darzustellen. Seine Seinsweise ist also Selbstdarstellung.“ (GW 1, 113 = WM 103). Später wird die „Seinsart des Kunstwerkes“, ja „das ästhetische Sein“ selbst als „Darstellung“ bzw. „Sichdarstellen“ charakterisiert (GW 1, 121, 492 = WM 110, 463). Wesentlich für diesen Begriff ist das Fehlen der „Zweckzusammenhänge“ (GW 1, 113 = WM 103), und dies führt ihn in die Nähe der Parallele zwischen Spiel und Bildung (vgl. j. Anm. 5 oben). „Was wir mit »Darstellung« meinen“, so lautet eine charakteristische Stelle, „ist [...] ein universelles ontologisches Strukturmoment des Ästhetischen, ein Seinsvorgang und nicht etwa ein Erlebnisvorgang, der im Augenblick der künstlerischen Schöpfung geschähe und von dem aufnehmenden Gemüt jeweils nur wiederholt würde.“ (GW 1, 164 = WM 152). Ein anderer wesentlicher Aspekt der Darstellung liegt darin, eine Art Wiederholung des Gleichen zu sein. „Die Darstellung hat auf eine unauflösbare, unauslöschliche Art den Charakter der Wiederholung des Gleichen. Wiederholung meint freilich nicht, daß etwas im eigentlichen Sinne wiederholt, das heißt auf ein Ursprüngliches zurückgeführt würde. Vielmehr ist jede Wiederholung gleichursprünglich zu dem Werk selbst“ (GW 1, 127 f. = WM 116).

das da sein, was er kennt und wie er es kennt.¹ Eben dies macht nun den Erkenntnisinn der Mimesis aus, daß sie Wiedererkennung ist.² Dabei muß jedoch der Charakter der Wiedererkennung richtig (das heißt phänomenologisch-hermeneutisch geläutert) verstanden werden; er ist nicht einfach eine Art »Wiederholung« – Wiederholung dessen, was man schon kennt, und was demzufolge nichts Neues brächte. Ganz im Gegenteil. Bei genauerem Hinsehen erweist sich das Wiedererkennen als eigentliches Erkennen. Um nachzuweisen, daß Mimesis einen Erkenntnisinn hat, rekurriert Gadamer an diesem Punkt auf Platons Konzept des Erkennens als »Anamnesis« und gibt ihm zugleich einen prägnanten phänomenologisch-hermeneutischen Sinn. »Das »Bekannte« kommt erst in sein wahres Sein und zeigt sich als das, was es ist, durch seine Wiedererkennung.«³ »Wiedererkennen ist nicht ein bloß zweites Erkennen nach einem ersten Kennenlernen. Es ist etwas qualitativ anderes. Wo etwas wiedererkannt wird, da hat es sich schon aus der Einmaligkeit und Zufälligkeit der Umstände, in denen es begegnete, befreit.«⁴

Nachahmung ist demnach weniger »abbildende Wiederholung«, als vielmehr Erkennen, ja wesentliches Erkennen oder »Erkenntnis des Wesens«.⁵ Im Wiedererkennen gibt es nicht nur unter anderem auch ein Erkennen, sondern viel eher umgekehrt: Alles Erkennen, was diesen Namen verdient, ist Wiedererkennen. Durch es wird »mehr erkannt [...] als nur das Bekannte.«⁶ Diese hermeneutische Auffassung des Erkennens (hermeneutisch in dem Sinne, daß sie sich stillschweigend auf den Begriff des Vorverständnisses, hier: des Bekannten, stützt) impliziert, daß erkannt werden kann eigentlich nur, was vorher schon irgendwie be-

¹ GW 1, 118 (= WM 108).

² GW 1, 119 (= WM 108). Wenn jemand einen Anderen »nachahmt«, können wir nur insofern erraten, daß es da um Nachahmung geht, als wir denjenigen, der da »nachgeahmt« wird, schon kennen. Dann aber ist es wirklich so, daß bei der Nachahmung schon vorherige Kenntnisse ins Spiel kommen müssen, und daß andererseits die Nachahmung denjenigen da sein läßt, den er kennt und wie er ihn kennt.

³ GW 1, 119 (= WM 109).

⁴ »Dichtung und Mimesis« (1972), GW 8, 80-85; hier 83.

⁵ GW 1, 120: Vgl. ebd.: »Wer nachahmt, muß weglassen und hervorheben.« Siehe noch ebd., 119: In der Wiedererkennung tritt das, was wir kennen, gleichsam wie durch eine Erleuchtung aus aller Zufälligkeit und Variabilität der Umstände, die es bedingen, heraus und wird in *seinem Wesen* erfaßt« (Hervorh. v. Verf.).

⁶ GW 1, 119 (= WM 109).

kannt ist. Die von Gadamer geschilderte Sachlage kann als hermeneutisches Grundverhältnis in dem Sinne bezeichnet werden, in dem Hermeneutik ihre eigene Existenz einer eigentümlichen Spannung bzw. Zwischenstellung verdankt: »Sie spielt zwischen Fremdheit und Vertrautheit. [...] In diesem Zwischen ist der wahre Ort der Hermeneutik.«¹ Dieses Verhältnis zwischen Bekanntem und Erkanntem war bereits Hegel nicht »unbekannt«² und bringt Heideggers Auffassung des Verhältnisses zwischen Verstehen und Auslegen, gemäß der Auslegung als »Ausbildung des Verstehens«, die sich »je schon im Verstandenen bewegen und aus ihm her sich nähren muß«³, nicht nur angemessen, sondern auf eine neue und originelle Weise wieder zur Geltung. Das völlig Unbekannte kann demnach unmöglich »Gegenstand« des Erkennens werden.⁴

Vor dem Hintergrund dieser phänomenologisch-hermeneutischen Explikation des ursprünglichen Sinnes der Mimesis, ist diese alles andere als bloße, jedes Erkenntniswerts befreite »Nachahmung«. »Mimesis ist [...] nicht so sehr, daß etwas auf ein anderes verweist, das sein Urbild ist, sondern daß etwas in sich selbst als Sinnhaftes da ist.«⁵ Man muß die ästhetische Unterscheidung außer Kraft setzen, um so vor allem die richtige »ästhetische Nichtunterscheidung«⁶ sehen zu können. Bei diesem erneuten Sinn von Mimesis sollte man eigentlich auch den Begriff der Nachahmung weglassen: »Das Mimische ist und bleibt ein Urverhältnis, in dem nicht so sehr Nachahmung als vielmehr Verwandlung geschieht.«⁷ Verwandlung ist, wie oben gesehen, ein eminent ontologischer

¹ GW 1, 300 (= WM 279).

² Vgl. G. W. F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, neu hrsg. von H.-F. Wessels und H. Clairmont, mit einer Einleitung von W. Bonsiepen. Meiner, Hamburg 1988, 25: »Das Bekannte überhaupt ist darum, weil es bekannt ist, nicht erkannt.« Voraussetzung dieser Forderung Hegels nach Erkennen ist offensichtlich, daß erst das schon vorher Bekannte erkannt werden kann. Vgl. noch ebd., 11: »[...] das Verständige ist das schon Bekannte und das Gemeinschaftliche der Wissenschaft und des unwissenschaftlichen Bewußtseins [...]«.

³ *Sein und Zeit*, 148, 152.

⁴ Siehe bei Heidegger auch: *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*, 222: »Alles Erkennen ist nur Aneignung und Vollzugsart des schon durch andere primäre Verhaltungen Entdeckten.«

⁵ »Dichtung und Mimesis«, GW 8, 85.

⁶ GW 8, 85; GW 1, 122 (= WM 111).

⁷ GW 8, 85. Vgl. GW 1, 120 (= WM 109).

Begriff, mit dem das eigentliche, das wahre Sein dessen gemeint ist, was da „auf einmal und als ganzes ein anderes ist“.

Die Wiedergewinnung des Erkenntnisinnes der Kunst am Leitfaden des Spiels- und Mimesisbegriffes mündet also in das verblüffende Ergebnis, daß die Kunst gegenüber ihrer ontologischen Abwertung durch das ästhetische Bewußtsein nun nicht nur ins Reich der Erkenntnis wieder aufgenommen werden kann, sondern daß sie gleichsam zum Haupt dieses Reiches avanciert. „Nachahmung hat [...] als Darstellung eine ausgezeichnete Erkenntnisfunktion.“ „In Wahrheit ist in der Darstellung der Kunst Wiedererkenntnis am Werk, die den Charakter echter Wesenserkenntnis hat.“¹ Nachahmung ist so wenig „bloß Wiederholung“, daß sie vielmehr als „Hervorholung“ zu charakterisieren ist.² „In der Darstellung des Spieles [...] wird hervorgeholt und ans Licht gebracht, was sich sonst ständig verhüllt und entzieht.“³

Das im Zusammenhang der Nachahmung Ausgeführte gilt nun ebenso vom Begriff des Bildes. Was Gadamer etwas provozierend – und „mit bewußter Künstlichkeit“⁴ – die ästhetische Nichtunterscheidung nennt, ist auch „ein Wesenszug aller Bilderfahrung“⁵: „Die im Spiel der Darstellung erscheinende Welt steht nicht wie ein Abbild neben der wirklichen Welt, sondern ist diese selbst in der gesteigerten Wahrheit ihres Seins.“⁶ Die ontologische Relevanz (genannt »Seinsvalenz«) des Bildes wird von seinem Unterschied zum Abbild her sichtbar gemacht. Während das Abbild nur »ein verschwindendes Sein« hat, indem sich seine Funktion darin erschöpft, im Verweisen auf das Original, das Urbild, sich selbst aufzuheben (das ist zum Beispiel der Fall bei einem Paßfoto), das heißt als Mittel mit der Erreichung seines Zwecks zu verschwinden, ist das Bild dagegen etwas, dessen Bestimmung nicht und nie „in seiner Selbstaufhebung“⁷ liegen kann.

¹ GW 1, 120 (= WM 110). Der letzte Teil des Satzes läßt sich m.E. auch als eine Erklärung dafür lesen, warum die Kunstthematik der Historie (also die Geisteswissenschaften) voraufgehen muß.

² GW 1, 120 (= WM 109).

³ GW 1, 118 (= WM 107). In dieser Charakterisierung ist Heideggers Wahrheitsbegriff als Unverborgenheit ohne weiteres am Werk.

⁴ »Dichtung und Mimesis«, GW 8, 85.

⁵ GW 1, 144 (= WM 132).

⁶ GW 1, 142 (= WM 130).

⁷ GW 1, 143 (= WM 132).

„Hier ist das Bild selber das Gemeinte [...]“¹ Denn die Intention des Bildes geht auf „die ursprüngliche Einheit und Nichtunterscheidung von Darstellung und Dargestelltem.“² In diesem Sinne ist das Verhältnis des Bildes zum Urbild ein wesentlich anderes als im Falle des Abbildes. Letzteres tritt in seiner Verweisungsfunktion hinter dem Abbild ganz zurück, das Bild dagegen ist das, worin das Urbild zur Darstellung kommt und dadurch „gleichsam einen Zuwachs an Sein“³ erfährt. Das Bild hat sogar „eine Eigenständigkeit, die sich auch auf das Urbild auswirkt“, in dem Sinne nämlich, daß „erst durch das Bild das Urbild eigentlich zum Ur-bilde wird, das heißt erst vom Bilde her wird das Dargestellte eigentlich bildhaft.“⁴ „So paradox es klingt: Das Urbild wird erst vom Bilde her zum Bilde – und doch ist das Bild nichts als die Erscheinung des Urbildes.“⁵ Das Bild ist verweisend, jedoch nicht, wie ein Zeichen oder ein Symbol, die zwar auch etwas Bildhaftes an sich haben, von sich aber wegweisen, indem bei ihnen „das Nichtgegenwärtige allein das Gemeinte ist“ (Zeichen) oder etwas, was „nicht anwesend ist“, im Vertreten gegenwärtig wird (Symbol);⁶ sondern so, daß „es verweilen läßt“. „Das Bild geht nicht in seiner Verweisungsfunktion auf, sondern hat in seinem eigenen Sein teil an dem, was es abbildet.“⁷ „Wenn wir bei dem Blick auf den Himmel etwa von der Schönheit einer Himmeler-scheinung erfüllt werden und bei ihr verweilen, erfahren wir eine Inten-tionsverschiebung, die ihr Zeichensein [zum Beispiel als Vorzeichen für das Wetter] zurücktreten läßt.“⁸ „Das Bild ist ein Seinsvorgang – in ihm kommt Sein zur sinnvoll-sichtbaren Erscheinung“⁹ – das ist Gadamer's zusammenfassendes Wort über die nunmehr ontologisch rehabilitierte Stellung des Bildes. Dieses Konzept impliziert eine spekulative Auffas-

¹ GW 1, 143 (= WM 132).

² GW 1, 144 (= WM 132).

³ GW 1, 145 (= WM 133). Vgl. GW 1, 153 (= WM 141): „Jedes Bild ist ein Seinszuwachs“, ferner GW 1, 158 f. (= WM 146 f.) Gadamer verwendet auch den Ausdruck »Seinsvorgang« (vgl. zum Beispiel GW 1, 148 f., 152, 156, 164 = WM 137, 140, 144, 152).

⁴ GW 1, 146 f. (= WM 135).

⁵ GW 1, 147 (= WM 135).

⁶ GW 1, 157, 159 (= WM 145, 146).

⁷ GW 1, 158 (= WM 146; Hervorh. v. Verf.).

⁸ GW 1, 157 (= WM 145; Hervorh. v. Verf.).

⁹ GW 1, 149 (= WM 137; Hervorh. v. Verf.).

sung der Sinnlichkeit, die in die Nähe der Ästhetik Hegels rückt,¹ und ihre Vollendung in der am Ende des Werks skizzenhaft entwickelten Metaphysik des Schönen findet.²

Gadamers eingangs zitierte Behauptung, „Die Ästhetik muß in der Hermeneutik aufgehen“, gewinnt von hier aus eine durchaus positive Bedeutung. Während die Ästhetik als Ästhetik aufgehoben werden muß, wird die richtig verstandene bzw. uminterpretierte Kunsterfahrung in den Geisteswissenschaften nicht nur aufbewahrt, sondern sie macht vielmehr ihr eigentliches Element aus (und das wäre der positive Sinn von Helmholtz' Verbindung von Kunst und Geschichte), um am Ende im Rahmen einer »ontologischen Wendung der Hermeneutik am Leitfaden der Sprache« in einer Metaphysik des Schönen zu gipfeln. Die in der Neuzeit ontologisch abgewertete Ästhetik gewinnt ihren Erkenntnisinn wieder und tritt als wesentliches Erkennen oder Erkenntnis des Wesens ins Reich der Metaphysik ein.

Anmerkung

Der Beitrag ist eine überarbeitete und ergänzte Fassung eines Vortrags, der im Rahmen der vom »Internationalen Zentrum« der Universität Tübingen zwischen dem 28. September und 5. Oktober 1997 in Prag mit dem Titel »Hermeneutik und Dekonstruktivismus« veranstalteten Sommerakademie gehalten wurde.

¹ Vgl. GW 1, 149 (= WM 137): „Die »Idealität« des Kunstwerks ist nicht durch die Beziehung auf eine Idee als ein nachzuahmendes, wiederzugebendes Sein zu bestimmen, sondern wie bei Hegel, als das »Scheinen« der Idee selbst“.

² Vgl. GW 1, 481 ff. (= WM 452 ff.) Darauf wird im voraus GW 1, 164 (= WM 152) verwiesen. Vgl. noch »Text und Interpretation« (1983), GW 2, 330-360; hier 360; »Wort und Bild – ‚so wahr, so seiend‘« (1992), GW 8, 373-399; hier 380 f.