

Ist das Kunstwerk in sich kein Festes, Endgültiges, sondern ein Bewegtes, dann teilt seine immanente Zeitlichkeit den Teilen und dem Ganzen darin sich mit, daß ihre Relation in der Zeit sich entfaltet, und daß sie jene zu kündigen vermögen.

Theodor W. Adorno

SPIEL, GELEGENHEIT UND DARSTELLUNG. HANS-GEORG GADAMER UND DAS BILD ALS EREIGNIS IN DER KUNST DES SPÄTMITTELALTERS

Dominic E. Delarue, Johann Schulz & Laura Sobez

Ein Bild vermag uns anzusprechen und in einen Dialog zu verwickeln. Eine Skulpturenfolge verlangt uns ihre Begehung ab und entfaltet erst in diesem sukzessiven Erleben ihr eigentliches Wesen. Ein Kirchenraum ist nicht nur ein Raum, sondern birgt verschiedene Ereignisräume in sich, die sich abhängig von den vollzogenen Ritualen und den begehenden Personen eröffnen. Für den Heidelberger Philosophen Hans-Georg Gadamer ist ein Kunstwerk daher kein statisches Objekt, sondern ein sich wandelndes Subjekt, das uns dialogisch gegenübertritt. Kunstwerke sieht Gadamer in ihrem prozesshaften Wesen bestimmt, im Vollzug gelangen sie überhaupt erst zu ihrem vollen Sein – der Sinn von Kunst geschieht. Das ‚Bild als Ereignis‘ bezeichnet somit viel mehr als nur einen materiellen Bildträger und einen darüber vermittelten geistigen Gehalt, sondern ein dynamisches Sinngeschehen zwischen Werk und Betrachter.

Ausgehend von diesen Überlegungen scheint es spätestens seit Hans-Georg Gadamer's Hauptwerk *Wahrheit und Methode* (1960) unmöglich geworden, ein Kunstwerk als ein Objekt zu begreifen, das sich gegenüber historischen Veränderungen als resistent erweist. Vielmehr befindet es sich immer in einem Spannungsfeld von Vergangenheit und Gegenwart, in dem sich das Kunstwerk selbst unaufhaltsam verändert. Trotz dieses antiessenzialistischen Zuges seines Kunstbegriffs leugnet Gadamer jedoch nicht, dass eine überhistorische Identität des Kunstwerkes

besteht. Als eine Form von *hermeneutischer Identität* bildet diese für ihn sogar die Voraussetzung für die jeweilige Aktualisierung eines Kunstwerkes.¹ Er betont dabei immer wieder dessen prozesshaftes Wesen, wenn er es mit Begriffen wie *Vorgang* oder *Vollzug* zu charakterisieren versucht, um so eine Reduzierung auf seine objektive, vom Ereignis und seiner Begegnung mit dem Rezipienten abgetrennte Beschaffenheit zu vermeiden.

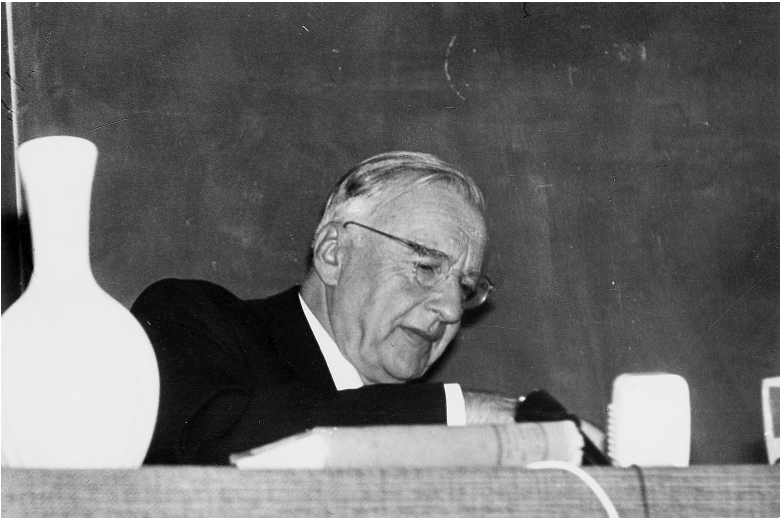


Abb. 1: Hans-Georg Gadamer anlässlich eines Vortrags in Heidelberg (1960er). Marbach am Neckar, Deutsches Literaturarchiv, Nachlass Hans-Georg Gadamer

Um den Gedanken von Kunst als *Vollzug* zu veranschaulichen, hebt Gadamer wiederholt die Nähe von Kunstwerken zur Dichtung hervor. Sie teilen deren Eigentümlichkeit, erst im sukzessiven Akt des ‚Lesens‘ oder ‚Sprechens‘ aktualisiert werden zu können. Nur so offenbaren sie dem Rezipienten ihr ‚wahres Wesen‘ und laden ihn zur Auseinandersetzung mit sich ein. Sowohl Wort- als auch Bildkunst vermögen den Rezipienten anzusprechen und ermöglichen ihm, in einen prozessual fort-

¹ So nimmt Gadamer etwa einen mit dem Werk unauflöslich verbundenen Sinnanspruch an, siehe GADAMER, *Wahrheit und Methode*, S. 150 f. Vgl. dazu auch die Rede vom Gebilde, ebd., S. 116–126.

schreitenden Dialog mit dem jeweiligen Werk einzutreten. Auf diese Weise erscheint auch die bildende Kunst als eine Form von Sprache im allgemeinsten Sinne, die den Betrachter, sofern er sie ‚lesen‘ kann, nicht nur anspricht und befragt, sondern ihm ermöglicht zu antworten und ihn geradezu zum Dialog auffordert. In welcher Form jedoch das jeweilige ‚Gespräch‘ verläuft, ist nicht vorhersehbar.

Unter dem Stichwort *Das Bild als Ereignis* soll in diesem Sammelband, in Anlehnung an das gleichnamige Kolloquium, ausgehend von Hans-Georg Gadammers Überlegungen zum Kunstwerk der Versuch unternommen werden, kunsthistorische Arbeitsweisen mit philosophischen Ansätzen zu verbinden, um so den Raum für eine produktive Auseinandersetzung mit spätmittelalterlicher Kunst zu eröffnen. Kennzeichnend für die Perspektive auf das Bild als *Ereignis*, wie sie in der deutschsprachigen Philosophie des 20. Jahrhunderts die Werke Heideggers und Gadammers besonders angeregt haben, ist ein Blick auf Kunstwerke, der letztere entgegen der oft vorherrschenden wissenschaftlichen Praxis nicht mehr als starre Objekte anvisiert und der neutralen Betrachtung eines Subjekts aussetzt. Vielmehr ist das Verhältnis von Betrachter und Werk als ein Verhältnis von zwei Subjekten zu begreifen, die sich in einem gleichwertigen Dialog befinden. Dieser ist gerade in der bildenden Kunst nicht als im engen Sinne sprachlich zu denken, sondern als eine Form der wechselseitigen Auseinandersetzung. Als quasi handelnde Wesen können Kunstwerke den Betrachter gänzlich in ihren Bann ziehen und verwandeln, unterliegen jedoch gleichzeitig selbst nicht vorhersehbaren Veränderungen im Moment ihrer Betrachtung. Auch wenn Gadamer selbst den Terminus ‚Ereignis‘ zur Charakterisierung von Kunst nur sehr selten verwendet, scheint er für die zusammenfassende Kennzeichnung seiner Position durchaus gerechtfertigt, da er – wie noch eingehend dargelegt wird – sein Verständnis von Kunstwerken an den Ereignisbegriff seines Lehrers Martin Heidegger anlehnt. Diesen Kunstbegriff in seiner Ausprägung nachzuvollziehen und ihn mit Blick auf die Kunst des späten Mittelalters zu diskutieren, ist nun das vorrangige Ziel dieses Beitrages, ohne jedoch hierbei eine strenge Gadamer-Exegese zu betreiben. Entwickelt werden soll keine Theorie des Ereignisses in der Kunst. Ein solches Unternehmen kann angesichts der umfassenden theoretischen Überlegungen zum Ereignisbegriff in der Philosophie des

20. Jahrhunderts nur scheitern² und liegt auch nicht im Interesse des Bandes, der weder ein systematisches Verständnis von Kunst ‚als Ereignis‘, noch ein methodisches Handbuch zur Interpretation spätmittelalterlicher Kunst sein will. Vielmehr sollen, ausgehend von den gemeinsamen Diskussionen in Heidelberg im letzten Jahr, Gadammers systematische Überlegungen zum Kunstwerk in Teilen entfaltet und an Beispielen der Kunstgeschichte diskutiert werden. Im Folgenden – wie auch im gesamten Band – werden daher nicht ausschließlich Gadammers eigene Perspektiven nachgezeichnet, sondern es wird vielmehr ganz allgemein dem flexiblen, prozesshaften und im Geschehen Sinnräume eröffnenden Wesen des Kunstwerkes nachgegangen.³

Eine umfassende *Ästhetik* mit Gadamer zu etablieren scheint ohnehin unmöglich und auch nicht sinnvoll, ging es ihm doch in erster Linie immer um das Verstehen als solches. Kunst im weiten Sinne war für ihn eine Zugangsform zur ‚Wahrheit‘ und insofern im Kontext der Hermeneutik allgemein von großer Relevanz.

Seit Hans-Georg Gadamer in den 1960er Jahren seine Hermeneutik entfaltete, blieb er von der Kunstwissenschaft keinesfalls unbeachtet. Allen voran setzte sich Gottfried Boehm eingehend mit ihm auseinander. Hier bot gerade eine ‚Leerstelle‘ in Gadammers Überlegungen zur Kunst den Anlass für weitreichende Forschungen der Kunstgeschichte auf ihrem Weg zu einer Bildwissenschaft. Denn obgleich Gadamer sich auch der bildenden Kunst widmet, steht für ihn die Frage nach einer spezifischen Seinsweise des Bildlichen nicht im Vordergrund. Er entfaltet vielmehr ein Werkverständnis, das die Verwobenheit von Kunst und Welt aufs Stärkste betont und letztlich im strukturellen ‚Nach-außen-gerichtet-Sein‘ des Werkes seinen ereignishaften Charakter sieht. Dabei interessieren ihn vor allem die strukturellen Gemeinsamkeiten aller Kunst, die als Ausgangspunkt seiner Annäherung an das Verstehen als solches dienen. Ebenjene Frage nach der Bildlichkeit hingegen wurde zentrales Thema der Bildwissenschaft und auch mit Rückbindung an die

² Dies zeigt schon der Sammelband RÖLLI 2004, der eine Übersicht über das französische Ereignis-Denken im Anschluss an Nietzsche, Husserl und Heidegger bietet.

³ Ein sehr nützlicher Überblick zu den verschiedenen aktuellen Ansätzen zu Bild- und Blickakten findet sich bei KRÄMER 2011.

Hermeneutik thematisiert.⁴ In diesem Zusammenhang sind insbesondere die Ausführungen Gottfried Boehms zur ‚ikonischen Differenz‘, die ‚Ikonik‘ Max Imdahls und Oskar Bätschmanns ‚kunstgeschichtliche Hermeneutik‘ zu nennen.⁵

Mit dem Fokus auf der Kunst des späten Mittelalters erscheint es nun gewinnbringend, sich nicht in erster Linie auf Gadammers Ausführungen zu konzentrieren, die Ansatzpunkte für eine Theorie der bildenden Kunst und Bildlichkeit bieten, sondern vor allem seine Überlegungen zur prozesshaften Seinsweise aller Kunst stärker zu berücksichtigen, welche entlang der Begriffe Spiel, Darstellung und Gelegenheit bzw. Okkasionalität entwickelt werden. Bislang fanden in der Kunstwissenschaft insbesondere die Kapitel in *Wahrheit und Methode* Berücksichtigung, die sich mit der Ontologie des Kunstwerkes befassen.⁶

Weil sich gerade die bildende Kunst des Mittelalters durch ihre Eingebundenheit in die Lebenswelt der Betrachter auszeichnet, sich oftmals sehr nah in den Bereich des alltäglichen oder auch rituellen Gebrauches eingliedert und zudem in vielen Bereichen dezidiert auf den Vollzug hin ausgerichtet ist, scheinen uns einige Überlegungen Gadammers sehr pro-

⁴ Neben den Annäherungen an die Bilderfrage aus hermeneutischer Perspektive ist auf die verschiedenen Ansätze in der Tradition Aby Warburgs zu verweisen, die politische oder anthropologische Aspekte des Problems betonen. Vgl. beispielsweise die Arbeiten Martin Warnkes, Horst Bredekamps oder in Frankreich Georges Didi-Hubermans. Daneben sind noch das Feld der *Visual culture studies* mit ihrem ideologiekritischen Anspruch (etwa William J. T. Mitchell) und die semiotisch-analytischen Theorien (z. B. im deutschen Sprachraum Oliver R. Scholz, Klaus Sachs-Hombach) zu erwähnen.

⁵ Siehe dazu insbesondere die Arbeiten Imdahls zur ottonischen Buchmalerei und Giotto (IMDAHL 1970 bzw. 1988) sowie die Arbeiten Gottfried Boehms, u. a. BOEHM/GADAMER 1978, BOEHM 1985 oder BOEHM 2011 sowie BÄTSCHMANN 2009 (erstmalig 1984 erschienen). Zu diesem Themenkomplex siehe auch den Beitrag von Tobias Keiling und Toni Hildebrandt in diesem Band. Viel stärker sind die Spuren der Gadamer'schen Hermeneutik allerdings in der Literaturwissenschaft zu finden, was sich sicherlich nicht zuletzt mit seinem ausgeprägten Interesse an der Dichtung erklären lässt. So umfasst sein Band *Ästhetik und Poetik II* der *Gesammelten Werke* ausschließlich Arbeiten zu literarischen Werken. Siehe z. B. die Arbeiten Hans Robert Jaub' (insb. JAUB 1982), Horst-Jürgen Gerigks sowie das von Carsten Dutt 1993 geführte Gespräch mit Gadamer (DUTT 1993) und neuerdings den Sammelband DUTT 2012.

⁶ Hier handelt es sich im Wesentlichen um das Kapitel zur *Seinsvalenz des Bildes*, in GADAMER, *Wahrheit und Methode*, S. 139–149.

duktiv für den Umgang mit einigen Phänomenen der spätmittelalterlichen Kunst zu sein. Die kunst- und geistesgeschichtliche Schwelle des 15. Jahrhunderts sowie der beginnenden Neuzeit im angehenden 16. Jahrhundert ist hierfür von großer Relevanz und Anschaulichkeit. Kunstwerke dieser Übergangszeit bilden daher den Kern der Betrachtung und Gadamers Gedanken zur Kunst sollen unter der Fragerichtung des Ereignisses in Hinblick auf diese Zeit entfaltet werden, um sie dann immer wieder auch anhand von Beispielen fruchtbar zu machen.

Die Objektanalysen gehen dabei unvermeidlich von einem in höchstem Maße interessierten Betrachter aus, der sich völlig auf die Werke einlässt und versucht, sie zu ‚entschlüsseln‘ – dem Wissenschaftler. Dennoch stoßen für Gadamer Kunstwerke *immer* – auch bei einem bloß flüchtigen oder unaufmerksamen Betrachter – einen Dialog an. Der Dialog zwischen Werk und Betrachter ist deshalb je situativ geprägt und vielgestaltig in seiner Ausprägung, doch er findet immer statt und wir sind immer schon minimal involviert, auch wenn unser Blick nur für einen kurzen Augenblick das Werk trifft.

I Werke im Vollzug. Erste Überlegungen zum Ereignis

Hans-Georg Gadamer entfaltet seine Sichtweise auf die Kunst nicht nur in seinem Hauptwerk *Wahrheit und Methode*, wenn er die eigentümliche Beschaffenheit des Kunstwerkes und seines Verhältnisses zum Rezipienten als Ausgangspunkt für seinen Weg zu einer philosophischen Hermeneutik wählt,⁷ sondern auch in zahlreichen weiteren Aufsätzen bis in die späten 1990er Jahre hinein, die sich mit dem Wesen des Kunstwerkes und der ästhetischen Erfahrung intensiv beschäftigen.⁸ Verbindendes Element seiner Überlegungen ist die Überzeugung, dass ein Zugang zum Werk der Kunst fehlgehen muss, wenn das Werk als ein distanzierendes, von Betrachter und zeitlichem Kontext unabhängiges Objekt begriffen wird.

⁷ Siehe ebd., S. 107–116.

⁸ Gadamers theoretische Aufsätze zu Fragen der Ästhetik sind im Wesentlichen im Band 8 der *Gesammelten Werke* zusammengestellt.

Gerade für das junge Fach Kunstgeschichte mit seiner engen Bindung an die Welt des Museums stellt dieses Kunstverständnis eine ernst zu nehmende Herausforderung dar. Denn gerade die Museumswelt, welche uns heute die Kunst ‚früherer Zeiten‘ präsentiert, unterscheidet sich nach Gadamer ganz grundsätzlich von der Art und Weise, wie Kunst ehemals in die Lebenswelt eingebunden war. Hinweisschilder in Museen wie „Bitte nicht berühren!“ zeugen deutlich von einem grundsätzlich anderen Kunstverständnis als im späten Mittelalter, als letztere immer eng mit ihrer lebensweltlichen oder religiösen Funktion und deren ‚Raum‘ verwoben war. Die Galerie der Neuzeit oder die niederländische Kunstkammer stellen hier einen ‚Zwischenbereich‘ dar, in welchem Kunst als Kunst ausgestellt wurde, sie jedoch als Teil der häuslichen Sphäre noch mehr mit dem Alltag des Betrachters verwoben war als im Museum, in welchem man ja nicht auch lebt. Museale Ordnungen wie das „Bitte nicht berühren!“ zeigen uns mit Gadamer an, dass wir die Kunst aus unserem Lebenszusammenhang verbannt haben und sie nun entrückt in einer abgesonderten Sphäre ‚aufbewahren‘ und erleben.⁹ Für Gadamer sind diese Praxis und der damit verbundene Status von Kunst die Folge eines nachträglichen Eingriffes im Laufe der Geschichte auf dem Weg zu einer Kunst, die sich – mit Hegel gesprochen – zunehmend ihrer selbst bewusst wird.¹⁰ Erst im Bewusstsein, dass diese Absonderung der Kunst von der Lebenswirklichkeit und alltäglichen Erfahrungswelt des Menschen eine nachträgliche und künstliche Trennung der jüngsten Episode der Kunstgeschichte ist, können wir laut Gadamer sehen, dass die Kunst ihren *selbstverständlichen* Ort in der Lebenswelt (natürlich jedoch aber nicht ihre Bedeutung für und ihre Wirkung auf die Welt) verloren hat. Diese Trennung von Kunst als der reinen Erscheinung gegenüber der Welt, welche sie eigentlich darstellt, führte für Gadamer überhaupt erst zur Möglichkeit eines vorauseilenden Scheines und puren Effektes vor aller Bedeutung, sowie eines abgelösten Scheines ohne jeden Sinn, wie wir es beispielsweise bei der Wahrnehmung von Kitsch

⁹ Einen sehr ähnlichen Gedanken formuliert STOICHITA 2011, S. 9 f. und wendet dabei die Tatsache der ‚Verbannung‘ von Kunst aus unserem Leben dahin gehend, dass Kunst als Irreales, Fiktionales und Imaginäres gerade in der ‚Verbannung‘ ihre volle Seinsmacht besitzt und so als „Bild über das Ding“ triumphiert hat.

¹⁰ Vgl. GADAMER, *Kunstabgriff im Wandel* sowie HEGEL, *Ästhetik*.

empfinden.¹¹ Für Gadamer ist Kunst so zunächst immer wesentlich in das Leben eingebunden und stellt nicht etwas vom Alltag Abgetrenntes dar. Sie entspringt unserem Leben und bleibt daran gebunden, ist Teil davon.

Außerdem scheint ein musealisiertes Kunstwerk, das also nicht bereits ursprünglich für den musealen Raum geschaffen war und daher dort seinen eigentlichen ‚Lebensraum‘ hätte, nicht nur die Rückbindung an *seine* Welt verloren zu haben, sondern im Museum zudem eine Setzung in eine Endgültigkeit zu erfahren, die seine potenzielle Offenheit in gewissem Maße negiert. Besonders deutlich wird die Problematik an dezidiert prozessualer und auf das Geschehen ausgerichteter Kunst, wie etwa der Aktion, die durch im Museum ausgestellte bloße Überreste eines solchen ‚Kunstereignisses‘ (etwa der Kleidung des Künstlers oder verwendeter Gegenstände) wie ein archäologisches Relikt anmutet, nicht mehr wie das Werk selbst. Denn das eigentliche ‚Werk‘ ist in einem solchen Fall ja nicht materiell fassbar, weil es sich nur als Handlung konstituiert. Ähnliches lässt sich jedoch nicht nur für neue Kunstformen feststellen, sondern gilt insbesondere für viele Kunstwerke des späten Mittelalters, die untrennbar mit der Lebenswelt des Betrachters verbunden waren und zu einer Zeit entstanden, in der das Museum noch nicht existierte. Natürlich bindet Letzteres diese Werke wiederum in neue Sinnzusammenhänge ein, aber eben in einen Zusammenhang, der das Werk immer schon als ein stillgestelltes, von der Lebenswirklichkeit befreites Objekt präsentiert. Mit dem Gegenstandsbereich des vorliegenden Sammelbandes, der Kunst des ausgehenden Mittelalters, wenden wir uns ebenjener Zeit zu, in der das neuzeitliche Kunstverständnis sich etwa mit dem Entstehen von Galerien oder Kunstkammern erst langsam zu entwickeln beginnt und das Eingebettetsein aller Kunst in die Lebenswelt noch selbstverständlich gegeben war.

Das spätmittelalterliche Kunstwerk unter dem Begriff des Ereignisses zu denken, zielt also auf mehrere Aspekte ab. Einerseits birgt gerade die im vorliegenden Band im Vordergrund stehende Kunst in sich ereignishaftes Potenzial in einem grundlegenden Sinne. Durch ihre Eingebundenheit in religiöse Rituale und Vollzüge – wie etwa Prozessionen oder liturgische Feiern – scheint sie sich wesenhaft als Teil eines sich

¹¹ Vgl. zum Begriff des ‚Selbstverständlichen‘ insbesondere GADAMER, *Problematik des Selbstverständnisses* und GADAMER, *Ende der Kunst?*, S. 212 f.

immer wieder neu entfaltenden Ereignisses zu bestimmen. Darüber hinaus jedoch – und dieser Aspekt weist über die ursprüngliche lebensweltliche Funktion der Werke hinaus – scheint Kunst als solche mit Gadamer im Sinne einer Vollzugsform zu denken zu sein. Der Prozess der Kunstbetrachtung bzw. des Dialoges mit ihr oder ganz allgemein der Kontakt mit Kunst können als eigentliche Erfüllung dessen gedacht werden, was Kunst ausmacht. In diesem Sinne ist ihr Wesen immer schon ereignishaft, weil ihr Sinn nur im Geschehen ist, was anhand einiger zentraler Gedanken Gadamers in diesem Zusammenhang des ‚Ereignisses‘ entfaltet werden soll. Besonders im Vordergrund stehen seine Begrifflichkeiten des *Spieles*, welche den Prozess der Interaktion zwischen Werk und Rezipienten zu fassen versucht, der *Gelegenheit* oder *Okkasionalität*, die sich der zeitlichen Verankerung des ereignishaften ‚Werkes‘ widmet, sowie dem Begriff der *Darstellung*, in der für Gadamer im Unterschied zum ‚Artefakt‘ die Kunst erst eigentlich Werk ist.

II Der *Spiel*charakter des Kunstwerkes

Eine erste ausführliche Darlegung von Gadamers Kunstbegriff stellt der zweite Abschnitt seines Hauptwerkes *Wahrheit und Methode* dar. Nachdem er zunächst die Erlebnis- und Genieästhetik Kants als eine unzulässige Subjektivierung des Kunstgeschehens herausgearbeitet hat, setzen seine ästhetischen Überlegungen mit einem Vergleich zwischen Kunstwerk und Spiel bzw. Schauspiel ein. Während hier Fragen zum Verhältnis von Werk und Betrachter sowie nach dessen Zeitlichkeit berührt werden, versucht der zweite Teil des Abschnitts ausgehend vom Bild den ontologischen Status des Kunstwerkes zu umreißen.¹²

Bei allen Ausführungen in *Wahrheit und Methode* darf aber nicht vergessen werden, dass die Passagen zum Kunstwerk keine eigene Theorie desselben bilden sollen.¹³ Sie stellen für Gadamer lediglich

¹² Zu einer Relektüre der entsprechenden Passagen in *Wahrheit und Methode* siehe maßgeblich BOEHM 1996 und in einer überarbeiteten Fassung desselben Aufsatzes BOEHM 2007A, S. 243–267.

¹³ GADAMER, *Wahrheit und Methode*, S. 141: „Die Absicht der vorliegenden begrifflichen Analyse ist indes keine kunsttheoretische, sondern eine ontologische.“

einen ‚Durchgang‘ hin zu seiner neuen philosophischen Hermeneutik dar. Ziel ist hier also nicht in erster Linie das Verstehen von Kunst, sondern das Verstehen als solches, zu dessen Erhellung die Kunst im weiteren Sinne beizutragen vermag. Ganz bewusst ist Gadamers begriffliche Kategorie des Spieles gewählt, um die vorliegende Auseinandersetzung mit dem *Bild als Ereignis* zu beginnen, weil sich dort bereits das prozesuale und letztlich ereignishafte Kunstverständnis Gadamers zu erhellen beginnt.¹⁴

Gadamers Vergleiche des Kunstwerkes mit dem Spiel bzw. dem *Schauspiel* sollen zunächst vor allem für die Verwandlung sensibilisieren, die dem Kunsterfahrenden, Betrachter wie Leser, im Akt der Erfahrung zuteil wird. Im Spielbegriff schwingt zudem immer schon eine Form von ‚Miteinander‘ mit, das nicht nur der Kunst immanent ist, sondern jedes produktive Verhältnis in der Welt kennzeichnet. Deutlich wird dies bereits mit den Versen Rainer Maria Rilkes, die *Wahrheit und Methode* als Motto vorangestellt sind:

Solang du Selbstgeworfenes fängst, ist alles
Geschicklichkeit und läßlicher Gewinn –;
erst wenn du plötzlich Fänger wirst des Balles,
den eine ewige Mitspielerin
dir zuwarf, deiner Mitte, in genau
gekonntem Schwung, in einem jener Bögen
aus Gottes großem Brückenbau:
erst dann ist Fangen-können ein Vermögen, –
Nicht deines, einer Welt.¹⁵

Für Gadamer zeichnet sich daher die Kunstbegegnung gerade durch einen Moment der Unmittelbarkeit aus. Der Betrachter geht im Spiel der Darstellung, im Hin und Her der Bewegung des Vollzuges zwischen Betrachter und Werk auf, ja vergisst in letzter Instanz geradezu sich selbst und seine Umwelt und wird wesenhafter Teil des ‚Spiels‘.

¹⁴ Anders als in den bisherigen Versuchen, Gadamers Kunstbegriff im Bereich der Kunstgeschichte fruchtbar zu machen, sollen hier zunächst nicht die offensichtlichen Textstellen, nämlich die Ausführungen zur Seinsvalenz des Bildes, aufgegriffen werden. Siehe auch oben Anm. 5 und 6.

¹⁵ Rainer Maria Rilke, zitiert nach GADAMER, *Wahrheit und Methode*.



Farbtafel 1: Albrecht Dürer, *Schmerzmann* (um 1492). Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv.-Nr. 2183

Das eigentliche Subjekt des Spieles [...] ist nicht der Spieler, sondern das Spiel selbst. Das Spiel ist es, was den Spieler in seinen Bann schlägt, was ihn ins Spiel verstrickt, im Spiele hält.¹⁶

So spricht uns auch noch heute Albrecht Dürers Schmerzensmann (Farbtafel 1) unmittelbar an und teilt seine Welt mit uns, indem er uns nicht nur direkt anblickt, sondern herausfordernd und zugleich einladend mit seinem linken Arm die ästhetische Grenze des Bildes durchbricht, um mit uns in Dialog über seinen Schmerz zu treten, der eigentliches Thema des Werkes ist.¹⁷ In diesem Sinne spricht das Bild uns an, ist aber gleichermaßen auf uns als ‚tätige‘ Betrachter angewiesen, ja setzt uns als solche bereits bildimmanent voraus und kommt erst in der sukzessiven Betrachtung und Erschließung zu sich selbst als Teil des Spiels der Darstellung.

Wir als Betrachter sind als wesentlich im Bild mitgedachte ‚Spieler‘ so niemals objektiv und teilnahmslos vor dem Bild, denn über uns erschließt es sich erst. So ist das Werk auch von der aktiven Beteiligung des jeweiligen Betrachters abhängig, der aufgrund seiner Gewordenheit hier dieses in den Blick nehmend wiedererkennt, aber dafür dort jenes übersieht. Diesen Aspekt macht Gadamer etwa mit dem Vergleich der ‚Aufführung‘ eines Schauspiels anschaulich, bei dem die Zuschauer des Stückes zu einem Teil des ‚Spiels‘ werden, ohne den es gar nicht zur Aufführung kommen kann – denn eine Aufführung ist immer eine Aufführung für jemanden, die Gedanken und Emotionen des Stückes richten sich an jemanden und die Bühne wendet sich zu jemandem hin. Entfaltet wird der Gedanke in *Wahrheit und Methode* weiter am Beispiel der Musik. Beim gemeinsamen Musizieren, etwa bei der Hausmusik, wird, selbst wenn dies nicht für ein Publikum geschieht, ein solches doch immer zumindest imaginär vorausgesetzt, weil der Klang des Musikstückes in seiner Freisetzung in den Raum wesenhaft für einen Hörer bestimmt ist – auch wenn man alleine ist. So gesehen ist auch die ‚Aufführung‘ eines Bildwerkes wesentlicher Teil des Werkes und ist dennoch immer wieder aufs Neue singular und einzigartig. Demzufolge bleibt ein Werk über die Zeiten hinweg auch nie dasselbe, sondern wird vom je-

¹⁶ Ebd., S. 112.

¹⁷ Schon früh ist der Begriff in MICHALSKI 1932 zu finden. Vgl. zudem jüngst den Sammelband KLEINSCHMIDT 2011 zur Bestimmung von politischen und ästhetischen Grenzbegriffen.

weiligen Betrachter und Kontext, also der jeweiligen ‚Aufführung‘, die es immer neu zur Darstellung bringt, mitbestimmt.¹⁸

An einem Bild von Pere Borell del Caso aus dem Jahre 1874 mit dem Titel *Flucht vor der Kritik* (Farbtafel 2), in dem ein Junge im Begriff ist, die illusionistisch gestaltete Bildgrenze, den gemalten Rahmen, zu übertreten und aus dem Bild in unsere Welt zu steigen, wird dieser prozessuale Spielcharakter des Werkes nicht nur anschaulich, sondern er ist geradezu Thema des Bildes. Zugleich erstaunt und entsetzt blickt der Junge zu uns heraus bzw. in unsere Welt hinein; er steht mit ihr nicht nur in direktem Kontakt, sondern Wirklichkeit und Bildlichkeit verweben sich zu einer gemeinsamen Realität.¹⁹ Die unüberwindbare Grenze zwischen Welt und Bildwelt ist für den Moment der Illusion aufgehoben. Dabei sind wir eben nicht nur die Beobachter dieser Szene, sondern selbst Betroffene. Denn der Ausstieg aus dem Bild und der Blick des Jungen beziehen sich auf unsere alltägliche Welt, ja auf uns selbst und stellen das herkömmliche Beziehungsgefüge von ‚Kunstwelt‘ und ‚natürlicher Welt‘ infrage. Dies geschieht allerdings nicht nur visuell durch das Sprengen der Bildgrenze, sondern auch durch den Titel, welcher das übliche Verhältnis von Werk und Betrachter einfach umkehrt: Hier ist es nicht mehr der Rezipient, der das Bild befragt, sondern das Bild selbst bezieht zu der Tatsache Stellung, dass herkömmlicherweise von *uns* über es geurteilt wird. Es entzieht sich unserer ‚Kritik‘, kehrt den Spieß um und wirft uns auf uns selbst zurück mit der Frage: „Warum urteilst *Du* über mich?“ Die Realitäten beider Welten stehen infrage, sind Teil des „Spiels“, das Gadamer generell als das *Aufgehen in der Darstellung* begrifflich zu fassen sucht.²⁰ Obwohl uns die Figur im Bild nicht anblickt, spricht uns – die wir es ansehen – das Werk selbst unmittelbar an. So intendiert das Werk also ganz offensichtlich eine Umkehrung des Verhältnisses von Objekt und Subjekt, die sich in der Illusion vollzieht. Das Kunstwerk gewinnt unter dieser Betrachtung ebenfalls subjektive Züge, weil es uns anspricht oder anblickt und uns zum Gegenstand der

¹⁸ GADAMER, *Wahrheit und Methode*, S. 17–116 und 121.

¹⁹ Es mag sein, dass der Betrachter diese Verbindung beider Realitätsebenen nur unter Vorbehalt oder in besserem Wissen um deren ‚Künstlichkeit‘ folgt, doch schon die wie auch immer geartete Auseinandersetzung mit der ‚anderen Sphäre‘ und die Bezugnahme zur eigenen Welt setzen eine tiefere und jeder Distanznahme vorausgehende Verschmelzung gerade als ernsthaften Dialog mit demselben Werk voraus.

²⁰ GADAMER, *Wahrheit und Methode*, S. 110.

Betrachtung macht. Dieses Ineinander der Blickdimensionen hat Dieter Mersch mit der Formel zusammengefasst:

Angeschaut blickt vielmehr das Bild zurück.²¹



Farbtafel 2: Pere Borell del Caso, *Flucht vor der Kritik* (1874). Madrid, Sammlung Banco de España

²¹ MERSCH 2002, S. 184.

Mit seinem Titel stellt das Werk uns sogar unter den Verdacht, Ursache für die Flucht zu sein, der wir hier beiwohnen. Diese Flucht ist gleichsam eine ‚Flucht nach vorne‘, nicht nach hinten von uns weg, in die Tiefe der Bildwelt hinein, sondern ein Eintreten in die vermeintliche Lebenswelt des Betrachters und damit ein Austreten aus dem Status des Objektes, das als ein Getrenntes angesehen wird. Dasjenige, was also in der Erfahrung dieses Werkes zur Darstellung kommt, lässt sich nicht auf ein gegenständliches Etwas reduzieren, sondern erhält seinen Status als Werk gerade und nur dadurch, dass es sich im Dialog mit uns entfaltet und vollzieht.

Noch offensichtlicher und plakativer finden wir diese Form des Angesprochenenseins durch das „Anblickende *im* Bild“²² in dem berühmten Werbeposter der US-Army von 1916/17 zum Thema gemacht (Farbtafel 3). Aus dem Bild herausgreifend wählt Uncle Sam den jeweiligen Betrachter als ein bestimmtes Subjekt-Objekt aus der Masse aus. Mit der unmissverständlichen Absicht, die persönliche Schuld gegenüber dem Vaterland in Wort und Bild heraufzubeschwören, will das Werk als solches den Betrachter dazu bewegen, zur nächsten Rekrutierungsstelle zu gehen, um für das Vaterland zu kämpfen.²³ Daran zeigt sich also in ganz besonders drastischer Weise die Macht solcher Bildwerke, selbst in der Welt als aktive und handelnde Subjekte aufzutreten und unmittelbar auch faktisch in die Lebenswelt der Betrachter einzugreifen – mit, wie im Falle des Krieges, möglicherweise weitreichenden persönlichen Konsequenzen für den Betrachter.²⁴

Den drei angeführten Bildbeispielen gemeinsam ist die explizit, bereits bildimmanent thematisierte Grundstruktur, durch das Verlangen des Anderen im Bild²⁵ den Betrachter zu einem Teil des Bildvorgangs werden zu lassen. Dieser ist so nicht mehr unbeteiligt und frei von Bezügen ein scheinbar bloß objektiver und neutraler Beobachter, sondern ihn

²² Ebd.

²³ Vgl. MITCHELL 2005, S. 64–66.

²⁴ Besonders auffällig ist bei den drei Beispielen, dass gerade jenes Werk, das die unmittelbarsten und drastischsten Konsequenzen im ‚wirklichen‘ Leben auszulösen vermochte, über die historische Distanz hinweg am wenigsten Wirkung entfaltet und uns heute eben nicht mehr dazu zu bewegen vermag, zur Armee zu gehen. Als Plakat hat es seinen aktuellen Wert verloren. Übrig bleibt die Überschreitung der ästhetischen Grenze, die uns erreichende Geste.

²⁵ Vgl. LÉVINAS, *Spur des Anderen*, S. 218 f.



Farbtafel 3: James Montgomery Flagg, *I want you for the U. S. Army* (1916/17)

zeichnen vielmehr auch Angesprochenensein und Betroffenheit aus, denen er in der Erfahrung von Kunst ausgesetzt ist. Darüber hinaus konstituiert ein solches Kunstwerk sich überhaupt erst als ein Ganzes, indem es den Betrachter als ‚Dialogpartner‘ begreift.²⁶

²⁶ Das, was sich uns dabei *zeigt*, kann daher, sofern wir uns durch einen Zugang zur Welt auszeichnen, als universale *Sprache* letztendlich aller Dinge angesehen werden, die uns ansprechen und auf die wir uns einlassen können. Vgl. HOGREBE 2010, S. 380. Wolfram Högbe hebt in diesem Zusammenhang den Universalitätsanspruch

Damit haben sich bereits verschiedene Formen von Aktivität, Performativität und Prozessualität angedeutet, die von den Kunstwerken selbst auszugehen scheinen, ihnen bildimmanent als Grundstruktur innewohnen und uns so in etwas involvieren.²⁷ Was sich *darstellt* und was *sich* uns zeigt, erhält eine bildliche Qualität, die nicht auf die ‚Leinwand‘ beschränkt ist, sondern die sich im Ereignis zwischen Bild und Betrachter erst entfaltet und erfahrbar wird. Wir als Betrachter sind in diesem Darstellungsprozess immer schon Teil des Vorgangs und medial darin eingebunden,²⁸ indem wir sukzessiv mit dem Bild interagieren, es in Blickakten ‚durchschreiten‘ oder es gesamthaft auf uns wirken lassen. Dieses ‚Ereignis‘, das sich im Vollzug entwickelt, lässt sich präzise bestimmen, wenn wir die obige Pointe von Gadamer's Vergleich zwischen Kunstwerk und Schauspiel aufgreifen: Das Kunstwerk ist wesentlich ereignishaft, insofern es nur in seiner ‚Aufführung‘ zur ‚Darstellung‘ kommt und die Aufführung ist wesenhaft immer eine Aufführung *für* jemanden.²⁹ Besonders die Werke des späten Mittelalters können im Kontext des Schauspielgedankens beim Verständnis des Zusammenhanges von Aufführung und Werk veranschaulichende Funktion einnehmen. Denn meistens sind sie in rituelle, liturgische oder andere praktische Vollzüge eingebunden, die vor einem bestimmten Publikum stattfanden. Darin haben sie ihren zugewiesenen Ort und können in städtischen Prozessionen, geistlichen Spielen, Messfeiern, andächtigen Übungen oder festlichen Herrschaftseinzügen überhaupt erst ihren Zweck erfüllen. Deutlich wird dieser Aspekt beispielsweise bei der Betrachtung von Kreuzwegen des Spätmittelalters. Sie konnten – wie es etwa in Nürnberg vor den Toren der Stadt der Fall war – mehrere Werke zu einem Gesamt-

der Gadamer'schen Hermeneutik mit folgendem Zitat hervor: „So reden wir ja nicht nur von einer Sprache der Kunst, sondern auch von einer Sprache der Natur, ja überhaupt von einer Sprache, die die Dinge führen.“, GADAMER, *Wahrheit und Methode*, S. 478. Dadurch fällt es uns nicht mehr so leicht, das Sich-Zeigen der Dinge und das Uns-Ansprechen der Dinge einfach als getrennt voneinander vorzustellen.

²⁷ Auch mit Merleau-Ponty lässt sich eine solche Dynamik zwischen Bild und Betrachter formulieren, vgl. beispielsweise MERLEAU-PONTY, *Auge und Geist*.

²⁸ Siehe hierzu insbesondere den Beitrag von HOGREBE 2010.

²⁹ Vgl. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Kap. 2.1: *Spiel als Leitfaden der ontologischen Explikation*, S. 107–139. Dabei hat Gadamer natürlich einen Begriff von Spiel zur Hand, der den Blick von einem subjektiven Erlebnischarakter gerade weg-führen soll.

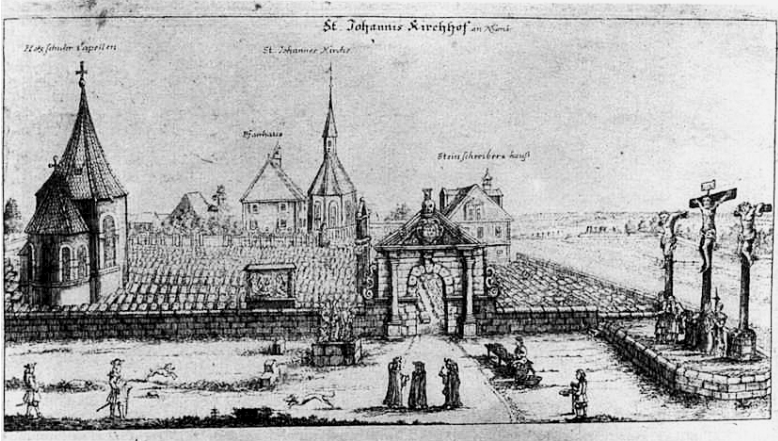


Abb. 2: Johann Alexander Boener, *Johannisfriedhof von Osten* (um 1700). Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. SP 8870, Kapsel 1059a

komplex zusammenfassen, der den Leidensweg Christi zum Kreuz bis hin zum Heiligen Grab zur Darstellung brachte (Abb. 2). Wie ein entfaltetes, aus einzelnen Elementen konstituiertes Kunstwerk bilden mehrere Steinreliefs von Adam Kraft mit den Stationen der Passion Christi und eine mit Fresken ausgestattete Kapelle ein gesamtheitliches Gefüge, das erst im Nachvollzug und Abschreiten der Rezipienten erfahrbar wird.³⁰ Erst im Sich-Ereignen war der Leidensweg Christi als ebendieser aktualisiert und lebendig. Dieses Ereignis konnte in unterschiedlicher Weise immer wieder neu zur Darstellung kommen. Ein wesentlicher Faktor war also die Art und Weise, wie man den Kreuzweg beschritt, ob mit einem Kreuz und Schauspielern, mit einem Sarg, den man zum Friedhof trug, einer Auferstehungsfigur zur Osterfeier oder in der eigenen Imagination mit all dem Personal, das ehemals am Leidensweg Christi teilhatte. Nicht selten kam es dabei vor, dass der ‚nachgebaute‘ Weg in den tatsächlichen Maßen bemessen wurde, die Christus in Jerusalem zurückgelegt haben sollte, und dass die Stationen auch hierin dem vermeintli-

³⁰ Siehe hierzu ZITTLAU 1997, WEGMANN 2002 sowie SCHULZ 2012. Das Thema wird seit dem Sommersemester 2012 von Johann Schulz im Rahmen des Dissertationsprojektes *Am anderen Ort. Zum Verhältnis von Bild und Spiel bei der Konstituierung von ‚Ereignisräumen‘ anhand spätmittelalterlicher Jerusalemnachbildungen* weitergeführt.

chen Vorbild Jerusalem folgten. Die Aufstellung des Werkes entsprach so einem genauen Plan, der den Benutzern die wichtigsten ‚Regieanweisungen‘ an die Hand gab. Neben der immer wieder neuen Aktualisierung in der Aufführung scheint ein solches Gebilde auch als Gesamtgefüge in den städtischen Raum eingegriffen zu haben, waren doch die Stationen auch vorhanden, wenn sie gerade nicht ‚bespielt‘ wurden.

Das skizzierte Beispiel zeigt, dass sich die verschiedenen, im klassischen Sinne performativen Kunst- und Ritualformen nur schwer von den rein ‚statischen‘ Künsten trennen lassen und auch nicht ohne diese gedacht werden sollen, denn oft genug lag deren eigentlicher Zweck ja inmitten eines Rituals verortet. Wenn der Spielbegriff nun sowohl bildende als auch darstellende Kunstformen umfasst, ist das Spiel für Gadamer in diesem Zusammenhang mehr als ein anschauliches Beispiel. So weist er es explizit als die „Seinsweise des Kunstwerkes selbst“³¹ aus. Der besondere Aspekt des Spieles, das von allem Ernst der Welt absieht, liege darin, dass doch so etwas wie ein „heiliger Ernst“ im Spiele sei, um den die Spielenden – sofern sie darin aufgehen – auch wüssten.³² Gleichzeitig erkennt Gadamer auch eine gewisse Eigendynamik des Spieles an, welcher der Spielende nie vollständig habhaft werden kann. Im Hin und Her des Spiels geschehe etwas wie von selbst, in ihm liege ein gewisses „Moment der Selbstlosigkeit [Sic!]“³³, das dem Spiel konstitutiv sei.³⁴ Übertragen auf das Kunstwerk als solches, das nicht als ein gegenüberstehender Gegenstand begriffen wird, bedeutet dies mit Gadamer:

Das Kunstwerk hat vielmehr sein eigentliches Sein darin, daß es zur Erfahrung wird, die den Erfahrenden verwandelt. 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 bedeutsam wird. Denn das Spiel hat ein eigenes Wesen, unabhängig von dem Bewusstsein derer, die spielen.³⁵

Das Spiel stellt für Gadamer ein Verhältnis dar, das seinen Beziehungsteilen, dem Spieler und dem, was gespielt wird, als Gesamthaftes immer

³¹ GADAMER, *Wahrheit und Methode*, S. 107.

³² Vgl. ebd., S. 107 f.

³³ GADAMER, *Problematik des Selbstverständnisses*, S. 126.

³⁴ Vgl. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, S. 110 f.

³⁵ Ebd., S. 108.

übergeordnet und vorgängig ist.³⁶ *Es* ist für Gadamer eigentliches Subjekt jenseits der Subjektivität des einzelnen Rezipienten. Der Spielende gelangt im Spiel in eine Sphäre, die ihrer ganz eigenen Gesetzmäßigkeit folgt und von ebendieser wird er so sehr eingenommen, dass das Spiel über ihn Herr wird.³⁷ Die innere Logik eines Spieles und seine Eigengesetzlichkeit werden nicht von Außen bestimmt, sondern konstituieren sich aus der Spielbewegung heraus selbst und verschaffen sich einen *Spielraum*.³⁸

Zudem erfüllt sich der Sinn des Gadamer'schen Spiels im Spiel selbst, es ist Selbstzweck. Aus dieser Selbstgenügsamkeit – und dieser Argumentationsschritt ist für den vorliegenden Bezug zum Kunstwerk überaus bedeutsam – folgert Gadamer, dass das Spiel nur sich selbst darstellen will und darstellt.³⁹ Es ist Spiel, insofern es Darstellung seiner selbst ist. Dieser Darstellungscharakter ist ebenso auch dem Kunstwerk eigen und Gadamer zieht die Parallele zum Spiel, um seine Sicht auf das Wesen des Kunstwerkes weiter zu erhellen. Kunstwerke sind jedoch immer auch *für* jemanden geschaffen, wie es Gadamer zufolge besonders Kult- und Schauspiele verdeutlichen, die immer für eine bestimmte Gemeinde oder Zuschauergruppe aufgeführt werden und deren Geschlossenheit gerade erst durch ihre Offenheit in Richtung des Zuschauers gegeben ist. Schließlich ist ihre Aufführung – wie auch die des Kunstwerkes – konstitutiv darauf ausgerichtet, von jemandem erfahren zu werden, der so schon als Zuschauer vorausgesetzt sein muss.⁴⁰ In diesem Sinne ist das materielle Kunstwerk zunächst nicht im eigentlichen Sinne selbstgenügsam – im Gegenteil. Es fordert das Gegenüber auf, bietet ihm einen Dialog an, spielt ihm etwas vor. Erst im Aufgehen in diesem Spiel, also in seiner Darstellung für den Betrachter und ‚Mitspieler‘, ist es im eigentlichen Sinne Spiel und selbstgenügsam.

³⁶ Vgl. GADAMER, *Problematik des Selbstverständnisses*, S. 126. In direkter Bezugnahme auf seinen Lehrer Heidegger leitet Gadamer das Moment des hermeneutischen Bewusstseins von der Erfahrung des Spieles her als ein Verhältnis von Verstehen und Verstandenem. Das Verhältnis wird dabei nicht durch seine Teile konstituiert, sondern ist den Teilen selbst immer vorgängig.

³⁷ Vgl. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, S. 112.

³⁸ Vgl. ebd. sowie GADAMER, *Problematik des Selbstverständnisses*, S. 128 f.

³⁹ GADAMER, *Wahrheit und Methode*, S. 113: „Seine Seinsweise ist also Selbstdarstellung.“

⁴⁰ Ebd., S. 114 f.

Aber das kultische oder profane Schauspiel, so sehr es eine ganze in sich geschlossene Welt ist, die es darstellt, ist wie offen nach der Seite des Zuschauers. In ihm erst gewinnt es seine ganze Bedeutung. Die Spieler spielen ihre Rollen wie in jedem Spiel, und so kommt das Spiel zur Darstellung, aber das Spiel selbst ist das Ganze aus Spielern und Zuschauern.⁴¹



Abb. 3–4: Giovanni Battista Tiepolo, *Die Allegorie der vier Erdteile im Treppenhaus Balthasar Neumanns in der Würzburger Residenz* (1750–1753). Würzburg, Residenz

Das wesenhafte Moment des Kunstwerkes, das Gadamer als das ‚Spiel‘ freilegt, ermöglicht es daher, das enge Verhältnis (spät-)mittelalterlicher Kunstwerke, Kulthandlungen und Schauspiele profaner sowie sakraler Art angemessen zu charakterisieren. Es handelt sich um verschiedene Darstellungsformen, die wesentlich im ‚Spiel‘ eine Welt aufgehen lassen.

So verstanden ergibt sich hieraus eine bedeutende Konsequenz für den wissenschaftlichen Umgang mit Kunst, die sich auch in zeitgenössischen Entwicklungen der Kunstwissenschaft zu bestätigen scheint: Als Betrachter sind wir niemals unbeteiligt und objektiv. Als konstitutiver Teil dessen, was Gadamer als das ‚Spiel‘ zu fassen sucht, aktualisieren wir im Dialog das Werk selbst immer wieder neu. Wir wiederholen so nicht einfach die einmalige und ursprüngliche Bedeutung, sondern erfahren das Werk in seiner Darstellung im Jetzt. Hieraus folgert Gadamer

⁴¹ Ebd., S. 115.

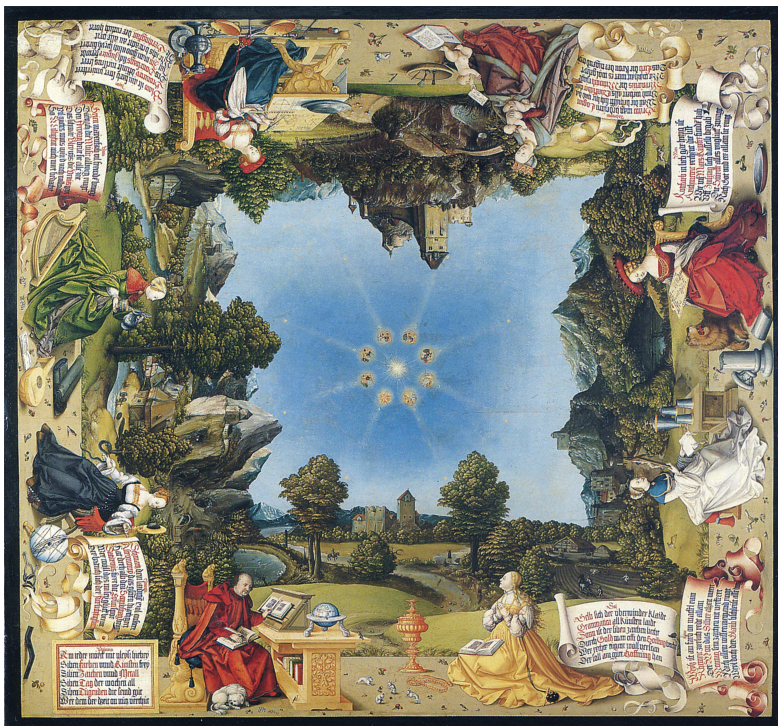
dennoch auch keine völlige Willkür im wissenschaftlichen Umgang mit Kunst. Es zeigt sich vielmehr die Notwendigkeit, die spezifische ‚Aufführungssituation‘ eines Kunstobjektes im wissenschaftlichen Verstehensprozess mit zu berücksichtigen – dass ein solcher Aufführungszusammenhang sich gerade im Falle spätmittelalterlicher Kunst oft wesentlich von der heutigen unterscheidet, ist offensichtlich.

Zusammenfassend lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass sich das Kunstwerk mit Gadamer nicht nur als in die Praxis einbezogen erweist, sondern selbst eine Praxis hat, die sich in prozesshafter Weise artikuliert und zum Ausdruck kommt. Dies ist das Ereignishafte des Werkes. Anhand des berühmten Deckenfreskos von Giovanni Battista Tiepolo im Treppenhaus der Würzburger Residenz wird dieser Gedanke besonders sinnfällig (Abb. 3–4). Dem Betrachter, der hinauf zu den bischöflichen Repräsentationsräumen schreitet, verbergen und eröffnen sich Teile des Bildes gleichsam automatisch. Die Treppenführung und die schiere Größe des Werkes zwingen ihn, zumindest immer zwei der vier Erdteile aus dem Blick zu verlieren. Wenn der Besucher wirklich sehen will, wovon er beim Aufgang eine leise Ahnung bekommen hat, und sich nicht nur von der Fülle der Formen und ihrem Farbenspiel überwältigen lassen möchte, muss er die umlaufende Galerie begehen und sich auf die Ausschnitte konzentrieren, die ihm der jeweilige Standort eröffnet.⁴² Das Werk als umgreifende Einheit erschließt sich nur demjenigen, der willens ist, ihm in seine Teile zu folgen und von der Illusion des *einen* richtigen Betrachterstandpunktes zu lassen, von dem aus er das Bild in einem totalitären Blick bannen kann.

An einem Bildertisch von Martin Schaffner aus dem Jahre 1533 zeigt sich das Ereignishafte nicht im Zusammenwirken von Malerei und Architektur sowie in der schieren Größe des Bildes wie bei Tiepolo, sondern der Bezug ist im Werk explizit mitgedacht (Farbtafel 4).⁴³ Die darauf abgebildeten Planetendarstellungen sind in vier Richtungen hin zur jeweiligen Tischseite dargestellt. Der Tisch selbst hat verschiedene Ausrichtungen, die die jeweilige Position des Betrachters vor dem Tisch bereits immanent berücksichtigen. Doch schaut jener auf die Bemalung des ganzen Tisches, muss er sehen, dass es – wo er sich auch befindet –

⁴² Zur Rolle der Architektur als der umfassenden raumbildenden Kunst siehe ebd., S. 162 f.

⁴³ Vgl. SLG.-KAT. KASSEL 1997, S. 230–261.



Farbtafel 4: Martin Schaffner, *Bildertisch für den Straßburger Goldschmied Erasmus Stedelin* (1533). Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. GK 22

Sichtweisen gibt, die von seinem Standpunkt aus ‚falsch‘, das heißt auf dem Kopf, sind. So ist es die Gestaltung des Tisches selbst, die dem Betrachter zum Anlass für die sinnlich-körperliche Erfahrung des Bildsinnes in der Bewegung wird. Diese ‚Eigendynamik‘ des Werkes wird zudem an der Gestaltung des illusionistischen Ausblickes in der Mitte deutlich. Möchten wir als Betrachter den Blick in den Himmel wagen, müssen wir uns über den Tisch beugen und – paradoxerweise – nach unten blicken. So erzeugt das Werk einen Bruch im Blick des Betrachters, eine Spannung des vertrauten Realitätsgefüges. Diese Spannung ist zwar im Werk selbst als ‚Anstoß‘ angelegt, ihre Entfaltung und Darstellung jedoch findet sie erst in der sukzessiven Interaktion mit dem Betrachter, der eine Bewegung vollzieht.

Diese Beispiele machen also ungeachtet ihrer Unterschiede deutlich, wie sehr sich ein Werk der Erfahrung immer als eine prozesshafte Darstellung darbietet und erst im Ereignis nachvollzogen werden kann. Eben-dieses Seinsverhältnis meint der Begriff vom *Bild als Ereignis* im vorliegenden Kontext. Dasjenige, was Gadamer in den oben besprochenen Passagen mit dem Begriff des Spiels zu fassen sucht, ist als strukturelles Moment für Werke der Kunst des Spätmittelalters von großer Anschaulichkeit, weshalb der Begriff des Ereignisses bei Gadamer eingehender untersucht und weiter differenziert werden soll.

III Das Ereignis bei Gadamer

Mit dem Begriff des Ereignisses wird ein zentraler Punkt im Denken Gadamers berührt. Er selbst entwickelt ihn jedoch nicht als Begriff, sondern scheint ein gewisses Vorverständnis anzunehmen, das im Folgenden besonders unter der Berücksichtigung von Gadamers Rückbezug auf Heidegger näher betrachtet werden soll.

Der Begriff des *Ereignisses* umfasst zunächst allgemein das prozesshafte Wesen des Kunstwerkes, wie es Gadamer am Begriffsfeld Spiel und Darstellung entfaltet. Wohlwissentlich, dass Gadamer selbst diesen Begriff sehr selten verwendet, viel eher vom Seinsvollzug oder Seinsvorgang des Kunstwerkes spricht, birgt er schließlich einen entscheidenden Aspekt, nämlich denjenigen der situativen Gebundenheit, in der ein Kunstwerk – wie bereits angedeutet wurde – immer erst im Spiel zur Darstellung kommen kann. In *Wahrheit und Methode* selbst scheint der Begriff *Ereignis* nur einmal im Kontext des Kunstwerkes auf, nämlich inmitten der Klärung, welchen Anteil die *Gelegenheit*, das okkasionelle Moment, am Kunstwerk hat:

Jede Aufführung ist ein *Ereignis*, aber nicht ein *Ereignis*, das als ein eigenes dem dichterischen Werke gegenüber oder zur Seite träte – das Werk selbst ist es, das sich in dem *Ereignis* der Aufführung *ereignet*. Es ist sein Wesen derart ‚okkasionell‘ zu sein, daß die Gelegenheit der Aufführung es zum Sprechen bringt und herauskommen läßt, was in ihm ist.⁴⁴

⁴⁴ GADAMER, *Wahrheit und Methode*, S. 152 (unsere Kursivsetzung).

Im Gespräch mit Carsten Dutt nimmt Gadamer 1993 hierzu noch einmal rückblickend Stellung und formuliert explizit einen Zusammenhang von Kunstwerk und Ereignis:

Der Begriff des ästhetischen Objekts scheint mir übrigens ganz ungeeignet zu sein. Wenn uns ein Werk erreicht, dann ist da nichts mehr von einem Objekt, das uns gegenüber ist, das wir übersehen und auf eine begriffliche Sinnintention hin durchsehen. Es ist umgekehrt: Das Werk ist ein Ereignis. Es erteilt uns einen Stoß, es stößt uns um, indem es eine eigene Welt aufstellt, in die wir gleichsam hineingezogen werden. Heidegger hat die Ereignishaftigkeit des Werkes in seiner Abhandlung über den Ursprung des Kunstwerkes überzeugend beschrieben. Er hat die Spannung erkannt, die das Kunstwerk auszeichnet, wenn es eine Welt aufstellt und sie zugleich in seine ruhende hineinstellt und festmacht.⁴⁵

Für Gianni Vattimo ergibt sich schon im Anschluss an Martin Heidegger und Friedrich Nietzsche, dass Ontologie nicht zu trennen sei von der „Interpretation unserer Kondition oder unserer Situation, weil das Sein nichts außerhalb seines ‚Ereignisses‘ ist.“⁴⁶ Genauso wenig – und das scheint uns der für diesen Zusammenhang wichtige Gedanke der Hermeneutik zu sein – kann das Bild oder das Kunstwerk aus seinem *Ereignis*zusammenhang herausgelöst werden, ohne dass wesentliche Aspekte seiner selbst aus dem Blick geraten.

Wenn Gadamer also die Seinsweise des Kunstwerkes als *Ereignis* erfasst, um die Untrennbarkeit des Zustandekommens eines Werkes mit seiner Gelegenheit und Situation ebenso zu betonen wie auch seine Fähigkeit zum Anstoßen und Aufgehen einer Welt im Spiel der Darstellung, dann rekurriert er dabei der Sache nach auf etwas, das er selbst in Heideggers Philosophie begründet sieht.⁴⁷ Die Anknüpfungspunkte an

⁴⁵ DUTT 1993, S. 58.

⁴⁶ VATTIMO 1990, S. 7.

⁴⁷ Schon in der ersten Fassung des Kunstwerkaufsatzes von ca. 1931/32, also in jener Zeit, in der sein Denken eine ‚Kehre‘ vollzieht, spricht Heidegger vom Kunstwerk als einem *Geschehen*: „Was so in der Bestreitung geschieht: die Eröffnung der Offenheit des Widerstreits von Unverborgenem und Verborgenen, das Herauskommen von Verdeckung und Verstellung, – dieses in sich gefügte Geschehen ist Geschehen dessen, was wir Wahrheit nennen.“; HEIDEGGER, *Ursprung des Kunstwerkes (Erste Ausarbeitung)*, S. 162. Bereits wenige Jahre danach (1936–1938) verfasst er sein unveröffentlicht gebliebenes ‚zweites Hauptwerk‘, mit dem nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Titelzusatz *Vom Ereignis*. Vgl. HEIDEGGER, *Beiträge zur Philosophie*. Zum Zusammenhang von Kunstwerk und Ereignis in Heideggers Kunstwerkaufsatz siehe auch KEILING 2011, S. 91–94.

Heideggers Philosophie hat Gadamer immer wieder in seinen Aufsätzen hervorgehoben, und auch im Falle des Ereignisbegriffes verweist er auf sie zurück.⁴⁸ Im Aufsatz *Phänomenologie, Hermeneutik, Metaphysik*⁴⁹ von 1983 hebt er Heideggers ‚hermeneutische‘ Struktur des Daseins als den Leitgedanken von *Sein und Zeit* hervor.⁵⁰ Mit dieser Struktur wird das Sein vom Standpunkt seines In-der-Welt-Seins her begriffen (‚Hermeneutik der Faktizität‘), worin Gadamer eine grundlegende Erneuerung der Metaphysik am Werke sieht.⁵¹ Er verfolgt Heideggers Gedanken weiter: Das Sein sei selbst etwas, das immer wieder wie die Sonne aufgehe (‚es weltet‘). Dieses Aufgehen sei eine besondere Erscheinungsweise des Seins. Es artikuliert sich in diesem ‚Da‘ in der Welt und wird so für uns greifbar, kommt zur Sprache, ist ‚da‘.⁵² Unsere eigene Fähigkeit zur Sprachlichkeit und mit Gadamer in letzter Instanz zum Verstehen ist damit wesentlich das Element, in dem uns das Sein aufgeht. Sprache ist dabei nicht als etwas Konstantes zu verstehen, das wir als Fähigkeit einfach haben (‚Vorhandenheit‘) und das wir distanziert betrachten können,⁵³ sondern sie muss als ‚Vollzug unseres Da, des ‚Da‘, das wir sind‘⁵⁴ angesehen werden. Sprache ist also das strukturelle Element, in dem wir leben und in dem sich Sein vollzieht. Ebendiesen Vollzug des Da habe, so Gadamer, der späte Heidegger dann auch als ‚Lichtung‘ angesprochen, „in der ‚Sein‘ sich zeigt und ‚da‘ ist, als ‚Ereignis‘.“⁵⁵

⁴⁸ VATTIMO 2006, S. 53: „So trifft man bei dem späten Heidegger so gut wie überhaupt nicht mehr auf den Begriff der Eigentlichkeit, während die Wurzel eigen weiterhin das Ereignis charakterisiert, den aneignenden Vorgang des Seins.“ Zur Bedeutung des Ereignisbegriffes bei Heidegger siehe insbesondere den jüngst erschienen Aufsatz GABRIEL 2011.

⁴⁹ Vgl. GADAMER, *Phänomenologie, Hermeneutik, Metaphysik*.

⁵⁰ Ebd., S. 105.

⁵¹ Vgl. ebd.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd. Genau an dieser Stelle fährt Gadamer fort, um sein Verhältnis zu Heideggers Philosophie näher ausdifferenzieren: „Hier, an diese Vision des späten Heidegger, habe ich selber meinen eigenen Beitrag zur Philosophie angeknüpft. Freilich bin ich ihm nicht in seinem unablässigen und immer wieder scheiternden Bemühen gefolgt, die Sprache der traditionellen Metaphysik [...] zu umgehen und in Hölderlin die Evokationskraft des dichterischen Wortes dem Denken nutzbar zu machen.“ Es ist bemerkenswert, dass Gadamer sein eigenes philosophisches Unternehmen eigens als



Abb. 5: Hans-Georg Gadamer, Gerhard Krüger und Martin Heidegger (von links). Rückseitig von Gadamer eigenhändig beschriftet „Drei Philosophen und ein Kalb.“ (1930er). Marbach am Neckar, Deutsches Literaturarchiv, Nachlass Hans-Georg Gadamer

In der Folge hebt Gadamer sich selbst von Heidegger ab: Dieser versuchte sich dem Seinsvollzug über eine Sprachlichkeit zu nähern, die selbst durch ihre Begriffe seinsstiftend und produktiv war. Hierfür orientierte er sich oftmals an der Dichtung. Für Gadamer hingegen ist die Sprache im allgemeinsten Sinne, also in der Weise der Seinsartikulation, als solche schon immer einzigartig und produktiv, wenn sie ‚arbeitet‘. Daher bedarf es im Rahmen der Philosophie nicht der Erschaffung neuer Wörter, als welche er Heideggers Suche nach neuen Begriffen in der Dichtung deutet, sondern die Sprache bedarf lediglich der „Destruktion, und zwar von den ursprünglichen Erfahrungen des Daseins.“⁵⁶ Mit dieser *Destruktion* ist dabei eine Bewegung gemeint, die Abstand vom Gegebenen nimmt, um sich über dieses fragend zu erheben, ohne dabei den Bezug zu ihm absolut zu negieren.

Beitrag zur Philosophie betitelt, so als würde er in beabsichtigter Nähe zu Heideggers zweitem Hauptwerk, den *Beiträgen zur Philosophie* sprechen.

⁵⁶ Ebd., S. 106.

Das Kunstwerk ist für Gadamer in diesem Kontext nun gerade deshalb von so großer Bedeutung, weil es ebendiese produktive Bewegung der Destruktion immer schon festgehalten hat, indem es sich von der Lebenswelt, in der es gründet, absetzt und eine neue Welt eröffnet, die jedoch immer auch produktiv auf das zurückgreift, woraus sie hervorgeht, indem das Werk einen Prozess mit der Welt anstößt, deren Teil es ja letztlich ist. Dies geschieht durch Bezugnahmen, durch Abhebungen, Phantasie und Illusion – durch all jene Weisen, in denen das Werk ins Spiel tritt. Die Struktur des Kunstwerkes ähnelt so jener des Verstehens selbst. Daher leuchtet auch ein, weshalb die Kunst bei Gadamers Begründung einer philosophischen Hermeneutik eine zentrale Rolle einnimmt.

Wie in einer Autopoiesis, einer Selbstbezogenheit, die sich im Moment der Darstellung genügt, artikuliert sich das Sein, ohne von seiner Herkunft abgekoppelt zu werden.⁵⁷ Beide sind immer untrennbar miteinander verbunden. Das sich entfaltende Sein, das nie einfach ‚ist‘, sondern immer nur als Prozess der Entfaltung selbst greifbar wird, bleibt so stets mit seinem Ursprung unauflöslich verwoben. Ähnlich scheint es sich mit der Struktur der ‚Sprache im weiten Sinne‘ und letztlich auch mit dem Verstehen zu verhalten. ‚Sprache im allgemeinen Sinne‘ zeichnet sich für Gadamer dadurch aus, dass sie nicht von dem zu trennen ist, „was sie sagt, und von dem, worüber sie redet, und von dem, zu dem sie redet und worauf sie antwortet“.⁵⁸ Sie besteht geradezu aus dem, wovon sie handelt. Das ist der dialektische Prozess des ernsthaften Auseinandersetzens, das Beziehungsgefüge des Verstehens, dessen Eigendynamik und innere Struktur für Gadamer wiederum besonders anhand des ‚Spieles‘ sichtbar wird.⁵⁹

Genau dieses dialektische Strukturmoment erkennt Gadamer auch in der Kunst: Ihr wirkliches Wesen entfaltet sie nur im Prozess der Darstellung, nur dann ist sie wirklich ‚Werk‘. Als Kunstwerk ist sie jedoch nie nur Abbild von etwas, sondern die Kunst ist in der Darstellung eins mit dem, was sie darstellt.⁶⁰

⁵⁷ Siehe hierzu auch FISCHER-LICHTE 2004, Kap. 6: *Die Aufführung als Ereignis*, S. 281–294.

⁵⁸ GADAMER, *Phänomenologie, Hermeneutik, Metaphysik*, S. 106.

⁵⁹ Vgl. hierzu etwa GADAMER, *Problematik des Selbstverständnisses*, S. 128 f.

⁶⁰ Vgl. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, S. 142 f.

So wird deutlich, dass Gadamer seinen in *Wahrheit und Methode* unter dem Aspekt einer umfassenden Hermeneutik ausgeführten Kunstbegriff mit dem Sein selbst in Beziehung setzt, welches er in einer Heidegger verwandten Weise bestimmt. Das Kunstwerk ist eine Seinsartikulation, es ist Sein, das im allerweitesten Sinne zur Sprache gekommen ist. Aus diesem Grunde ist Kunst nicht seinsmäßig ein Abbild, sondern in der Darstellung Wirklichkeit. Wie das Dasein sich immer erst vollzieht und niemals einfach *ist*, findet auch das Kunstwerk seine Seinserfüllung ‚erst‘ im Aufgehen im Spiel der Darstellung, welche für sein Dasein wesentlich ist. Dieses ‚Ereignis‘ des Werkes macht für Gadamer dessen eigentliches Wesen aus, weil das Werk nur insofern *ist*, als es sich vollzieht. Nur in diesem Bereich kann der Betrachter über das Werk überhaupt einen hermeneutischen Zugang zur Welt finden, welcher der Sprache als einer Artikulation des Seins ähnlich, jedoch dennoch selbst nicht sprachlich ist.

Letztlich bleiben für Gadamer Ereignis, Sprache und Sein aufs Engste verbunden, weil für ihn, wie auch für Heidegger, das Da-Sein immer Prozess ist. Das Kunstwerk nimmt in diesem Gefüge eine einzigartige und verbindende Stellung ein.

Denn der „Mensch ‚hat‘ nicht nur Sprache, Logos, Vernunft – er ist ins Offene gestellt, dem Fragenkönnen und Fragenmüssen ständig ausgesetzt, über alle erreichbare Antwort hinaus. Das heißt Da-Sein.“⁶¹

Und das Kunstwerk ist das in die Beständigkeit gesetzte Verhältnis von Offenheit und Herkunft. Es ist die Präsenz dieses Spannungsfeldes, weil es sie bereits in sich enthält, und so eine grundlegende Struktur des Daseins in sich bindet. In diesem Sinne könnte man mit Gadamer auch sagen, dass das Kunstwerk uns immer in einem wesentlichen Teil unseres Selbst betrifft.

Die einzigartige Leistung, welche Gadamer dem Kunstwerk im Allgemeinen zuschreibt, lässt sich auch an seinem diesbezüglichen Umgang mit dem Denken Hegels ablesen. Denn für Gadamer erlaubt das Werk, wie soeben ausgeführt, einen Blick ins Offene. Darin hat es eine gewisse Entsprechung zur Seinsweise des Menschen als Dasein. Die Kunst regt beim Menschen die nötige Offenheit an, wenn er Gefahr läuft, sein Wesen selbst einzuschränken oder gar zu verstümmeln. Aus diesem Grunde

⁶¹ GADAMER, *Phänomenologie, Hermeneutik, Metaphysik*, S. 108.

deutet Gadamer Hegels Ansicht von der Überflüssigkeit des Kunstwerkes zu Zeiten der herrschenden Vernunft radikal um. Hegel sieht eine ‚Entwicklungsgeschichte‘ von der Kunst über die Religion zur Philosophie, die in einen Punkt mündet, an dem die Philosophie die Kunst überflügelt hat. Das ist die Hegel’sche These vom „Ende der Kunst“.⁶² Von diesem „Ende der Kunst“ will sich Gadamer aber in Abhebung von den technischen und mit naturwissenschaftlicher Methodik arbeitenden Wissenschaften distanzieren, indem er die Hegel’sche Trias von Kunst, Religion und Philosophie bereits im Ansatz umdeutet.⁶³ Diese Trias beschreibt Gadamer zufolge nämlich drei Möglichkeiten, das Offene des Da-Seins nicht aus dem Blick zu verlieren. Kunst, Religion und Philosophie seien dabei als etwas eigentlich Zusammengehöriges anzusehen, nicht als ‚Abfolge‘, in der das eine auf das andere folgt. Im Zeitalter der modernen Wissenschaft habe diese Einheit jedoch keinen Bestand mehr und die Ursache dieser Trennung liege im Streben der Philosophie in Richtung der naturwissenschaftlich orientierten Wissenschaften. Mit dieser Entwicklung sei nun die selbstverständliche Verbindung von Philosophie, Kunst und Religion unterbrochen worden.

Diese Umdeutung der Hegel’schen These vom Ende der Kunst hat auch Konsequenzen für seinen Kunstbegriff: Ging Hegel von einem Ende der Kunst aus, weil diese keine adäquate Darstellung des Absoluten mehr sein konnte, da sie von der Philosophie begrifflich überholt worden war,⁶⁴ verhält es sich für Gadamer nun genau umgekehrt. Nicht die Kunst habe an Anspruch verloren, sondern an der Philosophie sei eine Bewegung hin zur naturwissenschaftlich orientierten Wissenschaft zu beobachten, in deren Folge ihr die Bereiche abhanden kamen, die sich durch Kunst und Religion eröffnen. Die Kunst ist für Gadamer also nicht an ihr Ende gekommen, sondern umgekehrt bleibt die Aktualität der Kunst gerade deshalb bestehen, weil sie der Philosophie die Möglichkeit bietet, ins Offene zu blicken, den „Anblick der Heilen Welt“⁶⁵ zu erhaschen, die in der Darstellung als die Einheit von Darstellung und Dargestelltem bewahrt ist. Dies vermag die Kunst gerade, weil sie selbst

⁶² HEGEL, *Ästhetik*, S. 25.

⁶³ Für das Folgende vgl. GADAMER, *Phänomenologie, Hermeneutik, Metaphysik*, S. 107–109.

⁶⁴ Vgl. HEGEL, *Ästhetik*, S. 25.

⁶⁵ GADAMER, *Kunst im Zeitalter der Technik*, Teil 2, min. 8, sek. 10.

nichts Statisch-Gleichbleibendes ist und als *Ereignis* einen eröffnenden Charakter besitzt. Von dieser Deutung ausgehend unterzieht Gadamer daher auch die *philosophische Ästhetik* einer Rekapitulation, sodass sie zu einer ‚Philosophie des Kunstwerkes‘ wird, eines Kunstwerkes, das seine Aktualität nicht verloren hat.



Abb. 6: Vincenzo Barbieri, *Hans-Georg Gadamer empfängt Gratulationen anlässlich der Verleihung der Ehrenbürgerschaft der Stadt Neapel* (1980). Marbach am Neckar, Deutsches Literaturarchiv, Nachlass Hans-Georg Gadamer

Wie sich also gezeigt hat, ist für Gadamer der ereignishafte Charakter von Kunst einerseits eng mit dem Heidegger'schen Ereignisbegriff verwoben, was insbesondere mit der Notwendigkeit des Werkes verbunden ist, zur Darstellung zu kommen. Erst im Vollzug, im Ereignis, vermag es so verstanden sein *Sein* zu haben. Ihre besondere Bedeutung erlangt die Kunst durch ihre strukturelle Verwandtschaft zum Dasein selbst. In Anlehnung an die Überlegungen Hegels wiederum betont Gadamer den Charakter der Offenheit, welcher ebenfalls eng mit dem Ereignishaften verknüpft ist.

Gerade in der Unabgeschlossenheit des Kunstwerkes, in seinem Potenzial zur immer neuen Entfaltung sowie der Einzigartigkeit seiner jeweiligen Darstellung eröffnet sich ein Bereich, der auch für die Philosophie wesentlich ist und welcher in den naturwissenschaftlich orientierten Wissenschaften nicht zum Tragen kommt.

IV Die Zeitlichkeit des Ästhetischen

An dieser Stelle scheint es nun sinnvoll, sich weiter dem anzunähern, was zum Ereignis eines Werkes dazugehört und welche Differenzierungen sich hieraus für die kunsthistorische Betrachtungsweise ergeben können. Um den Ereignischarakter von Kunst und letztendlich das Wesen des Kunstwerkes mit Gadamer weiter zu bestimmen, schließt sich an die obigen Überlegungen die Frage an, welche Zeitlichkeit dem ‚Bild als Ereignis‘ innewohnt. Im Folgenden wird deshalb erläutert, inwiefern Gadamer der *philosophischen Ästhetik* eine neue Wendung verleiht, indem er den zeitlichen Charakter als die primäre Erscheinungsweise eines Kunstwerkes und seiner Darstellung bestimmt. In seinem Aufsatz *Ästhetik und Hermeneutik*⁶⁶ wendet er – und dieser Aspekt scheint uns in der Forschung bislang noch nicht ausreichend berücksichtigt – den Begriff des Ästhetischen, wie er ausgehend von Kant und Hegel immer wieder verstanden wurde, von der primär sinnlichen Erfahrbarkeit eines materiellen Kunstgegenstandes und seiner Eigenschaften ab. Er erkennt die wesentliche Erscheinungsweise der Kunstwerke vielmehr in ihrer zeitlichen Verfasstheit, nämlich als „zeitlose Gegenwart“;⁶⁷ in die uns die Werke ganz unabhängig von unserer eigenen Zeitlichkeit eintauchen lassen. Zwischen dem Betrachter und dem Werk stellt sich etwas ein, das

⁶⁶ Vgl. GADAMER, *Ästhetik und Hermeneutik*. Dieser Aufsatz kann hinsichtlich einer Formulierung einer ‚Philosophie des Kunstwerkes‘ und ‚Ästhetik‘ wohl als gewichtiger betrachtet werden als die Gedankengänge in *Wahrheit und Methode*, weil diese – wie bereits erwähnt – ‚nur‘ als Durchgang hin zu einer neuen philosophischen Hermeneutik zu lesen sind. Dagegen liegen in jenem zum ersten Mal auf dem 5. Internationalen Ästhetik-Kongress 1964 in Amsterdam gehaltenen Vortrag ganz klar das Kunstwerk und seine ästhetische Erscheinung im Fokus, ohne einen anderen philosophischen Gedanken eröffnen zu wollen.

⁶⁷ Ebd., S. 1.

Gadamer als „absolute Gleichzeitigkeit“⁶⁸ fasst, die sich sowohl in der Dauer der Erfahrung erhält als auch alle zeitlichen Differenzen und Vermittlungen in „totaler Gleichzeitigkeit“⁶⁹ aufhebt. Im Moment der Erfahrung ist das Werk dem Betrachter unmittelbar präsent, es *ist*. Aus dieser *absoluten Gleichzeitigkeit* des Werkes ergibt sich, dass das Kunstwerk im Spiel der Darstellung eine eigene Gegenwart besitzt, die den zeitlichen Horizont seiner Herstellung, den bloßen Kontext, weit übersteigt. Dieses Sich-Ereignen des Werkes benötigt aber dennoch die jeweilige spezifische Situation oder Gelegenheit, in der es sich ereignen kann und die es immer wieder aufs Neue im Dasein und in der Welt verankert. Mit Gadamer kann dieses Moment der zeitlichen Verankerung durch den Begriff ‚Okkasionalität‘ beschrieben werden.

So lässt das Werk sich in einem Spannungsverhältnis zwischen Situation und *zeitloser Gegenwart* in der Darstellung verorten. Weil es im Vollzug immer diese beiden Aspekte in sich vereint, ist die Annäherung an das Werk einerseits jedes Mal eine Neue – denn jede okkasionelle Aufführung, jede Gelegenheit ist eine andere –, andererseits scheint Gadamer dem Kunstwerk in seiner Struktur auch eine Konstante beizumessen, nämlich eben die benannte absolute Gleichzeitigkeit, die auch das Spiel konstitutiv bestimmt.

Anschaulich wird dieser Doppelaspekt des Kunstwerkes, einerseits in einer bestimmten historischen Situation zu gründen und diese andererseits in der eigenen zeitlosen Gegenwart zu übersteigen, beispielsweise an Porträtreihen, wie sie spätestens seit dem 15. Jahrhundert in Stiftungsbüchern angelegt werden. Das wohl prominenteste Beispiel dieser Gattung ist das Buch der Mendel’schen Zwölfbrüderstiftung, das von 1424/25 bis zur Auflösung der Reichsstadt Nürnberg im 19. Jahrhundert geführt wurde (Abb. 7).⁷⁰ Der Dienstantritt der Stiftungspfleger und der Tod eines Bruders waren jahrhundertlang Anlass, die verstorbenen

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ GADAMER, *Wahrheit und Methode*, S. 132.

⁷⁰ Die drei Bände des Stiftungsbuches werden heute in der Nürnberger Stadtbibliothek unter den Signaturen Amb. 317.2°, 317b.2° und 318b.2° aufbewahrt. Für detaillierte Beschreibungen des Objektes sowie die Aufarbeitung des Forschungsstandes siehe die online-Dokumentation des Digitalisierungsprojektes *Die Hausbücher der Nürnberger Zwölfbrüderstiftungen* (<http://www.nuernberger-hausbuecher.de>, zuletzt aufgerufen am 15. 1. 2012). Ein Aufsatz zu solchen Stiftungsbüchern aus der Perspektive des Bildereignisses ist von Dominic E. Delarue beabsichtigt.

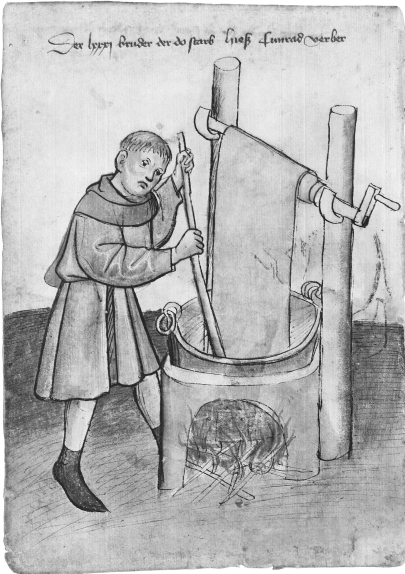


Abb. 7: *Hausbuch der Menschel'schen Zwölfbrüderstiftung: Porträt Cunrad Ferbers* (um 1425). Nürnberg, Stadtbibliothek, Amb. 317.2°, fol. 37 v

Brüder und Pfleger in Porträts mit kurzer Beischrift festzuhalten und so einen einmaligen Moment der Geschichte der Gemeinschaft in deren Gedächtnis einzuschreiben. Doch wird im Buch mehr sichtbar als das Gewesene in einer Abfolge loser Begebenheiten. Denn in der Gleichzeitigkeit der sukzessiv ausgeführten Porträtreihe sowie der leeren Seiten für ihre Fortsetzung gewinnt der überzeitliche Anspruch der Gemeinschaft erst sinnliche Anschauung und Präsenz im ‚Jetzt‘, das das ‚Damals‘ und ‚Künftig‘ in sich aufnimmt und das Werk über die Zeit erhebt. Erst in der Betrachtung und Fortführung der Porträtfolge scheint das

Urbild der ewig wachsenden und währenden Stiftungsgemeinschaft auf – im Buch hat es sein noch heute zugängliches Bild gefunden.

Geht man nun dem zeitlichen Charakter oder der zeitlichen Verfasstheit von Kunstwerken bei Gadamer weiter nach, zeigt sich ein interessantes Paradox: Kunstwerke sind nicht nur *gegenwärtig* als Erscheinung, sondern ihre Erscheinung ist in der Dauer oder besser gesagt in der sukzessiven Entfaltung als Prozess fassbar. Das Werk ist Ereignis, das sich ereignet.⁷¹ Wie ist diese zeitliche Struktur aber zu denken? Es ist das, *was da* ist in der Weise, dass *es geschieht* und sich gleichzeitig selbst über die Zeit erhebt, ohne diese bloß zu negieren. Die zeitliche Verankerung bleibt als der Moment der Gelegenheit immer eine Bedingung für das Sich-Ereignen des Werkes. Das Kunstwerk und in letzter Instanz das Spiel selbst greifen in den kontingenten Fluss ein und verwandeln ihn in

⁷¹ GADAMER, *Wahrheit und Methode*, S. 152: Das „Werk selbst ist es, das sich in dem Ereignis der Aufführung ereignet.“

etwas Anderes, verleihen ihm Struktur und so überhaupt erst eine Erfahbarkeit in der Weise zeitlichen Hervortretens als etwas Dargestelltem. Dieses ist uns im ‚Spiel‘ unmittelbar gegenwärtig („absolute Gleichzeitigkeit“) und bestimmt zugleich das Andere als etwas von ihm Unterschiedenes, das erst vom Werk her gesehen seine Begrenzung erfährt.

Dieser Aspekt lässt sich vielleicht am deutlichsten im Rückgriff auf Hegel bestimmen, weil Gadamer diesen selbst vollzieht, wenn er in Hegels Ästhetik-Vorlesungen eine ‚Geschichte der Weltanschauungen‘ als eine Geschichte der Kunst erkennt.

Die Kunst als die Mannigfaltigkeit der Weltanschauung ist vielmehr zugleich von souveräner Gleichzeitigkeit. Was mir zugänglich wird, ist zwar ein geschichtlich Bedingtes, und vermittelt trotz seiner geschichtlichen Bedingtheit kein relatives Wissen, sondern, was wahr ist.⁷²

Das Besondere am Ereignis der Kunst ist, dass seine Gegenwärtigkeit weder von der Dimension des Prozesses noch des Vollzuges eingeschränkt wird. Das Kunstwerk ist immer dann gegenwärtig und in diesem Sinne ‚wahr‘, wenn es geschieht, aber es kann immer nur geschehen, weil ihm seine Gegenwärtigkeit schon vorausliegt und uns anspricht.⁷³ Zudem ist es, wenn es geschieht, über die Zeit hinaus präsent. Man könnte sagen: Es ist immer schon da gewesen in dem Moment, in dem es erscheint.

Es wird also deutlich, dass eine einseitige Annäherung an das Werk, entweder über den Betrachter oder über das ‚Objekt‘, keine Möglichkeit bietet, dasjenige zu erfassen, was für Gadamer das eigentliche Werk ist. Vielmehr muss mit ihm dort angesetzt werden, wo das Werk immer schon entfaltet in seinem *Da* liegt – jenseits der Unterscheidung von Subjekt und Objekt, zwischen Situation und absoluter Gleichzeitigkeit –, weil in beiden Fällen gerade jenes Spannungsfeld das Ereignis der Darstellung des Werkes auszeichnet. Diese grundlegende strukturelle Bestimmung des Kunstwerkes ist ihm immer schon immanent. Es ist seine ästhetische Erscheinungsweise. Zeitliche und räumliche Bestimmungen wie ein ‚vor dem Werk‘, ‚nach dem Werk‘, ‚nicht das Werk‘ oder ‚Teil

⁷² GADAMER, *Kunstabgriff im Wandel*, S. 151.

⁷³ Natürlich ist das Kunstwerk uns nie vollständig präsent, darin liegt vielmehr die Aufgabe, sich ein Werk so ereignen zu lassen, dass die Darstellung vollständige Gegenwart gewinnt, vgl. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, S. 132.

des Werkes‘ sind Kategorien, die vom Kunstwerk aus mitbestimmt werden. Diese ‚Umwelt‘ des Werkes, definiert als das, was das Werk *nicht* ist (sowohl zeitlich und räumlich als auch ontologisch), entsteht über den Darstellungsprozess, ist jedoch nicht Teil desselben und somit auch nicht Teil des Werkes.

Darin offenbart sich für Gadamer ein allgemeiner ontologischer Grundzug, der nicht allein – und darin liegt eine Stärke – auf die Verfasstheit von Kunstwerken beschränkt sein muss, sondern auch an anderen Werken in der Welt angetroffen werden kann, wenn diese nicht nur als selbstbezügliche Einheiten verstanden werden, sondern als offene, ausgreifende und weltbildende Instanzen. Aus diesen Überlegungen Gadamers ergibt sich in einer Weiterentwicklung derselben zudem eine wichtige Erkenntnis bezüglich dessen, was in der Kunstgeschichtsschreibung oftmals als ‚Kontext‘ des Werkes angesehen wird. Fasst man das Sich-Ereignen des Kunstwerkes, seine ‚Darstellung‘, mit Gadamer als das eigentliche Werk auf, durch welches sich jenes, was oben als ‚Umwelt‘ bezeichnet wurde, *ex negativo* überhaupt erst als das Andere konstituiert, das dadurch bestimmt ist, nicht Teil der Darstellung zu sein, so ist Umwelt in diesem Sinne nicht mehr – um nur ein Beispiel zu nennen – das Ritual mit dem Artefakt oder die Sehgewohnheit und -erwartung des zeitgenössischen Betrachters. Beides ist als wesentlicher Teil des Spiels auch Bestandteil des Werkgeschehens. Umwelt ist folglich dasjenige, was sich im Werk als ‚das Andere‘ konstituiert, seine *Umwelt* ist und zum Hintergrund wird, vor dem sich das Werk abhebt. Versucht man diesen Bereich des ‚Kontextes im weiten Sinne‘ wie beschrieben als Umwelt begrifflich zu fassen, wäre ‚Kontext im engen Sinne‘ hingegen als dasjenige zu verstehen, was in der Gelegenheit, in der das Werk zur Darstellung kommt, mit konstitutiv für das Werk ist. Die einzelnen ‚Elemente‘ dieses Gefüges sollen daher im Folgenden unter dem Begriff des Kontextes gefasst werden. Der Kontext ist so im Unterschied zur Umwelt wesentlich für das Sein des Werkes selbst und wird im Vollzug der Gelegenheit Teil desselben.

Diese Form von strukturellem Eingriff in die Welt durch das Sich-Ereignen des Werkes hat Konsequenzen für den Werkbegriff. Der Rezipient als Spieler, aber auch die Welt als Ort des Spieles gehen immer verändert aus dem Ereignis hervor. Gerade im Bereich von Kunst, die nicht über Artefakte greifbar wird, sondern sich nur über ihre Vergänglichkeit auszeichnet (Aktionskunst, jedoch ebenso religiöse Rituale), hat

ein solches Verständnis nicht unbedeutende Konsequenzen. Eigentliches ‚Werk‘ ist schließlich nicht nichts. Als ein reines Ereignis, also als Werk, das sich vollständig über seine Handlung konstituiert, die nicht in irgendeiner Form materiell gebannt ist, verwandelt es seine Umwelt im Moment seines Auftretens.⁷⁴ Die Darstellung des Werkes wirkt so einerseits in der Welt, indem sie strukturell ein Ganzes stiftet, innerhalb dessen sich im Spiel Sinngefüge bilden. Andererseits nimmt das Kunstwerk im Geschehen seiner selbst, in seiner „Verwandlung ins Gebilde“, ⁷⁵ eine wesenhafte Abstraktion vor, und zwar eine Abstraktion von der üblichen, konventionellen Gegenwart der Welt. „Was nicht mehr ist [im Gebilde des Kunstwerkes, *unsere Ergänzung*], ist aber vor allem die Welt, in der wir als unserer eigenen leben.“⁷⁶ Das Kunstwerk ist also in diesem Sinne doch außerhalb derjenigen Welt, die wir als unsere alltägliche erfahren. Letztere wird durchbrochen bzw. im Gebilde des Kunstwerkes aufgehoben und erhält so einen Anspruch allgemeiner, überzeitlicher Natur. Hier geht Welt in Geschichte über.

Verwandlung ins Gebilde ist nicht einfach Versetzung in eine andere Welt. Gewiß ist es eine andere, in sich geschlossene Welt, in der das Spiel spielt. Aber sofern es Gebilde ist, hat es gleichsam sein Maß in sich selbst gefunden und bemißt sich an nichts, was außerhalb seiner ist.⁷⁷

Mit den obigen Ausführungen lässt sich zusammenfassend also festhalten, dass Gadamer die Zeitlichkeit von Kunst als ihre wesentliche Erscheinungsweise ansieht. Diese Zeitlichkeit bedeutet jedoch nicht eine Ursprünglichkeit, das heißt einen spezifischen Zeitpunkt, für den das Kunstwerk ‚eigentlich‘ geschaffen war. Er fasst das Sich-Ereignen von Kunst vielmehr in einem Spannungsfeld von Situativität und zeitloser Gegenwart oder absoluter Gleichzeitigkeit, wobei erstere die jeweils spezifische Gelegenheit bezeichnet, in der das Werk sich in der Welt durch die Darstellung ereignet, und letztere das Werk in der Situation über diese erhebt. Durch die Konstituierung einer Darstellung, die nicht

⁷⁴ Nicht zu leugnen ist bei einer solchen Betrachtungsweise von Kunst der Aspekt, dass mit Gadamer die Figur des Künstlers als Person weit in den Hintergrund gedrängt wird. Nicht, was der Künstler intendiert oder denkt, ist von Bedeutung, sondern das Ereignis des Aufgehens im Werk.

⁷⁵ GADAMER, *Wahrheit und Methode*, S. 116.

⁷⁶ Ebd., S. 117.

⁷⁷ Ebd.

nur Abbild der Welt ist, sondern die wesenhaft ‚berührt‘, weil sie dem Dasein selbst verwandt ist, scheint dem Werk mit Gadamer ein Moment innezuwohnen, das sich nicht in der Situation erschöpft, sondern das einen Wert hat, der über die Zeit andauert. Indem das Werk zudem wesentlich durch seinen Bezug zum Rezipienten mitbestimmt ist, greift es somit in der Darstellung immer aufs Neue in die Welt ein und verwandelt sie, indem es je eine eigene gegenüberstellt.

V Die Wirklichkeit der Darstellung – Okkasionalität im Bild

Das *Werk im Ereignis* ist also – wie wir gesehen haben – für Gadamer in der Erfahrung absolut präsent, vollzieht sich in ihr und gelangt demnach erst in seiner Darstellung zu sich selbst. Das okkasionelle Moment eines jeden Kunstwerkes, die Gelegenheit, in der es sich vollzieht, wurde oben bereits in dem beschriebenen Spannungsverhältnis von Situation und zeitloser Gegenwart angesprochen. Der Begriff der Gelegenheit wird bei Gadamer jedoch noch genauer ausgeführt und vermag auch sein Verständnis vom Kunstwerk noch zu differenzieren, weshalb im weiteren Verlauf besonders der Zusammenhang von Okkasionalität, Darstellung und Werk herausgearbeitet werden soll.

Den Aspekt des Okkasionellen verdeutlicht Gadamer – wie bereits angesprochen – am Beispiel des Bühnenstückes, das erst durch die konkrete Aufführung als Werk zum Sprechen gebracht wird. Die Gelegenheit, in der es zur Aufführung kommt, ist somit wesentlich für das Werk. Auf diese Weise ist es immer schon strukturell nach außen gerichtet, ein Bezug, der als noch uneingelöste, aber potenziell einlösbare Anweisung im Werk selbst verankert ist. Diese Eigenschaft ist keineswegs auf die „bewegten“ oder „transitorischen“ Künste beschränkt, sondern gilt genauso für die „statuarischen“. ⁷⁸ Anschaulich wurde dieser Aspekt bereits bei der Betrachtung des Freskos von Tiepolo im Treppenhaus der Würzburger Residenz sowie des Tisches von Martin Schaffner (Abb. 3–4 und Farbtafel 4). Beide sind in ihrer bildlichen Anlage auf einen die Bewegung mit vollziehenden Betrachter angewiesen, den sie als potenziellen Blick enthalten.

⁷⁸ Ebd., S. 142 und 153.

Wird die Gelegenheit, in der ein Werk zur Darstellung kommt, in der sich seine ihm immanent innewohnende Ausrichtung nach außen hin in einer je spezifischen Weise erfüllt, als dem Werk wesentlich zugehörig angenommen, so rückt die Frage, wie ein bestimmtes Tafelbild oder Schnitzwerk jeweils ‚aufgeführt‘ wurde und wird oder wie es sich in der Darstellung erfüllt, ins Zentrum kunsthistorischen Interesses. Die spezifische Form der Aufführung wird Teil dessen, was im vor-



Abb. 8: *Johannesschüssel* (um 1230–1240).
Naumburg, Domschatzgewölbe

rangegangenen Abschnitt als Kontext begrifflich gefasst wurde. Gerade spätmittelalterliche Kunstwerke waren oft untrennbar mit einem ganzen Handlungskomplex verbunden, in dessen Aufführung Elemente völlig unterschiedlicher Medialität zum Tragen kamen. Ganze Bildwerke wurden im wörtlichen Sinne ‚in Bewegung gesetzt‘, um einer Prozession sinnvollen Ausdruck zu verleihen, wie es zum Beispiel eine Figur des auferstandenen Christus bei einer Prozession zu dessen Grab tun konnte.⁷⁹ Ähnliche Überschneidungen verschiedener Realitätsebenen im Spiel finden sich auch bei den so genannten *Johannesschüsseln*, die in Lebensgröße den nachgebildeten Kopf Johannes des Täufers tragen (Abb. 8).⁸⁰ Derlei ‚Spielzeug‘ gleichwertig gegenüber treten in der Auf-

⁷⁹ Eine solche Auferstehungsfigur befand sich beispielsweise in der St. Johanniskapelle zu Nürnberg, wo sie aus dem Altar herausgenommen werden konnte, um an entsprechenden Zeremonien teilzunehmen. Siehe dazu ZITTLAU 1997, S. 58 f.

⁸⁰ Sie wurden ebenfalls bei Prozessionen mitgeführt, aber auch als Requisite bei liturgischen Schauspielen verwendet. Zudem binden sie das ‚Spiel‘ unmittelbar an die Welt des Zuschauers zurück, ist ihm der Bildtypus doch als Reliquiar oder in kleinerem Maßstab als wundertätiger Totem aus alltäglicheren Zusammenhängen

führung, beispielsweise im Krippenspiel, dann der echte Ochse und Esel oder die Schauspieler eines Passionsspiels. Sie alle sind gleichermaßen konstitutiv für das Gesamtwerk. All diese medialen Elemente verwandeln sich in der Aufführung durch ihre okkasionelle Eingebundenheit in etwas immer wieder ‚Anderes‘.

Das Werk ist jedoch nicht nur hinsichtlich einer Wendung nach außen immer an das gebunden, was Gadamer als Gelegenheit auffasst. Es nimmt auf die immer spezifischen Situationen der Welt nicht nur in reagierender, sondern auch in prägender Weise Bezug. Anhand Tiepolos Deckengemälde sowie dem Tisch Martin Schaffners konnte auch der Aspekt betont werden, dass das Werk auf eine Gelegenheit – quasi bevor diese sich überhaupt ereignet – reagiert, indem es mit der tatsächlich vorhandenen Betrachterposition interagiert (Abb. 3–4 und Farbtafel 4). Das Nach-außen-gerichtet-Sein des Werkes zeigt sich jedoch ebenso in einer ‚Umformung‘ der Welt selbst. Albrecht Altdorfers *Alexanderschlacht* beispielsweise nimmt zwar offensichtlich Bezug auf das historische Ereignis der letzten Schlacht Alexanders gegen Darius, ist aber – allein aufgrund des zeitlichen Abstandes zwischen der Schlacht und dem Werk – offensichtlich kein historisch verbürgtes Abbild dieser Schlacht, sondern vielmehr wird die historische Schlacht ausgehend vom Bild, also dem Kunstwerk, zum *Urbild* und gewinnt vorbildhaften Charakter für das Werk (Abb. 9). In diesem Sinne wird sie selbst, eingreifend in die Zeit, verwandelt und bereichert. Das Bild scheint zudem die Schlacht und Alexanders großen Sieg zu einem Exemplum für den Auftraggeber Herzog Wilhelm IV. von Bayern und seinen Kreis zu deklarieren, indem für uns in einer gemalten, über dem Kampfgeschehen schwebenden Inschrift das Ereignis identifiziert und erläutert wird.⁸¹

vertraut. Zu den vielfältigen Verwendungszusammenhängen und den mehrschichtigen Sinnbezügen des Bildtypus siehe BAERT 2011, S. 63–87.

⁸¹ ALEXANDER M[AGNVS] DARIUM ULT[IMVM] SVPERAT / CAESIS IN ACIE PERSAR[VM] PEDIT[VM] M[ILIBVS] EQUIT[VM] / VERO X M[ILIBVS] INTERFECTIS MATRE QVOQVE / CONIVGE; LIBERIS DARI REG[IS] CVM M[ILLE] HAVD / AMPLIVS EQVITIB[VS] FVGA DILAPSI CAPTIS. Mit diesem sinntragenden Bezug auf den Entstehungszusammenhang des Werkes sind wir mit dem speziellen Phänomen konfrontiert, das Gadamer als Okkasionalität im engeren Sinne graduell von dem okkasionellen Moment der Werke in einem weiteren Sinne differenziert. Vgl. hierzu seine Ausführungen zum Porträt und

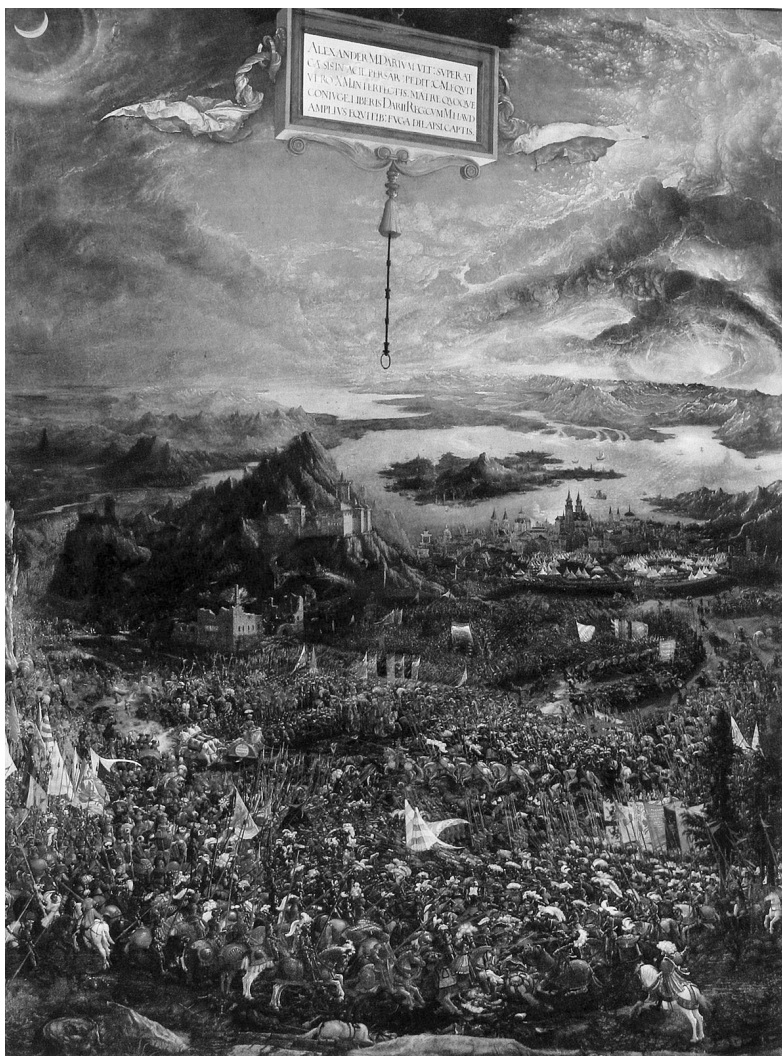


Abb. 9: Albrecht Altdorfer, *Die Alexanderschlacht* (1529). München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 688

anderen auf besondere Weise okkasionellen Gattungen in GADAMER, *Wahrheit und Methode*, S. 149–153.

So gibt uns das Bild seinen ontologischen Status unmittelbar preis. Dieser ist nicht bloß in seiner Abhängigkeit von dem zu denken, was es abbildet, sondern besteht in seiner Autonomie, ein Vorbild zu kreieren. Dieser imaginäre Bezug ist unverkennbar im Werk selbst festgeschrieben und wird dem aufmerksamen Betrachter auch kommuniziert. Insofern ist es Bild, nicht Abbild. Als Darstellung einer ‚idealen Schlacht im Allgemeinen‘ und als Träger von etwas, was ganz allgemein vielleicht als (Herrscher-) Tugenden oder Werte fassbar gemacht werden kann, die mit der Alexanderschlacht verbunden wurden, bot und bietet das Werk noch Potenzial, sich je nach Gelegenheit aufs Neue als ein Vorbild zu realisieren. Hinzu treten die „ästhetischen“ Qualitäten des Bildes, die Gewaltigkeit von Natur und Schlacht zu zeigen, welche selbst einem Betrachter ohne jede ikonographische oder historische Kenntnis unmittelbar vor Augen treten.

Nach den Ausführungen zu Spiel, Aufführung und Gelegenheit ist nun zudem zu klären, was für Gadamer mit dem Begriff der *Darstellung* des Werkes gemeint ist⁸² und wie diese sich vom *Bild* unterscheidet. Die Gelegenheit des Kunstwerkes, sein okkasionelles Moment, lässt die ‚Aufführung‘ eines Werkes je einzigartig sein. Durch sie ist das Werk immer schon an eine bestimmte Situation zurückgebunden, wobei sich diese Verbindung im Kunstwerk als Ereignis in ein Allgemeineres aufhebt. Darstellung ist dabei nicht Darstellung von etwas anderem, sondern für Gadamer eignet sie sich die Gelegenheit selbst an und dieses Aufgehen des Kunstwerkes in dem ihm eigenen Zusammenhang ist die Erhebung oder ‚Verwandlung‘ des Zusammenspiels von Situation, Zuschauer, Spieler, Künstler und dem Spiel selbst in das, was Gadamer ‚Gebilde‘ nennt. Insofern ist die Darstellung mit ihm nicht als Gleichbleibendes zu denken, sondern bezeichnet den Prozess der ‚Verwandlung ins Gebilde‘. Mit diesem zentralen Begriff sucht Gadamer die vielen mitgedachten Momente des Werkes, seine zeitliche und inhaltliche Heterogenität wie auch die Wandelbarkeit dessen, was das Werk eigentlich ausmacht, als ein Ganzes zu fassen:

Das Spiel ist Gebilde – diese These will sagen: seinem Angewiesensein auf das Gespieltwerden zum Trotz ist es ein bedeutungshaftes Ganzes, das als dieses wiederholt dargestellt und in seinem Sinn verstanden werden kann. Das Gebilde ist aber auch Spiel, weil es – dieser seiner ideellen Einheit zum

⁸² Siehe hierzu in diesem Band auch den Beitrag von Arno Schubbach.

Trotz – nur im jeweiligen Gespieltwerden sein volles Sein erlangt. Es die Zusammengehörigkeit beider Seiten, was wir gegen die Abstraktion der ästhetischen Unterscheidung zu betonen haben.⁸³

Darstellung versteht Gadamer wiederum nicht allein als die Erscheinung des Kunstwerkes, sondern der Begriff bezeichnet vor allem dessen *Seinsweise*.⁸⁴ Diese ist dadurch gekennzeichnet, dass sie im Ereignis, im Vollzug zu sich selbst kommt als *Präsenz des Dargestellten*.⁸⁵

Hat Gadamer sich bislang letztlich dem Kunstwerk im Allgemeinen gewidmet, so nimmt er in *Wahrheit und Methode* die obigen Zusammenhänge als Anlass, den Fokus nun auf das Bild zu richten, um mit ihm das Verhältnis der Seinsweise der Darstellung zur Welt zu bestimmen.⁸⁶ Man kann geradezu von einer inneren hermeneutischen Wende zum Bild sprechen, die Gadamer in diesem Teil seines Hauptwerkes vollzieht. Denn im Unterschied zur Darstellung als der *Seinsweise* meint Bild für Gadamer nicht das Tafelbild als einen materiellen Gegenstand, sondern primär die *Verweisstruktur* eines Werkes, welche ebenso in sprachlicher oder musischer Form erscheinen kann. Mit Verweis ist hier allerdings nicht der Verweis auf dasjenige gemeint, was das Werk darstellt, sondern Bild meint den sehr viel allgemeineren, strukturellen Charakter von gegenseitigen Bezugnahmen, wie sie oben im Kontext von Sprachlichkeit, Seinsartikulation und Welt bereits kurz angedeutet wurden. Vor allem in der Abgrenzung vom *Abbild*, dessen Bestimmung in der ‚Selbstaufhebung‘ als reinem Verweis auf ein Anderes besteht, kann Gadamer die Verweisstruktur des Bildes bestimmen:

Hier ist das Bild selber das Gemeinte, sofern es gerade darauf ankommt, wie sich in ihm das Dargestellte darstellt. Das bedeutet zunächst, daß man nicht

⁸³ GADAMER, *Wahrheit und Methode*, S. 122.

⁸⁴ Schon im Ausgang von den ‚transitorischen Künsten‘ ist für Gadamer die Darstellung ein Doppeltes, das Dichtung und ihre Wiedergabe umfasst. Das Besondere ist hier aber, dass die Erfahrung der Kunst durch beide Darstellungen hindurchgeht, ohne diese zu unterscheiden. Vgl. ebd., S. 142.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 156 und auch 142 sowie 144: „sein Sein als Darstellung“.

⁸⁶ Es sind vor allem die zwei Fragen nach dem Verhältnis des Bildes zum Abbild und nach dem Welt-Bild-Bezug, die Gadamer an dieser Stelle interessieren, vgl. ebd., S. 142. Von hier aus entwickelt er den bis dahin gebrauchten Darstellungsbegriff weiter, um ihn am Bildbegriff zu erproben und ihn selbst gleichzeitig einer Erweiterung zu unterziehen. Denn sein Ziel ist es nicht, am Ende zu sehen, was ein Bild ist, sondern „die Gewinnung eines Kunst und Geschichte gemeinsam umschließenden Horizontes.“, ebd., S. 141.

einfach von ihm fortverwiesen wird auf das Dargestellte. Die Darstellung bleibt vielmehr mit dem Dargestellten wesenhaft verbunden.⁸⁷

Damit ist durchsichtig geworden, dass im Bild das Dargestellte und die Darstellung untrennbar miteinander verbunden sind. *Bild* bezeichnet ebendieses Verhältnis als ‚ästhetische Nichtunterscheidung‘.⁸⁸ Schließlich ergibt sich für das, was dargestellt wird, eine Anreicherung an Sein, es erfährt – mit Gadamer formuliert – einen ontologischen Zuwachs.

Jede solche Darstellung ist ein Seinsvorgang und macht den Seinsrang des Dargestellten mit aus. Durch die Darstellung erfährt es gleichsam einen *Zuwachs an Sein*.⁸⁹

Das bedeutet im vorliegenden Kontext, dass das *Bild als Ereignis* eine Verknüpfung von Verweisstruktur und Seinsweise bezeichnet, wie sie im Darstellungsbegriff untrennbar zusammengehören: Bild markiert das Verhältnis von Darstellung und Welt, das im Ereignis durchdrungen wird und Sein erlangt.

So gelingt es Gadamer in dieser Passage, den Darstellungsbegriff im dialektischen Fortschreiten sowohl durch die Zunahme der Abbild-Urbild-Relation zu erweitern als auch das transitorische Moment der Darstellung ebenfalls in den statuarischen Künsten nachzuweisen. Darstellung ist an dieser Stelle also bei Gadamer weniger im Sinngefüge einer platonischen Teilhabe (*methexis*) zu verstehen, sondern betont vielmehr deutlich die Seinsweise als Ereignis.⁹⁰ Hierin liegt der Vollzugs- und Handlungscharakter von Kunstwerken, wie ihn William J. T.

⁸⁷ Ebd., S. 143.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 154. In letzter Konsequenz heißt das, dass das, was in einem Kunstwerk zur Erscheinung kommt, eben nicht in der Weise einer Referenz eines x auf ein anderes, unabhängig davon existierendes y ist, sondern dass es eine reflexive Beziehung, eines ausgreifenden x ist, das sich dabei selbst zur Darstellung bringt und etwas wird. Vgl. dazu auch TEICHERT 2003, S. 196. Mit dem Begriff der ‚ästhetischen Nicht-Unterscheidung‘ setzt sich Gadamer explizit von der Position Kants ab. Siehe dazu den Beginn des folgenden Abschnitts.

⁸⁹ GADAMER, *Wahrheit und Methode*, S. 145. Diesen Aspekt des Gadamer’schen Denken hat Gottfried Boehm in seinen Werken wiederholt aufgegriffen und für die Frage nach dem Bild fruchtbar zu machen gesucht. Vgl. beispielsweise BOEHM 2007 und die Angaben in Anm. 4.

⁹⁰ Schließlich resümiert Gadamer *Wahrheit und Methode*, S. 156: „Aus allen diesen Überlegungen rechtfertigt sich, die Seinsweise der Kunst insgesamt durch den Begriff der Darstellung, *der Spiel wie Bild, Kommunion wie Repräsentation in gleicher Weise umfaßt*, zu charakterisieren.“

Mitchell und neuerdings auch Horst Bredekamp in seiner *Theorie des Bildakts* herausgestellt haben.⁹¹ Bei Bredekamp liegt dabei der Akzent der Ausführungen auf der Fassung des Bildes als Subjekt, die Frage, inwiefern die Begegnung von Werk und Betrachter als Teil des Werkes selbst zu denken ist, spielt hingegen keine wesentliche Rolle. Mitchells Interesse unterstreicht wiederum die ideologiekritischen und politischen Aspekte. Diese politische Wendung ist natürlich nicht völlig neu und findet sich auch schon bei Adorno, wenn er den Kunstwerken ein gleichzeitiges Weniger und Mehr an Praxis attestiert:

[...] Mehr als Praxis ist Kunst, weil sie durch ihre Abkehr von jener zugleich die bornierte Unwahrheit am praktischen Wesen denunziert.⁹²

Darin liegt eine Form von Negation, welche die Darstellung gegenüber der Lebenswelt vornimmt, und sich so von dieser teilweise abstrahiert, aber sich nie vollständig von ihr löst, sondern sie hinsichtlich ihres Seins anreichert. An gleicher Stelle schreibt Adorno dem Kunstwerk zudem ein ‚ideales‘ Moment zu:

[...] der Prozeß, den ein Kunstwerk in sich vollzieht, wirkt als Modell möglicher Praxis, in der etwas wie ein Gesamtsubjekt sich konstituiert, in die Gesellschaft zurück.⁹³

Vom Werk-Begriff (*ergon*) herkommend, formuliert auch Gadamer 1995 in *Der Kunstbegriff im Wandel* noch einmal ganz explizit die Selbst-Bestimmtheit und Autonomie des Kunstwerkes:

Dem gegenüber ist ein Kunstwerk etwas, das nicht zu einem Gebrauch bestimmt ist oder mindestens nicht in ihm aufgeht, sondern das durch seine bloße Gestaltung seine eigentliche Bedeutung ausspielt. Es wird nicht so sehr hergestellt, das heißt zum Gebrauch bereitgestellt, als daß es aufgestellt oder ausgestellt wird. Das heißt: es ist zu nichts anderem da, als da zu sein, gezeigt zu werden oder aufgeführt zu werden oder wie immer. Das Kunstwerk ist sozusagen das absolute Werk [...].⁹⁴

⁹¹ Vgl. beispielsweise MITCHELL 2005 und BREDEKAMP 2010. Zur aktuellen Debatte um sogenannte Bild- und Blickakte siehe zudem auch KRÄMER 2011.

⁹² ADORNO, *Ästhetische Theorie*, S. 358.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ GADAMER, *Kunstbegriff im Wandel*, S. 156.

Gadamer scheint in dieser Passage also darauf hinzuweisen, dass das Kunstwerk seine eigene Hoheit besitzt und die Entfaltung, sein Aufgehen im Spiel der Darstellung, schon in sich selbst angelegt hat. In welcher Weise die Darstellung sich in der Gelegenheit vollzieht, liegt nur bedingt im Kunstwerk begründet – es spielt, wie Gadamer es formuliert, seine Bedeutung aus und gibt so Anstoß zu einem Spiel, das ihm selbst zunächst auch äußerlich ist, denn es bedarf der Mitspieler. Im Spielen selbst bleibt das Spiel jedoch seines, denn das Kunstwerk selbst ist es, das über das Spiel zur Darstellung kommt. Insofern dies seine ‚Bestimmung‘ ist, ist das Kunstwerk absolutes Werk, weil es in sich selbst, für keinen fremden Zweck als einfach nur *da* zu sein, vollständig aufgeht. Sein eigentlicher Zweck liegt im Werk-Sein. Das Werk ist also für sich und autonom, aber trotzdem der anfänglich äußerlichen Aufführung bedürftig und kommuniziert dadurch wesensmäßig mit der Welt, von der es sich letztlich in der Darstellung wiederum abhebt. In dieser verwickelten und sich entwickelnden Beziehung scheint doch auch die Qualität des Kunstwerkes als eines ästhetischen Produkts zu liegen.

Konturiert sich mit dem bisher Dargelegten nun die Bedeutung von der Rede des *Bildes als Ereignis*, blieb der Begriff der ‚Lesbarkeit‘, den der Titel des Bandes scheinbar paradox dem Bild zur Seite stellt, bislang ungeklärt.

VI Zur Lesbarkeit des Kunstwerkes bei Gadamer

Ausgehend von den Beobachtungen Gadamers zum Kunstwerk und seiner ästhetischen Erscheinungsweise haben sich besonders die Momente des Ereignisses, der Gelegenheit sowie der Darstellung als die tragenden Aspekte eines Kunstbegriffes erwiesen, der das Werk als ein aktives und in Handlungsvollzügen eingebundenes Gebilde bestimmt, da das Kunstwerk nicht als ein von allem lebensweltlichen Kontext losgelöstes Objekt vorgestellt werden kann. Aus kunsthistorischer Sichtweise ergibt sich daher die Frage, wie unter diesen Voraussetzungen die Werke wissenschaftlich untersucht werden können. Zugespitzt formuliert: Was soll eigentlich untersucht und verstanden werden, wenn doch die Bedeutung eines Kunstwerkes immer von seiner je historisch gebundenen Aktualisierung abhängt? Kann dann der historische Anspruch des Faches überhaupt eine sinnvolle Ausrichtung haben, sofern er über die

reine Dokumentation historischer Sachverhalte hinausgeht? Dieser Problematik scheint Gadamer sich aus unserer Sicht anzunähern, wenn er von der ‚Lesbarkeit‘ der Kunst spricht. Denn eine wesentliche Aufgabe des Kunsthistorikers besteht ja gerade auch darin, die Kunstwerke aus einer anderen Zeit sich selbst und dem heutigen Betrachter wieder erfahrbar zu machen oder – mit Gadamer formuliert – ihre eigentümliche Lesbarkeit wiederherzustellen. Lesbarkeit meint in Gadamers Sinne verstanden nicht das Aufspüren einer Sprache hinter dem Werk, was eine Vorrangstellung des Wortes (*logos*) gegenüber dem Bild voraussetzte. Eine solche Lesart würde, so scheint uns, Gadamers Verständnis gar zu schnell auf einen einseitigen Gegensatz reduzieren.⁹⁵ Vielmehr betont er durch den Begriff der *Lesbarkeit* das Moment des Vollzuges, in dem ein Werk als Ereignis erst richtig *da* ist und der demzufolge immer auch erst mitgegangen, das heißt nachvollzogen, werden muss.⁹⁶ Die in diesem Sinne strukturellen Gemeinsamkeiten von Wort und Bild werden wohl am deutlichsten in seinem Beitrag *Wort und Bild – „so wahr, so seiend“* von 1992 herausgestellt.⁹⁷

Gleichwohl baut sich ein Bild oder ein dichterischer Text im Nacheinander der Zeit auf, und das ‚nimmt Zeit‘. Wieder aber sagen wir das nur, wenn wir die leere Zeit konstruieren, in der allein so etwas meßbar wird. Die erfüllte Zeit dauert nicht und vergeht nicht. Und doch geschieht da allerhand. Beim

⁹⁵ Zur Rolle der Sprache im Kontext von Gadamers ‚Bildhermeneutik‘ vgl. auch den Beitrag im vorliegenden Band von Toni Hildebrandt und Tobias Keiling. In diesem Zusammenhang spielt natürlich immer auch die Frage danach eine Rolle, ob Gadamer letztlich mit seiner allgemeinen Auffassung von Sprache am Wesen des spezifisch Bildlichen vorbeigeht. Siehe hierzu auch den Betrag von Martin Gessmann in diesem Band.

⁹⁶ Hier scheint sich ein weiteres Spannungsfeld zu eröffnen. Sind wir als Betrachter der Kunstwerke einerseits ‚Spieler‘, die mit in der Darstellung aufgehen, so nehmen wir gerade als Wissenschaftler andererseits eine Meta-Perspektive ein, um die Vielfältigkeit eines Werkes möglichst vollständig wieder greifbar zu machen. Die Gefahr hierbei könnte mit Gadamer gedacht wohl darin liegen, dass der Wissenschaftler vergisst, dass er immer gleichzeitig auch Spieler in der momentanen und aktuellen Gelegenheit des Werkes ist. In dieser scheinbaren Subjektivität liegt für Gadamer keine Schwäche der Geisteswissenschaft, sondern vielmehr die Stärke, das Werk in seinem ganzen Dasein auch zu erfahren.

⁹⁷ Siehe GADAMER, *Wort und Bild*, S. 373: „Mir liegt dagegen am Herzen, das Gemeinsame von der Kunst des Bildens und dichterischer Kunst herauszuarbeiten, um dieses Gemeinsame in ein noch Allgemeineres einzuordnen, das Kunst zur Aussage von Wahrheit macht.“, sowie S. 391 f.

Bild wie beim Buch nenne ich, wie dieses Geschehen geschieht, das ‚Lesen‘. Beim Lesen weiß man, was es heißt, das zu können und kein Analphabet zu sein – was freilich nur der erste Schritt zum Können ist, das ein Werk der Kunst verlangt. [...] ‚Lesen‘ hat dabei vielfältige Anklänge von Zusammenlesen, Auflesen, Auslesen und Verlesen, wie bei der ‚Lese‘ das heißt der Ernste, die bleibt.⁹⁸

Schon in seinem 1984 an der Bayerischen Akademie der Schönen Künste gehaltenen Vortrag *Das Ende der Kunst? Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Anti-Kunst von heute* legt Gadamer dar, warum er der Wortkunst oder Dichtung im Bereich der Künste den Status eines paradigmatischen Beispiels zuerkennt, ohne sie als der Bildkunst prinzipiell überlegen anzusehen.⁹⁹ Denn an ihr lässt sich das wesentliche Grundmoment jeder Kunstrezeption am deutlichsten hervorkehren. Was nämlich bei der sprachlichen Kunst bereits offensichtlich auf den ersten ‚Blick‘ gefordert ist, ist die aktive „Mitarbeit des Aufnehmenden“,¹⁰⁰ der die Wörter sukzessiv nachvollziehen muss, um das Sinngefüge eines Textes überhaupt als solches fassen zu können.

Das Lesen ist insofern die eigentliche und die repräsentative Form, in der der Anteil des Aufnehmenden an der Kunst zum Greifen kommt. In Wahrheit gilt es für alle Kunst, daß sie erst in der *Wiedererkennung* zur Erfüllung kommt, die sich der Dichtkunst gegenüber mit einer besonderen Differenziertheit expliziert.¹⁰¹

Damit knüpft Gadamer zwar an Hegels Hierarchie der Künste an,¹⁰² ohne aber gleichzeitig dem Wort bzw. der Dichtung – aus systematischen Gründen – als der am wenigsten sinnlichen Kunstform den obersten Rang unter den Künsten zuzuweisen. Im Gegenteil betont er, dass letztlich auch hier ein ‚Lesen‘ stattfinden muss, wenn wir im Werk etwas ‚erkennen‘ wollen. Hiermit ist nicht negiert, dass es eine spezifisch bildliche Seinsweise geben kann, sondern gemeint ist vielmehr, dass wir um einen Text verstehen zu können, zumindest die Buchstaben ‚wiedererkennen‘ und zu Worten formen müssen. Gleiches gilt für Gadamer auch für das Bild. Wir formen die Farbe zu Form, Gestalt und Sinn und erkennen so *wieder*.

⁹⁸ Ebd., S. 392 f.

⁹⁹ GADAMER, *Das Ende der Kunst?*, S. 218.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Siehe HEGEL, *Ästhetik*, Bd. 1, S. 116–124.



Abb.10: Michael Schwarz, Hans-Georg Gadamer bei seinem Festvortrag im Rahmen des Festaktes zur Eröffnung der Festwoche anlässlich der 600-Jahrfeier der Universität Heidelberg (1986). Marbach am Neckar, Deutsches Literaturarchiv, Nachlass Hans-Georg Gadamer

Dieser Gedanke steht auch im Zentrum von Gadamers Umgang mit Hegels zentraler These vom *sinnlichen Scheinen der Idee*.¹⁰³ Ohne den gesamten systematisch-idealistischen Überbau zu übernehmen, – und diese Abhebung ist ihm besonders wichtig – schließt er aus ihr, dass die Erscheinungsweise eines Kunstwerkes nicht von seiner Bedeutung zu trennen sei, weil gerade deren *Nachvollziehen* den Sinn eines Werkes erst offenbar mache. Im Falle des Lesenden wird dieser aktive Anteil des Aufnehmens daher als ‚Wiedererkennung‘ greifbar, ein Wiedererkennen, das aber niemals – und das gilt auch für die Betrachtung des Kunsthistorikers – dem Werk bloß äußerlich sein kann.¹⁰⁴

¹⁰³ HEGEL, *Ästhetik*, Bd. 1, S. 21–24 und 151–157.

¹⁰⁴ Deshalb kann Gadamer der Hegel’schen These vom *sinnlichen Scheinen der Idee* ihre fortwährende Aktualität zusprechen, dass sich ein Kunstwerk durch die Deckungsgleichheit seiner Erscheinung mit seinem Gehalt (Idee) charakterisiert, was Gadamer schon in *Wahrheit und Methode* als ‚ästhetische Nichtunterscheidung‘ begrifflich gefasst hatte.

Eine Kunsterfahrung – in welcher Form auch immer – muss daher zuerst die jeweilige Erscheinung eines Kunstwerkes ‚wiederholen‘ oder nachvollziehen, damit sich das Kunstwerk überhaupt im Spiel mit dem Betrachter aufs Neue ereignen und so aktualisieren kann.¹⁰⁵ Dies stellt für Gadamer nun erst die Voraussetzung für das dar, was er als ‚Lesbarkeit‘ im Sinne der Wiedererkennbarkeit eines Werkes darlegt. Von dieser ersten Kontaktaufnahme mit dem Werk oder durch das Werk unterscheidet er zwei weitere Formen des Wiedererkennens, die die Rolle des Rezipienten betonen. Denn dieses erste, fast mechanische Nachvollziehen ist überhaupt nur die Voraussetzung dafür, das Werk aufzuschließen und sich ereignen zu lassen. Nun können sich ‚Anschauungsräume‘ zu öffnen beginnen, die mit den eigenen Erfahrungen des Rezipienten angereichert werden.¹⁰⁶ Er bringt sich selbst in der Erfahrung als Teil der Darstellung des Werkes mit ein und wird so konstitutiver Teil desselben. In dieser Erfahrung hat das Wiedererkennen jedoch noch nicht seine eigentliche Leistung erreicht. Denn wir erkennen das Kunstwerk erst wirklich wieder, wenn es uns unmittelbar präsent ist und für den Moment der idealen Erfahrung die Trennung zwischen uns und ihm aufgehoben ist. Dies schafft eine Nähe und Aufhebung der Trennung zwischen Werk und Betrachter in Form einer Höchstform der Kunsterfahrung. Der Leser oder Betrachter unterscheidet nicht mehr zwischen seiner Erfahrung und der des Kunstwerkes und geht in ihm so sehr auf, dass er sich selbst gestaltend in das Werk einbringt und es so gleichsam mit ihm gemeinsam ‚überholt‘. Der Leser eines Buches beispielsweise greift in diesem Fall noch über das Geschriebene hinaus, aber nicht in völliger Willkür, sondern „gleichsam in der Richtung dessen, was es sagen will“.¹⁰⁷

Dann erst verschwindet jeder Gegensatz von Meinen und Sein, jeder Gegensatz zwischen dem, was der Künstler sagen möchte, und dem, was der Aufnehmende daraus aufnimmt. Sie sind eins geworden. [...] Das ist der Grund,

¹⁰⁵ GADAMER, *Das Ende der Kunst?*, S. 218.

¹⁰⁶ Gadamer weist an dieser Stelle auch explizit auf den von Roman Ingarden stammenden Begriff des ‚Schemas‘ hin, „das gleichsam vorzeichnet und seine freie Ausfüllung fordert und gestattet, in der ein jeder sich selbst wiedererkennt.“, ebd. S. 218 f.

¹⁰⁷ Ebd., S. 219. Gadamer benutzt hierfür den Begriff des „Auffüllens“ als Steigerung gegenüber dem vorhergehenden „Ausfüllen“ des Schemas des Werkes.

warum Werke der Kunst allen, die in ihren Bannkreis treten, eine echte Selbstbegegnung gewähren.¹⁰⁸

Das Verstehen von Werken in einem solchen Sinne verstanden ist im höchsten Maße produktives Verstehen, das nicht nur reproduziert, sondern nach vorne gerichtet etwas Neues hervorbringt und als solches ist es weder bloß willkürlich subjektiv noch neutral oder objektiv. Zudem betont Gadamer an dieser Stelle abermals, dass diese Art der Erfahrung nicht nur auf die Dichtung beschränkt sei, sondern für alle Künste gelte.¹⁰⁹ Offen bleibt dabei die Frage, inwiefern der Betrachter eine ‚Wahl‘ hat, sich auf die Darstellung einzulassen. Diese steht für Gadamer jedoch nicht im Fokus seiner Unternehmung.

Als Konsequenz dieser Verbundenheit des Werkes mit seiner Situation, seinem Rezipienten und Interpreten aufgrund seines eigenen Anspruches ergibt sich, dass es sinnvoll ist, den oftmals verloren gegangenen ursprünglichen Ereigniszusammenhang wiederherzustellen, um das Werk möglichst in seiner Gänze wieder sichtbar und so erfahrbar zu machen. So kann auch das Lesen selbst als eine historisch verortbare Leistung bestimmter Zeiten von den Werken her bestimmt und diskutiert werden, etwa hinsichtlich der Sehgewohnheiten, der Lesebereitschaften oder Kenntnisse bestimmter Inhalte mittelalterlicher Stadtbewohner.

Aber es hat sich auch gezeigt, dass es nicht genügt, auf der Stufe des Nachvollziehens stehen zu bleiben. Das Wesen des Werkes erschließt und entfaltet sich immer wieder neu und das bedeutet, dass wir uns immer schon eingebracht haben, wenn wir es betrachten. Sichtbar wird in der Bedeutung des Werkes keine historische Wahrheit, sondern eine Wahrheit des Werkes, die immer aktuell bleibt und dem Werk immanent ist. Dennoch ist ein Kern, ein Schema, so etwas wie eine hermeneutische Identität vorhanden, die eine Konstante im Prozess der Geschichte bildet. Ihr gilt es als Wissenschaftler bei der Betrachtung spätmittelalterlicher Kunst nachzuspüren, was jedoch nicht bedeutet, dass ein Kunstwerk seine Wirkung nur entfalten kann, wenn man um seine Genese weiß. Weil jedes Werk als Werk einzigartig ist, besteht die Methode folglich darin, sich immer wieder neu auf das Objekt einzulassen.¹¹⁰

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Vgl. ebd.

¹¹⁰ Sicherlich könnte aus diesen Ausführungen Gadamers mit einer gewissen Berechtigung gefolgert werden, dass sein Verständnis von Kunst ganz allgemein ein in

VII *Sakralität und Profanität* als Strukturmomente der Kunst

Gadamer entwirft also einen Bildbegriff, der sich zunächst sehr allgemein der ontologischen Erscheinung des Kunstwerkes verpflichtet und seinen unterschiedlichen Erscheinungsweisen im Laufe der Geschichte gemeinsam sein soll.¹¹¹ Dagegen sieht er im herkömmlichen Verständnis dessen, was ein Bild ist, eine Verstellung, die sein eigentliches Wesen überblendet. Diesem Vorurteil zufolge setze nämlich die Entstehung des eigentlichen Bildes als einem autonomen Gebilde im Sinne des *tableau* erst in der Zeit der Renaissance ein.¹¹² Erst in der frühen Neuzeit würde also demnach das entstehen, was ‚wahrhaft‘ Bild ist. Eine solche Erzählung einer ‚Bild-Geschichte‘ ist nicht nur für Gadamer selbst seinerzeit fragwürdig geworden. Auch Kurt Bauch (Abb. 1 im Beitrag Hildebrandt/Keiling) widmete noch im Erscheinungsjahr von *Wahrheit und Methode* 1960 seinen Aufsatz *Imago* derselben Fragerichtung und setzte sich zum Ziel, den Bildbegriff mittels eines Durchganges durch die ‚Bild-Geschichte‘ seit dem frühen Mittelalter vom konventionellen Verständnis zu befreien.¹¹³ Gadamer selbst sieht es als selbstverständlich an, dass es einen allgemeinen Bildsinn gibt, der sich nicht auf nur eine bestimmte Epoche konzentriert und an derlei Äußerlichkeiten abgelesen werden kann, wie die Präsentation des Bildes als eine abgeschlossene Fläche. Das ‚Bild‘ gleicht sich vor und nach der Renaissance in seinen wesentlichen Strukturen – also in dem, was es im Gadamer’schen Sinne zum Bild macht:

Der Bildbegriff der neueren Jahrhunderte kann freilich nicht als selbstverständlicher Ausgangspunkt gelten. Die vorliegende Untersuchung will sich

weiterem Sinne Sprachliches ist. Diese Kritik gründet nicht zuletzt darin, dass er die Annäherung an Kunst mit Begriffen beschreibt, die wir intuitiv als der Sprache zugehörig ansehen, wie eben z. B. ‚Lesbarkeit‘, und ein spezifisch bildliches Erfassen hingegen nicht thematisiert.

¹¹¹ Vgl. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, S. 140.

¹¹² Siehe zur Entstehung des Bildes nach wie vor den umfassenden Forschungsbeitrag von Victor I. Stoichita *Das selbstbewusste Bild* (STOICHITA 1998). Der deutsche Titel des Bandes ist an dieser Stelle irreführend, handelt das Buch doch von der Etablierung des Tableaus, wie der französische Titel *L’instauration du tableau* auch unmissverständlich deutlich macht.

¹¹³ Es ist sogar anzunehmen, dass Gadamer in *Wahrheit und Methode* an dieser Stelle auf Kurt Bauchs kunstwissenschaftliche Unternehmungen anspielt. Vgl. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, S. 141 und BAUCH 1967.

vielmehr von dieser Voraussetzung befreien. Sie möchte für die Seinsweise des Bildes eine Auffassungsform vorschlagen, die es aus der Beziehung auf das ästhetische Bewußtsein und den Bildbegriff, wie ihn uns die moderne Galerie zur Gewohnheit gemacht hat, löst und mit dem von der Erlebnis-Ästhetik diskreditierten Begriff des ‚Dekorativen‘ wieder zusammenschließt.¹¹⁴

Von diesem Standpunkt aus wird der Bildbegriff – wie wir ihn oben bereits entfaltet haben – als eine Verweisstruktur rehabilitiert, die sich in allen Künsten finden lässt, und selbst gar nicht auf das Tableau oder nur die bildenden Künste beschränkt ist. Dennoch gibt es für Gadamer auch eine Entwicklung in der Geschichte, die uns eine einschlägige Veränderung hinsichtlich des Status der Kunst in der Welt anzeigt. Mit der *Ästhetischen Unterscheidung* zerbricht für ihn die ursprüngliche Zusammengehörigkeit von Kunstwerk und Alltagswelt bzw. Leben, weil durch diese Trennung Dargestelltes und Darstellung nicht mehr als nicht-unterschieden zusammenfallen. Dieser Prozess lässt sich unlängst mit unserem heutigen Kenntnisstand auch im ausgehenden Mittelalter beobachten. Alles, was unter dem Bereich der Kunst subsumiert werden kann, reflektiert zu dieser Zeit einerseits sehr wohl die eigene Rolle und Funktion, ist jedoch andererseits wie selbstvergessen als Bestandteil in die erfahrbare Lebenswelt eingebettet.¹¹⁵ Diese Pole der sich selbst bewussten Kunst sowie der Eingebundenheit in lebensweltliche Praxis denkt Gadamer im Geist der traditionellen Kunstgeschichte noch als chronologische Abfolge. Unabhängig davon, ob man ihm in diesem Punkt bis ans Ende folgen will, zielen seine Ausführungen jedoch auf zwei interessante Elemente, welche nach Gadamer der Kunst immer innewohnen und die er als *profan* und *sakral* charakterisiert. Damit sind keine Koordinaten bereitgestellt, die dazu führen sollen, einen absoluten Endpunkt einer Entwicklung von der im Leben ‚integrierten‘ sakralen Kunst hin zu einer ‚profanen‘ festzustellen. Sie sind vielmehr als strukturelle Beschreibungskategorien zu betrachten, die den Status der Kunst einer bestimmten Zeit und ihr Verhältnis zur Lebenswelt besser zu charakterisieren helfen. In diesem Zusammenhang zeichnet sich für Gada-

¹¹⁴ GADAMER, *Wahrheit und Methode*, S. 141.

¹¹⁵ Der Entwicklungsprozess hin zu Kunstwerken, die sich ihrer selbst bewusst werden, wäre noch in vielen Hinsichten zu differenzieren, was in diesem Rahmen jedoch nicht geschehen soll. Stattdessen sei hier paradigmatisch auf STOICHITA 1998 verwiesen.

mer in besonderem Maße die religiöse Kunst aus. Sie ist fest in die christliche Praxis eingebunden und Gadamer betont in diesem Zusammenhang vor allem die besondere Bedeutung des *religiösen Bildes*,¹¹⁶ weil in keiner anderen Kunsterscheinung offensichtlicher werde, dass das Bild nicht einfach von einem bestehenden Urbild abhängig ist, sondern gerade umgekehrt, dieses Urbild erst vom Bild her überhaupt ins Bildliche überführt wird. So wird mit Gadamer etwas hervorgebracht, das selbst auf diese Weise noch nicht *da* war.

Die Bedeutung des religiösen Bildes ist also eine exemplarische. An ihm wird zweifelsfrei klar, daß das Bild nicht Abbild eines abgebildeten Seins ist, sondern mit dem Abgebildeten seinsmäßig kommuniziert. Von seinem Beispiel her wird einsichtig, daß die Kunst überhaupt und in einem universellen Sinne dem Sein einen *Zuwachs an Bildhaftigkeit* einbringt.¹¹⁷

Im religiösen Bild kommt das Dargestellte daher unmittelbar mit seiner Darstellung überein und geht nicht in dem reinen Verweis auf ein Anderes auf, denn das Bild Gottes gibt es in keiner anderen Erscheinungsweise als dem ‚Bild‘ im Sinne der oben erläuterten Verweisstruktur. Das Urbild findet im Bild also keine Repräsentation, sondern wird durch das Bild ontologisch angereichert. Die Zusammengehörigkeit von Dargestelltem und Repräsentation gründet in der selbstverständlichen Anerkennung des Bildbezuges zur eigenen Wirklichkeit. Der dargestellte Heilige gehört zwar einer höheren Transzendenzebene an, aber er ist nicht aus einer *künstlichen Welt*. Obgleich die kunsthistorische Forschung sich in diesem Punkt weiterentwickelt hat, bleibt dennoch unbestritten, dass hinsichtlich der Zeit des späten Mittelalters die beginnende Reformation eine Schwelle darstellt, welche die Bildproduktion aufgrund neuer Anforderungen an die Kunst wesentlich verändert.¹¹⁸ Viele Bildinhalte werden ihrer Selbstverständlichkeit beraubt und verlieren mehr und mehr ihre Bildwürdigkeit, wie es sich am deutlichsten in den Bilderverboten niederschlägt. Dennoch scheint gerade die Negierung der

¹¹⁶ Vgl. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, bes. S. 147.

¹¹⁷ Ebd., S. 147 f. (unsere Kursivsetzung).

¹¹⁸ Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Arbeiten Blumenbergs zur Epochen-schwelle zwischen Mittelalter und früher Neuzeit, etwa BLUMENBERG, *Legitimität der Neuzeit*. Zur Reformation als Schwelle auch OZMENT 1980, der die Bestrebungen der Reformatoren in einen größeren Entwicklungshorizont reformatorischer Tendenzen des gesamten späten Mittelalters setzt.



Abb. 11: Albrecht Dürer, *Selbstbildnis als Christus* (um 1500). München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 537

dezidierten Sakralität von Bildern, wie sie mit der Reformation einhergeht, auch zu einer Weiterentwicklung in der Kunst zu führen, denn anstatt einfach darzustellen, was sie darstellen, entstehen nun zahlreiche Werke, die das abzubildende Bildgeschehen im Bild offen reflektieren und kommentieren.

Jetzt erst ist Kunst als Kunst da, nicht mehr als das Beiheer spielen an einem großen geordneten Lebens- und Kultzusammenhang: sie ist auf sich selbst gestellt. Damit hängt unmittelbar die neue religiöse Aufladung des Begriffes Kunst zusammen. Sie beschränkt sich nicht auf die selbstverständlichen Inhalte der griechisch-jüdisch-christlichen Tradition, die dem Schaffen der Kunst ihren Rahmen vorzeichnete.¹¹⁹

Ein gewisser Anteil der Kunst verliert also seinen ehemals selbstverständlichen Ort im Geschehen der Welt und Gadamer stellt daher – ohne hier einen genauen Punkt in der Entwicklung der Kunst benennen zu wollen – fest, dass sich die vor-autonome Kunst gerade dadurch auszeichnete, dass sie „eine Ausschmückung der eigenen Lebenswelt“¹²⁰ war und erst mit dem Verlust dieser selbstverständlichen Lebensbezüge die Kunst zur Kunst wurde.¹²¹ Mit der zunehmenden Loslösung des Werkes aus der Welt geht eine Verselbstständigung seiner Erscheinungsweise gegenüber seinem Inhalt einher und so verlagert sich in der Folge das Interesse hin zum Künstler, der mit dem Bewusstwerden der Bilder ebenfalls zu Selbstbewusstsein gelangt und einen anderen Rang einnimmt. Als ‚kreativer Schöpfer‘ des Werkes oder als ‚Medium‘ kommt ihm eine besondere Stellung zu. Für die Zeit an der Schwelle zur Neuzeit sei hier nur beispielhaft auf den Künstler Albrecht Dürer verwiesen, der sich selbst als Christus porträtierte (Abb. 11).¹²² Wichtig im obigen

¹¹⁹ GADAMER, *Der Kunstbegriff im Wandel*, S. 150.

¹²⁰ GADAMER, *Aktualität des Schönen*, S. 110.

¹²¹ Vgl. auch TEICHERT 2003, S. 204 f. sowie GADAMER, *Aktualität des Schönen*, S. 110. Gadamer betont an dieser Stelle ausdrücklich, dass dieser Lebensbezug sowohl die religiöse als auch die profane Kunst umfasse.

¹²² Das neue Selbstverständnis des Werkes führt jedoch nicht zu einer fundamentalen Veränderung der ontologischen Qualität des Bildes, es geht Gadamer ja gerade darum, die gemeinsamen Grundstrukturen aller Bilder herauszuarbeiten. Die Werke der ‚Zeit des Bildes‘ sind daher auch nicht gegenüber ihren Vorgängern minderwertig. Zwar verschleiern sie für den Betrachter, der ihnen hierin dankbar folgt, ihre Eingebundenheit in die Welt, die allerdings nach wie vor gegeben ist, und verstellen damit letztlich einen wesentlichen Grundzug des Bild- und Werk-Seins überhaupt. Das okkasionelle Moment der Kunst, ihr Weltbezug, bleibt diesen ein konstitutiver

Zitat scheint jedoch vor allem, dass Gadamer mit dieser ihrer selbst in neuem Maße bewussten Kunst eine neue Form von Religiosität des Bildes einhergehen sieht. Hier findet sich bereits ein erstes Indiz, dass er mit der Unterscheidung von profan und sakral keinesfalls auf den Unterschied sakraler und profaner Themen und Kontexte abzielt, sondern dass hiermit ein strukturelles Moment der Kunst benannt wird.

Sehr deutlich wird an den Bildern der Reformation, was Gadamer als Verlust der Selbstverständlichkeit der Darstellung zu charakterisieren sucht. Die *Erlösung des Menschen* von Antonius Heusler etwa (Abb. 12),¹²³ eines der vielen neuartigen reformatorischen Tafelbilder, ist von Gesten des *Zeigens* beherrscht. Der zentralen Bildfigur, Adam als Verkörperung des sündigen Menschen, wird durch gleich drei Figuren (ein unidentifizierbarer Prophet, Johannes der Täufer und möglicherweise der Prophet Jesaja) der rechte Glaubensweg – der Weg Christi – im wörtlichen Sinne ‚gewiesen‘.¹²⁴ Dabei gilt alles Zeigen natürlich nicht primär nur Adam im Bild, sondern vor allem dem aufmerksamen Betrachter, der den neuen, reformatorischen Bild- und Glaubenswerken habhaft werden soll. Das Zeigen im Bild weist jedoch gleichzeitig über die Darstellung hinaus. Durch die Geste wird im Bild auf etwas gezeigt, das nicht selbstverständlich ist. Auf diese Weise kommt dem Werk eine neue, selbstreferenzielle Ebene hinzu, die den Status des Dargestellten deutlich verändert. Aufgrund der neuen Bedürfnisse der Reformation wird nun im Bild auf das Geschehen verwiesen. Dadurch ist nicht mehr die eigentlich bedeutende Szene, die Kreuzigung, eigentliches Thema des Bildes, sondern die didaktische Vermittlung einer bestimmten Interpretation. In diesem Sinne ist das Bild nicht mehr selbstverständlich und Ganzes.

Bestandteil, auch wenn er neue Ausprägungen annimmt und nun hermeneutisch gesucht werden muss. In gewissem Sinne erfährt das Kunstwerk hierdurch – so könnte man folgern – sogar eine gewisse Bereicherung, besteht der neue Zug doch in dem Versuch, die Spannung zwischen Welt und Werk im Werk selbst aufgehen zu lassen, um sich als ein zumindest vermeintlich autonomes Kunstwerk zur Betrachtung anzubieten. In diesem Vorgang scheint das Kunstwerk seine werkimmanente Komplexität sogar noch zu steigern. Vgl. hierzu Gottfried Boehms Begriff der ‚ikonischen Differenz‘, der die verschiedenen Bildern immanenten Spannungsverhältnisse umgreifend anzusprechen versucht. Siehe zusammenfassend BOEHM 2011.

¹²³ Vgl. SLG.-KAT. KASSEL 1997, S. 125–133.

¹²⁴ Siehe hierzu ebd., S. 126.



Abb. 12: Antonius Heusler, *Die Erlösung des Menschen* (nach 1539). Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. GK 1033

Ähnlich verhält es sich bei Dürers Christusbild (Abb. 11). Anders als etwa bei byzantinischen Christusikonen, die eine Identität von Darstellung und Dargestelltem annehmen, tritt bei Dürers Werk eine Diskurs-

ebene hinzu. Die eigentliche Unabbildbarkeit Gottes sowie die Gotteserkenntnis über den Weg der Selbsterkenntnis werden – ungeachtet ob dies nun für jeden Betrachter unmittelbar erfassbar ist – im Werk selbst thematisiert, indem das Bild über das eigene Medium mit sich selbst einen Dialog führt und Themen anstößt, die über seine lebensweltliche Funktion, nämlich Christusporträt zu sein, weit hinausgehen.¹²⁵ Dürer vermittelt dem Betrachter hier auch seine eigene Nachricht bzw. stößt sogar einen ganz eigenen Diskurs an. Anstatt hinter dem Werk vollständig zurückzutreten, scheint er uns zu sagen: „Schaut, ich bin ihm ähnlich!“ Gleiches gilt für jeden zeitgenössischen Betrachter, der der Christusfigur in einer ihm vertrauten Mode und Erscheinung begegnete. Eine solche Diskursebene des Bildes, welche in einem weiteren Sinne als Profanierung¹²⁶ begrifflich fassbar wird, zeigt sich auch an einem berühmten Beispiel der selbstreflexiven Kunst im ausgehenden Mittelalter: Als einzige christliche Malerlegende thematisiert die Legende vom Evangelisten Lukas als Maler der Madonna die Entstehung eines Bildwerkes, das als authentisches Marienporträt selbst als heilig angesehen wurde. Das erst im 15. Jahrhundert in breiterem Maße aufkommende Bildthema des Evangelisten Lukas, der gerade im Begriff ist, eine der ihm zugeschriebenen Marienikonen zu malen, während Maria selbst ihm Porträt sitzt, reflektiert meist auf sehr komplexer Ebene das Spannungsfeld dieser Identität von Darstellung und Dargestelltem. Indem die Entstehung eines *heiligen* Bildes in den Blick genommen wird, ändert sich der Status des Bildes grundsätzlich. Besonders vielschichtig tritt die bei den Lukasmadonnen angestoßene bildimmanente Diskursebene in einem Holzschnitt von Hans Burgkmair d. Ä. zu Tage (Abb. 13).

¹²⁵ Natürlich geschieht dies gewissermaßen auch in byzantinischen Ikonen, wenn etwa durch einen nicht greifbaren Blick Christi die Unabbildbarkeit implizit mitgedacht ist. Siehe zu Dürers Christusporträt auch die tiefsinnige Deutung in BEIERWALTES 1988, S. 51–56.

¹²⁶ Man muss den von Gadamer in den Blick genommenen Aspekt der Profanierung nicht nur als ein Verlorengelangen wesentlicher Momente des Bildes verstehen, sondern kann hier mit Giorgio Agamben die Profanierung zugleich auch als eine Befreiung verstehen, als einen Akt durch den die Dinge wieder ihrem freien Gebrauch zurückgegeben werden. In diesem Zusammenhang verweist Agamben sogar auf die Notwendigkeit, zwischen Säkularisierung als einer Art von Verdrängung und Profanierung als einer Neutralisierung letztendlich machtbesessener Räume zu unterscheiden. Vgl. AGAMBEN 2005, S. 70–91.



Abb. 13: Hans Burgkmair d. Ä., *Lukas malt die Madonna* (1507). München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 14349D

Die Madonnenfigur, welche Lukas hier im Freien unter einem Portikus Porträt sitzt, ähnelt eindeutig einer heute noch in Rom existierenden Lukaskone, die zur Entstehungszeit des Holzschnittes als authentisches und somit heiliges Marienbild aus der Hand des Evangelisten Lukas verehrt wurde. Durch die Verbindung von reflektierender Ebene und ‚Anwesenheit des Sakralen im Bild‘ in Form eines *ikonischen Versatzstückes* entsteht ein Spannungsfeld im Werk selbst.¹²⁷ Diese bildimmanente Spannung scheint eine ästheti-

sche zu sein und sich in demjenigen Bereich zu bewegen, den Gadamer mit profan und sakral zu fassen sucht.

Gadamer zufolge lässt sich diese Veränderung gegenüber der vormodernen Zeit also mit dem Begriff des Profanen begreifen. Obgleich wir der Ansicht sind, dass das, was er als Profanierung begreift, bereits vor dem Beginn der Moderne existent ist, scheinen uns die Kategorien profan und sakral als strukturelle Merkmale jedes Werkes für das Verständnis des Ereignishaften von Kunst nach wie vor nützlich und gültig.

¹²⁷ Siehe zu einer ausführlicheren Erläuterung dieses Spannungsfeldes zwischen Selbstreflexion des Bildes und Sakralität am Beispiel des deutschsprachigen Raumes SOBEZ 2011. Das Thema wird seit Januar 2012 von der Autorin zudem in ihrem Dissertationsprojekt am NFS Bildkritik – eikones (Basel) weitergeführt.

Selbst wenn man von Gadamer's Auffassung der Epochengrenze Abstand nimmt, stellt für ihn das Profane eine *relative* Unterscheidung vom Sakralen dar, die wie die ästhetische Unterscheidung gewissermaßen später hinzutrat und sich erst aus dem religiösen Weltbild heraus entwickeln konnte. Das Profane ist immer an das Sakrale gebunden, denn es definiert sich darüber ‚nicht sakral‘ zu sein und nimmt insofern darauf Bezug.¹²⁸ So schreibt Gadamer dem Kunstwerk immer ein sakrales Moment zu, das es auch durch ‚Profanierungen‘ niemals verliert:

Das Kunstwerk hat immer etwas Sakrales an sich. [...] Erst recht hat jedes Kunstwerk etwas, was sich gegen Profanierung auflehnt.¹²⁹

Sakralität und Profanität scheinen bei Gadamer also Kategorien zu bezeichnen, die mit dem Selbstverständnis des Bildes in der Welt zu tun haben. Ein nach Gadamer sakrales Bild ist nicht zwingendermaßen ein religiöses. Vielmehr ist es durch die Identität von Darstellung und Dargestelltem gekennzeichnet. Eine Profanierung nimmt auf ebendiese bildimmanent Bezug und stellt dem Sakralen eine Diskursebene, das Profane, hinzu. Trotzdem vermag das religiöse Bild besser zu veranschaulichen, was Gadamer mit dem Begriff ‚Sakralität‘ fassen möchte, weil es der sakralen Ordnung viel offensichtlicher entspricht. Dieses sakrale Moment bezieht sich in erster Linie darauf, dass es ein ‚bildbedürftiges‘ und ‚bildwürdiges‘ Seiendes zur Darstellung bringt, indem es dieses in eine Bildhaftigkeit überführt und ihm ein Bild verleiht, das uns als Betrachter gerade aufgrund dieses Momentes betrifft und betroffen macht, sofern wir uns darauf einlassen. Dieser quasi *sakramentale Vollzug*, welcher sich jedoch ebenso auch in Werken mit profanem Thema findet, führt uns auch überdeutlich die Macht der Bilder vor Augen. Diese Macht ist im Christentum tief verwurzelt, in dessen Zentrum ein Fleisch und damit Bild gewordener Gott steht, der in seiner irdischen Erscheinung in unzähligen Bildwerken des Mittelalters zur Darstellung kam.¹³⁰ Wie sehr das Kunst- und Bildwerk davon lebt etwas darzustellen, das selbst nichts oder nicht vollständig ist, zeigt sich für Gadamer etwa auch am Bestattungskult und insbesondere an den künstlerisch

¹²⁸ Vgl. bes. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, S. 154–156.

¹²⁹ Ebd., S. 155 f.

¹³⁰ Zum sakramentalen Vollzug bei Gadamer am Falle eines ‚scheinbar‘ profanen Bildes anhand Diego Velázquez' *Übergabe von Breda* siehe den Beitrag von Heike Schlie im vorliegenden Band.

ausgestalteten Grabmälern der Toten. In dem Moment, in welchem der Mensch seine Vorfahren zu bestatten begann, wurde er für Gadamer überhaupt erst zum Menschen. Dieser überaus menschliche Zug des Erinnerns komme noch heute in der Kunst zum Tragen. Wenn wir beispielsweise vor Picassos *Guernica* innehalten, scheint die Anziehungskraft für uns nicht in erster Linie darin zu liegen, dass es uns das Massaker so schrecklich vorführt, sondern darin, dass es die Erinnerung an die Getöteten zu einem *Bleibenden* macht, das der bildlichen Gestalt inneohnt.¹³¹ Das ist der quasi sakramentale Vollzug von Bildern, ihr sakrales Moment, das sich gegen die Profanierung auflehnt und mit Voraussetzung für die absolute Gleichzeitigkeit ist, die das Werk im Aufgehen im Spiel der Darstellung charakterisiert. Sein Sein hat zeitlose Gegenwart. Unbestreitbar fallen hier Dargestelltes und Darstellung in eins und lassen sich nicht voneinander ablösen, ohne sich zu zerstören.¹³²

VIII Kunsthistorische Dimensionen des Ereignisbegriffes

Weil Kunstwerke diesen sakralen Charakter immer haben und ihr Sein als Darstellung eine ganze Welt birgt, erlauben sie uns auch einen Blick in diese uns nicht selbstverständliche, andere Welt. So formuliert Gerhard Krüger:

[...] und so geraten wir vor das große Rätsel nämlich, daß sich in der Geschichte nicht nur der Mensch wandelt, sondern auch die Welt. Geschichte ist – im eigentlichen Sinne des Wortes – Welt-Geschichte, nicht nur Menschen-geschichte. Die Menschen der Reformation, des Mittelalters, des Altertums waren nicht nur selbst anders als wir, sie lebten auch in einer anderen Welt.¹³³

Auch bei Krüger zeigt sich das oben bereits skizzierte Verständnis Gadamer, dass Kunst und Leben immer auch selbst die Welt verwandeln. Das Aufgehen im Spiel der Darstellung, die ‚Verwandlung ins Gebilde‘

¹³¹ Vgl. GADAMER, *Kunst im Zeitalter der Technik*, Teil 2, min. 4–6.

¹³² Vgl. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, S. 144.

¹³³ KRÜGER, *Welterfahrung*, S. 32. Gerhard Krüger hat zur selben Zeit mit Karl Löwith und Gadamer bei Martin Heidegger habilitiert. Seine Arbeiten, die weit in das Feld der Theologie hineinreichen wurden von Gadamer sehr geschätzt. Siehe dazu vor allem GADAMER, *Gerhard Krüger* sowie zum Verhältnis Löwiths, Krügers, Gadamer und Heideggers zueinander GRONDIN 1999, S. 152–174.

und das Ereignis der Darstellung konstituieren das Werk und zugleich dessen Umwelt zu *seiner* Umwelt. Das Werk greift strukturell als Ereignis in die Welt ein, ja lässt eine Welt aufgehen. So kann der Kunsthistoriker und Heideggerschüler Kurt Bauch schon 1949 formulieren:

Aber worin liegt diese Wirklichkeit der Kunst? *Was* geschieht in ihr? Sie eröffnet eine Anschauung der Welt, von der Leben und Natur, Geschichte und Menschentum nur Seiten sind. Wir können ohne sie diese Welt nicht erschauen, sondern sie nur leben. Wie diese Welt aussieht, ja daß sie überhaupt aussieht, zeigt uns die Kunst. In ihr entsteht ein Bild der Welt, nicht ihr Abbild oder ihr Spiegelbild – denn es handelt sich nicht nur um die sichtbare Welt –, vielmehr ein Modellentwurf ihrer Form im Ganzen. Die Kunst öffnet uns die Augen. Sie gibt der Welt einen Sinn, den ihrer Erscheinung.¹³⁴

Die Einschreibung des Werkes in seine (Um)Welt, ist unabänderlich und prägend. Als Forscher kommen wir hier immer schon zu spät und befinden uns nur auf den Spuren der Verwandlung. Um uns jedoch einer Kunst zu nähern, die nicht unmittelbar ‚die unsere‘ ist, wie es im Spätmittelalter der Fall ist, scheint es überaus produktiv, mit Gadamer den ereignishaften Charakter eines Werkes als solchen auch in Bereichen ernst zu nehmen, in denen uns dieser nicht sofort einsichtig ist. Wie bereits ausführlich dargelegt, zeichnet sich das Ereignis des Bildes oder das Bild als Ereignis durch einen Werkbegriff aus, der keine reine Trennung von dem, was wir gemeinhin in der Kunstgeschichte als ‚Kontext‘ fassen, und dem ‚Artefakt‘ annimmt. Denn das Werk ereignet sich in der Weise der Darstellung und übereignet seine Herkunft in eine neue Welt. Eine rein auf das Objekt ‚Kunstwerk‘ zentrierte Betrachterperspektive, die den Kontext als bloße erklärende Akzidenz zu greifen versucht, muss so immer am eigentlichen Ereignis vorbeigehen.

Soll das Ziel der Kunstbetrachtung auch nur im weitesten Sinne eine Form von ‚Erkenntnis der Wirklichkeit‘ sein, muss mit Gadamer der Blick jedes Betrachters durch das Werk hindurch. Die ‚Wirklichkeit‘, die sich in diesem Vorgang eröffnet, kann aber nicht als eine abgetrennte vorgestellt werden, weil sie dem Werk wie auch dem Betrachter im Ereignis präsent ist, indem sie beide umgreift.

Der eigentliche Kontext kann deshalb auch nicht als rein vom Werk abgelöste Wirklichkeit vorgestellt werden. Er muss vielmehr etwas sein, das wesentlich mit dem Werk in Beziehung steht und diese Beziehung

¹³⁴ BAUCH 1949, S. 88.

kann keine rein zufällige sein. Kontext im hier gemeinten Sinne ist daher auch nicht mit dem zu verwechseln, was Gadamer als das begreift, was oben mit dem Begriff der Umwelt zu fassen versucht wurde, weil letztere dasjenige ist, was sich im Aufgehen des Werkes als das ‚Anderere‘, das ‚Nicht-Werk‘ von diesem her überhaupt erst konstituiert. Daher soll hier Gadamers Begriff der *Gelegenheit*, wie wir ihn bereits oben eingeführt haben, als eigenständige Analysekatgorie starkgemacht und *Kontext* von hier aus als etwas vorgestellt werden, was uns innerhalb der Gelegenheit eine Akzentuierung unterschiedlicher Bestandteile der ‚Aufführung‘ gestattet, die sich je nach Perspektive verändern. Liefert die Gelegenheit den situativen Anteil eines Werkes, so nimmt der Kontext zum Beispiel die liturgischen Vollzüge oder am Geschehen beteiligte Gruppen vom Werk her in den Blick. Eine bestimmte Liturgie kann so in gewisser Weise vom Werk abstrahiert werden und ist zugleich als Bestandteil des Spieles anzusehen, in dem sich das Kunstwerk verwirklicht. Kontext meint also die Bestandteile der Aufführung des Werkes, die nicht mit dem Kunstwerk identisch sind. Diese Bestandteile gehören zum Spiel der Darstellung, sind aber in dieser vom Werk zugleich unterschieden. Der Kontext ist also ausgehend von Gadamers Überlegungen zur Okkasionalität eine Perspektive zum Zweck der wissenschaftlichen Fokussierung und Differenzierung dessen, was in der Gelegenheit des Ereignisses alles ‚im Spiel‘ ist.

Dabei steht viel weniger der Herstellungs- und Produktionsprozess eines Kunstwerkes als seine jeweilige Aufführung im Zentrum. Denn die Genese eines Werkes kann nur bedingt Erkenntnisse liefern, die für den Zugang zu seiner Darstellung hilfreich sind. Adorno hat in diesem Zusammenhang daher wohl am schärfsten Kritik an der Kunstwissenschaft geübt:

Die Verwechslung des Kunstwerkes mit seiner Genese, so als wäre das Werden der Generalschlüssel des Gewordenen, verursacht wesentlich die Kunstfremdheit der Kunstwissenschaften [...].¹³⁵

Diese und die obigen Ausführungen zum Verhältnis von Werk, Gelegenheit und Kontext vermögen natürlich nur einen bescheidenen Beitrag zu der in der kunsthistorischen Forschung des Spätmittelalters immer gegenwärtigen Frage nach dem Umgang mit letzterem zu leisten. Als

¹³⁵ ADORNO, *Ästhetische Theorie*, S. 267.

Teil des Ereignisses ist auch die Heranziehung des ursprünglichen Kontextes für das Verständnis von zentraler Bedeutung, da uns die Wiederentdeckung dessen, was sich vom Kunstwerk her zu Zeiten seiner Entstehung oder bestimmter Phasen seiner Rezeption als Kontext mit konstituierte, wichtiger Wegweiser für einen Zugang zur Darstellung selbst sein kann. Auf diese Weise und unter Berücksichtigung von Kunst als Vollzugsform im Sinne des Ereignisses, immer im Bewusstsein der Rekonstruktionsleistung, kommt man einem wesenhaften Teilgeschehen des Kunstwerkes im Gadamer'schen Sinne schon sehr nahe und sichert seine Lesbarkeit. Die maßgebliche Richtschnur gibt uns dabei, wie Gadamer wiederholt herausgestellt hat, zumeist das Kunstwerk selbst an die Hand, da bereits in seinem Sinnanspruch ein Bezug zu seiner Gelegenheit und seinem potenziellen Rezipienten gesetzt ist.

Okkasionalität muß als ein Sinnmoment im Sinnanspruch eines Werkes erscheinen und nicht als die Spur des Gelegentlichlichen, das hinter dem Werke gleichsam verborgen ist und durch Interpretation aufgedeckt werden soll. Wäre das letztere der Fall, so hieße das, daß man nur durch die Wiederherstellung der ursprünglichen Situation überhaupt in die Lage käme, den Sinn des Ganzen zu verstehen. Ist aber Okkasionalität ein Sinnmoment im Anspruch des Werkes selbst, dann ist umgekehrt der Weg über das Verständnis des Sinngehalts des Werks zugleich die Möglichkeit für den Historiker, etwas über die ursprüngliche Situation zu erfahren, in die das Werk hinein-spricht.¹³⁶

Und so ist es oftmals geradezu umgekehrt, dass nämlich nicht der Kontext uns etwas über das Werk verrät, sondern gerade anders herum uns das Kunstwerk Aufschlüsse über den Kontext und die Umwelt erlaubt, wenn wir uns dabei unserer Fragerichtung bewusst werden.

Die vorliegenden Überlegungen entwickeln daher keine Methodik, anhand derer im Ausgang von Gadamer spätmittelalterliche Kunst grundsätzlich ‚anders‘ betrachtet werden kann, als das bisher oft schon der Fall ist. Vielmehr sollte versucht werden, mit dem Begriff des *Ereignisses* eine strukturelle Beschaffenheit und Verflechtung des Kunstwerkes zu erfassen und mit Gadamer zu entfalten, welche gerade auch im späten Mittelalter bzw. dessen Kunst als einer Zeit des Umbruchs von großer Relevanz ist und eine besondere Rechtfertigung auch in der Nähe

¹³⁶ GADAMER, *Exkurse*, S. 379. Dieser Exkurs aus dem Jahre 1960 ist als eine Ergänzung zur entsprechenden Passage zur Okkasionalität in GADAMER, *Wahrheit und Methode*, S. 149 zu verstehen.

zu den vielen liturgischen Vollzügen, Andachtspraxen, Prozessionen, geistlichen Spielen und anderen Riten, wie Herrschereinzügen oder dem Festwesen findet. Gadamers Ausführungen scheinen uns deshalb nach wie vor wichtige Anregungen für die Annäherung an Kunst und die begriffliche Entfaltung eines den Phänomenen adäquaten Werkbegriffs liefern zu können.

Als Ereignis ernst genommen ist der Zugang zur Kunst mit dem Heidelberger Philosophen Hans-Georg Gadamer immer auch ein Zugang zum Verständnis der Welt, die uns umgibt. In diesem Sinne ist auch die Kunst des späten Mittelalters niemals bloßes Relikt, dessen historische Konstitution es zu rekonstruieren gilt. Auch diese scheinbar ferne Kunst bietet uns echte Selbstbegegnungen.

Literatur

- ADORNO, *Ästhetische Theorie* – Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, hg. von Gretel Adorno, Frankfurt am Main 2006.
- AGAMBEN 2005 – Giorgio Agamben: *Profanierungen*, Frankfurt am Main 2005.
- BAERT 2011 – Barbara Baert: *Interspaces between word, gaze and touch. The bible and the visual medium in the Middle Ages* (Annua nuntia Lovaniensia 62), Leuven 2011.
- BÄTSCHMANN 2009 – Oscar Bätschmann: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, Darmstadt ⁶2009 (1984).
- BAUCH 1949 – Kurt Bauch: *Kunstgeschichte und heutige Philosophie*, in: Martin Heideggers Einfluß auf die Wissenschaften, Festschrift Martin Heidegger, Bern 1949, S. 88–93.
- BAUCH 1967 – Kurt Bauch: *Imago*, in: ders.: *Studien zur Kunstgeschichte*, Berlin 1967, S. 1–20.
- BEIERWALTES 1988 – Werner Beierwaltes: *Visio facialis. Sehen ins Angesicht. Zur Coincidenz des endlichen und unendlichen Blicks bei Cusanus*, (Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München. Philosophisch-Historische Klasse 1988.1), München 1988.
- BLUMENBERG, *Legitimität der Neuzeit* – Hans Blumenberg: *Die Legitimität der Neuzeit*, 3 Bde., Frankfurt am Main 1973–1976.
- BOEHM 1985 – Gottfried Boehm: *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance* (zugl. Habil. Heidelberg 1974), München 1985.
- BOEHM 1994 – Gottfried Boehm: *Die Wiederkehr der Bilder*, in: Was ist ein Bild?, hg. von Gottfried Boehm, München 1994, S. 11–38.

- BOEHM 1996 – Gottfried Boehm: *Zuwachs an Sein. Hermeneutische Reflexion und bildende Kunst*, in: Hans-Georg Gadamer: *Die moderne und die Grenze der Vergegenständlichung*, hg. von Bernd Klüser, München 1996, S. 95–125.
- BOEHM 2005 – Gottfried Boehm: *Das Bild und die hermeneutische Reflexion*, in: *Dimensionen des Hermeneutischen. Heidegger und Gadamer* (Martin-Heidegger-Gesellschaft 7), hg. von Günter Figal und Hans-Helmuth Gander, Frankfurt am Main 2005, S. 23–35.
- BOEHM 2007 – Gottfried Boehm: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007.
- BOEHM 2007A – Gottfried Boehm: *Zuwachs an Sein. Hermeneutische Reflexion und bildende Kunst*, in: ders.: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, S. 243–267 (überarbeitete Fassung von BOEHM 1996).
- BOEHM 2011 – Gottfried Boehm: *Ikonische Differenz*, in: *Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik* 1 (2011), S. 170–178 (www.rheinsprung11.ch).
- BOEHM/GADAMER 1978 – Gottfried Boehm und Hans-Georg Gadamer (Hg.): *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt am Main 1978.
- BREDEKAMP 2010 – Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010.
- DUTT 1993 – Carsten Dutt (Hg.): *Hermeneutik – Ästhetik – Praktische Philosophie. Hans-Georg Gadamer im Gespräch*, Heidelberg 1993.
- DUTT 2012 – Carsten Dutt (Hg.): *Gadamer's philosophische Hermeneutik und die Literaturwissenschaft. Marbacher Kolloquium zum 50. Jahrestag der Publikation von „Wahrheit und Methode“* (Beiträge zur Philosophie. Neue Folge), Kolloquiumsband Marbach 2010, Heidelberg 2012 (im Erscheinen).
- FISCHER-LICHTE 2004 – Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004.
- GABRIEL 2011 – Markus Gabriel: *Unvordenkliches Sein und Ereignis. Der Seinsbegriff beim späten Schelling und beim späten Heidegger*, in: *Heideggers Schelling-Seminar (1927/28). Die Protokolle von Martin Heideggers Seminar zu Schellings „Freiheitsschrift“ (1927/28) und die Akten des Internationalen Schelling-Tags 2006*, hg. von Lore Hühn und Jörg Jantzen (Schellingiana 22), Stuttgart-Bad Cannstatt 2010, S. 81–112.
- GADAMER, *Aktualität des Schönen* – Hans-Georg Gadamer: *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest (1974)*, in: ders.: *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage* (Gesammelte Werke 8), Tübingen 1993, S. 94–142.
- GADAMER, *Ästhetik und Hermeneutik* – Hans-Georg Gadamer: *Ästhetik und Hermeneutik (1964)*, in: ders.: *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage* (Gesammelte Werke 8), Tübingen 1993, S. 1–17.

- GADAMER, *Ende der Kunst?* – Hans-Georg Gadamer: *Ende der Kunst? Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Anti-Kunst von heute* (1985), in: ders.: *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage* (Gesammelte Werke 8), Tübingen 1993, S. 206–220.
- GADAMER, *Exkurse* – Hans-Georg Gadamer: *Exkurse I–VI* (1960), in: ders.: *Wahrheit und Methode. Ergänzungen und Register* (Gesammelte Werke 2), Tübingen 1993, S. 375–386.
- GADAMER, *Gerhard Krüger* – Hans-Georg Gadamer: *Gerhard Krüger*, in: ders.: *Hermeneutik im Rückblick* (Gesammelte Werke 10), Tübingen 1993, S. 412–417.
- GADAMER, *Kunstabgriff im Wandel* – Hans-Georg Gadamer: *Der Kunstabgriff im Wandel* (1995), in: ders.: *Hermeneutische Entwürfe. Vorträge und Aufsätze*, Tübingen 2000, S. 147–160.
- GADAMER, *Kunst im Zeitalter der Technik* – Hans-Georg Gadamer: *Kunst im Zeitalter der Technik* (1994), Vortrag im Rahmen der SWR3 Tele-Akademie (in drei Teilen, <http://www.youtube.com/watch?v=ByAy33-5uuk>, <http://www.youtube.com/watch?v=67hrr5Cshdw>, http://www.youtube.com/watch?v=XACF7koZ_Oo, zuletzt aufgerufen 15. 1. 2012).
- GADAMER, *Phänomenologie, Hermeneutik, Metaphysik* – Hans-Georg Gadamer: *Phänomenologie, Hermeneutik, Metaphysik*, in: ders.: *Hermeneutik im Rückblick* (Gesammelte Werke 10), S. 100–109.
- GADAMER, *Problematik des Selbstverständnisses* – Hans-Georg Gadamer: *Zur Problematik des Selbstverständnisses. Ein hermeneutischer Beitrag zur Frage der ‚Entmythologisierung‘*, in: ders.: *Wahrheit und Methode. Ergänzungen und Register* (Gesammelte Werke 2), Tübingen 1993 (1986), S. 121–132.
- GADAMER, *Wahrheit und Methode* – Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (Gesammelte Werke 1), Tübingen 2010 (1960).
- GRONDIN 1999 – Jean Grondin: *Hans-Georg Gadamer. Eine Biographie*, Tübingen 1999.
- HEIDEGGER, *Ursprung des Kunstwerkes (Erste Ausarbeitung)* – Martin Heidegger: *Vom Ursprung des Kunstwerkes (Erste Ausarbeitung)*, in: Heidegger Lesebuch, hg. und eingeleitet von Günter Figal (KlostermannSeminar), Frankfurt am Main 2007, S. 149–170.
- HEGEL, *Ästhetik* – Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I–III* (Werke 13–15), Frankfurt am Main 1970.
- HOGREBE 2010 – Wolfram Högbe: *Protodeixis. Was zeigt sich zuerst?*, in: *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, hg. von Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer und Christian Spies, München und Paderborn 2010, S. 375–385.

- IMDAHL 1970 – Max Imdahl: *Bildsyntax und Bildsemantik. Zum Centurioblatt im Codex Egberti (1970)*, in: ders.: *Zur Kunst der Tradition*, hg. von Gundolf Winter (Gesammelte Schriften 2), Frankfurt am Main 1996, S. 78–93.
- IMDAHL 1988 – Max Imdahl: *Giotto, Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*, München 21988 (1980).
- JAUB 1982 – Hans Robert Jaub: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main 1982.
- KEILING 2011 – Tobias Keiling: *Kunst, Werk, Wahrheit*, in: Heideggers „Ursprung des Kunstwerks“. Ein kooperativer Kommentar, hg. von David Espinet und Tobias Keiling, Frankfurt am Main 2011, S. 66–94.
- KLEINSCHMIDT 2011 – Christoph Kleinschmidt (Hg.): *Topographie der Grenze. Verortungen einer kulturellen, politischen und ästhetischen Kategorie*, Kolloquiumsband Frankfurt am Main 2009, Würzburg 2011.
- KRÄMER 2011 – Sybille Krämer: *Gibt es eine Performanz des Bildlichen? Reflexionen über ‚Bildakte‘*, in: *Bild-Perfomanz. Die Kraft des Visuellen*, hg. Ludger Schwarte, München 2011, S. 63–88.
- KRÜGER, *Welterfahrung* – Gerhard Krüger: *Religiöse und profane Welterfahrung*, hg. von Richard Schaeffler (Wissenschaft und Gegenwart. Geisteswissenschaftliche Reihe 53/54), Frankfurt am Main 1973.
- LÉVINAS, *Spur des Anderen* – Emmanuel Lévinas: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, hg. und übersetzt von Wolfgang Nikolaus Krewani, Freiburg im Breisgau 1983.
- MERLEAU-PONTY, *Auge und Geist* – Maurice Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist (1969)*, in: ders.: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays* (Philosophische Bibliothek 530), Hamburg 2003 (Franz. 1979), S. 275–317.
- MERSCH 2002 – Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2002.
- MICHALSKI 1932 – Ernst Michalski: *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstwissenschaft* (Kunstwissenschaftliche Studien 11), Berlin 1932.
- MITCHELL 2005 – William J. T. Mitchell: *What do pictures want? The lives and loves of images*, Chicago 2005.
- OZMENT 1980 – Steven Ozment: *The age of reform, 1250–1550. An intellectual and religious history of late medieval and Reformation Europe*, New Haven und London 1980.
- RÖLLI 2004 – Marc Rölli (Hg.): *Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze*, München 2004.
- SLG.-KAT. KASSEL 1997 – Anja Schneckenburger-Broschek: *Altdeutsche Maleerei. Die Tafelbilder und Altäre des 14. bis 16. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie Alte Meister und im Hessischen Landesmuseum Kassel*, Sammlungskatalog Kassel Gemäldegalerie und Hessisches Landesmuseum, Eurasburg 1997.

- SCHULZ 2012 – Johann Schulz: *Ereignisraum Jerusalem. Der Kreuzweg von Adam Kraft und die Heiliggrabkapelle zu Nürnberg*, in: Räume der Passion – Spaces of the Passion. Raumvisionen, Erinnerungsorte und Topographien des Leidens Christi in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. von Hans Aurenhammer und Daniela Bohde (Vestigia Bibliae), Hamburg 2012 (in Vorbereitung).
- STOICHITA 1998 – Victor I. Stoichita: *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei* (Bild und Text), München 1998 (Franz. 1993).
- STOICHITA 2011 – Victor I. Stoichita: *Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock* (Text und Bild), München 2011.
- SOBEZ 2011 – Laura Sobez: *Der heilige Lukas als Maler der Madonna im Kontext von Marienfrömmigkeit und Schutzpatronat. Zur Verbreitung des Lukasmotivs im deutschsprachigen Raum*, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Baden-Württemberg 47 (2011), S. 11–38.
- TEICHERT 2003 – Dieter Teichert: *Kunst als Geschehen. Gadammers antisubjektivistische Ästhetik und Kunsttheorie*, in: Kunst, Hermeneutik, Philosophie. Das Denken Hans-Georg Gadammers im Zusammenhang des 20. Jahrhunderts, hg. von István M. Fehér, Kolloquiumsband Budapest 2000, Heidelberg 2003, S. 193–217.
- VATTIMO 1990 – Gianni Vattimo: *Das Ende der Moderne*, Stuttgart 1990.
- VATTIMO 2006 – Gianni Vattimo: *Das Zeitalter der Interpretation*, in: Richard Rorty und ders.: Die Zukunft der Religion, hg. von Santiago Zabala, Frankfurt am Main 2006, S. 52–66.
- WEGMANN 2002 – Susanne Wegmann: *Der Kreuzweg des Adam Kraft im Spiegel spätmittelalterlicher Frömmigkeit*, in: Adam Kraft. Die Beiträge des Kolloquiums im Germanischen Nationalmuseum, hg. von Frank Matthias Kammel (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Wissenschaftliche Beibände 20), Kolloquiumsband Nürnberg 1998, Nürnberg 2002, S. 295–306.
- ZITTLAU 1997 – Reiner Zittlau: *Heiliggrabkapelle und Kreuzweg. Eine Bauaufgabe in Nürnberg um 1500* (Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte. Schriftenreihe des Stadtarchivs Nürnberg 49), Nürnberg 1992.