

# Das Spiel der Kunst (1975)

Von Hans-Georg Gadamer

Das elementare Phänomen des Spiels und des Spielens durchherrscht die gesamte Tierwelt. Daß auch das Naturwesen, das der Mensch ist, davon bestimmt wird, ist selbstverständlich. Teilt doch das Menschenkind mit all den Arten von Tierkindern, deren Spielfreude wir bewundern, auch sonst sehr vieles – so vieles, daß den menschlichen Beobachter beim Studium des Verhaltens von Tieren, insbesondere von höheren Tieren, ein Entzücken zu befallen pflegt, das mit Erschrecken gemischt ist. Wenn Tier und Mensch in so vielem einander so ähnlich sind, kommt dann nicht die Grenze zwischen Tier und Mensch überhaupt ins Schwimmen? Die moderne Verhaltensforschung hat in der Tat die Fragwürdigkeit solcher Grenzziehung gegenüber dem Tier mehr und mehr zum Bewußtsein gebracht. Wir haben es nicht mehr so einfach, wie das 17. Jahrhundert es sich machte. Damals, berauscht von der menschlichen Auszeichnung des Selbstbewußtseins, die Descartes' bestimmende Einsicht war, sah man im Tier den bloßen Automaten und nur im Menschen das durch Selbstbewußtsein und freien Willen ausgezeichnete Geschöpf Gottes.

Dieser Rausch ist gründlich verfliegen. Seit einem Jahrhundert ist der Verdacht im Wachsen, daß menschliches Verhalten – das des Einzelnen und mehr noch das der Gruppe – in weit stärkerem Maße von Naturdeterminanten bestimmt ist, als es dem Bewußtsein des frei Wählenden und frei Handelnden entspricht. Längst nicht alles, was wir mit dem Bewußtsein unserer Freiheit begleiten, ist wirklich Folge einer freien Entscheidung. Unbewußte Faktoren, Triebzwänge und Interessen, steuern nicht nur unser Verhalten, sondern determinieren auch unser Bewußtsein.

Man fragt sich, ob nicht vieles von dem, was wir für unsere menschlich bewußte Willenswahl in Anspruch nehmen, weit besser von den Instinktzwängen des Tierverhaltens aus ›verstanden‹ werden kann. Nimmt nicht am Ende auch das menschliche Spielen an solcher Naturbestimmtheit teil, und ist vielleicht selbst das künstlerische Schaffen Auslebung eines Spieltriebes?

Zwar meinen wir stets, ›etwas‹ zu spielen, und glauben uns damit von dem Spielverhalten der Tiere und Kleinkinder wohl unterschieden. Diese spielen wohl auch ›mit etwas‹, aber sie ›meinen‹ nicht eigentlich dieses oder jenes Spiel, sondern nichts als ihr Spielen, ihren Überschuß an Leben und Bewegung, den sie ausleben. Dagegen trägt das Spiel, das einer anfangt, erfindet oder erlernt, eine Bestimmtheit in sich, die man ›meint‹. Man ist sich der Regeln und Bedingungen des Spielverhaltens bewußt, sei es, daß es sich um Spiele handelt, die man miteinander spielt, sei es in der Weise des sportlichen Wettbewerbs, der in einem indirekten Sinne den Charakter des Spieles trägt. Durch solche Bestimmtheiten grenzt sich das Spielverhalten aus allem sonstigen Weltverhalten in scharfer Weise aus – weit schärfer als bei Tieren, deren Spiele mit ihren sonstigen Verhaltensweisen leicht verfließen. Es macht den Spielcharakter menschlicher Spiele aus, daß Regeln und Forderungen aufgestellt werden, die nur in der Geschlossenheit der Spielwelt gelten. Jeder Spieler vermag sich ihnen zu entziehen, indem er aus dem Spiele ausscheidet. Innerhalb des Spieles freilich haben diese Regeln und Forderungen ihre eigene Verbindlichkeit, die man so wenig verletzen kann wie irgendwelche uns bestimmenden und verbindlichen Regeln des Zusammenlebens sonst. Was ist das für eine Geltung, die auf solche Weise verbindlich und eingeschränkt zugleich ist? Ohne Zweifel prägt sich in dieser Besonderheit der menschlichen Spiele, Geltungsforderungen zu enthalten, eine Art von Sachlichkeit und Sachbezug aus, die dem Menschen eigentümlich ist. Die Philosophen nennen das die Intentionalität des Bewußtseins.

Das ist freilich ein so universelles Strukturmoment menschlichen Daseins, daß man gerade die Sachhaltigkeit des menschlichen Spielens und Spielen-könnens als eine spezifisch menschliche Auszeichnung ansehen möchte. Bekanntlich redet man von dem Spielelement, das aller menschlichen Kultur eigen ist. Man entdeckt Spielformen im ernstesten menschlichen Betreiben, im Kult, in der Rechtspflege, im Sozialverhalten, wo man geradezu vom Rollenspiel spricht usw. Eine gewisse Selbstbeschränkung freier Beliebigkeit scheint zum Aufbau von Kultur als solcher zu gehören.

Aber heißt das, daß nur, wo menschliche Kultur ist, das Spielen sich in der Bestimmtheit eines ›gemeinten‹ Verhaltens objektiviert? In einem noch tieferen Sinne scheinen Spiel und Ernst miteinander verwoben. Es leuchtet unmittelbar ein, daß mit jeglicher Form von Ernst wie dessen eigener Schattenwurf ein mögliches Spielverhalten verbunden ist. ›So tun als ob‹ scheint bei allem Tun, das kein bloßes Triebverhalten ist, sondern etwas ›meint‹, speziell möglich. Das Als-ob ist eine so universale Modifikation, daß selbst das Spielverhalten von Tieren manchmal wie von einem Anhauch von Freiheit belebt scheint, insbesondere wenn sie sich auf spielerische Weise den Anschein geben, anzugreifen, zu schrecken, zu beißen oder dergleichen. Und was bedeutet jene Unterwerfungsgebärde, die man als die Entscheidung und Beendung von Kämpfen zwischen Tieren beobachten kann? Auch da handelt es sich allem Anschein nach um Befolgung von Spielregeln. Kein siegreiches Tier, dem die Unterwerfungsgebärde geboten wird, beißt wirklich zu. Das ist ein merkwürdiger Tatbestand. Hier treten symbolische Handlungen an die Stelle von Ausführung derselben. Wie stimmt das dazu, daß dort alles Instinktzwängen gehorcht und beim Menschen alles der freien Entscheidung folgt?

Es scheint mir methodisch geboten, gerade solche Übergangsphänomene zwischen Mensch und Tier aufzusuchen, wenn man das Deutungsschema eines dogmatischen Cartesianismus des Selbstbewußtseins vermeiden will. Derartige Übergangsphänomene von Spiel und Spielen erlauben, die Linien in einen Bereich zu verlängern, der nicht mehr unmittelbar, sondern nur in dem, was dadurch bewirkt und bewerkstelligt wird, zugänglich ist. Ich meine den Bereich der Kunst. Dabei scheint es mir kein überzeugendes Übergangsphänomen, wenn man den allgemeinen Kunsttrieb in den Bildungen der Natur ins Auge faßt, an dem man vielleicht auch einen Überschußcharakter bemerken kann, der über das Notwendige und Zweckmäßige hinaus das bildnerische Spiel der Natur charakterisiert. Gerade nicht der Triebcharakter des Kunsttriebes, sondern der Freiheitshauch, der seinen Bildungen anhaftet, ist das Erstaunliche. Daher sind symbolische Handlungen wie die beschriebenen von besonderem Interesse. Im menschlichen Bilden besteht ja das entscheidende Moment von Kunstfertigkeit auch nicht darin, daß da etwas von trefflicher Brauchbarkeit oder von überflüssiger Schönheit zustande gekommen ist, sondern darin, daß menschliches Herstellen sich derart verschiedene Aufgaben stellen kann und nach Plänen vorgeht, die ein Moment freier Beliebigkeit auszeichnet. Menschliches Machen kennt eine gewaltige Variabilität von Probieren und Verwerfen, Gelingen und Mißlingen. Erst da beginnt eben die ›Kunst‹, wo man auch anders kann. Vollends dort, wo wir von Kunst und künstlerischem Schaffen im eminenten Sinne reden, ist nicht das Zustandekommen von etwas Gemachtem das Entscheidende, sondern daß das Gemachte von ganz besonderer Eigenart ist. Es ›meint‹ etwas und ist doch nicht das, was es meint. Es ist nicht ein Werkstück, das wie alle Werkstücke menschlicher Arbeit durch seine Dienlichkeit zu etwas bestimmt ist. Zwar ist es ein Produkt, das heißt etwas, was durch menschliches Machen hergestellt worden ist und nun da ist, zur Verfügung und zum Gebrauch. Aber gerade jeglichen Gebrauch verweigert das Kunstwerk. Es ist so nicht ›gemeinte Es hat etwas von dem Charakter des Als-ob, den wir als einen Grundzug im Wesen des Spielens erkannten. Es ist ein ›Werk‹, weil es wie ein Gespieltes ist. Es ist nicht das, als was sonst solches begegnet, sondern steht für etwas. So wie eine symbolische Gebärde nicht nur sie selbst ist, sondern etwas anderes dadurch zum Ausdruck bringt, ist auch das Werk der Kunst nicht nur es selbst als dieses Gemachte. Man kann es geradezu dadurch definieren, daß es kein Machwerk ist, das

heißt nichts, was man bloß gemacht hat und wieder machen kann, sondern etwas, das auf unwiederholbare Weise zustande kam und zu seiner einmaligen Erscheinung herausgekommen ist. Es scheint mir daher fast richtiger, es nicht ein Werk, sondern ein Gebilde zu nennen. Denn in diesem Wort ›Gebilde‹ liegt, daß die Erscheinung auf eine seltsame Weise den Prozeß ihrer Entstehung hinter sich gelassen oder ins Unbestimmte verbannt hat und sich, ganz auf sich selbst gestellt, in ihrem eigenen Aussehen und Erscheinen darstellt.

Das Gebilde weist nicht so sehr zurück auf den Prozeß seiner Bildung, als daß es fordert, als reine Erscheinung in sich selbst wahrgenommen zu werden. Das ist besonders greifbar bei den transitorischen Künsten. Dichtkunst, Musik und Tanz haben ja überhaupt nichts von der Greifbarkeit eines Dinges an sich, und dennoch baut sich der flüchtige und flüssige Stoff, aus dem sie gemacht sind, zur festen Einheit eines Gebildes – immer des gleichen — auf. Wir sagen daher, daß diese Gebilde, Texte, Kompositionen, Tanzschöpfungen als solche sehr wohl Kunstwerke sind, aber in der Selbigkeit ihres Wesens auf Reproduktion angewiesen bleiben. Das Gebilde, das das Kunstwerk ist, muß in den reproduktiven Künsten immer wieder neu aufgebaut werden. Was so in den transitorischen Künsten ganz handgreiflich ist, belehrt in Wahrheit darüber, daß nicht nur diese reproduktiven Künste Darstellung verlangen, sondern in gewisser Weise jedes Gebilde, das wir ein Kunstwerk nennen. Es verlangt von dem Betrachter, vor dem es sich darbietet, aufgebaut zu werden. Es ist ja nicht, was es ist. Es ist etwas, was es nicht ist, kein bloßes Zweckbestimmtes, das man in Gebrauch nimmt, oder gar materielles Ding, aus dem man etwas anderes machen kann, sondern etwas, das sich im Betrachtenden erst zu dem erbaut, als das es erscheint und sich ausspielt.

Ein eigentümliches Übergangsphänomen kann das veranschaulichen, das Lesen. Im strengen Sinne ist es, sofern es kein lautes Lesen oder gar Vorlesen ist, keine Produktion in der Art der reproduktiven Künste. Es erzeugt keine selbständige neue Wirklichkeit – und doch ist es wie unterwegs dazu – und auf alle Weise.

So hat es immer nahegelegen, die Erfahrung der Kunst mit dem Begriff des Spieles zusammenzubringen. Kant hat die Interesselosigkeit, Zweckfreiheit und Begrifflosigkeit des Wohlgefallens am Schönen als einen Gemütszustand beschrieben, in dem unsere geistigen Vermögen, Verstand und Einbildungskraft, in einem freien Spiele miteinander spielen. Schiller hat diese Beschreibung auf die Basis der Fichteschen Trieblehre übertragen und das ästhetische Verhalten einem Spieltrieb zugewiesen, der in der Mitte zwischen dem Stofftrieb und dem Formtrieb seine eigene freie Möglichkeit entfaltet. Insofern ist durch das ästhetische Denken der Neuzeit ›der Anteil des Subjekts‹ beim Aufbau der ästhetischen Erfahrung zu seiner vollen Beachtung gekommen. Aber die Erfahrung der Kunst bietet auch jene andere Seite, in der der Spielcharakter des Gebildes als solcher, sein bloßes Gespieltsein, in den Vordergrund rückt. Dafür ist immer noch der alte griechische Begriff der ›Mimesis‹ die eigentliche Basis.

Die Griechen unterscheiden zwischen zwei Formen des Herstellens, dem handwerklichen Herstellen, das Brauchbares fabriziert, und dem mimetischen Herstellen, das nichts ›Wirkliches‹ schafft, sondern nur etwas zur Darstellung bringt. Auch in unserem eigenen Sprachgebrauch haben wir etwas von dieser letzteren Erscheinungsform des Herstellens uns bewahrt, nämlich dort, wo wir vom ›Mimischen‹ sprechen. Wir gebrauchen dieses Wort ja nicht nur dort, wo wir das Mienenspiel, die Gestik von jemandem charakterisieren wollen, sondern insbesondere, wo es sich um die bewußte Nachahmung des ganzen Verhaltens einer Person handelt, sei es im kunstlosen Nachmachen eines anderen, sei es in der kunstvollen Verkörperung einer ›Rolle‹ durch den Schauspieler. Im Sinne des Mimischen ist gelegen, daß der eigene Körper Träger des mimischen Ausdrucks ist und als Kunst etwas zur Darstellung bringt, was er nicht ist. Die Rolle ist ›gespielt‹. Das schließt einen eigenartigen Seinsanspruch ein. Es ist etwas anderes als ein gespieltes Erstaunen oder eine gespielte, geheuchelte Teilnahme, die im

menschlichen Umgang begegnen. Die mimische Darstellung ist kein Spiel, das vortäuscht, sondern ein Spiel, das sich als Spiel mitteilt, so daß es für nichts anderes genommen wird, als es sein möchte: bloße Darstellung. Das ist der deutliche Unterschied. Die heuchlerisch gespielte Teilnahme zum Beispiel will geglaubt sein – selbst dann besteht dieser Anspruch fort, wenn sie in ihrer Unechtheit oder Gekünsteltheit spürbar wird. Die mimische Nachahmung dagegen will nicht ›geglaubt‹, sondern als Nachahmung verstanden werden. Sie ist nicht geheuchelt, ist nicht falscher, sondern auf klare Weise ›wahrer‹ Schein, ist als Schein ›wahr‹. Sie wird *als Schein* wahrgenommen, wie sie gemeint ist.

Auch wenn wir das schwierige Problem beiseite lassen, was das Sein von *Schein* eigentlich ist, so ist doch jedenfalls klar, daß dort, wo der Sinn von Gespieltsein impliziert ist, der so erscheinende Schein in die Dimension dessen gehört, was man Mitteilung nennt. Das Spiel des Kunst-Scheins spielt zwischen mir und dir. Ich nehme das Gebilde genauso als ein bloßes Gebilde wie du, und gerade das nennen wir ›Mitteilung‹, daß der andere an dem, was ich ihm mitteile, teilbekommt, und zwar nicht etwa nur einen Teil von dem empfängt, was da mitgeteilt wird, sondern die Kenntnis des Ganzen so mit mir teilt, daß wir beide sie ganz haben. Das unterscheidet offenbar echte Mitteilung von der heuchelnd gespielten Teilnahme. Deren ›Schein‹ ist gerade nicht der mir und dir gemeinsame Schein, sondern der falsche Anschein, der nur für den andern geweckt werden soll. Wahrer Schein – das ist das Gebilde der Kunst. Es ist so sehr allen gemeinsam, daß selbst der Schöpfer solcher Gebilde kein Privileg vor dem Aufnehmenden behält. Eben weil er sich geäußert hat, behält er nichts für sich, sondern hat sich vollständig mitgeteilt. Das ›Werk‹ spricht für ihn.

Man muß diesen Seinssinn von Mimik und Mimesis im Auge behalten, wenn man einsehen soll, in welchem essentiellen Sinne Kunst den Charakter des Spieles hat. Mimik ist Nach-Ahmung. Das hat nichts zu tun mit einem Verhältnis von Abbild und Urbild oder gar mit einer Kunsttheorie, derzufolge die Kunst eine Nachahmung der ›Natur‹, das heißt des von sich aus Seienden sei – ein krasses naturalistisches Mißverständnis. Gerade die Rückbesinnung auf das Wesen des Mimischen kann davor bewahren. Das mimische Urverhältnis ist nicht ein abbildendes Nachmachen, bei dem man sich anstrengt, einem Urbild möglichst nahe zu kommen – es ist vielmehr Zeigen. Zeigen heißt nicht, etwas vorzeigen, wie ein Beweisstück, an dem etwas bewiesen wird, was auf andere Weise nicht mehr zugänglich ist. Zeigen heißt überhaupt nicht, ein Verhältnis zwischen dem Zeigenden und dem Gezeigten als solches meinen. Es weist von sich selber gerade weg. Wer auf das Zeigende sieht, wie der Hund auf die ausgestreckte Hand, dem kann man nichts zeigen. Vielmehr meint Zeigen, daß der, dem man etwas zeigt, selber und richtig sehen soll. In diesem Sinne ist Nachahmen Zeigen. Denn im Nachahmen wird immer etwas mehr sichtbar, als was die sogenannte Wirklichkeit bietet. Das Gezeigte ist sozusagen heraus-gelesen aus dem Andrang des Vielen. All das andere ist nicht gemeint – nur das Gezeigte ist gemeint. Es wird als das Gemeinte ins Auge gefaßt und damit in eine Art Idealität erhoben. Es ist nicht länger dieses oder jenes Sichtbare, sondern als etwas gezeigt und bezeichnet. Wenn man sieht, was einer einem zeigt, ist das stets ein Akt der Identifikation und damit der Wiedererkenntnis.

Wo es sich um Kunst handelt, ist das merkwürdigerweise oft noch bei reproduktiven Wiederholungen unverkennbar. Es ist erstaunlich, mit welcher Unfehlbarkeit wir bei den oft hervorragenden fotografischen Reproduktionen in illustrierten Tageszeitungen die wirkliche fotografische Reportage und die Reproduktion eines gemalten Porträts oder sogar einer – noch so realistischen – Filmszene zu unterscheiden wissen. Das meint nicht, daß die Filmszene doch irgendwo unnatürlich geblieben ist oder das realistische Porträt nicht realistisch genug gemalt war. Es schlägt vielmehr etwas anderes dabei durch, selbst in diesem Medium der Zeitungsreproduktion. Aristoteles hat recht: Die Poesie macht mehr das Allgemeine sichtbar, als je die Historie, das heißt die getreue Schilderung von Tatsachen und wirklichen Ereignissen, es

vermag. Im Als-ob der poetischen Erfindung, der plastischen oder malerischen Bildgestaltung wird offenbar eine Teilhabe möglich, die den Zufallswirklichkeiten mit ihren einschränkenden Bedingungen nicht in der gleichen Weise erreichbar ist. Die fotografische Dokumentation solcher zufälliger Wirklichkeit, etwa die fotografische Aufnahme eines amtierenden Staatsmannes, gewinnt ihre Bedeutung erst aus einem zuvor bekannten Zusammenhang. Die Reproduktion eines künstlerischen Porträts spricht ihre eigene Bedeutung aus – auch dann noch, wenn man nicht weiß, wer der Dargestellte ist. Sie läßt nicht nur das Allgemeine *erkennen*, sondern vereinigt uns eben dadurch auf das allen Gemeinsame hin. Gerade weil das Reproduzierte ›nur‹ ein Gemälde ist und nicht eine ›wirkliche‹ Fotografie, weil es also nur ›Gespieltes‹ ist, umfaßt es uns als Mitspieler. Wir wissen, wie es gemeint ist, und nehmen es so.

Man mag von hier aus ermessen, wie unangemessen das Kunstverständnis und der Kunstbetrieb im Zeitalter der Kulturindustrie geworden ist, die den Mitspieler zum bloßen auszubeutenden Konsumenten degradiert. Es ist ein falsches Selbstverständnis, das einem da zugemutet wird. Den bloßen Zuschauer gibt es gar nicht, der sich im Theater oder Konzertsaal, im Museum oder in der Abgeschlossenheit des Lesens einem ästhetischen oder Bildungsgenuß in unberührbarer Distanz hingibt. Er mißversteht sich selbst. Es ist eine Fluchtbewegung des ästhetischen Selbstverständnisses, in der Begegnung mit dem Kunstwerk bloße Entrückung oder Verzauberung – das heißt eine bloße Befreiung vom Druck der Wirklichkeit – zu erblicken und den Genuß solcher Scheinfreiheit zu gemeßen.

Was wir am Vergleich zwischen den Spielen, welche die Menschen sich erfunden und geschaffen haben, und der unbezogenen Spielbewegung des reinen Lebensüberschusses zu lernen haben, ist eben dies, daß das im Spiel der Kunst Gespielte keine Ersatz- oder Traumwelt ist, in der wir uns vergessen. Das Spiel der Kunst ist vielmehr ein durch die Jahrtausende hindurch immer aufs neue vor uns auftauchender Spiegel, in dem wir uns selber erblicken – oft unerwartet genug, oft fremdartig genug –, wie wir sind, wie wir sein könnten, was es mit uns ist. Ist es nicht am Ende immer ein falscher Schein, wenn man Spiel und Ernst so voneinander trennt, daß das Spiel nur in ausgegrenzten Bereichen, in Randgebieten unseres Ernstes, zugelassen wird – in der ›Freizeit‹, die wie ein Relikt von verlorener Freiheit zeugt? Spiel und Ernst, die Lebensbewegung aus Überschuß und Überschwang und die gespannte Kraft unserer Lebensenergie, sind in Wahrheit zutiefst ineinander verwoben. Das eine wirkt auf das andere zurück. Daß Spielkönnen die Ausübung eines höchsten Ernstes ist, haben tieferblickende Kenner der menschlichen Natur nicht verkannt. So lesen wir bei Nietzsche: ›Reife des Mannes, das heißt, den Ernst wiedergefunden haben, den man als Kind hatte – beim Spiel.‹ Nietzsche hat aber auch das Umgekehrte gewußt und in der göttlichen Leichtigkeit des Spieles die schöpferische Macht des Lebens – und der Kunst – gefeiert.

Es ist die Erfahrung einer entfremdeten Welt, wenn auf dem Gegensatz zwischen Leben und Kunst bestanden wird, und es ist eine Abstraktion, die gegen die Verwobenheit von Kunst und Leben blind macht, wenn man die universale Reichweite und die ontologische Dignität des Spieles verkennt. Es ist nicht so sehr die andere Seite des Ernstes, als vielmehr der wahre Lebensgrund der Natürlichkeit des Geistes, Bindung und Freiheit zugleich. Gerade weil es nicht bloße Freiheit der Beliebigkeit und des blinden Naturüberschusses ist, was in den schöpferischen Gestaltungen der Kunst vor uns steht, vermag es alle Ordnungen unseres sozialen Lebens zu durchdringen, durch alle Klassen, Rassen, Bildungsstufen hindurch. – Denn diese Gestaltungen unseres Spielens sind Formungen unserer Freiheit.

*Nach einem Rundfunkvortrag unter dem Titel ›Der wahre Schein der Kunst‹ am 30. März 1975 im Deutschlandfunk.*

Quelle: Hans-Georg Gadamer, Ästhetik und Poetik I, GW 8, Tübingen: Mohr, 1993, S. 86-93.