

**PHILOSOPHIE DER KUNST  
ODER DIE SOGENANNT E ÄSTHETIK**

**II. Teil:**

**III. Zur Geschichte der Kunstphilosophie  
A. Die Kunstphilosophie der Antike**

Lehrmaterial aus dem Institut für Philosophie  
ehemals Philosophisches Institut  
der HHU Düsseldorf

**Lutz Geldsetzer**

© L. Geldsetzer Düsseldorf 2010  
Kopien zum persönlichen Gebrauch erlaubt

### III. Zur Geschichte der Kunstphilosophie

#### A. Kunstphilosophie in der Antike

§ 9. Die Künste der Griechen .....	18
§ 10. Die Stellung der Künstler .....	19
§ 11. Die kunstphilosophischen Beiträge der Vorsokratiker .....	20
1. Parmenides.....	20
2. Die Pythagoräer .....	21
3. Heraklit .....	22
§ 12. Die Wende zum Menschen und zum Subjekt .....	23
1. Demokrit .....	24
2. Die Sophisten .....	24
3. Sokrates .....	26
§ 13. Platon .....	26
1. Die Kritik der Künste .....	27
2. Die Bestimmung des Kunstwerkes .....	28
§ 14. Die Kunstphilosophie des Aristoteles .....	30
1. Die disziplinäre Stellung der Kunstphilosophie .....	30
2. Die Bestimmung des Kunstwerks .....	30
a. Zur Formursache (Idee) des Kunstwerks.....	31
b. Zur Stoffursache (Materie) des Kunstwerks .....	31
c. Zum Bewirker bzw. Künstler und seinen Fähigkeiten .....	32
d. Der Kunstzweck .....	32
3. Abgrenzung von Handwerk, Kunst und Wissenschaft .....	33
4. Das „ästhetische“ Erlebnis und die Rolle der Sinnlichkeit .....	34
5. Ziel und Zweck der Kunst und die Rolle des Verstandes .....	36
6. Die Kunst und die Schönheit .....	36
7. Die Rangordnung der Künste .....	38
a. Die Dichtung .....	38
b. Die Musik .....	39
c. Die Tanzkunst .....	39
d. Die „bildenden“ Künste .....	39
8. Die Sonderstellung der aristotelischen Rhetorik.....	40
§ 15. Die weitere antike Kunstphilosophie .....	41
1. Die Epikureer .....	41
2. Die Stoa .....	42
a. Die Schönheit des Kosmos .....	43
b. Die Schönheit der Tugend .....	44
c. Die Schönheit und ihre Arten .....	44
d. Kunst, Wissenschaft und Handwerk .....	44
e. Der Kunstsinnige und der Kunstsinn .....	45
f. Kritik an der Kunst .....	46
3. Die Skepsis .....	47
a. Öffentliche und private Bedeutung von Kunst .....	47
b. Die Musik .....	48
c. Notwendigkeit der Philosophie und Überflüssigkeit der Kunstwissenschaft am Beispiel der Literaturwissenschaft .....	48
4. Der Neuplatonismus .....	49
a. Das Schöne .....	52
b. Der Künstler und das Kunstschaffen .....	52
c. Der Kunstsinnige und das Kunstempfinden .....	53
d. Die Ordnung der Künste zwischen Wissenschaft und Handwerken .....	54

### III. Zur Geschichte der Kunstphilosophie. Faktenkunde ihrer Motive, Themen, Denkformen und Probleme

#### A. Kunstphilosophisches in der Antike

##### § 9. Die Künste der Griechen

Was wir heute Kunst nennen, gehörte auch in Griechenland zu den ältesten Kulturbeständen. Griechenlands Relikte an Tempelbauten und Plastiken haben auch noch heute eine kanonische Funktion im landläufigen Kultururteil. Doch stand den Griechen kein spezieller Kunstbegriff zur Verfügung. Kunst im heutigen Sinne faßten sie zusammen mit Handwerk und Technik und nannten dies alles wie vorn schon herausgestellt, „*téchne*“ (lat. *ars*). Die gemeinsame Bestimmung von *téchne* war, daß etwas „nach Regeln“ gemacht oder geschaffen wurde. Dieser Begriff ist noch lebendig, wenn wir sagen, daß im Handwerk, in der Technik selber, in der Kunst, in der Wissenschaft alles „seine besondere Technik habe“. Wir nennen dies auch in wörtlicher Übersetzung noch jetzt „Kunstfertigkeit“. Auch sagen wir wohl nicht von ungefähr von einem guten Künstler, Techniker oder Wissenschaftler, daß er „sein Handwerk verstehe“.

Es war schon eine recht „sophistische“ und weder schnell noch allgemein akzeptierte Unterscheidung, daß man die für das Leben notwendigen und nützlichen (später im engeren Sinne Handwerke genannt) und die luxuriösen, „schönen“ und somit „überflüssigen“ Künste von einander trennte. Denn über die Schönheit handwerklicher Produkte und die Lebensnotwendigkeit der Kunst im Kulturzusammenhang läßt sich noch heute trefflich streiten. Und so blieb auch die Frage, was zum einen oder anderen Bereich gehören sollte, sowohl bei den Griechen wie auch heute umstritten.

Bei den Griechen schlugen die sozialen und religiösen Anschauungen durch: Gewerbe und Handwerke ernährten ihren Mann durch seiner Hände Arbeit und im Schweiß seines Angesichtes; der freie Mann widmete sich dem Kult der Musen durch geistige Leistungen und ohne sich „die Hände schmutzig zu machen“. Die Arbeitsteilung zwischen Banause und Akademiker, Handwerker und *Intelligentia* war ökonomisch begründet, und sie wurde religiös verbrämt. Jedoch ging sie mittlen durch die Künste und gab so Anlaß zu endlosen Diskussionen, die bis heute andauern.

Unbestritten war den Griechen die Stellung der *Choreia*. Sie umfaßte Dichtung, Tanz und Musik, und sie wurde zunächst und lange als unauflösliche Einheit aufgefaßt. Sie war öffentlicher Gottesdienst, die Gestalt des staatlichen Kults der olympischen Götter. Die große Dichtung der Griechen: Homers, Hesiods, Pindars, Anakreons, der Sappho wurde nicht individuell gelesen, sondern gesungen und „choreographisch“ inszeniert.

Als Musik dominierte der Dithyrambus, das Chorlied zu Ehren des Dionysos, und der Pään zu Ehren des Apoll. Zugeordnet waren die Instrumente: die Flöte (*Aulos*) als „orgiastisches“ Instrument dem Dionysoskult; die Lyra bzw. die *Kithara* (Harfe) dem Kult des Apollon. Die Weisen waren „symphonisch“, d. h. „zusammenklingend“ in Grund- und Obertönen; der Rhythmus des Tanzes und der gesprochenen Dichtung trat am meisten hervor. Erst spät fiel dieses liturgische Gesamkunstwerk in seine Teile auseinander, und

entwickelten die Griechen Bewußtsein und Sprache für diese Teile. Ein Kithara-Solo auf der Olympiade 588 galt als Sensation.

Doch zum öffentlichen Kult gehörten auch die Kultstätten: Tempel, Theater, Stadien und ihre Ausschmückung durch Skulpturen, metallene Bildwerke und Malerei. Diese aber wurden durch Handwerker und Handarbeit hergestellt. So blieb ihre Stellung umstritten: Die Einheit von *Architektur, Plastik und Malerei* war kultisch begründet, ebenso wie die Choreia. Und diese Begründung rückte sie in die Nähe der Choreia. Ihre Herstellung aber war handwerklich, und das ordnete sie den Handwerkern zu.

Fixiert auf die Unterscheidung von Kultus-Kunst und „praktischen“ Dingen des Alltags, entwickelten die Griechen keine Theorie dieser Praxis. Der Krieg, der Sport, die Jagd, der Landbau, die Küche und die Kleidung – alles nachmals und bis heute mit kultischem Gepränge umgeben, um sie zu Künsten zu erheben – fanden noch keine Beachtung in ihren kunstphilosophischen Überlegungen, ebenso wenig wie die eigentlichen Geschäfte und Gewerbe. Sie rückten später bei den Römern zum Teil zu Wissenschaften auf, doch schwankt noch heute ihre Einschätzung zwischen Kunst, Technik, Handwerk und Wissenschaft.

## § 10. Die Stellung der Künstler

Ebenso wenig wie für die Kunst hatten die Griechen für den Künstler eine eigene Bezeichnung. Der „technítēs“ meinte zunächst und hauptsächlich den Handwerker, darin eingeschlossen aber auch den Maler, Bildhauer und Baumeister. Sie alle waren „cheirourgof“, wörtlich „Handwerker“, und so auch der „praktische“ Arzt. Brachten sie neben Dienstleistungen auch Werke hervor, so nannte man sie auch „demiourgoi“ und so bevorzugt die „bildenden“ Künstler. Anspruchsvoller war die Bezeichnung „architékton“ (von archein, herrschen, und tékton: Zimmermann, Holzbearbeiter, Maurer). Der Architekt war beaufsichtigender und leitender Baumeister und im weiteren Sinne derjenige, der – wie Platon (*Politeia* 259 e) sagt – „sich nicht selber anstrengt, sondern über die Werke herrscht“. Und so in Athen auch der Theaterpächter.

Diejenigen, die mit der Choreia zu tun hatten, nannten die Griechen vorzüglich „musikós“, weil sie etwas betrieben, was unter dem Patronat der Musen stand. Werden auch ihre Zahl (meist 9) und ihre Namen (Thalia = Komödie, Melpomene = Tragödie, Erato = Elegie, Polyhymnia = Lyrik, Kalliope = Beredsamkeit und Epos, Euterpe = Musik, Terpsichore = Tanz, Klio = Geschichte, Erzählung, Urania = Himmelskunde) verschieden angegeben, so waren sie doch von den handwerklich tätigen Künstlern wohl unterschieden. Noch jetzt wird ja zuweilen von den „musischen Künsten“ gesprochen. Daß sie damals Geschichte und Himmelskunde, also nachmalige Wissenschaften, einschlossen, zeigt ihren Charakter: diese Künstler waren „wissenschaftlich“ tätig.

Diese Unterscheidung hatte ihre ökonomische Seite. Die Handwerker (und bildenden Künstler) lebten von ihrer Kunst und ließen sich ihre Produkte als „Lohn“ bezahlen. Die „Musiker“ schufen in ihren „Mußestunden“, nebenberuflich oder außerberuflich und „aus Berufung“. Wenn sie nicht freie Patrizier und also ökonomisch unabhängig waren, sondern auch von ihrer Tätigkeit lebten, so legten sie Wert darauf, für ihre Kunst nicht entlohnt, sondern belohnt zu werden, d. h. Geschenke, Ehrengaben, „Honorar“ zu erhalten, eine feine Unterscheidung, auf welche auch heute noch die „Freiberufler“ Wert legen. Denn daß geistige Arbeit nicht entlohnt, sondern nur „honoriert“ werden könne oder doch solle, ist seitdem eine abendländische Maxime geblieben.

## § 11. Die kunstphilosophischen Beiträge der Vorsokratiker

Gewiß haben die Vorsokratiker keine eigentümliche Kunstphilosophie entwickelt. Aber indem sie nach der „Arché“, dem Grunde, Prinzip, der „Ur-Sache“ aller Wirklichkeit forschen, und indem sie derartige Prinzipien benennen, erklären sie neben der Natur auch die menschlichen Dinge mit, mithin auch die Kunst. Und ersichtlich ist das, was sie als Prinzip und Urgrund der Wirklichkeit benennen, nicht bei allen Vorsokratikern der Naturerfahrung entnommen, sondern gerade der Erfahrung und dem Umgang mit der Kunst selber. Wenn sie das Weltganze als „Kosmos“ bezeichnen, so betonen sie dabei Ordnung, Struktur, Harmonie der Teile und ihres Zusammenhangs: eine unbemerkte Metapher aus dem Bereich der künstlerischen Dinge.

Entsprechend lenken sie den Blick auf die „kosmische“ Gemeinsamkeit der natürlichen und menschlichen Dinge. Dies ist neben der kultisch-religiösen Einbindung der Kunst die philosophisch-aufgeklärte Weise, ihr eine „metaphysische“ Dimension zu geben, die abendländische Kunst seitdem wie ein Nimbus umstrahlt.

Hinzu kommen frühe Überlegungen zum Erkenntnisproblem. Was ist Wahrheit, Falschheit und welchen Bezug haben sie zur kosmischen Wirklichkeit? Davon abhängige Fragestellungen sind seither auch in der Kunstphilosophie ständiges Thema geblieben.

Erst mit der „ersten Wende zum Subjekt“ bei den Sophisten und Sokrates gerät der Mensch selber an die Stelle der Arché, wird Ursprung, Prinzip und „Maß aller Dinge“ (Protagoras). Erst so tritt Kunst und Kultur in den Mittelpunkt philosophischer Forschung der griechischen Philosophie.

### 1. Parmenides

Parmenides von Eleia (geb. ca. 540 v. Chr.) in Unteritalien hat durch sein nur fragmentarisch überliefertes „Lehrgedicht“ über die beiden Wege der wissenschaftlichen Forschung, die ihm eine Göttin erklärt, nachhaltig die kunstphilosophische Debatte befruchtet. Er unterscheidet darin zuerst ein Wissen, das ausschließlich durch vernünftiges Denken gewonnen wird, und ein anderes Wissen, das ausschließlich auf der Sinneserfahrung beruht. Diese Unterscheidung wird zur Grundlage der bis heute sich durchhaltenden philosophischen Positionen des Rationalismus und des sensualistischen Empirismus.

Der „erste Weg der Forschung“ ist für Parmenides der „rationalistische“ Weg der Wahrheit. Er führt zur Wirklichkeit bzw. zum „Sein“ (einaí) und zur Erkenntnis, daß das Sein „eines“ sowie „ruhend-unbewegt“ und mit dem Denken identisch ist (to auto esti to noein te kai einai / Dasselbe ist Sein und Denken). Dieser Denkweg (man kann ihn schon „rationale Methode“ nennen) wird von der Göttin als „Weg der Wahrheit“ nachdrücklich empfohlen.

Der „zweite Weg der Forschung“ ist der Irrweg zur Falschheit und zum Irrtum, den man einschlägt, wenn man der Sinneserfahrung traut. Er führt zum „Nichts“ (me on / Nicht-Seienden) und zu seinen Eigenschaften der Vielfalt und Bewegung bzw. Veränderung. Vor diesem Weg, den ja offensichtlich schon viele Vorgänger und Zeitgenossen des Parmenides eingeschlagen haben müssen, wird von der Göttin als „Weg der Falschheit und des Irrtums“ gewarnt.

Hier ist zu bemerken, daß Parmenides keineswegs leugnet, daß es Sinneserfahrung gibt, und daß diese uns mit der Vielfalt und Bewegtheit der Dinge vertraut macht. Aber ihr Gegenstand ist eben nicht das „Sein“, d. h. die eigentliche Wirklichkeit, sondern die bunte Vielfalt und Veränderlichkeit der „Erscheinungen“ (Phänomene), hinter denen das „Nichts“ steht.

Man kann vermuten, daß Parmenides sich damit gegen den Einfluß indischen und evtl. auch buddhistischen Denkens der in Griechenland missionierenden „Gymnosophisten“ gewehrt hat. Denn indische Philosophie geht von der Sinneswahrnehmung aus und propagiert in einigen Schulrichtungen als höchste Erkenntnis die Einsicht in das Nichts (Nirvana).

Festzuhalten bleibt, daß Parmenides damit das Thema des „Scheines“ bzw. der „Erscheinungen“ in die griechische Philosophie und Kunstdebatte eingeführt hat. Es spielt bekanntlich auch bei Platon eine bedeutende Rolle. Auch blieb der „Schein“ seit Parmenides mit dem Odium der Täuschung und der Irreführung verknüpft. Noch heute begründen Logiker und Mathematiker ihre Theorien vom der Falschheit auf die These, daß dadurch „Nichts“ gedacht und erkannt werde.

## 2. Die Pythagoräer

Die Pythagoräer waren eine philosophische Vereinigung in Unteritalien, die auf strengste Geheimhaltung ihrer und ihres Meisters Pythagoras (geb. in Samos ca. 582 – 496 v. Chr.) Lehren bestanden. Was aber der Meister „selbst gesagt“ (autos epha!) haben soll, darauf schwören sie. Nur wenig darüber ist durch Spätere bekannt geworden.

Die Lehre des Pythagoras wurzelte in der eindringlichen Befassung mit der Mathematik, die bekanntlich im Altertum schon eine lange Geschichte bei den Babyloniern und Ägyptern hinter sich hatte und von daher auch nach Griechenland eingedrungen war. Davon zeugen auch andere Vorsokratiker wie etwa Thales von Milet. Vermutlich war Pythagoras auch die Lehre des Parmenides bekannt. Denn die mathematischen Forschungen wurden offensichtlich als „rationalistischer erster Weg der Forschung“ betrieben, und alles Sinnliche und „Veranschaulichende“ hat demgegenüber bis heute bei Mathematikern eine mindere und problematische Stellung. Der Unterschied zum ersten Weg des Parmenides aber besteht darin, daß die Pythagoräer die Vielheit (nicht aber die Bewegung) in die parmenideische Einheit aufnahmen. Zahlen sind seither „Einheiten von Vielheiten“ geblieben.

Es scheint, daß die Pythagoräer zwei sehr sinnliche Erfahrungen zu Ausgangsproblemen ihrer mathematischen Lehre gemacht haben: 1. die Beobachtung, daß die Saitenlängen der Lyra nach einfachen Zahlenverhältnissen harmonische Konsonanzen erzeugen. Wenn die ganze Saite den Grundton erzeugt, so die halbe Saite die Oktave dazu, die gleichwohl ja auch beim Grundton mittönt.  $\frac{2}{3}$  der Saite erzeugt die Quinte, die ebenfalls im Grundton schon harmonisch mittönt. Diesen Grundton-Quint-Oktavakkord nannten sie „harmonisch“, d. h. gefügt, zusammenpassend, übereinstimmend. 2. die Beobachtung, daß die Töne eines Instrumentes die Saiten eines benachbarten Saiteninstrumentes zum Mitschwingen bringen, daß also die reinen Töne „anstecken“.

Diese selbst schon musikalischen Erfahrungen wandten sie auf den Kosmos an. Musik wurde ihnen der Schlüssel zur Welt, mathematische Harmonielehre zum Erklärungsprinzip der Wissenschaft. „Harmonie ist nämlich die Vereinigung vielgemischter Dinge und die Übereinstimmung verschieden gestimmter Dinge“, und „Ähnliches und Verwandtes bedürfen keinerlei Harmonie. Das Unähnliche dagegen und Nichtverwandte und Nichtgleichgeordnete muß durch eine solche Harmonie zusammengeschlossen werden.“ (Philolaos, bei Diels, Fragmente der Vorsokratiker, B 10 und B 6). So vermuteten sie auch, „es entstünde durch die Kreisbewegung der Sterne eine Harmonie, da die Umschwunggeräusche zusammenklängen ... Indem sie nun annahmen, daß diese Sterne und ihre Geschwindigkeiten infolge der Abstände die den Wohlklängen entsprechenden Verhält-

nisse aufweisen, würde der Ton harmonisch.“ (Aristoteles, De Coelo B 9, 290 b12), aber man höre die „Sphärenharmonie“ normalerweise nicht aufgrund der Gewohnheit.

Aber nicht nur im Weltall sollte dies gelten, „nicht nur in dämonischen und göttlichen Dingen sucht man die Natur der Zahlen und ihre Macht, sondern auch in menschlichen Werken und Worten, überall und bei sämtlichen künstlerischen Betätigungen und so auch bei der Musik. Eine Täuschung dulden sie nicht, die Zahlen und die Harmonie.“ (Philolaos, bei Diels, B 11).

Ihr mathematischer Optimismus stieß bekanntlich beim Inkommensurabilitätsproblem an seine Grenzen. Sie entdeckten nämlich, daß das so harmonisch scheinende Verhältnis von Kreisumfang und Kreisdurchmesser nicht in einem genauen Zahlausdruck (als Quotient) dargestellt werden kann. Und dasselbe bemerkten sie auch beim Ausrechnen von manchen Divisionen, die nicht auf eine genaue Zahl führten (wie schon im Beispiel  $1 : 3$ ), sondern das Unendliche (das apeiron / infinitum des Anaximander) in die Rechnungen brachte ( $1 : 3 = 0,333\dots$ ). Sie nannten solche Verhältnisse „irrational“ (alogon), was man als Eingeständnis einschätzen kann, daß der rationalistische Weg der mathematischen Forschung nicht der einzige sein konnte. Die spätere Mathematik hat dann auch aus der Not dieses Problems die Tugend einer besonderen Infinitesimalmathematik gemacht, die lange umstritten blieb.

Wohl auch aus diesem Grunde ist die geometrische Anschauung und die „Konstruktionen mit Zirkel und Lineal“ (ohne zahlenmäßige Berechnungen) in den Vordergrund der griechischen Mathematik getreten. Denn damit konnten die griechischen Baumeister alle gewünschten harmonischen Proportionen ohne zahlenmäßige Berechnungen in ihren Bauwerken realisieren. Wie man weiß, gibt es keine griechischen Tempel, die in ihren numerischen Maßen übereinstimmen, wohl aber stimmen sie alle in ihren vollendeten und harmonischen Proportionen überein.

Über das Bauwesen hinaus erprobten die Pythagoräer viele weitere Anwendungen ihrer Harmonien- und Proportionenlehre. Sie trafen Festsetzungen bezüglich bestimmter Melodien und Rhythmen, die sie Gesetze (nomoi) nannten. Dadurch suchten sie diese Harmonien pädagogisch in den Seelen der Schüler zu befestigen und therapeutisch in den Seelen von Kranken wieder herzustellen, gemäß der „Ansteckung“ der Saiten benachbarter Instrumente. Ihre „Eurhythmie“ ist uns in manchen pädagogischen und therapeutischen Konzeptionen bis heute erhalten geblieben.

## 2. Heraklit

Heraklit aus Ephesus in Kleinasien (ca. 544 – 483) hat offensichtlich Kenntnisse der pythagoräischen Harmonielehre gehabt, denn er hat diesen Gedanken noch verschärft. Nicht nur das Verschiedene soll zusammenstimmen, sondern das Widerstrebende (to kat' enantioteta). „Das Widerstrebende ist vorteilhaft, und aus dem Wesensverschiedenen erwächst die schönste Harmonie, wie eben alles aus der Entzweiung entsteht.“ (Diels, B 8). Er nannte dies geradezu „Arché aller Dinge“ (logos als Ursprungsprinzip). Aber dies wurde schon von seinen Zeitgenossen kaum verstanden. So galt er schon in der antiken Welt als der „Dunkle“. Sein Logosbegriff ist auch bis heute umstritten. Die einen halten ihn für den Urtyp des logischen Begriffs, andere übersetzen logos mit „Sprache“. Noch andere aber sehen im logos des Heraklit die Entdeckung des „Widerspruchs“ und halten deshalb Heraklit für den ersten Dialektiker. Wie übrigens auch Hegel, der sich für seine eigene „Dialektik“ auf Heraklit als Vorgänger beruft. Dem können wir uns auch hier anschließen.

Heraklit äußerte sich dazu recht kryptisch. Er meinte, die Menschen „verstehen nicht, wie das Zwiespältige mit sich selbst im Einklang sein kann: es ist eine Harmonie des Widerspruchs wie beim Pfeilbogen und der Lyra“ (Diels, B 51). Aber auch wie bei der Schauspielkunst, die „solche täuscht, die es wissen“. Geflügelt aber sind seine ebenfalls überlieferten Thesen geworden, man könne nicht „zweimal in denselben Fluß steigen“, und „der Krieg ist der Vater aller Dinge“.

Heraklit schränkt die pythagoräische „Einheit der Vielfalt“ (der Zahlen) auf eine logische „Einheit in der Zweiheit der Gegensätze“ ein und formuliert damit den Widerspruch im Begriff. Im Krieg erzeugt sich der Gegensatz von Siegern und Besiegten. Wer zweimal in einen Fluß steigt, steigt in einen Fluß, der nicht mehr derselbe ist wie beim erstenmal, denn es „strömen andere und wieder andere Wasserfluten zu“. Die Lyra und der Bogen taugen nur deshalb für die Klangerzeugung und das Pfeileschießen, weil die Saiten und die Sehne die auseinanderstrebenden Hölzer in entgegengesetzter Richtung zusammenzwingen. Und auch das Feuer, eines der vier Elemente des Empedokles und des Aristoteles, hält Heraklit für ein Hauptbeispiel der Einheit des Gegensätzlichen. Das Feuer ist produktiv für viele Dinge, nicht zuletzt auch für den schon bei den Griechen hochentwickelten Bronzeuß; und doch geht von ihm auch Zerstörung und Vernichtung aus. Auch die ärztliche „Kunst“ steht unter dem Logos. Denn „Gut und Übel sind eins. Fordern doch die Ärzte, wenn sie die Kranken schneiden, brennen und auf jede Art schlimm quälen, noch Lohn dazu von den Kranken, während sie doch gar nichts zu erhalten verdienen, da sie ja nur dasselbe bewirken“. Wer aber ins Theater geht, der weiß, daß die Schauspieler und die Handlung etwas darbieten, was sie selbst nicht sind.

Wer später behaupten kann, daß die Kunst durch Täuschung Wahrheit vermittelt, der denkt mit Heraklit dialektisch.

## § 12. Die Wende zum Menschen und zum Subjekt

Die Wende zum Menschen (die erste „Wende zum Subjekt“ in der abendländischen Philosophiegeschichte) gilt gemeinhin als der Beitrag der Sophisten und des Sokrates, und mit Recht. Aber wesentlich sind hierbei auch die Verdienste des Demokrit, des Altersgenossen des Sokrates und älteren Zeitgenossen noch Platons, dessen Ruf und Rang zu seiner Zeit mit dem Platons wetteiferte. Der Dichter Sophokles hat es in der „Antigone“ (441 v. Chr. zuerst aufgeführt) in Verse gegossen:

„Vieles ist ungeheuer, und nichts  
ungeheurer als der Mensch ...  
Rede und luftleichten Sinn  
Und städteordnenden Fließ erlernte er wohl.  
Lernte zu fliehen die Gastlosigkeit eisiger Berge  
Und die Geschosse des Regens.  
Reich an Erfahrung – unerfahren trifft ihn die Zukunft nie.  
Nur vor dem Tode weiß er keinen Rat.  
Weit über Erwarten begabt mit Können und Geist  
schreitet er einmal zu Schlechtem, einmal zu Gutem.  
Ein Freund der Stadt, erfüllt er das Gesetz der Götter  
Und das beschworene Recht.

Ein Feind der Stadt, tut er das Schlechte,  
frevelt dem trotzigen Wagnis zuliebe.“

## 1. Demokrit

Demokrit (470 - ca. 380 v. Chr.) hat gewissermaßen den „gesunden Menschenverstand“ in die Kunstphilosophie eingeführt. Seine Dicta sind immer noch Bestandteil öffentlicher Kunstmeinung, nämlich „daß wir in den wichtigsten Dingen Schüler (der Tiere) seien: der Spinne im Weben und Flickern, der Schwalbe im Hausbau und der Singvögel, des Schwans und der Nachtigall im Gesang, und dies jeweils durch Nachahmung“ (bei Plutarch, *De sollertia animalium* 20, 974 a). Und wer könnte leugnen: „Die großen Freuden werden uns vom Anschauen schöner Werke zuteil.“ (Diels, B 194). Wer möchte nicht zustimmen: „Schön ist in allem das Gleichmaß; Übertreibung und Mangel billige ich nicht!“ (Diels, B 102). Und auch daß Begabung zur Kunst gehört, hat er bemerkt: „Das Schöne kennen und erstreben die in dieser Hinsicht von der Natur Begabten.“ (Diels, B 56), jedenfalls mehr als Fleiß und Bemühung. Zumal zum Dichten brauche es eine gewisse Verrücktheit (*furor*), soll er gesagt haben, und er „schließe daher die geistig gesunden Dichter vom Helikon aus“, wie noch Horaz (*De arte poetica* 295) überliefert.

Ein oft übersehener wichtiger Beitrag des Demokrit ist seine Modelltheorie als Komplement seines Atomismus. Die Atome, die sich im Leeren (im Raum) bewegen, sind so klein, daß man sie nicht sinnlich erfassen kann. Deswegen müssen sie „gedacht“ werden. Erst ihre Verbindung zu größeren Körpern (Moleküle) macht sie sichtbar (und ertastbar). Um sich gleichwohl eine Vorstellung von den Atomen zu bilden, bedarf es daher anschaulicher „Modelle“ bzw. Gleichnisse. Demokrit weist auf die Buchstaben hin, die die Grundgestalten aller schriftsprachlichen Gebilde sind. Sie verknüpfen sich zu Wörtern und diese zu Sätzen. Und so gewinnt er zugleich auch das Modell für die Veranschaulichung des Leeren: Die Wörter werden durch einen Abstand von einander getrennt, und dieser ist das Gleichnis für das Leere im sprachlichen Beispiel.

Diese Modelltheorie wird in der Kunstphilosophie und darüber hinaus in der Erkenntnistheorie zum Ausgangspunkt aller mittelbaren sinnlichen Veranschaulichung des (vermeintlich) für das Denken Unanschauliche. So veranschaulicht Platon das Wesentliche seiner Denkergebnisse durch Gleichnisse: Höhlen-, Sonnen- und Liniengleichnis führen zur Erkenntnis der höchsten Ideen des Guten, Wahren und Schönen. Und auch in der Kunstinterpretation hat man es dann bei den Metaphern, Symbolen, Analogien mit solchen Modellen zur Veranschaulichung des „Unanschaulichen“ zu tun.

## 2. Die Sophisten

Die Sophisten haben bekanntlich den Menschen zum „Maß aller Dinge“ (*Protagoras* ca. 480 - ca. 411) gemacht. Und das muß sich besonders in der Kunstbetrachtung auswirken. In der Kunstschöpfung erweist sich ja besonders die Natur des Menschen und besonders des Griechen. So erklärt auch noch der Rhetor Isokrates: „Auch von den Künsten hat Athen sowohl die für die Notdurft des Lebens nützlichen als auch die für das Vergnügen ersonnenen teils erfunden, teils ausprobiert und den übrigen Griechen zur freien Verfügung überlassen.“ Und dabei betont er gerade bei der Kunsterzeugung den vorrangigen Anteil der „Natur“ des Menschen, nämlich

Begabung: „Das ist nun das, was wir von allen Künsten sagen können ... Der Anteil der Natur ist unüberbietbar und übertrifft alles bei weitem. Jedoch ist Übung auch wichtig.“ Auch dem Protagoras wird solches zugeschrieben: „Protagoras pflegte zu sagen, Kunst sei wertlos ohne Übung und Übung wertlos ohne Kunst.“ (bei Stobäus).

Von Protagoras stammt auch der berühmte „homo-mensura-Satz“: „Der Mensch ist das Maß aller Dinge. Der Seienden, daß sie sind, und der Nicht-Seienden, daß sie nicht sind“. Und weiter heißt es bei ihm: „Sein ist gleich jemandem Erscheinen“. Das ist eine fundamentale Kritik an der Lehre des Parmenides. Sie rehabilitiert die sinnliche Erkenntnis des „Scheins“ als „Erscheinung“ und erklärt sie zur einzigen Erkenntnisart. In der Philosophiegeschichte kann Protagoras deshalb als Begründer des „Phänomenalismus“ gelten. Platon, der ihm einen seiner Dialoge gewidmet hat, hat von ihm die Theorie der „Phänomene“ übernommen, sie aber durch die Ideenlehre als Lehre vom eigentlichen Sein jenseits der Phänomene ergänzt.

Wichtig für die Kunstphilosophie ist, daß mit Protagoras Schein und Erscheinung ein permanentes Thema geworden ist, und dies verknüpft mit der Frage nach Wahrheit und Falschheit, Täuschung und Illusion der Kunstwerke.

Am Maß des Menschen gemessen, ist den Sophisten die Unterscheidung zwischen nützlichen und luxuriösen, d. h. nutzlosen oder gar überflüssigen Künsten, also der Unterscheidung zwischen dem, was wir Handwerk und Kunst i. e. S. nennen, besonders wichtig. Sie stellen fest: die Künste sind für das Vergnügen da, sie erfreuen Auge und Ohr und sind ihnen angenehm. Aber auch dies ist abhängig von den Umständen: „Nichts ist in jeder Hinsicht schön oder häßlich, sondern dazu hat sie die Zeit gemacht, die häßlich und schön miteinander tauscht ... Mit einem Wort: alles zur rechten Zeit ist schön, alles zur unrechten Zeit ist häßlich.“ (Dialexeis, Fragmente eines unbekanntes Sophisten). Ob sie damit auch schon die geschichtliche Kunstbetrachtung mitmeinten, die ja die Kunstepochen nach ihren Schönheitsidealen unterscheidet und so dem Wandel des Geschmacks Rechnung trägt?

*Gorgias* (ca. 483 – 374 v. Chr.) macht im Anschluß an Heraklit auf den wesentlichen Zug der Illusionistik der Kunst aufmerksam, die er Verhexung (*goeteia*) und Täuschung (*apáte*) nennt. Indem sie nachahmt, täuscht sie den, der das Abbild für die Wirklichkeit hält (und enttäuscht den, der den Unterschied bemerkt, denn dann hat die Kunst versagt). Noch Plutarch erinnert daran: „Die Tragödie bewirkt durch ihre Mythen und Leidenschaften eine Täuschung, wie Gorgias sagt, und derjenige, der getäuscht hat, ist gerechter als der, der nicht getäuscht hat, und der Getäuschte ist klüger als der, der nicht getäuscht worden ist.“ (bei Diels, B 23). Und auch der unbekanntes Sophist der Dialexeis stellt kategorisch fest: „In der Tragödiendichtung und in der Malerei ist am besten der, der am meisten täuscht, indem er Dinge schafft, die den wirklichen ähnlich sind.“

Hier haben wir es mit der großen Herausforderung zu tun, auf die die platonische Kunstphilosophie, ja seine Philosophie insgesamt antwortet: Denn dieser Vorwurf der Täuschung richtet sich ja auch gegen die in sinnlichen Abbildern und Modellen argumentierende Wissenschaft, wie schon Parmenides bemerkte, als er den „zweiten Weg der Forschung“ als den der Täuschung, des Irrtums und der Meinung denunzierte. Platon ließ darum die wahre Kunst nicht die sinnlichen Dinge, sondern ihre ideellen Urbilder abbilden. Diese Antwort konnte lange als überzeugend gelten. So sehr, daß man das Problem nachmals vorwiegend als das Problem der Kunstfälschung und der Kunstcharlatane diskutierte, die den Betrachter nicht über die Wirklichkeit des Dargestellten, sondern über die Originalität des Kunstwerks oder die künstlerische Potenz des Künstlers täuschen.

### 3. Sokrates

Sokrates (ca. 470 - 399 v. Chr.) muß als Sohn des Bildhauers Sophroniskos, selber gelernter Bildhauer und zugleich Philosoph, besonders ernst genommen werden, wenn es um die Kunst geht. Hierzu ist auch weniger Platon als vielmehr Xenophon in seinen „Erinnerungen“ (Memorabilien) der beste Gewährsmann, der den Sokrates in seinen Gesprächen mit den Künstlern portraitierte.

Auch Sokrates antwortet schon auf die gorgianische Herausforderung, indem er den wesentlichen Zug der künstlerischen Abbildung und Nachahmung in der überhöhenden Idealisierung sieht. So sagt er dem Maler Parrhasios: „Die Malerei ist eine Nachbildung dessen, was man sieht: Vertiefungen und Erhöhungen, Dunkelheit und Helligkeit, Hartes und Weiches, Rauhes und Weiches, Jugend und Alter ahmt ihr nach, indem ihr es mit Farben nachbildet ... Und weil man nicht einen Menschen finden kann, bei dem alles ohne Tadel wäre, so pflegt ihr, wenn ihr schöne Gestalten nachbilden wollt, von vielen, was jeder an Schönerem hat, zusammensetzen, und so macht ihr, daß der ganze Leib schön erscheint.“

Das gilt auch für die Darstellung der schönen Seele: „Auch Hochherzigkeit und Edelsinn, Niedertracht und Gemeinheit, Mäßigkeit und Weisheit, Übermut und Ungezogenheit, all das läßt sich in den Mienen und in der Körperhaltung, sei es beim Stehen, sei es in der Bewegung, ausdrücken.“ (Xenophon, Memorabilien III, 10). So bleibt die Kunst an das Vorbild der Natur gebunden und ist doch auch wieder frei von ihr. Aristoteles wird das auf die Formel bringen, die Kunst vollende, was die Natur nicht leisten kann.

Und sicher hat er auch keinen Banausenkomples gehabt, der Steinmetzphilosoph Sokrates. Mögen die Künste immer die Natur nachahmen, das Handwerk jedenfalls schafft das, was die Natur überhaupt nicht kann. So widerspricht er dem Demokrit und grenzt Handwerk und Kunst voneinander ab. Hätte er darüber ein Werk geschrieben, wie anders stünden die Hand- und Gewerke da, denen er gerade die Kreativität zusprach, die alle anderen Philosophen der Kunst und Wissenschaft vorbehielten.

Es ist auch ganz handwerklich gedacht, wenn Sokrates für Handwerk und Kunst in erster Linie „Angemessenheit zu dem Zwecke“ (harmóton) fordert (später griech. auch prépon, lat. aptum und decorum genannt). Diese ist gerade das, was schon die Pythagoräer ansprachen: Proportion (eúrhythmon), sei es an sich, sei es für den Zweck, dem der geschaffene Gegenstand dient. In ihr kommt auch die Schönheit zum Ausdruck, Häßlichkeit aber ist gestörtes Maß (árhythmon). Wer möchte leugnen, daß er damit dem tüchtigen Handwerksmeister aus der Seele gesprochen hat, der auch heute noch so denkt und wirkt, während die Künste sich anderen Idealen zugewendet haben?

### § 13. Platon

Platon (427 - 347 v. Chr.) ist neben Schelling der Kunstphilosoph schlechthin. Er hat dem Abendland sein größtes Kunstideal entworfen. Wenn etwas daran ist an Whiteheads Behauptung, die abendländische Philosophie bestünde nur aus Fußnoten zu Platon, so gilt es jedenfalls für die abendländische Kunstphilosophie, die seitdem nur noch für oder gegen Platon votierte.

Dieser Sproß einer alten Athener Adelsfamilie mit erstklassiger Ausbildung in allen musischen Künsten, die ihn wohl lange schwanken ließ, ob er Maler, Musiker oder Dichter werden wollte, der so auch unter den Einfluß

des Sokrates geriet und von ihm zur Philosophie gewonnen wurde, er hat in erster Linie die Philosophie zum vollendeten Kunstwerk erhoben, als welches sein Werk über die Jahrtausende literarisch gewirkt hat. Und in eins damit hat er die Kunst philosophisch gemacht. Das Wahre, Gute und Schöne – diese nachmals klassischen Transzendentalien – hat er in der Einheit konvergieren lassen und somit Wissenschaft, ethische Menschenbildung und Kunst auf dasselbe verpflichtet, was vor ihm wie nach ihm arbeitsteilige Kulturtätigkeit konkurrierend jeweils für sich reklamierte. So ist es auch kein Wunder, daß er zugleich der entschiedenste Kritiker derjenigen Kunst wurde, die solch hohem Anspruch nicht genügte, d. h. einer unphilosophischen, unpädagogischen, ja unpolitischen Kunst, die das Schöne vom Wahren und Guten zu unterscheiden sucht.

### **1. Die Kritik der Künste**

Er ist sich wohl bewußt: „Es besteht ein alter Streit zwischen Philosophie und Dichtkunst.“ (Staat 607 b), in welchem die Dichter seit Homer mit vielen „Reizen“ um die Seelen der Menschen kämpfen, um ihnen Wahrheiten im Gewand sinnlicher Bilder einzuflößen und sie so auf den parmenideischen zweiten „Weg der Täuschung“, d. h. der Meinung und des Glaubens zu locken.

Platon hat auch Gorgias sehr ernst genommen. Es ist wahr, daß die Dichter lügen und daß die Künstler täuschen, wenn sie die Natur nachahmen in sinnlichen Bildern, die an die sinnliche Seite der Seele appellieren. Wahre Kunst aber muß, ebenso wie Wissenschaft, nicht die Natur und ihre sinnlichen Phänomene, sondern das Wesen der Natur, die urbildhafte Idee hinter den Dingen erfassen und darstellen. So erzeugt sie zwar auch Bilder, und gewiß auch sinnliche, aber nicht Abbilder der Dinge, sondern Abbilder ihrer Archai, ihres Wesens, ihrer Prinzipien: der Ideen selber. Und die Beispiele dafür gibt er selber in seiner Philosophie: dort wo er Mythen und Geschichtchen erzählt, um das Wesen der Wirklichkeit in sinnlichen Bildern bzw. Modellen „zur Erscheinung“ zu bringen. So wird wahre Kunst ein eigenes Reich sinnlicher Gebilde neben der Natur, die Heimstatt der Seelen, die, noch im Sinnlichen verhaftet, der philosophischen Erkenntnis erst zugeführt werden sollen.

Das aber leisten die „nachahmenden Dichter“ ebensowenig wie die Maler. Der eine „gleicht dem anderen nicht nur darin, daß er Werke hervorbringt, die in bezug auf die Wahrheit wertlos sind, sondern auch darin, daß er es mit demjenigen Teil der Seele, der auf der gleichen niedrigen Stufe steht, zu tun hat, nicht aber mit dem edelsten Teil. Und darum sind wir in unserem guten Recht, wenn wir ihn nicht aufnehmen in unseren Staat, der sich einer guten Verfassung erfreuen soll.“ (Staat 605 a).

Aber das muß ja nicht so sein. Ebenso wie er selbst wohl auch meinte, dichtend das Wahre getroffen zu haben und es in Mythen nachgeahmt zu haben, gesteht er es auch dem wahren Dichter zu. Doch der alte Streit zwischen Dichtung und Philosophie besteht in einem anderen Unterschied fort, auf den auch Demokrit schon hingewiesen hatte: Der gute Dichter, gerade der gute, schafft nicht aus eigener Einsicht, Vernunft und Erkenntnis. Er weiß gar nicht, was er tut, sondern spricht als ein „Dolmetscher der Götter, jeder im Banne dessen, der sich ihn zum Werkzeug erkoren hat“ (Dialog Ion 534 c). „Denn alle guten epischen Dichter geben alle diese schönen Dichtungen nicht als Werke überlegter Kunst von sich, sondern sie tun das in einem Zustand der Begeisterung und Verzückung. Und ebenso auch die Liederdichter ... Und der Dichter ist nicht eher imstande zu dichten, als bis er von Begeisterung ergriffen und von Sinnen ist und aller Vernunft bar.“ (Ion 533 e). Und da ist nichts zu machen, wenn es an diesem Wahnsinn fehlt: „Wer aber ohne den Wahnsinn der Musen den Toren der Dichtkunst sich naht in der Meinung, seine Fertigkeit werde ja hinreichen, ihn zum Dichter zu machen, der bleibt ein Stümper, und seine verstandesmäßige Kunst wird völlig verdunkelt von der des im Wahnsinn Verzückten.“ (Phaidros 245 a).

Weil das so ist, müssen die Dichter und alle Künstler unter politische Kontrolle gestellt werden, damit ihr Talent (und damit der Einfluß der Götter im Staat und auf die Seelen) in die rechten Bahnen gelenkt wird. „Der rechte Gesetzgeber wird die dichterischen Talente durch Überredung oder, wenn dies nicht gelingt, durch Zwang dahin bringen, bei schönem und löblichem Text mit ihren Rhythmen und Harmonien nur die Körperbewegungen und Melodien besonnener, tapferer und durchaus tugendhafter Männer darzustellen.“ (Nomoi 660 a); man muß sie zwingen, „das Bild der guten Sinnesart zum Leitstern ihrer Gesichte zu machen oder ihre Tätigkeit bei uns aufzugeben“ (Staat 401 b).

Und ganz im Sinne der Pythagoräer sieht er den Zusammenhang zwischen Musik und Staatsverfassung und warnt vor verhängnisvollen Folgen der beliebigen Neuerungen auf dem Gebiet der Musik, die den Staat revolutionieren: „Daß ja keine unregelmäßige Neuerung sich einschleiche auf dem Gebiet der Gymnastik und der musischen Bildung ... Denn eine neue Art von Musik einzuführen, muß man sich hüten, da hierbei das Ganze auf dem Spiel steht. Denn nirgends werden die Tonweisen verändert ohne Mitleidenschaft der wichtigsten staatlichen Gesetze ... Denn man sieht die Sache als eine bloße Ergötzlichkeit an und meint, sie richte keinen Schaden an.“ (Staat 424 b).

Die politische Reglementierung der Kunst und speziell der Musik geschieht im Namen der wahren politischen Einsicht und dient der wahren Erziehung des Menschen, und sie geht daher in die Details: „Es wird nötig sein, die für das weibliche Geschlecht und für das männliche Geschlecht sich eignenden Gesänge nach einer bestimmten Norm zu unterscheiden und ihnen also auch die entsprechenden Melodien und Rhythmen zu geben ... Das Hochherzige also und auf die Tapferkeit hinweisende als männliche Art anzuerkennen, der Zug nach dem Sittsamen und dem Zurückhaltenden hin ist als mehr dem weiblichen Geschlecht angemessen hinzustellen und so durch Gesetz und Bestimmung wiederzugeben.“ (Nomoi 802 d).

Kein Zweifel, diese platonische Einsicht hat man im Abendland ernst genommen, und niemals mehr als in neuesten Zeiten. Platon ist der Vater sowohl der konservativen Kunstpflege wie der revolutionären propagandistischen Ästhetik. Auf ihn beruft sich alle Zensur mit gleichem Recht wie alle Avantgarde, denen es darum geht, die wahren und lebenswerten Verhältnisse zu bewahren oder erst herzustellen. Und so pfeifen sowohl die Militärfilisten beim großen Zapfenstreich wie auch die jungen Leute, die einen anderen Staat vor Augen haben, noch immer im Namen Platons.

## **2. Die Bestimmung der Kunst**

Zur Bestimmung der Kunst faßt Platon die Lehren des Sokrates, der Sophisten, aber dominierend die der Pythagoräer zusammen. Mit Sokrates sieht er, daß alle Kunst Zwecken dient, nicht zuletzt politischen und pädagogischen, ganz zuletzt aber der sinnlichen Darstellung der Wahrheit. Mit den Sophisten und Demokrit unterstreicht er, daß es um die Schönheit geht, auch die sinnliche mit all ihren lustvollen Reizen, aber mehr noch um die geistige Schönheit. Was sie sei, darum hat er lange gerungen, und erst die Alterswerke kommen auf die pythagoräische Einsicht zurück:

„Unter der Schönheit der Gestalten will ich hier nicht das verstanden wissen, was sich die große Menge dabei denkt, wie z. B. die von lebenden Wesen oder von Gemälden, sondern ich verstehe darunter gerade Linien und Kreislinien und auf Grund dessen die mit Zirkel, Lineal und Winkelmaß hergestellten Flächen und Körper ... Denn diese sind nicht relativ schön wie andere Dinge, sondern immerdar und an sich schön, und sie erregen

bestimmte, ihnen eigentümliche Lustgefühle; und ferner auch Farben, die diesen Charakter haben und, da sie schön sind, auch Lustgefühle erregen.“ (Philebos 51 b).

Dies sind die eigentlichen Archai des ganzen Kosmos, und nach ihnen hat auch der Weltbildner den Kosmos gestaltet als ein einziges großes Kunstwerk. So muß es auch der menschliche Künstler halten, auf diese Prinzipien hinschauend, eine Kunstgestalt zu erschaffen und ihr das Signum der Schönheit einzuprägen. Und wenn er das tut, kann er nicht fehlgehen, das Werk muß gelingen: „Wo immer der Bildner sich bemüht, im ständigen Hinblick auf das sich immer Gleichbleibende, das ihm dabei als Muster dient, dessen Idee und Kraft zu erarbeiten, muß ihm alles Schöne gelingen. Blickt er aber auf das Gewordene und nimmt er sich Geschaffenes zum Vorbild, so gelingt ihm das Schöne nicht“ (Timaios 28 a).

So gewinnt die Mathematik dominierenden Einfluß in der Kunsttheorie, sowohl was die Regeln der Herstellung von Kunstwerken wie auch was ihre Wirkung beim Beschauer betrifft. Symmetrie, Rhythmus, Proportion und geometrische Formen wie Dreieck, Quadrat und Kreis, der goldene Schnitt und ganzzahlige Verhältnisse, Maß und Modul sind das innerste Geheimnis der Kunst und der ganzen Wirklichkeit. Das wirkt bis heute. Und sicher ist noch längst nicht bei allen überkommenen Kunstwerken herausgefunden, ob und wie sie „im Hinblick auf diese Prinzipien“ geschaffen wurden.

Und vergessen wir auch nicht die sokratisch-handwerkliche Seite der Sache. Es ist doch kein Zufall, daß auch das Handwerk und die daraus entwickelte Technik diesem Gedanken verpflichtet geblieben ist. Wenn der Meister spürt, „daß es stimmt“ (ohne zu wissen, warum), so trägt er gerade dies Maß in seiner Seele; der Techniker und Ingenieur aber konstruiert explizit nach mathematischen Gesichtspunkten, und alles, was er baut, muß er zuvor berechnen. Und da es auch hierbei immer viele Möglichkeiten gibt, eine Sache so oder anders zu konstruieren, braucht er solch ein Gefühl für das rechte Maß und die angemessene Proportion „in seiner Seele“. Wer mag wohl der echte Nachfahre des platonischen Künstlers sein, den er technites oder demiourgos nannte: der Handwerker, der Techniker, der Ingenieur, der Künstler oder gar der Wissenschaftler? Uns scheint jedenfalls der moderne Künstler keineswegs der einzige Kandidat auf diese Nachfolge zu sein.

Die platonische Philosophie ist vor der und gegen die Arbeitsteilung konzipiert und bleibt, wo man sie recht versteht, eine ständige Mahnung ihr gegenüber. „Denn richtiges Maß und angenehmes Verhältnis haben doch wohl überall Schönheit und Tugend im Gefolge ... Können wir also das Gute nicht in einer Gedankenform ergründen, so müssen wir es in dreien zusammenfassen, in der Schönheit, dem Ebenmaß und der Wahrheit.“ (Philebos 64 e). Und genau das ist die Platonische Philosophie und beansprucht sie zu sein: die Zusammenführung der Transzendentalien Wahrheit, Schönheit und Gutes oder der Zwecke der Wissenschaft, der Kunst und der Politik und Bildung.

Dieser hohe Begriff von der Kunst dürfte erlauben, seine Philosophie insgesamt ihre metaphysische Apotheose zu nennen. Platon hat das Wesen der Kunst selbst zum philosophischen „Ismus“ erhoben, ohne doch den Begriff dafür zu besitzen. Mangels besserer Bezeichnung nennen wir sie einen Artismus und unterscheiden das wohl vom Ästhetizismus späterer Zeiten, der durch die Schule aufklärerischer Sinnesanalyse und Psychologie gegangen ist.

## § 14. Die Kunstphilosophie des Aristoteles

Bei Aristoteles (384 - 322 v. Chr.) nimmt die Kunstphilosophie im Rahmen einer disziplinären Architektonik eine bestimmte Stelle ein. Daraus ergeben sich für sie bestimmte Voraussetzungen, und sie selber wirft auch wieder ein gewisses Licht auf andere Disziplinen. Obwohl er nach antiken Bücherkatalogen eine Menge Schriften zum Thema geschrieben haben muß: Von den Dichtern, über Homerprobleme, vom Schönen, von der Musik, sind doch nur Bruchstücke aus seinem kunstphilosophischen Werk überliefert, vor allem Teile aus seiner Poetik (*peri poietikés*, dt. von O. Gigon, Zürich 1950), die bei dem großen Ansehen des Verfassers ebenso große Wirkung in der Geschichte der Literaturästhetik und des Theaters gezeitigt haben. Seine eigentliche Kunstanschauung aber muß aufgrund von Andeutungen besonders in seiner Rhetorik (Buch III), Politik (Buch VIII) und Eudemischen Ethik, nicht zuletzt auch aus dem Geist seines Philosophierens rekonstruiert werden.

### 1. Die disziplinäre Stellung der Kunstphilosophie

Aristoteles teilt bekanntlich die Wissenschaften in drei Gruppen ein:

- a. Theoretische Wissenschaften (*epistéme theoretiké*), nämlich Metaphysik, Mathematik und Physik bzw. Naturphilosophie.
- b. (Theoretische) Wissenschaften vom Handeln (*epistéme praktiké*, oft „praktische Wissenschaft“ genannt), nämlich Politik, Ökonomik und Ethik; sowie
- c. (Theoretische) Wissenschaften vom Produzieren und Schaffen (*epistéme poietiké*), von denen eben die Poetik sicher ein Teil ist, während man bei der Rhetorik schon zweifeln kann, ob sie hier zuzuordnen ist oder bei den praktischen Wissenschaften.

Wie die Poetik, die ja nur einen Ausschnitt aus der aristotelischen Kunstphilosophie bietet, sicher zur dritten Gruppe gehört, so wohl auch die ganze Kunstphilosophie, da sie es mit geschaffenen Werken zu tun hat. Sie steht hier aber systematisch im Verbande mit allen Schaffensweisen, also gerade auch mit Handwerk und Gewerbe, was ja alles zusammen mit der Kunst als *téchne* bezeichnet wurde. Und auch gegenüber dem theoretischen Wissen konnte man die Frage mit Grund stellen, ob es nicht eine Schöpfung besonderer Art darstelle, die auch – wie ja das Beispiel Platons zeigt – mit der Kunst nahe verwandt oder gar identisch ist. Aus alledem ergeben sich Abgrenzungsprobleme, die für den aristotelischen Kunstbegriff von großer Bedeutung sind.

Bemerken wir aber schon hier, daß diese disziplinäre Einordnung eben den Gedanken nahe legt, den wir auch (vgl. § 3) architektonisch verwendet haben: Das Kunstwerk als Artefakt, d. h. als ein Gebilde anzusehen, das bestimmten Sinn mit Natur in einen spezifischen Zusammenhang bringt.

### 2. Die Bestimmung des Kunstwerks

Benutzen wir die aristotelische Forschungsmethode selber in Anwendung auf diesen Gegenstand, so ist das Kunstwerk in viererlei Dimensionen auf seine Ursachen hin zu befragen. Was es sei, muß sich im Sinne des

Aristoteles klären, wenn seine Form (Idee), sein Stoff (Material), sein Hersteller und sein Adressat bzw. Zweck erklärt sind. Es ist ein wesentlicher Beitrag der aristotelischen Kunstphilosophie, daß er mit dem Vier-Ursachen-Schema genau diese vier Dimensionen am Kunstwerk thematisiert hat; und ihnen gilt seither auch fortwährende Aufmerksamkeit.

Insbesondere sind aus den zwei Ursachedimensionen *Form* und *Stoff* später wieder spezialisierte Betrachtungsweisen entstanden, nämlich die Formästhetik und die Gehaltsästhetik. Im allgemeinen aber lag die Schwerpunktproblematik bei der „bewirkenden“ Ursache: dem Künstler und dem schöpferischen Tun. Demgegenüber erreichte die Beachtung des Adressatenproblems eigentlich erst mit der neueren, eigentlich sogenannten Ästhetik des 18. Jahrhunderts ihren Höhepunkt. Über die einzelnen Ursachen bzw. Kausalfaktoren des Kunstwerks sagt Aristoteles folgendes:

#### **a. Zur Formursache (Idee) des Kunstwerks**

„Was nun das Werden durch die Kunst betrifft, so findet dieses bei den Dingen statt, deren Idee in der Seele vorhanden ist.“ (Met. 1032 b).

Hier übernimmt Aristoteles die platonische Auffassung, daß der Künstler ebenso wie der Weltenbaumeister die „Idee“, den Plan zur Ausführung des Werkes, klar vor dem inneren Auge haben muß. „Idee“ wird aber bei Aristoteles zum „Begriff“. Diese Aussage richtet sich ebenso klar gegen alle Auffassungen von Kreativität aus irgendwelchen Tiefen der Natur, des Unbewußten (wie man heute sagen würde), der göttlichen Inspiration oder des Wahnsinns, sofern alle diese Quellen nicht auch zuvor in klare Vorbilder, Konzepte und Begriffe geflossen sind. Dies ist von großer Bedeutung für die Reaktionsweise von Seiten des Kunstrezipienten, dem ebenso das Vermögen für diese Ideen bzw. Begriffe angemutet wird: der sie aus dem Werk „erlernen“ soll.

#### **b. Zur Stoffursache (Materie) des Kunstwerks**

Hierzu äußert sich Aristoteles ganz allgemein unter Anführung künstlerischer Beispiele: „Was entsteht, entsteht bald durch Gestaltwandel, z. B. eine Bronzestatue; bald durch Hinzufügen von Stoff, z. B. alles was wächst; bald durch Wegnahme von Stoff, z. B. eine aus dem Stein gehauene Hermessäule; bald durch Verbindung mit anderen Stoffen, z. B. beim Hausbau; bald durch qualitative Änderung, z. B. wenn der Werkstoff sich selbst ändert.“ (Physik 190 b 5).

Daß dies auch für sprachliche Verhältnisse gelten muß, zeigt seine Aussage über die Vielfältigkeit sprachlichen (stofflich-zeichenhaften) Ausdrucks der gleichen Idee: „Die Sprache ist Zeichen und Gleichnis für die seelischen Vorgänge, die Schrift wieder für die Sprache. Und wie nicht alle dieselben Schriftzeichen haben, bringen sie auch nicht dieselben Laute hervor. Die seelischen Vorgänge jedoch, die sie eigentlich bedeuten sollen, sind bei allen die gleichen, und auch die Dinge, die jene Vorgänge nachbilden, sind die gleichen.“ (Hermeneutik 16 a).

So sieht Aristoteles wohl den allgemeinen Zusammenhang von Stoff und Idee, die diesen Stoff in eine bestimmte Form bringt, aber es fehlt noch an einer spezifischen Betrachtung der Affinität bestimmten Stoffes zu bestimmten Ideen; ein Kapitel, das auch heute noch der genaueren Erforschung bedarf.

### **c. Zum Bewirker bzw. Künstler und seinen Fähigkeiten**

„Kunst und Fertigkeit, etwas mit bewußter und richtiger Überlegung hervorzubringen, sind ein und dasselbe. Alle Kunst hat es mit dem Werdenden, mit dem künstlerischen Ausführen und mit der Betrachtung, wie etwas entsteht, was sowohl sein als auch nicht sein kann und deren Quelle in den Machenden und nicht in dem Gemachten liegt, zu tun. Denn die Kunst hat es weder mit den Dingen zu tun, die von der Notwendigkeit her sind oder werden, noch mit solchen, die von Natur aus sind oder werden.“ (Nikomachische Ethik 1140 a 9).

Dies unterstreicht die Abgrenzung des Werkes als etwas Artifizielles („Artefakt“) von der Natur und ihren Gebilden. Zugleich wird aber auch das Planmäßige „richtiger Überlegung“ betont, was ein gleichsam blindes Hervorbringen aus dem natürlichen Ingenium, den Einsatz des Künstler-Menschen als Natur ausschließt.

### **d. Der Kunstzweck**

Der Kunstzweck umfaßt das, was wir heute Kunstideal nennen würden, und die angezielten Wirkungen, die dadurch beim Rezipienten ausgelöst werden. Insofern geht aus dieser Ursachenbestimmung zugleich die eigentliche Definition des Kunstwerkes hervor. Zwei Bestimmungen stehen im Vordergrund: „Überhaupt ist es so, daß die Kunst vollendet, was die Natur nicht zu vollenden vermag, oder daß sie nachahmt.“ (Physik 199 a 15).

Diese Bestimmungen sind klassisch geworden: idealisierende Überhöhung der Natur und zugleich Nachahmung der Natur. Wie das zu machen ist, sagt Aristoteles fast mit sokratischen Worten: „Von den nicht schönen Menschen unterscheiden sich, wie man sagt, die schönen, und das mit Kunst Gemalte unterscheidet sich von der Wirklichkeit durch das Nämliche, daß bei ihm das hier und dort zerstreut Vorhandene in eines verbunden ist, da der eine, wenn man sie getrennt betrachtet, ein schönes Auge, der andere einen anderen Körperteil schöner haben kann als auf dem Bild.“ (Physik 1281 b 10).

Was dadurch aber beim Rezipienten, dem Kunst-Sinnigen (wie wir dafür sagen möchten), ausgelöst wird, ist wiederum und je nach der Kunstgattung besonders zu untersuchen. Berühmt und fast ausschließlich diskutiert ist die Aussage über die Wirkung der Tragödie, daß nämlich durch sie „mit Hilfe von Mitleid und Furcht eine Reinigung von eben diesen Affekten bewerkstelligt wird“ (Poetik 1449 b 24). Es ist die therapeutische Funktion, auf die schon die Pythagoräer mit Nachdruck hingewiesen hatten. Diese steht jedoch ersichtlich im Rahmen dessen, was man einen didaktischen Effekt nennen könnte: Kunst vermittelt Einsicht, ist ein Lernprozeß. Und darüber sagt Aristoteles sehr feinsinnig: „Auch das Lernen und das Sichverwundern ist in der Regel angenehm, folglich müssen auch solche Dinge Lust gewähren, wie z. B. das Nachahmen in der Malerei, Bildhauerei und die Dichtung und ebenso alles, was treffend wiedergegeben ist, auch wenn der wiedergegebene Gegenstand selbst nicht angenehm ist. Denn nicht der nachgeahmte Gegenstand ist es, was ihm Freude macht, sondern es ist ein Schluß: ‚dies ist jenes‘, so daß also eine Art Lernen stattfindet.“ (Rhetorik 1371 b 4).

In diese Wirkungsentfaltung als Zweck bezieht er ausdrücklich auch die Musik ein, denn sie muß „zur Veredelung der Sitten dienen, indem sie das Herz bildet und den Menschen erzieht, sich auf rechte Weise zu freuen“; darüber hinaus „trägt sie endlich dazu bei, die Muße würdig auszufüllen und den Geist zu pflegen“ (Politik 1339 a 23).

Man kann die Spuren der platonischen Anamnesislehre kaum übersehen: Die Kunst bewirkt die Aktivierung, das Ins-Bewußtsein-Treten dessen, was man schon gelernt hat, so daß man es wiedererkennt, und sie vermittelt auch selber diejenige Idee, die der Künstler im Schaffensprozeß vor Augen gehabt hat.

Indem sie so auch belehrt und didaktisch wirkt, bleibt die Kunst in der Konkurrenz zu Wissenschaft und Philosophie, und die Abgrenzung von diesen wird zum Problem.

### **3. Abgrenzung von Handwerk, Kunst und Wissenschaft**

Eine klare Abgrenzung gelingt auch Aristoteles nicht. Seine Aussagen über die Kunst (*téchne*, lat. *ars*) gelten *cum grano salis* immer auch für Handwerk, Gewerbe, technische Produktion und Wissenschaft mit, welche ja auch der griechische und lateinische Terminus mitbezeichnet.

Allenfalls wird man sagen können, daß Aristoteles eher einen Unterschied zwischen Handwerk und Kunst denn zwischen Kunst und Wissenschaft sieht, womit er die platonische Tendenz verstärkt.

Dieser Unterschied liegt in der Art und Weise, wie die Idee des Werkes im Schaffenden präsent ist. Der schlichte Handwerker besitzt sie nur dunkel (oder gar nicht). Seine Tätigkeit beim Erzeugen ist Routine. Wenn man ihn fragt (so wie Sokrates es ja gerne tat), wie er es mache, weiß er keine Antwort. Besser steht es mit dem aufsichtführenden Meister, dem „architekton“. Er sollte die „Regel kennen“, und sofern er sie kennt und mitteilen bzw. lehren kann, ist er schon Künstler. Der Künstler selbst hat die „Idee in seiner Seele“ (oder sollte sie nach Aristoteles haben). Und dies verbindet ihn mit dem oder macht ihn gar zum Wissenschaftler, denn Wissenschaft ist in erster Linie Rechenschaftslegung über diese Idee.

Dies schlägt sich in der Ausbildungsweise für diese Berufe nieder, die bis heute beibehalten worden ist und erst neuerdings in Frage gestellt wird: Handwerkliche Berufe werden durch Zeigen und Vormachen und durch Nachmachen und Üben gelehrt. Im Prinzip braucht man dabei nicht zu reden. Schon gar nicht wird dabei etwas bewiesen. Die Wissenschaft ihrerseits wird im Prinzip ausschließlich durch theoretische Demonstration, durch Beweis und Ableitung gelehrt – das Muster dafür ist noch immer die Mathematik, deren didaktische Vermittlung im Prinzip in Beweisketten besteht.

Nach Aristoteles sollte dies gerade auch für die Kunst gelten: „Kunst und Fertigkeit, etwas mit bewußter richtiger Überlegung hervorzubringen, sind ein und dasselbe.“ (Nikom. Ethik 1140 a 9). Und das muß im wissenschaftlich-theoretischen Sinne auch lehrbar sein.

Daß dies freilich nur partiell so ist, zeigt noch die heutige Praxis an Kunstakademien und Konservatorien. Sie unterrichteten traditionell „handwerklich“ durch Vormachen und Nachahmung, und die Theorie galt dabei vornehmlich als Ergänzung und Unterstützung. Mit der neueren „Verwissenschaftlichung“ dieser Institutionen geht gerade das handwerkliche Moment mehr und mehr verloren – nicht ohne Folgen für die Sache der Kunst. Dies ist freilich ganz im Sinne der aristotelischen Auffassung, die ja tendenziell Wissenschaft und Kunst zusammenführt. Gleichwohl hätte er vor falscher Identifizierung gewarnt, die heute darauf hinausläuft, Programmatik an die Stelle der Ausführung zu setzen: Literaturwissenschaft an die Stelle schöner Literatur, musiktheoretische Kabbalistik an die Stelle schöner Musik, Manifeste an die Stelle schöner Gemälde und Plastiken usw. Zumindest hat Aristoteles die Dichter gewarnt: „Der Dichter soll von sich aus nur so wenig als möglich sagen, weil er sonst aufhört, ein Nachahmer zu sein.“ (Poetik 1460 a), eine Warnung, die ja verallgemeinert lange Zeit das Kunstschaffen bestimmte.

Im handwerklichen Bewußtsein ist das noch heute lebendig, wie mir mein alter Freund Werner Thiele, ein hervorragender Baumeister, aus dem Stehgreif demonstrierte:

„Was soll die schönste Theorie / Wenn alles stimmt und es klappt doch nie.

Die Praxis fragt doch nicht so dumm / wenn's klappt und keiner weiß warum.“

Gerade dies handwerkliche Moment hat Aristoteles nachdrücklich in Verruf gebracht, wir nennen es noch jetzt mit seinen Worten „banausisch“. Wie sagt er doch von den Instrumente-spielenden Musikern: „Wozu braucht man sie selbst (die Musikpraxis) zu lernen, statt sich an der Kunst anderer, die sie ausüben, zu ergötzen? ... Vielmehr bezeichnen wir als Banausen, die sich damit förmlich abgeben, und erachten, daß ein Mann solches nicht tut, es sei denn im Rausche oder zum Scherz.“(Politik 1339 b 4).

Da tröstet es wenig, wenn er andererseits zugibt: „Von den Ärzten ist der eine ein Handwerker, der andere ein Künstler und der dritte ein Kenner (Wissenschaftler) in diesem Fache. Solche Unterscheidungen könnte man in allen Berufen vornehmen.“ (Politik 1282 a 3). Die abendländische Arbeitsteilung ist stillschweigend darüber hinweggegangen.

Das Schwankende und Unbestimmte der Stellung der Kunst zwischen Handwerk und Wissenschaft bzw. wissenschaftlicher Technik hat allerdings bei der nachmaligen Autorität des Aristoteles eine bis heute durchschlagende Wirkung. Dadurch wird der Kunst das „gewisse Etwas“ zuteil, das jedem Kunstwerk eigentümlich ist. Es geht nicht im Handwerklichen auf, aber es sollte doch auch handwerkliche Grundlagen besitzen. Und ebenso wenig geht es in wissenschaftlicher Technik und Theorie auf, aber es sollte doch auch Wissensgrundlagen (die Bildung einer zeitlichen Epoche) besitzen. Zuviel vom einen oder anderen macht das Kunstwerk zu einem schlechten oder mißlungenen, und zuwenig davon macht es zur Stümperei. Und so eröffnet sich für das genuine Kunstwerk derjenige Freiheitsraum, den jeder Künstler jeweils auf seine Weise ausfüllen muß, und den dann auch der Betrachter spüren und vielleicht genauer als der Künstler selbst erkennen kann.

#### **4. Das „ästhetische“ Erlebnis und die Rolle der Sinnlichkeit**

Alle Erkenntnis beginnt nach Aristoteles mit der sinnlichen Wahrnehmung. Diese haben auch die Tiere. Aristoteles läßt sich angelegen sein, durch feinsinnige Vergleiche die anthropologische Fundiertheit der menschlichen Begegnung mit Kunstwerken herauszustellen und dadurch spezifische Kriterien für die Abgrenzung von Kunstwerken gegenüber sonstigen Produkten zu gewinnen. Auch das war von bedeutenden Folgen.

Er stellt fest, daß Mensch und Tier gleichermaßen für angenehme und unangenehme Sinneseindrücke empfänglich sind, besonders, wenn sich damit Assoziationen gehabter angenehmer Erlebnisse und somit Erwartungen künftiger verbinden. Und das gilt ganz besonders vom Geschmacks- und Tastsinn. Den Menschen setzen sie in solchem Maße versuchenden Reizen aus, daß er sein Verhalten zügeln muß. Diese Steuerung wird ihm zur ethischen Aufgabe, das Mittlere zwischen dem Zuviel und dem Zuwenig zu finden.

Nicht so Gesicht und Gehör und z. T. auch Geruchssinn. Sie gehen nicht nur aufs Angenehme, sondern auch auf Schönheit. Und das macht einen Unterschied zu den Tieren, die nach Aristoteles auf schöne Gesichts-, Gehörs- und Geruchseindrücke überhaupt nicht reagieren.

Und auch ein Zuviel ist im Fungieren dieser Sinne unschädlich und bedarf daher keiner ethischen Regulation. Hören wir Aristoteles selber: „Wenn jemand in den Anblick einer schönen Statue versunken, gleichgültig ob sie einen Menschen oder ein Pferd darstellt, oder einem Sänger lauschen, weder essen noch trinken noch der Liebe

pflegen, sondern nur noch das Schöne betrachten oder den Gesang anhören wollte, so würde niemand ihn zuchtlos nennen, ebenso wenig wie den von den Sirenen Bezauberten, - wohl aber, wenn es sich um jene zwei anderen Sinne handelt, für die auch die anderen Lebewesen empfindlich sind, ich meine den Geschmack und den Tastsinn. Für die Freuden der anderen Sinne wie z. B. die Harmonie und die Schönheit sind die Tiere offenbar alle gleich unempfindlich; denn sie empfangen keinen nennenswerten Eindruck durch den Anblick an sich der schönen Dinge oder durch das Hören harmonischer Klänge, es sei denn etwas Seltsames damit verbunden. Sie reagieren aber auch nicht auf Wohlgerüche und Mißgerüche, obwohl alle ihre Sinne schärfer sind, nicht einmal auf neutrale Gerüche. An diesen zeigen sie Freude, wenn angenehme Assoziationen geweckt werden, nicht aber an den Gerüchen selbst. Ich meine das so: Wenn unser Vergnügen auf Erinnerungen oder Erwartungen beruht, z. B. an Speisen oder Getränke, das ist nämlich eine andere Art von Annehmlichkeit, die des Essens und Trinkens. Gerüche an sich sind die der Blumen. Darum hat Stratonikos treffend gesagt, daß die einen Dinge schön duften, die anderen aber angenehm.“ (Eudemische Ethik 1230 b 31).

Daraus ist zu entnehmen: Den Menschen zeichnen die Schönheitssinne Gesicht, Gehör und Geruch vor den Tieren aus. Man kann sie daher – mit dem Begriff des 18. Jahrhunderts, was im Griechischen pleonastisch klingt – die eigentlich ästhetischen Sinne nennen. Und noch wichtiger: Die Wahrnehmung der Schönheit ist eben sinnlich begründet, wie nach Aristoteles alle Erkenntnis. Das „Ansprechen“ dieser Sinne ist das natürliche Reagenz auf das Vorhandensein von Schönheit, sei es in der Natur selber, sei es im Kunstwerk, sofern Schönheit zur Kunst gehört.

Allein, dies Reagenz genügt nicht. Vielmehr muß noch – ebenso wie in der Erkenntnis – eine Leistung des Denkens hinzutreten, um das Kunstwerk als solches zu würdigen. Und diese Bedingung scheidet den Geruchssinn aus der ästhetischen Funktion aus. Aristoteles geht davon aus, daß sich die Geruchseindrücke nicht in Hinsicht auf eine Erkenntnis verstandesmäßig analysieren lassen, wohl aber die Gesichts- und Gehörbilder. Darum gibt es für ihn keine Geruchskunst (Es dauerte mehr als zwei Jahrtausende, bis Christian Morgensterns „Palmström“ die „Geruchsortel“ erfand, aber ausgeführt hat sie auch die moderne Parfümerie noch nicht!), ebenso wenig wie eine Geruchserkenntnis (Daß die alten Ärzte und Alchemisten sehr wohl über etwas derartiges verfügten, ist also kein Erbe der aristotelischen Wissenschaftslehre, und darum spielt sie wohl auch in der modernen Wissenschaft keine Rolle mehr.).

A fortiori gibt es für ihn auch keine Geschmacks- und Tastkunst. Weder hat er die „Koch-Kunst“ als solche anerkannt, noch hat er den Tastsinn als das adäquate Erkenntnismittel der plastischen Künste zugelassen. Sicher ist die Folge gewesen, daß wir noch heute in den Museen Plastiken nicht berühren dürfen (obwohl es doch jeden Kunstsinnigen in den Fingern juckt), und auch, daß uns der Speise-Künstler (und Restaurant-Inhaber) Spoerri die Gerichte „ungenießbar“ fürs Auge präsentiert. Erst recht aber ist alles, was mit der „ars amatoria“, von der doch alsbald Ovid Wichtiges zu sagen hatte und die im Abendland immer ein bedeutendes Kunst-Gewerbe gewesen ist, zu tun hat, aus dem Kanon der eigentlichen Künste ausgeschieden. Erinnern wir uns, daß Platon sich wenigstens bemüht hatte, im „Gastmahl“ den erotischen Sinn als Reagenz alles Schönen und Eingangspforte aller höheren Erkenntnis zu preisen. Da dachten Inder und fernere Asiaten platonischer, doch ist der heutige Erotik-Tourist auf solche Kunst nicht vorbereitet und versteht sie gründlich falsch, nämlich als banausisches Hand-Werk.

Ersichtlich haben wir es also dem Aristoteles zu verdanken, daß abendländische Kunst eine Augen- und Gehörs- und darüber hinaus eine intellektuelle Kunst ist.

## 5. Ziel und Zweck der Kunst und die Rolle des Verstandes

Wie nach Aristoteles die sinnliche Wahrnehmung zur intellektuellen (theoretischen) Erkenntnis führt, so auch das „ästhetische“ Erlebnis des Schönen zur verständigen Einsicht in das Wesen der Kunst und die „Idee“ des einzelnen Kunstwerkes. Idee (indogerm. von Vid-, lat. videre, sehen) ist ein Bild, es appelliert ans Auge und privilegiert den Gesichtssinn, und nur das Auge läßt sich durch Abbilder täuschen, unterscheidet die Sache vom Bild. Schon beim Gehör- und Klangbild hat man es mit einer Metapher zu tun, was die Schwierigkeit bedingt, die Musik unter die abbildenden Künste zu subsumieren. Geschmack- und Tastsinn aber gehen „auf die Sache selbst“, sie lassen sich nicht täuschen. Auch von dieser Seite aus wird die aristotelische Künste-Kanonik untermauert. Aber genauso wenig wie er die nicht-täuschenden Sinne zur Grundlegung der wissenschaftlichen Erkenntnis benutzte – erst Hegel wird das tierische Auffressen der Dinge („Vernichtung des Realen“) für ein Beweisargument des Idealismus nehmen –, hat er sie in der Grundlegung der „Ästhetik“ verwenden können. Sie sind ungeeignet für die Nachahmung, sie liefern keine Bilder, sie kennen keine Symbolik.

Er muß dies als verwunderliches Faktum entdeckt haben, wenn er bemerkt: „Es ist eigentlich paradox, wenn wir bei der Betrachtung der Bilder zugleich die Malkunst oder die Bildhauerkunst betrachten und nicht lieber die Betrachtung der natürlichen Dinge vorziehen, deren Original wir ja vor Augen haben ... In allen Werken der Natur ist ja selbst etwas Wunderbares.“ (De partibus animalium / Von den Gliedern der Tiere I, 5).

Die Natur zu studieren und zu kennen, ist eine Sache, die Sache der Wissenschaft selber. Und das wird vorausgesetzt, wenn man in ihren Abbildern die Natur wiedererkennt. Dies ist nun das Element des theoretischen Kunstverständnisses. Auch Kunstverstehen ist ein Erkennen, aber – wie man später oft von allem hermeneutischen Verstehen gesagt hat – ein Wiedererkennen des schon Erkannten. Es setzt eine wissenschaftliche Bildung schon voraus, die in der Aufforderung durch das Kunstwerk je und je aktiviert, ins Bewußtsein gebracht, „gepflegt“ wird. Theoretisches Kunstverständnis ist ein Erkennen und gewährt alle Freuden des Erkennens. Aber es ist nicht Erkennen der Natur, sondern Erkennen der Beziehung, die zwischen Abbild und Vorbild besteht. Darum gewährt sie auch dann Genuß, wenn das Vorbild häßlich ist, denn das Abbild kann und muß, ist es künstlerisch gelungen, schön und angenehm sein. „Das Lernen und Sichverwundern ist in der Regel angenehm, folglich müssen auch solche Dinge Lust gewähren, wie z. B. das Nachahmen in der Malerei, Bildhauerei und in der Dichtung, und ebenso alles, was treffend wiedergegeben ist, auch wenn der wiedergegebene Gegenstand selbst nicht angenehm ist. Denn nicht der nachgeahmte Gegenstand ist es, der Freude macht, sondern es ist ein Schluß: ‚dieses ist jenes‘, so daß also eine Art Lernen stattfindet.“ (Rhetorik 1371 b 4).

Man sieht also die Nähe und den Unterschied zur Wissenschaft. Diese bildet und erzeugt die Ideen und setzt sie methodisch fest. Kunst aber – für den Kunstsinnigen – hält sie lebendig, da sie, wie Aristoteles für die Musik ausdrücklich sagt, „für edle Geistesbefriedigung in der Muße bestimmt ist, auf die man sie auch von den Alten bezogen sieht“ (Politik 1339 a 23).

## 6. Die Kunst und die Schönheit

Wir sahen, daß für Aristoteles die menschliche Empfänglichkeit für das Schöne schon in den „ästhetischen“ Sinnen begründet liegt. Diese gehen aufs Einzelne, Bestimmte, Anschauliche sowohl der Natur selbst wie ihrer

Nachbildungen. Also muß das Schöne darin liegen. War für Platon das sinnlich Gegebene bloßer Schein, allenfalls Anlaß, durch es hindurch die Idee als eigentliche Wirklichkeit „mit dem geistigen Auge zu schauen“ (d. h. zu denken), so gibt Aristoteles den sinnlichen Dingen, der Natur, ihre ontologische Dignität zurück. Sie selbst können schön sein, ebenso wie ihre Abbildungen. Und wir sahen, wie im Wiedererkennen der Abbildlichkeit der Bilder eine neue Quelle des Schönen für das Denken sprudelt.

Dies verleiht aller Kunst eine besondere Bindung an die Natur, was für Aristoteles und die sich an ihn anschließende Kunstpraxis und Theorie immer auf die „Vorlage“ der Natur zurückverweist. Natur ist Einzelnes, Konkretes. Die Kunst ist dann Darstellung und Nachbildung dieses Einzelnen und Konkreten. Für Platon geht es dagegen um das Allgemeine, Abstrakte, die Ideen und das Prinzip der natürlichen Dinge. So geht für ihn Kunst auf das Allgemeine und Abstrakte. Dieser Richtungsstreit dauert bis heute zwischen den Konkretisten und Abstraktionisten an.

Nun hat Aristoteles einigermaßen geschwankt, als es um eine genauere Bestimmung von Schönheit ging. Ist sie an das Fungieren der „ästhetischen“ Sinne gebunden, so ist es konsequent zu sagen: „Es kann dasselbe schön und nicht schön sein ... Wenn etwas angenehm zum Sehen, zum Hören aber nicht angenehm ist, dann ist es schön und nicht schön.“ (Topik 146 a 21); oder allgemeiner: „Die Schönheit ist für jedes Lebensalter eine andere.“ (Rhetorik 1361 b 5).

Schließlich kommt er aber doch auf die platonische Bestimmung zurück, die ja eine „transzendente“ Einheit von Schönheit, Gutheit und Wahrheit herausstellte. Er bindet sie wenigstens an das an sich Gute: „Schön ist alles, was, während es um seiner selbst willen erstrebenswert ist, zugleich lobenswert ist, oder: was gut, und weil gut, auch angenehm ist.“ (Rhetorik 1366 a 33). Doch war auch dies nicht sein letztes Wort, vielmehr ging er mit dem alten Platon in die Richtung der Pythagoräer: „Die Hauptarten des Schönen sind Ordnung, Symmetrie und Bestimmtheit, und dies eben nachzuweisen, ist der Hauptzweck der Mathematik.“ (Metaphysik 1078 a 38).

Notabene: für Aristoteles hat die Mathematik nicht den gleichen „metaphysischen“ Stellenwert wie für Platon. Für Aristoteles ist Mathematik eine Wissenschaft von dem, was in und an der Natur unbewegt ist, und daher bleibt sie selbst eine ganz sinnliche Erkenntnisweise. Die Mathematik wird gerade dadurch in ihrer Funktion für die Kunst bestärkt, daß sie gleichsam die elementaren Muster des Schönen katalogisiert und zur Verfügung stellt. Sie ist in allen ihren Gebilden sinnlich-konkret und anschaulich – das wird Berkeley später mit allem Nachdruck in Erinnerung bringen –, und Euklid hat es kurz darauf gezeigt, indem er auch die Zahlen „geometrisch“ als Punkte oder Strecken darstellte, und noch Kant ging von dieser Auffassung aus, als er die Arithmetik auf den „inneren“, die Geometrie auf den „äußeren“ Sinn begründete.

„Die Schönheit besteht in Größe und Ordnung; darum kann weder ein ganz kleines Lebewesen schön sein – die Anschauung hört nämlich auf, wenn sie einer (nicht mehr) wahrnehmbaren Zeit nahe kommt –, noch ein ganz großes, denn da vollzieht sich die Anschauung nicht auf einmal, sondern das Eine und Ganze entweicht dem Anschauenden aus der Anschauung, etwa dann, wenn ein Lebewesen zehntausend Stadien groß wäre. Infolgedessen muß, wie die Körper- und Lebewesen eine bestimmte Größe haben müssen und diese übersichtlich sein soll, auch der Mythos (d. h. die Fabel einer erzählenden Darstellung) eine bestimmte Länge haben: sie muß erinnerlich bleiben können.“ (Poetik 1350 b 38).

Hier geht Aristoteles gar in die Einzelheiten, indem er Anforderungen für die schöne Literatur formuliert: „Ich nenne Periode einen Satz, der Anfang und Ende und einen wohlüberschaubaren Umfang hat. Eine solche ist angenehm und leicht faßlich; angenehm, weil sie gerade entgegengesetzter Natur ist als das Unbegrenzte und weil der Zuhörer immer meint, nun habe er etwas, weil immer etwas für seine Auffassung abgeschlossen ist,

während es unerquicklich ist, nichts vorauszusehen und nichts zuende zu bringen. Leicht faßlich, weil sie leicht im Gedächtnis zu behalten ist, und zwar ist sie dies, weil die periodische Sprechweise ein bestimmtes Zeitmaß hat, was die allerbeste Gedächtnishilfe ist.“ (Rhetorik 1409 a 35). Artikuliertheit, „Gliederung“, Abgeschlossenheit als erstes Erfordernis schöner Literatur! James Joyce war sicherlich kein Aristoteliker!

Zuletzt aber auch ein aristotelisches Plädoyer für das Große und Majestätische (wie man es später als Würde von der Anmut unterschied): „Großes Format gehört zur Hochsinnigkeit, genau so wie Schönheit nur an einem hochgewachsenen Körper sichtbar wird. Kleine Menschen können nett und in den Proportionen gleichmäßig sein, aber schön sind sie nicht.“ (Nikomachische Ethik 1123 b 6).

## **7. Die Rangordnung der Künste**

Aristoteles hat grundsätzlich den griechischen Künste-Kanon beibehalten, wie er in der Choreia als den literarisch-musikalischen Künsten einerseits und den bildenden Künsten andererseits, die außerhalb der Choreia bleibend dem handwerklichen Moment näher stehen, zum Ausdruck kommt. Neben die Bewertung nach ihrer Nähe zum Mußisch-Freien oder unfrei Handwerklichem tritt allerdings diejenige nach ihrer Nähe zum theoretisch Wissenschaftlichen, zum begrifflichen Moment bzw. zum sinnlich Abbildhaften.

### **a. Die Dichtung**

Sie ist von allen Künsten am „wissenschaftlichsten“, steht dem Wort und Gedanken am nächsten, verkörpert die Idee am reinsten und darf daher die höchstrangige Kunst genannt werden. In einem berühmten Diktum wertet Aristoteles sie gar höher als die Historie (er meint die Faktenkunde in allen Forschungsbereichen, die ja erst die Basis für „epistemische“ Verallgemeinerungen und Zusammenhangsstiftungen abgibt), die beim Einzelnen stehen bleibt: „Es ist nicht die Aufgabe des Dichters zu berichten, was geschehen ist, sondern vielmehr was geschehen könnte und was möglich wäre nach Angemessenheit und Notwendigkeit. Denn der Historiker (bzw. Empiriker) und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch, daß der eine Verse schreibt und der andere nicht, sie unterscheiden sich vielmehr darin, daß der eine erzählt, was geschehen ist, der andere, was geschehen könnte. Darum ist die Dichtung auch philosophischer und bedeutender als die Geschichtsschreibung. Denn die Dichtung redet eher vom Allgemeinen, die Geschichtsschreibung vom Besonderen.“ (Poetik 1451 a 36).

Als Gattungen der Dichtung unterscheidet Aristoteles Epos, Tragödie, Komödie und Dithyrambik. Von der Tragödie gilt die berühmte Definition: „Tragödie ist die Nachahmung einer edlen und abgeschlossenen Handlung von einer bestimmten Größe in gewählter Rede, derart daß jede Form der Rede in gesonderten Teilen erscheint, und daß gehandelt wird und nicht berichtet wird; und daß mit Hilfe von Mitleid und Furcht eine Reinigung von eben diesen Affekten bewerkstelligt wird.“ (Poetik 1455 a 30). Im Epos wird dagegen über Handlungen berichtet. Während die Tragödie über edlere Menschen als die durchschnittlichen handelt, stellt die Komödie „gemeinere als sie in Wirklichkeit sind“ dar.

Diese Bestimmungen bleiben vor allem für das europäische Schauspiel bis zur Shakespearschen Revolution in Geltung. Es ist das Prinzip der „Einheit von Handlung, Ort und Zeit“ dessen, was auf der Bühne vor sich geht. Wohin das geführt hat und wie sich diese Forderung geändert hat, sieht man auf der modernen Schaubühne der Fernschirme.

## **b. Die Musik**

Die Musik ist durch die Choreia den Wortkünsten verbunden, so daß Aristoteles auch im Zusammenhang mit diesen auf sie eingeht. Darin liegt jedoch kein Prinzip, so daß nachmals die Meinungen über die Stellung der Musik geradezu kontrovers (wie zwischen Hegel und Schopenhauer) ausfallen konnten. Auf jeden Fall ist Aristoteles von der Hochschätzung Platons und der Pythagoräer weit entfernt. Als Gattungen unterscheidet er die Kitharistik (Leier-Musik) und Aulistik (Flötenmusik).

Ihre Nähe zu den Wortkünsten geht aus folgender Aussage hervor: „Epos, Tragödie, Komödie, Dithyrambendichtung, ferner der größere Teil der Flötenkunst und Kitharakunst sind allesamt Nachahmungen. Sie unterscheiden sich aber von einander in drei Dingen: sie ahmen entweder in verschiedenem Material oder verschiedene Gegenstände oder auf verschiedene Art und Weise nach. Sie alle bewerkstelligen die Nachahmung durch Rhythmus, Wort und Harmonie, und zwar entweder durch eines allein oder durch deren Verbindung.“ (Poetik 1447 a 13).

## **c. Die Tanzkunst**

Sie gehört als fester Bestandteil zur Choreia und wird daher von Aristoteles ebenfalls in diesem Zusammenhang erwähnt. Noch heute nennen wir ja ihre „Theorie“ die „Choreographie“. Zu ihr gehörte vielerlei, was heute noch in gymnastischen Übungen im musischen Bildungskanon vorkommt. Ballett, Eiskunstlaufen und manches in den Sport Abgewanderte dürften zu ihren legitimen Nachkommen gehören. Auch das moderne Paar-Tanzen nennt sich noch gerne eine Kunst und versteht sich im aristotelischen Sinne den musischen Künsten zugehörig, doch kannten die Griechen nur den Gruppentanz, wie er noch heute folkloristisch geübt wird.

## **d. Die „bildenden“ Künste**

Sie umfassen die Restgruppe und gehen bruchlos ins Handwerk über. Malerei und Plastik sind die Hauptgattungen. Innerhalb der Bilderkunst schätzt Aristoteles offenbar die farblose Zeichnung besonders hoch, vermutlich weil sie die „mathematischen“ Strukturen besser zum Ausdruck bringt: „Auch wenn einer einen ganzen Haufen der schönsten Farben hinstreicht, so vermag er doch nicht so zu gefallen wie jener, der eine farblose Zeichnung anfertigt.“ (Poetik 1450 a 39).

Möglicherweise hat er auch die Architektonik der Baukunst als eine Zeichen- oder Malkunst angesehen, da die Ausführung von architektonischen Plänen, das Bauen selber, ja anerkanntes Handwerk war. Jedenfalls dürfte es im Sinne des Aristoteles sein, daß die Architektonik (oder Architektur) an Kunstakademien angesiedelt wurde und jedenfalls von den ausführenden Handwerken getrennt blieb. Die bedauerliche Spätfolge ist die moderne Arbeitsteilung zwischen oftmals material- und ausführungunkundigen Kunst-Architekten, die in der Regel an den Kunstakademien ausgebildet werden, und den kunstlosen Bau-Ingenieuren der Technischen Hochschulen.

Alles in allem wird man nicht fehlgehen mit der Feststellung, daß die aristotelische Künste-Kanonik auch heute noch die öffentliche Meinung beherrscht. Die zahlreichen neuen Künste werden entweder als Ausgliederungen der genannten Gattungen verstanden oder sie drängen aus dem Reservoir der Handwerke in diesen Bereich der Künste vor – eine Entwicklung, die ja auch im Bereich der Wissenschaften zu beobachten ist.

## **8. Die Sonderstellung der aristotelischen Rhetorik**

Aristoteles hat die Rhetorik als erster disziplinär behandelt und ihr – neben der Logik – eine die ganze Antike beherrschende Wirkung verschafft. Man kann sagen, daß aus ihr die literarische Ästhetik der Prosaliteratur entstanden ist. So hätte es auch nahegelegen, die „Redekunst“, wie wir noch heute sagen, als eine eigene Gattung der literarischen Künste neben den „gebundenen“ Gattungen zu behandeln. Dies tut Aristoteles nicht.

Man muß sich erinnern, daß zu seiner Zeit Prosaliteratur wissenschaftlich argumentative Literatur war, und selbst diese hatte sich noch nicht ganz von der gebundenen Form losgelöst, wie die Lehrgedichte der Vorsokratiker zeigen. Daneben gab es die öffentliche Beredsamkeit, die eine lebenswichtige Sache war. Denn vor Gericht mußte sich jeder selbst vertreten, und der Erfolg jedes Prozesses hing weitgehend von der Überzeugungskraft der Anklage- oder Verteidigungsrede des Einzelnen ab. Deshalb war der Unterricht in Beredsamkeit ein lukratives Gewerbe, das die Sophisten erfolgreich betrieben. Zweck solcher politischer Beredsamkeit war ersichtlich die Einwirkung auf die Meinungen und Überzeugungen der Zuhörer, somit kein Selbstzweck oder Nachahmung des Schönen. Dieser Zweck: die Herstellung oder Beeinflussung von Meinungen und Überzeugungen, näherte die Beredsamkeit dem Gewerbe an. Und dies erlaubte, die „Theorie“ des Gewerbes im Rahmen der technischen Disziplinen zu behandeln. Man kann sagen, sie war dadurch eine „geisteswissenschaftliche Technik“.

Die gesprochene Rede stand überdies der geschriebenen wissenschaftlichen Abhandlung nahe. Dies fiel umso mehr auf, nachdem gute Reden aufgeschrieben und selber studiert wurden; abgesehen davon, daß der Lehrvortrag der Schulen selber vieles damit gemein hatte. Damit wurde sie auch zum Gegenstand logischer Überprüfung, von der Aristoteles innerhalb des Organons besonders in den „sophistischen Widerlegungen“ Beispiele gibt.

Dies macht verständlich, warum Aristoteles die Rhetorik als „Theorie“ der Beredsamkeit jedenfalls nicht als Kunsttheorie aufgefaßt hat. Ebenso, daß sie nachmals gerade als eine solche weiterentwickelt wurde, wobei viele ihrer Kategorien für die Kunsttheorie verallgemeinert wurden.

Er unterscheidet – wie überall erst einmal den Stoff klassifizierend – die drei Gattungen der beratenden (*génos symbouleutikón*), der gerichtlichen (*génos dikanikón*) und der Lob oder Tadel aufzeigenden (*génos epideiktikón*) Rede. Sodann behandelt er die für den Überzeugungserfolg wichtigen Fragen der Beweismittel (*pisteis* = Glaubensgründe), der sprachlichen Einkleidung (*léxis*) und der Anordnung (*táxis*).

Aus diesen Unterscheidungen entwickelt die Spätantike dann eine große Menge stets dreigliedriger Stileinteilungen der Redegattungen bzw. der Prosaliteratur. Die „Topik“ der Überzeugungsargumente entwickelt sich einerseits zu umfassenden Lexika der „Gemeinplätze“, andererseits zur Dichtungstopik der literarischen Motive und Themenstellungen. Lexis und Taxis geben Anlaß zur Entwicklung der grammatisch-stilistischen und kompositionellen Strukturforchung der Literaturwissenschaft.

## § 15. Die weitere antike Kunstphilosophie

Die sonstige antike Kunstphilosophie geht nicht mehr grundsätzlich über die von den Vorsokratikern und den klassischen Systemen aufgebauten Positionen hinaus. Der Grundzug dieser Kunstphilosophie ist – wie der der allgemeinen Philosophie – synkretistisch und eklektizistisch: „optima ex omnibus eligere“ sagt Quintilian. Dies ausgewählte Material erhält allenfalls neue Akzentuierungen im Lichte der Schulphilosophien. Die Karten werden neu gemischt und fallen anders zu.

Die Befassung mit der Kunst ist dabei nicht Anliegen aller Schulen, und die sich mit ihr befassen, tun es doch mit verschiedenem Interesse und Stellenwert. Die Epikureer sehen sie nur als Mittel zum Glücksgewinn. Die Stoiker bewerten sie am höchsten und erweisen sich als die eigentlichen Theoretiker, die weiterhin die öffentliche Meinung der Gebildeten bestimmen. Die Skepsis stellt bohrende Fragen nach der Wissenschaftlichkeit und dem Nutzen von Kunstphilosophie angesichts einer ebenso fragwürdigen Kunst als Wahrheitsvermittlung. Schließlich erblicken die Neuplatoniker in der Kunst den Abglanz des Göttlichen und verleihen ihr so den numinosen Charakter, den sie seitdem im christlichen Abendland behalten hat.

### 1. Die Epikureer

Sie vertreten bekanntlich einen an Demokrit anschließenden materialistischen Atomismus, eine privatistisch-hedonistische Ethik und einen erkenntnistheoretischen Sensualismus. Im entschiedenen Gegensatz zum Universalisdeterminismus der Stoikern vertraten sie einen Indeterminismus. Nach ihnen geschieht alles in der Welt aus „Zufall“, selbst wenn sich gewisse zufällige Regelmäßigkeiten beobachten lassen. Darauf gründet sich ihre „Freiheitslehre“. Der Mensch als „Individuum“ ist frei und muß sich in allen seinen Handlungen frei entscheiden. Und er braucht sich auch um die Götter nicht zu kümmern, denn sie wohnen, wenn es sie überhaupt gibt, in den „Zwischenwelten“ weit entfernt von unserer Welt und kümmern sich daher auch nicht um die Menschen. Im übrigen feierten sie das Privatleben im Freundeskreis und vor allem im berühmten Garten des Epikur, und hielten sich, wiederum im Gegensatz zu den Stoikern, vom Öffentlichen und von der Politik fern. Von alledem fließt auch einiges in ihre Kunstauffassung ein.

Schon der Begründer der Schule, *Epikur* (340 - 271 v. Chr.), schrieb „Von der Musik“ und „Von der Rhetorik“ (vgl. H. Usener, *Epicurea*, 1887). Das umfassendste Zeugnis ist aber des *Lukrez* (95 - 55 v. Chr.) Lehrgedicht „De rerum natura“ (lat.-dt. Ausgabe von H. Diels, 2 Bde., 1923/24), selber ein Kunstwerk und Kunststück ersten Ranges, das das materialistische Weltbild in Versen zur Darstellung bringt. Neben ihm sind noch Schriften des *Philodemus aus Gadara* aus dem ersten vorchristlichen Jahrhundert „Über poetische Werke“ und „Über die Musik“ (*Philodemi de musica librorum quae extant*, ed. J. Kemke, 1884) erhalten.

Noch Cicero berichtet uns über Epikur: „Er anerkannte keine Gelehrsamkeit als diejenige, die die Unterweisung zum glücklichen Leben fördert. Oder sollte er die Zeit mit der Lektüre von Dichtern vergeuden, die keinen greifbaren Nutzen und nichts als ein kindisches Vergnügen zu bieten hätten?“ (*De finibus bonorum et malorum* I, 21). Gemessen am Maßstab philosophischer Wahrheitsvermittlung hatte die Kunst hier keinen eigenen Inhalt.

Lukrez nennt die Kunst „Dienerin der Philosophie“ (ars ancilla philosophiae). - Scholastische Theologen werden später die Philosophie ihrerseits als „Dienerin der Theologie“ ausgeben (philosophia ancilla theologiae). - Was darüber hinaus geht, ihre Schönheit, ist das sinnlich Angenehme und wird in eine Reihe mit solchem gestellt: „Man soll das Schöne und die Tugenden und derlei Dinge achten, wenn sie Annehmlichkeiten verschaffen; wenn dies nicht der Fall ist, lasse man sie fahren“, sagt noch *Athenaios von Naukratis* zu Beginn des 3. Jahrhunderts n. Chr. in seinem „Gelehrtenmahl“ (Deipnosophistai, dt. von Kramer, 1872).

Daß die Kunst von den Tieren gelernt ist, übernehmen sie als These von Demokrit. Lukrez faßt es in die Verse:

„Aber die reinen Stimmen der Vögel mit menschlichem Munde  
nachzuahmen, das konnte man längst bevor sie es lernten,  
glatte Verse mit Sang zu verbinden, die Ohren erfreuend,  
und zuerst hat das Pfeifen des Zephyrs im Hohlen des Rohres  
anzublasen gelehrt die noch Rohen der Stengel des Schierlings.  
Drauf haben mählich gelernt sie die süßen Weisen der Klänge.“  
(De rerum natura V, 1378)

Und damit steht die Kunst auch im Rahmen des Gesamts der Handwerke und Produktionsweisen; die einen auf nützliche und lebensnotwendige Dinge ausgerichtet, die anderen auf das Luxuriöse und Überflüssige, aber Angenehme, alle aber fortschreitend zu immer größerer Vollendung:

„Schiffe, Bestellung der Felder, Mauern der Städte, Gesetze,  
Waffen, Straßen, Bekleidung, das übrige, was dieser Art ist,  
Lohn und Wonnen auch des Lebens, alle von Grund auf;  
Lieder, Gemälde und sinnreich wohlgeglättete Statuen  
hat der Bedarf und zugleich die Erfahrung des rastlosen Geistes  
mählich die Menschen gelehrt, die vorsichtig Fortschritte machten.  
So bringt die Zeit ans Licht die Künste ein um die andere,  
allen zu Nutz und Verstand, lenkt sie an die Küsten des Lichtes.  
Denn es reichte Genie an Genie die Helligkeit weiter  
bis in den Künsten sie kamen zum höchsten Punkt der Vollendung.“  
(De rerum natura V, 1448)

Hätten es die Epikureer auf eine systematische Kunsttheorie abgesehen, so hätten sie darin sicher ihren Lustgewinn für die einzelnen Sinne bilanziert und danach eine Rangordnung der Künste aufgestellt, in welcher die Kochkunst und Parfümerie und vielleicht auch die „ars amatoria“ (Liebeskunst) eine bedeutende Stellung erhalten hätten.

Von Nachahmung ist gar nicht mehr die Rede. Die Inhalte sind beliebig, sie müssen nur reizvoll sein. „Die Musik ist auch keine nachahmende Kunst, wie einige phantasieren ... Nein, die Musik tut dies ebenso wenig wie die Kochkunst.“ (Philodemus, De musica).

So steht die Bewertung der Kunst insgesamt unter hedonistisch-sensualistischen Gesichtspunkten – wie Tugend und Wissen selber. Sie ist kein autonomer Bereich menschlicher Kreativität mit eigenen Kategorien, sondern ein Element unter vielen anderen, die das Leben angenehm und lebenswert machen. „Ich kann das Gute nicht wahrnehmen, wenn du die Gaumenfreuden, die Freuden des Liebesgenusses, die Ohrenschmäuse und die

den Augen schmeichelnden Bewegungen einer schönen Gestalt nicht gelten lassen willst.“ (Athenaios im Gelehrtengastmahl XII).

## 2. Die Stoa

Die Stoiker sind die Philosophen des universellen Determinismus im Kosmos, den sie bis ins Einzelne des Lebens durchschlagen lassen. Das Weltgesetz ist zugleich Naturgesetz für die Natur und Naturrecht für das Menschliche. Und dieses wiederum spiegelt als Mikrokosmos den Makrokosmos wider. Und auch umgekehrt werden bei ihnen Mikrokosmisches und Makrokosmisches zu gegenseitigen Modellen für die Erkenntnis.

Ihre Ethik ist eine Pflichtenethik des öffentlichen Lebens, die das Private nur als das „Idiotische“ (Einzelne, des öffentlichen Zusammenhangs „Beraubte“) kennt. Ihre Erkenntnislehre geht zwar vom Sensualismus aus, überhöht sie aber durch einen strikten Rationalismus, in welchem die allgemeine Menschenvernunft als Niederschlag der *lógoi spermatikoi* (Vernunftsammen) oder der *émphytoi lógoi* (eingewurzelte Vernunftgründe, später sagte man: angeborene Ideen) für die Allgemeinheit und Sicherheit der Erkenntnis bürgt.

Schönheit und Harmonie sind für die Stoiker nach pythagoräischem Vorbild die Signatur der Welt selber, die sie nicht müde werden zu preisen. „Naturgemäßes Leben“ (*te physei zen*), in welchem ihre Ethik kulminiert, bringt diese Schönheit und Harmonie im Leben zur Geltung. Tugendhaftes Leben selbst wird zum Kunstwerk. Die Kunst aber bringt in ihren Werken die Schönheit der Natur nachahmend zur Darstellung, auch in dieser Hinsicht eng verbunden mit der Wissenschaft. Kunst und Natur in ihrer Schönheit richtig aufzufassen, ist durch den Sinn für das Schickliche und die allgemeine Vernunft jedermann gegeben.

### a. Die Schönheit des Kosmos

*Chrysipp* (3. Jh. v. Chr.), der vielschreibende Mitbegründer der alten Stoa, gibt in vielzitierten Äußerungen seiner Schrift „Über die Natur“ das Thema vor: „Viele Lebewesen hat die Natur der Schönheit wegen erschaffen, da sie das Schöne liebt und sich an der Mannigfaltigkeit freut ... Der Pfau ist wegen seines Schwanzes geschaffen, wegen dessen Schönheit.“ (Plutarch, *De stoicis repugnantibus* 21, 1044 c). Und noch später schwärmt *Poseidonios* (135 - 50 v. Chr.): „Die Welt ist schön; das geht hervor aus ihrer Gestalt und den Farben und der Mannigfaltigkeit der im Raum zerstreuten Sterne, denn sie sei kugelförmig, was die vollkommenste von allen Gestalten ist ... Auch die Farben seien schön ... und sie sei auch schön wegen ihrer Größe.“ (Aetios, *Placita Philosophorum* I, 6). Auch Cicero kann als Gewährsmann dienen, wenn er sagt: Der Natur „Kunstfertigkeit kann keine Kunst, keine Hand, kein Handwerksmeister nachahmen und erreichen“ (*De natura Deorum* II, 32).

So ist die Natur Vorwurf und Vorbild aller Nachahmungen durch menschliche Kunst. Naturschönes und Kunstschönes werden mit Entschiedenheit unterschieden und auf einander bezogen.

## **b. Schönheit und Tugend**

Sie werden identifiziert, wie ebenfalls schon Chrysipp betont: „Es ist selbstverständlich, daß die Redewendung ‚nach der Natur leben‘ und ‚schön leben‘ dasselbe bedeuten, und ebenso, daß ‚das Schöne und Gute‘ dasselbe sind wie ‚die Tugend und was zur Tugend gehört‘.“ (nach Stobaios, *Eclogarum physicarum et ethicarum libri II*, II, 77). So werden auch die Kategorien der Ethik und Kunstphilosophie identisch, wie man an ihrer näheren Bestimmung des Schönen sieht.

## **c. Die Schönheit und ihre Arten**

Für die Definition der Schönheit nehmen die Stoiker die sokratische Bestimmung vom „Geziemenden“ (*prépon*) wieder auf. Es ist das ethisch Geziemende, das künstlerisch Passende, der Stil. Cicero ringt noch darum, es begrifflich zu fassen, und schlägt den lateinischen Terminus des *Decorum* dafür vor: „Es gibt nichts Schwierigeres als zu wissen, was sich ziemt. *Prepon* nennen es die Griechen, wir wollen es *decorum* nennen. Darüber gibt es viele treffliche Regeln, und es lohnt sich, darüber nachzudenken. Durch Unkenntnis dieses *decorum* werden nicht nur im Leben, sondern auch in Dichtungen und in der Redekunst sehr viele Fehler gemacht.“ (*Orator ad Brutum sive de optimo genere dicendi*). Oder an anderer Stelle: „Es gibt ein gewisses Etwas – man kann es in jeder Tugend erkennen –, das sich ziemt, das aber leichter gedanklich als faktisch von der Tugend abgetrennt werden kann. Wie Anmut und Schönheit des Leibes von der Gesundheit nicht getrennt werden können, ist dies *decorum*, das wir hier meinen, mit der Tugend verquickt und läßt sich nur theoretisch von ihr unterscheiden.“ (*De officiis I*, 95).

Dieses „gewisse Etwas“ oder „*je ne sais quoi*“, von dem wir noch heute sprichwörtlich reden und für das doch jedermann ein gewisser Sinn angemutet werden darf – später nannte man ihn den moralischen und den ästhetischen Sinn oder Takt –, stellt sich in zwei Formen dar: in Anmut (lat. *venustas*, griech. *charis*) und Würde (lat. *dignitas*). Anmut und Würde – auch als Süße und Majestät (*suavitas* und *gravitas*) umschrieben – sind tief im anthropologischen Sein verwurzelt: sie zielen aufs Männliche und Weibliche, dem auch schon Platon bestimmte Weisen der Musik zugeordnet hatte. Cicero stellt es auch wieder fest: „Da es aber zwei Arten von Schönheit gibt, deren eine die Anmut, die andere die Würde ist, müssen wir die Anmut als weibliche, die Würde als männliche Schönheit bezeichnen.“ (*De officiis I*, 130). Diese Unterscheidung gehört seitdem zum festen Bestand kunstphilosophischer Kategorien.

## **d. Kunst, Wissenschaft und Handwerk**

Wie Aristoteles nähern die Stoiker Kunst und Wissenschaft einander an bis zur Verschmelzung und unterscheiden sie dafür umso mehr vom Handwerk und den Gewerben. Von Zenon, dem Stoiker, über Kleantes und Chrysipp bis auf Seneca reichen die Definitionsbemühungen, *techné* bzw. *ars* (gemeinsam als Kunst und Wissenschaft) durch ihre Methodik zu kennzeichnen. Sie ist, wie noch Quintilian unter Berufung auf Kleantes schreibt, „eine Fähigkeit, einen Weg und eine Ordnung zu bewirken (*ut Cleanthes voluit, ars est potestas viam ac*

ordinem efficiens“ (Institutiones oratoriarum II, 17). Und es ist klar, daß diese Ordnung die pythagoreische Struktur des Kosmos selber ist, die in Kunst und Wissenschaft als Schönheit und Wahrheit abgebildet wird.

Umso mehr trifft der Bannstrahl der Stoiker alles Tun, was mit schnödem Gelderwerb, mit Schweiß und Ehrenrührigem, ja Sittenlosem zu tun hat. Cicero äußert sich mit epochalem Nachhall über die Berufe:

„Ein Wort über die Künste und die Arten des Gelderwerbs, besonders darüber, welche eines Freien würdig sind und welche entehrend sind. Darüber ist uns folgendes überliefert:

In erster Linie mißbilligen wir jene Erwerbstätigkeiten, die sich den Haß der Mitmenschen zuziehen, wie die der Steuereinzahler und der Wucherer. Unfrei und entehrend sind ferner die Künste der Mietlinge jeder Art, die für ihre Arbeit, nicht für ihr Können bezahlt werden; denn der Lohn, den sie beziehen, ist der Sold der Sklaverei.

Für entehrend muß man auch jene Tätigkeiten halten, die von Großkaufleuten Waren beziehen und sie sogleich weiterverkaufen, denn ohne unverschämte Lügen und Schwindeleien (Reklame) würden sie keinen Profit erzielen. Nichts aber ist schändlicher als Unehrlichkeit.

Auch die Handwerker alle betreiben ein schmutziges Gewerbe (*ars sordita*), denn eine Werkstatt ist kein Aufenthalt für einen freigeborenen Mann. Am wenigsten sind jene Künste zu schätzen, die im Dienste der sinnlichen Genüsse stehen: ‚Fischhändler, Metzger, Köche, Geflügelmäster und Fischer‘, wie Terenz schreibt. Füge, wenn es dir recht ist, die Salbenhändler, Tänzer und das ganze Volk der Straßenmusikanten und Straßenschauspieler hinzu.

Jene Künste aber, die ein größeres Können oder Kenntnis erfordern oder die man nicht eines alltäglichen Nutzens wegen aufsucht, wie die Architektur, wie die Heilkunst, wie der Unterricht in den drei Künsten. Diese Berufe sind für alle, deren Stand sie entsprechen, ehrenhaft.“ (De officiis I).

Und Seneca fügt noch strenger hinzu: „Ich bringe es nicht über mich, unter die freien Künste auch die Maler aufzunehmen, ebenso auch nicht die Bildhauer oder Marmorbearbeiter oder die anderen Handlanger des Luxus.“ (Epistolae 88).

Hier verbindet sich der Moralismus der Stoa mit dem Dünkel des Patriziers; eine brisante Mischung, die seither ebenfalls zu den Ingredienzien abendländischen Akademismus‘ gehört.

### e. Der Kunstsinnige und der Kunstsinn

Chrysipp macht einen Unterschied zwischen dem Fachmann und Laien in Sachen der Kunst und Kunstbeurteilung: „Die einen sind kunsterfahren, die anderen ohne Kunsterfahrung. Jedenfalls wird ein Bild von einem Kenner anders angeschaut als von einem Laien.“ (bei Diogenes Laertios, De vitis dogmatibus et apophthegmatibus clarorum philosophorum VII, 51, nach Diokles von Magnesia: „aliter igitur ab artifice spectatur imago, aliter ab artis imperito“).

Die Späteren vindizieren allerdings für alle Menschen einen besonderen Kunstsinn. Ersichtlich knüpft man dabei an die Einsicht des Aristoteles an, daß nur der Mensch für die Schönheit empfindlich sei, nicht aber die Tiere.

Cicero stellt diese Lehre ausführlich dar:

„Alle Menschen sind imstande, dank einem verborgenen Sinn (*tacito sensu*), ohne Kunstkenntnis oder Theorie zu beurteilen, was an den Kunstwerken und an den Kunstregeln gut und was verkehrt ist. Und das tun sie sowohl mit Gemälden und Skulpturen wie mit Erzeugnissen anderer Kunstgattungen, zu deren Verständnis sie von Haus aus weniger Zugang haben, als auch ganz besonders und noch viel mehr zeigen sie es in ihrem Urteil über sprachliche Dinge, über Metrisches und die Wortwahl. Denn das sind die Dinge, die in dem Gefühl aller angeboren sind, und die Natur wollte, daß niemand in solchen Dingen ganz unerfahren sei.“ (Cicero, *De oratore* III, 195).

Dieser verborgene oder „schweigende“ Sinn, der so „ganz ohne Künstlichkeit und Überlegung“ (*sine ulla arte et ratione*) funktioniert, stellt sich als Erweiterung oder Annex der allgemeinen Menschenvernunft dar, die schon im sittlichen und rechtlichen Bereich die Gemeingültigkeit der Urteile garantiert. Er überträgt aufs Sinnliche, was die Vernunft immer schon enthält:

„Das ist keine geringe Fähigkeit unserer Natur und des Verstandes, daß nämlich dies Lebewesen Mensch als einziges fühlt, was Ordnung ist, was sich schickt und wie weit man in Worten und Taten gehen darf. Deshalb hat kein anderes Lebewesen ein Gefühl für Schönheit, Anmut und die Harmonie der Teile bei jenen Gegenständen, die in den Bereich des Gesichtssinnes fallen. Der natürliche Verstand überträgt nun dieses Gefühl von den Augen auf die Seele und glaubt, daß Schönheit, Festigkeit und Ordnung ebenso, ja noch viel mehr zu beobachten seien.“ (Cicero, *De officiis* I, 14).

Behaupten sie so für die Seite der Kunstproduktion ihren Standpunkt der Arbeitsteilung und der moralischen Bewertung der Künstlerberufe, so zeigen sie sich hier auf der Seite der Kunstsinnigen und des Kunstgenusses als die Kosmopoliten, denen die gemeinsame Menschennatur aller Völker und Individuen kein bloßes Schlagwort war. Kunst ist für alle da! Auch dies seither eine vielvertretene Maxime abendländischer Kunstphilosophie.

## **f. Kritik an der Kunst**

Auch bei den Stoikern war der „alte Streit zwischen Philosophie und Dichtkunst“ noch nicht beendet, auf den Platon hingewiesen hatte. Cicero macht sich vielmehr die platonischen Argumente zu eigen und weist auf die bedenkliche Kehrseite des Umganges mit der Kunst und besonders mit der Dichtung hin: „Siehst du, wieviel Unheil die Dichter anrichten? Die tapfersten Männer führen sie uns vor, wie sie vor Schmerz winseln, sie machen uns weich, und dann wieder sind sie so schmeichlerisch, daß man sie nicht nur liest, sondern sie sogar auswendig lernt. Wenn zu einer schlechten Erziehung und einer bequemen und verzärtelten Lebensführung noch die Lektüre der Dichter hinzukommt, dann ertönen sie den letzten Rest von Männlichkeit. Mit Recht wurden sie daher aus jenem Staat von Platon verbannt, den er sich ausgedacht hatte, als er nach den besten Sitten und der besten Staatsform suchte.“ (*Tusculanae disputationes* II, 11, 27).

Zusammenfassend wird man den hauptsächlichen Beitrag der Stoa zur Kunstphilosophie in drei Motiven sehen können: Sie haben Natur und Kunst bzw. Naturschönes und Kunstschönes in Parallele gesetzt und gleichsam kosmisch verankert. Sie haben den Schönheitsbegriff differenziert nach weiblicher Anmut und männlicher Würde und diese Ausdrucksformen ethisch begründet. Und sie haben in der Behauptung eines allgemein

menschlichen Kunstsinn die Kunst „demokratisiert“, zu einer Sache von allen gemacht. Alle drei Motive haben eine lang anhaltende Nachwirkung gehabt.

### 3. Die Skepsis

Die Skeptiker sind eigentlich „Forscher“, „Zetetiker“ (skepsis = Umschau, zetein = forschen), die sich nicht auf Dogmen festlegen wollen, sondern alle von anderen Schulen aufgestellten Behauptungen und Beweisgrundlagen hinterfragen. Sie sind dabei nicht Skeptizisten, die alle Wahrheit und Einsicht leugnen. Vielmehr haben sie davon ein sehr hohes – und angesichts der bestehenden Schulen und Wissenschaftsentfaltung ein gar zu hohes – Ideal. Dieses Ideal ist in der Lehre Platons zu suchen, denn die Skeptiker gehören als Schule der mittleren Platonischen Akademie an. Deshalb gestehen sie der faktischen Wissenschaft, wie sie von allen anderen Schulen betrieben wird, nur Wahrscheinlichkeitsaussagen zu, wie insbesondere *Karneades* (ca. 214 - 129 v. Chr.) betonte.

Im übrigen stehen sie den Grundansichten der Epikureer nahe: Was zählt, ist das glückliche Leben des Einzelnen. Wissenschaft ist daran zu messen, was sie dafür leistet. Und dafür ist Wahrscheinlichkeit schon viel und zumeist auch genug.

Diese Einstellung haben sie mit außerordentlichem Effekt gegen die Ansprüche gewißheitsversichernder Wissenschaft zu Geltung gebracht. Und von Skeptikern wie *Sextus Empiricus* (um 200 - 250 n. Chr.), Vanini, Hume, in gewissem Sinne auch Kant, der mehr, als er sich eingestand, von ihnen gelernt hatte, Änesidem Schulze, dem Zeitgenossen Kants, F. Mauthner und manch anderem mehr oder weniger verkannten Anhänger dieser Schule sind immer wieder bedeutende Anstöße zur Selbstreinigung der Wissenschaft ausgegangen.

Die gleiche Einstellung haben sie aber auch – und hierbei auf die Kyniker zurückgreifend – auf andere Kultursektoren bezogen, insbesondere auf die Kunst. Bei der Kunst sind es besonders die schöne Literatur und die Musik, deren Wert für das menschliche Dasein sie in Frage stellen, ja deren Schädlichkeit sie feststellen und betonen.

Und gilt das für die Kunst selber, so ist schon das allein Grund genug, ihnen zugeordnete Disziplinen mit mehr oder weniger hochtrabendem Wissenschafts- und Wahrheitsanspruch in Frage zu stellen.

#### a. Öffentliche und private Bedeutung von Kunst

Sie bezweifeln nicht den öffentlichen Nutzen von Kunst und Handwerk, die sie insofern in eine Reihe stellen, wohl aber ihre Relevanz für privates Glück.

Sextus Empiricus, der „empirische Arzt“ und beste Informant über die antike Skepsis, sagt darüber: „Etwas anderes ist das für den Staat Nützliche, und wieder etwas anderes ist das für uns selbst Nützliche. Das Schusterhandwerk und das Schmiedehandwerk sind für den Staat unentbehrlich, für uns selber aber und unser Glück ist es nicht notwendig, Schmied oder Schuster zu werden. Ganz ähnlich ist es auch mit der Grammatik (Literaturästhetik); sie ist für uns nicht notwendigerweise unentbehrlich, weil sie es für den Staat ist.“ (Sextus Empiricus, *Adversus Mathematicos* I, 294).

Es ist hier zu beachten, daß die Skeptiker unterstellen, die „Grammatik“ bzw. das, was später Literaturwissenschaft wird, sei selbst eine Kunst.

Was daran Kunst ist, das läßt sich mit oder ohne „wissenschaftliche“ Aufbereitung und Durchdringung genießen: „Wie wir ohne Kochkunst und ohne Weinexperte zu sein Speise und Wein genießen können, so genießen wir auch ohne Musiktheorie eine hübsche Melodie. Der Fachmann mag mehr als der Laie merken, daß das Stück fachgerecht aufgeführt wird, aber er kann dadurch keinen größeren Lustgewinn erzielen.“ (Sextus Empiricus, *Adversus Mathematicos* VI, 33).

## **b. Die Musik**

Vor der Musik ist hinsichtlich des öffentlichen Nutzens eher zu warnen, wie sie mit Platon feststellen: „Sie ist ein Hindernis und widersetzt sich dem Streben nach dem Sittlichen, indem sie die Jugend zur Zuchtlosigkeit und Ausschweifung verführt.“ (Sextus Empiricus, *Adversus Mathematicos* VI, 34).

Auch kann nicht die Rede davon sein, wie die Pythagoräer behaupteten, daß Musik die kosmische Harmonie zum Ausdruck brächte. Sie beruht nur auf den subjektiven Erwartungshaltungen der Hörer: „Daß die Welt harmonisch eingerichtet sei, ist auf mannigfaltige Weise als Irrtum erwiesen, und wenn es selbst Wahrheit sein sollte, so vermöchte dies nichts zum Glücklichein, ebenso wenig wie die Harmonie der Musikinstrumente“. Denn „von den musikalischen Melodien sind nicht die einen von Natur aus so beschaffen und andere anders, sondern es wird von uns erwartet, daß sie so seien“ (Sextus Empiricus, *Adversus Mathematicos* VI, 37).

Sextus Empiricus läßt es sich angelegen sein zu beweisen, daß es eigentliche keine Musik, ja nicht einmal Töne gebe. Dies auf der Grundlage der epikureischen Annahme, daß alle über die unmittelbare sinnliche Wahrnehmung von Gehörseindrücken hinausgehende Strukturierung zu Tönen, Harmonien und Melodien eine subjektive Leistung und somit Zutat des Hörers ist. Er beobachtet dabei ganz richtig: Musikhören setzt die Erinnerung an die jeweils vergangene Eindrucksreihe voraus, ebenso die Antizipation der künftigen, beides aber hat keinen „daseienden“ Gegenstand. Musik „ist“ daher nicht, sondern sie wird subjektiv hergestellt, und das tut jeder auf seine Weise.

## **c. Notwendigkeit der Philosophie und Überflüssigkeit der Kunstwissenschaft am Beispiel der Literaturwissenschaft**

In ihrer Kritik zielen die Skeptiker geradewegs auf die wissenschaftliche Arbeitsteilung mit ihren bornierenden Effekten. Nicht nur, daß der Spezialist alles über unnütze Kleinigkeiten zu wissen vorgibt, er hat nicht einmal das nötige Wissen über das Ganze des Gegenstandes. Hier geben sie einem nachmals klassisch gewordenen kritischen Topos gegen die Literaturwissenschaft Ausdruck, der bis heute wie ein Stachel im Fleisch dieser Geisteswissenschaften sitzt:

„Was die Inhalte (der literarischen Kunstwerke) betrifft, so sind die Literaturwissenschaftler Ignoranten. Es bleiben nur noch die Wörter, in denen sie sich auskennen. Aber auch das ist leeres Geschwätz. Denn erstens besitzen sie keine spezifische Hermeneutik, um die menschliche Rede zu verstehen ... Zweitens wäre das auch unmöglich, da die Zahl der Wörter unendlich ist und die Dinge von jedem anders benannt werden.“ (Sextus Empiricus, *Adversus Mathematicos* I, 313 f.).

Es ist diese Kritik, eine grundsätzliche Kritik an den „sermocinalen“ oder „trivialen“ Geisteswissenschaften, die immer wieder Impulse Nahrung gab, in den Philologien auch die „Realia“ zur Kenntnis zu nehmen und „Wörter und Sachen“ zugleich zu betrachten. Von da versteht sich auch der Rückgriff der Literaturwissenschaftler auf alle möglichen anderen Disziplinen, heute besonders Soziologie und Geschichte, aber auch Philosophie, um einen festen Grund an Sachgehalt zu finden.

Aber selbst bei Heilung dieses Mangels wären nach dem Urteil der Skeptiker die Literaturwissenschaften überflüssig:

„Es ist sonnenklar, daß alle Lebensweisheit und alle unentbehrlichen Sprüche, wie man sie bei Dichtern finden kann, wie Sentenzen und Predigten, von ihnen klar und deutlich ausgedrückt sind und keinerlei Literaturwissenschaft bedürfen. Was aber einer solchen bedarf (zur Interpretation) ... , das ist ohnehin unbrauchbar ... Was man braucht, ist nicht Literaturwissenschaft, sondern die Philosophie, die imstande ist, Unterscheidungen zu treffen.“ (Sextus Empiricus, *Adversus Mathematicos I*, 278/280).

Man sieht hier deutlich, wie sich der „alte Streit zwischen den Dichtern und Philosophen“ nunmehr auf das Verhältnis von Literaturwissenschaftlern und Philosophen verlagert. Die Kunst, zumal das literarische Kunstwerk, spricht für sich selbst. Wo sie den Interpreten nötig hat, ist sie schlechte Kunst und somit unnützlich. Der Literaturwissenschaftler als Interpret wiederholt nur, was sich von selbst versteht, oder er mystifiziert, was nicht wert ist, verstanden zu werden. In beiden Fällen ist er überflüssig.

Man wird sich über die Gewichtigkeit solcher Argumentationen nicht nur in der Antike, sondern bis heute Rechenschaft geben müssen. Die Skeptiker legen ihren Zeigefinger in eine schwärende Wunde des abendländischen Wissenschaftssystems. Dieses hat ja alle Kunst mit einem dichten Netz von wissenschaftlichen Interpretationen überzogen, an welchem von professionellen Auslegern immer weiter geflickt wird. Es sichert nicht nur eine je fortwirkende Präsenz der Kunst aller Zeiten und Völker (welchen Aspekt die Skeptiker übersahen), sondern es schirmt sie auch ab gegenüber denjenigen, für die sie eigentlich geschaffen wurde. Die Rückwirkungen dieses Sachverhaltes auf die Kunst haben die Skeptiker noch nicht sehen können. Ebenso wenig haben sie schon erfahren, daß vielfach die Interpretation von Kunstwerken an die Stelle von Kunstwerken getreten ist, ja daß viele Interpretationen sich selber als Kunstwerk und Kunststück verstehen. Daß Literaturwissenschaft oftmals „Dichtung über Dichtung“ geworden ist und auch in den anderen Kunstsparten interpretatorisch gedichtet wird, das mag sich wohl auf Platon berufen, dient aber nicht der wissenschaftlichen Klarheit und Einsicht, die von Wissenschaften – auch von einer Kunstphilosophie – mit Recht gefordert werden darf. So bleibt skeptisches Denken eine stete Herausforderung und Notwendigkeit.

#### **4. Der Neuplatonismus**

Unter allen philosophischen Strömungen der antiken Welt hat der Neuplatonismus am meisten die Geister und die Herzen erfaßt, so daß er zu Beginn der patristisch-scholastischen, d. h. christlichen Philosophie fast alleine das Feld beherrscht.

Die gepflegte Vagheit der platonischen Schriften selber gibt Anlaß zu Deutungen und Aneignungen in den verschiedensten Richtungen. Der notwendig entstehende Eklektizismus einer alten Kultur schlägt sich nieder in einer umfangreichen Harmonisierungsliteratur, in der platonisches Denken vor allem mit aristotelischem und stoischem Gedankengut verschmolzen wird. Die mittlere Akademie steht zeitweilig ganz im Zeichen der Skepsis. Hinzu treten die religiösen Strömungen orientalischen Ursprungs, die in dieser Philosophie ihre gedankliche Klärung suchen: griechische Theologie gibt orientalischer Frömmigkeit und Heilserwartung ihre Form und gedanklichen „wissenschaftlichen“ Ausdruck.

Der Neuplatonismus ist eine völkerverbindende Philosophie mit bedeutenden Vertretern an den Hauptorten der Mittelmeerwelt: Athen, Alexandria und Rom, und nicht zu vergessen das kleine Städtchen Chaironeia in Mittelgriechenland, dem Geburts- und Wirkungsort des liebenswürdigen *Plutarch* (ca. 46 - 120 n.Chr.), Bürgermeister, Priester von Delphi und Freund römischer Kaiser, der so angenehm und belehrend über alles und jedes und besonders über die großen Griechen und Römer zu schreiben wußte, daß sich bis heute noch die Größten der Weltgeschichte nach seinen Modellen (in seinen „*Vitae parallelae*“ griechischer und römischer „Großen“) zu stilisieren suchten.

Auffällig auch, daß die bedeutendsten Vertreter des Neuplatonismus das platonische „P“ im Namen führen: *Philon* von Alexandrien (25 v. Chr. - 50 n. Chr.), *Plotin* (ca. 205 - 270 n. Chr.), *Porphyrios* (233 - ca. 301 n. Chr.) und nicht zuletzt *Proklos* (410 - 485 n. Chr.), Platonkommentator und Leiter der athenischen Stammschule. Besonders bei Platon und Plotin hat das bei den späteren arabischen Übersetzern, deren Schrift gewöhnlich nur die Konsonanten der Wörter notiert, zu Verwechslungen der Autorschaft Platons und Plotins geführt.

Sie alle haben bedeutende Verdienste auch um die Förderung der Einzelwissenschaften und philosophischen Disziplinen: der Philologie und Hermeneutik, der Logik, der Mathematik. Aber im Mittelpunkt steht der Ausbau der platonischen Lehre selbst in Anwendung auf die neuen Probleme der Zeit.

Der pythagoräische Zug der platonischen Altersphilosophie wird mehr und mehr betont und führt zu Versuchen der mathematisch-zahlenmäßigen Erfassung des Göttlichen selbst und des Hervorganges der Schöpfung als des Vielfältigen aus dem Einen. Die platonische Ideenlehre wird hypostasiert zu einem hierarchisch geordneten Geisterreich. Aber auch das Sinnlich-Diesseitige findet (unter aristotelisch-stoischem Einfluß) angemessene Beachtung und einen neuen Selbstwert. Die sinnliche Natur bringt die Schönheit, Güte und Wahrheit des Geistes- und Geisterreichs zur „Erscheinung“. Der Mensch steht als „Bürger zweier Welten“ dazwischen, teilnehmend durch seine unsterbliche individuelle Seele am Göttlichen, durch seinen Körper am Sinnlichen; ein „kleiner Gott“, der in Wissenschaften und Künsten in seiner Sphäre schafft und erzeugt, was der große Gott in der Schöpfung selbst vorgemacht hat.

Der mittlere Platonismus hatte in seiner skeptischen Phase die Forschungsinteressen von der sinnlichen Welt, die keine wahre Einsicht, sondern allenfalls Wahrscheinlichkeiten liefern sollte, abgezogen. Die wissenschaftlichen Bestrebungen richteten sich im Neuplatonismus nunmehr auf die geistige Welt, den Kosmos noetos (mundus intelligibilis). Die platonische Hierarchie der Ideen („an einem überhimmlichen Ort“) vom Göttlichen (dem Wahren, Guten und Schönen) herunter über die logischen Begriffe, die Zahlen, die geometrischen Gebilde bis zu den materiellen Gebilden der Dinge, Abbilder und Schatten wurde in eine Hierarchie des lebendigen Geistes verwandelt. Was bei Platon Teilhabe (Methexis, particiatio) hieß, wurde zur „Emanation“ der niederen Geister aus dem einen höchsten Gott.

So ließ *Philon von Alexandrien*, Spröß einer jüdischen Priesterfamilie, aus dem einen höchsten Gott (ho theos) den „Sohn“ als Logos und zugleich als Tochter Sophia als zweiten Gott (theos) hervorgehen, durch

welchen die Welt als dritter Gott erschaffen wurde. *Origines* und *Clemens von Alexandrien* und andere „Gnostiker“ bauten diese Geisterhierarchie weiter aus und betonten immer entschiedener die Nicht- oder Übererkenntbarkeit und Unaussprechlichkeit des immer mehr in fernere Transzendenz gerückten ersten Prinzips.

Was man über das Göttliche sagen konnte, das sollte nun die „Gotteswissenschaft“ (Theologie) erkunden. Der Gott selber aber „offenbarte“ sich in heiligen Schriften. Für *Philon* war es der Pentateuch bzw. die Thora. Die Christen schlossen sie in ihren Kanon ein und fügten weitere heilige Schriften (Apokryphen und die Schriften des „Neuen Testaments“ hinzu. Der Islam übernahm vieles davon in den Koran.

Aber die Botschaft der heiligen Schriften war selbst göttliches Wort und mußte durch Interpretation der jeweiligen Sprache, durch Auslegung und Erläuterung (Exegese) zum Verständnis gebracht werden. Da sich der geistige Gehalt jeder sinnlichen Anschauung entzog, wie man von Platon her voraussetzte, wurde die (demokriteisch-platonische) Veranschaulichung des Unanschaulichen durch Gleichnisse, Metaphern und Modelle zur herrschenden Methode. Theologische Forschung wurde dadurch geisteswissenschaftliche Hermeneutik.

Philon gab auch dafür das weithin vorbildliche Verfahren. Es bestand darin, die Botschaft der heiligen Schriften durch „Allegorien“ zu verdeutlichen, die dazu dienen sollten, ihren „Hintersinn“ als „sensus mysticus“ hinter dem gemeinverständlichen „buchstäblichen“ bzw. Literalsinn zu erfassen.

Die Methode wurde in der Scholastik durch den Klostergründer Cassianus als Lehre vom vierfachen Schriftsinn ausgestaltet und auf eine Formel in der Form eines Merkwortes gebracht. Sie lautet bekanntlich:

Litera gesta docet, quid credas allegoria,  
moralis quid agas, quo tendas anagogia.

(Die reinen Fakten aufzuzeigen, das ist dem Literalsinn eigen,  
was dir zu glauben aufgetragen, läßt sich nur allegorisch sagen.  
Zum Handeln führt moral'scher Sinn, Anagogie zum höchsten Ziel).

Man kann diese Interpretationsmethodologie der Geisteswissenschaften der aristotelischen Vierursachenlehre der Erklärung an die Seite stellen und sie von daher erläutern. Die Buchstaben des Textes stellen dann die materiale Ursache als historische und empirische Fakten dar. Die Allegorie aber ist die „verblümete“ begriffliche Formursache. Der moralische Sinn gibt Handlungsanweisungen und ist die Wirkursache. Das letzte Ziel aber, die Zweckursache der Botschaft, „führt hinauf“ zum Heil und zum Göttlichen.

Die interpretative Vier-Ursachenlehre ließ sich aber auch auf andere Offenbarungen des Göttlichen anwenden. Paulus, der studierte Stoiker, und später Augustinus zogen „das Buch der Natur“ als Interpretationsquelle neben der Bibel zurate. Einige neuplatonische Gnostiker zogen neupythagoräische und chaldäische Schriften heran und benutzen deren Zahlenspekulationen als Interpretationen der christlichen Trinität als „Einheit in der Dreiheit“. In der jüdischen Kabbala setzte sich diese mathematische Spekulation bis zum Ausbau eines dezimalen Gottesbegriffs (im Serfirot-Baum des Buches Sohar) fort.

Am meisten aber blieben die Neuplatoniker dem Logosbegriff des Heraklit treu. Was immer sie als Glaubensgehalt und Inbegriff der heiligen Botschaft ausgaben, das interpretierten sie als Widerspruch und grenzten es dadurch vom nichtwidersprüchlichen Weltwissen ab. So wurde der Gott, der kein Mensch ist, zugleich Mensch; die Jungfrau gebärt den Gott; und Brot und Wein wird in der heiligen Messe Leib und Blut des gestorbenen und auferstandenen Gottes.

Es liegt auf der Hand, daß auf diesem Hintergrund eine großartige Kunstphilosophie entstehen mußte, oder besser gesagt, daß der „Artismus“ Platons unter diesen Voraussetzungen erst richtig zum Tragen kam. Dies ist die Leistung *Plotins aus Alexandria*, der in Rom lehrte und die besten Geister in seinen Bann schlug.

Lassen wir ihn in seinen „Enneaden“ (Es handelt sich um 54 von seinem Schüler Porphyrios zu sechs „Neunergruppen“ zusammengestellte philosophische Vorlesungen, Ausgabe R. Harder, Hamburg 1964.) selber über das Schöne reden:

### **a. Das Schöne**

„Das Schöne findet sich in Fülle im Bereich des Gesichtssinnes, es findet sich auch im Bereich des Gehörs, bei der Fügung der Wörter und in der ganzen Musik. Es findet sich aber auch, wenn wir von der Wahrnehmung nach oben fortschreiten: schöne Beschäftigungen, Handlungen, Zustände, Wissenschaften und endlich Schönheit der Tugenden. Und ob sich über diesem noch etwas Schönes findet, wird sich zeigen ... Was ist es nun, was den Blick des Beschauers erregt, auf sich wendet und mitzieht und ergötzt? Wenn wir das finden, kann es uns vielleicht als Stufe dienen zur Betrachtung der anderen Schönheiten. Ziemlich allgemein wird behauptet, daß ein Wohlverhältnis der Teile zueinander und zum Ganzen und zusätzlich eine schöne Färbung die sichtbare Schönheit ausmache: Schönsein bedeute symmetrisch zu sein und Maß an sich zu haben.

Für die Verfechter dieser Lehre gibt es also kein einfaches Schönes, sondern nur ein zusammengesetztes. Das Ganze ferner kann schön sein, die einzelnen Teile brauchen nicht schön zu sein, indem sie nur dazu beitragen, daß das Ganze schön sei.

Allein, wenn das Ganze schön ist, so müssen es auch die Teile sein, denn ein Schönes kann doch nicht aus häßlichen Bestandteilen bestehen, sondern die Schönheit muß alles durchsetzen.“ (Plotin, *Enneaden I, 6*).

Hier deutet sich nur an: das Schöne ist Eines, an dem das vereinzelt Schöne nur teilhat. Und Teilhabe (*methexis*), nicht bloße Nachahmung – obwohl auch diese im wohlverstandenen Sinn eine Teilhabe sein kann –, Teilhabe des Sinnlichen am Geistigen, der Dinge an den Ideen, läßt in ihnen die Schönheit „erscheinen“:

„Es gibt etwas Schönes, was schon beim ersten Hinblicken wahrgenommen wird. Dessen wird die Seele gewissermaßen inne und spricht es an; da sie es wiedererkennt, nimmt sie es auf und paßt sich ihm sozusagen an. Wenn sie aber auf das Häßliche trifft, so zieht sie sich zurück, verweigert sich ihm und lehnt es ab, denn es stimmt nicht zu ihr und ist ihr fremd. Wie kann aber eine Ähnlichkeit der hiesigen schönen Dinge mit den jenseitigen bestehen? Wie könnte das Irdische ebenso schön sein wie das Jenseitige? Das geschieht, so lehren wir, durch Teilhabe an der Idee.“ (*Enneaden I, 6*).

### **b. Der Künstler und das Kunstschaffen**

Das Schöne zu empfinden, setzt schon eine schöne Seele voraus. Es aber zu gestalten, ist etwas Göttliches. Dies wird nach dieser Philosophie dem Künstler zuteil. Der platonische „Wahnsinn der Dichter“ wird verallgemeinert

zur Begnadung der Künstler. Das Genie, der Genius erhält seine metaphysische Weihe. Da ist alle Theorie und Regelhaftigkeit nur sekundär und äußerlich.

„Es überlegt der Künstler erst dann, wenn er nicht weiter weiß. Wenn er aber auf keine Schwierigkeit stößt, dann setzt sich die Kunst selbst durch.“ (Enneaden IV, 3).

Später wird man den Künstler „aus den Tiefen des Unbewußten“ schaffen lassen. Und da doch jeder Mensch den Funken des Göttlichen in seiner unsterblichen Seele hat, so ist auch jeder mehr oder weniger Künstler, und es muß auch – eine erstaunliche Feststellung Plotins – schlechte Künstler geben:

„Der schlechte Künstler ist offenbar ein solcher, der häßliche Gestalten schafft.“ (Enneaden III, 8).

Es lohnt sich, bei dieser Feststellung zu verweilen, da diese Einsicht der Kunstphilosophie fast gänzlich abhanden gekommen ist. Gerade auf dem Boden dieser neuplatonischen Philosophie, die das Künstlerbild des Abendlandes so nachhaltig geprägt hat, glaubt man doch sonst, es gäbe nur Künstler-Genies und Nichtkünstler bzw. Stümper oder Dilettanten, so daß noch zwischen der nachlässigsten Übung der einen und den vollendetsten Produktionen der anderen ein himmelweiter Unterschied sei.

Plotin sagt es klipp und klar, diesmal in aristotelischer Sprache:

„Häßlich ist das, was von der Form und dem Begriff nicht voll bewältigt wird, weil das Material eine gänzlich der Idee entsprechende Formung nicht zugelassen hat.“ (Enneaden I, 6).

Welcher Künstler hätte hier nicht seine traurigen und beglückenden Erfahrungen vorzuweisen?

### **c. Der Kunstsinnige und das Kunstempfinden**

So ist der Unterschied doch nicht so groß und schon gar nicht prinzipieller Natur, der zwischen Künstler und Kunstsinnigem besteht. In beiderlei Hinsicht allerdings geht es nicht ohne Zurüstung. Die platonische Paideia spielt auch hier ihre Rolle: Die Bildung der schönen Seele ist die Bedingung der Bildung schöner Werke und ihrer adäquaten Erfassung.

„Man muß nämlich das Sehende dem Gesehenen verwandt und ähnlich machen, wenn man sich auf die Schau richtet. Kein Auge könnte ja die Sonne sehen, wäre es nicht sonnenhaft. So sieht auch keine Seele das Schöne, welche nicht schön geworden ist. Es werde daher einer zuerst ganz gottähnlich und ganz schön, wer Gott und das Schöne schauen will.“ (Enneaden I, 6).

Die „homoiosis to theo“ als Lebensideal der Neuplatoniker, später das christliche „itinerarium mentis in Deum“ macht Kunstandacht zum Gottesdienst und den Gottesdienst zur Feier der Schönheit:

„Wie über das Sinnlich-Schöne nicht sprechen kann, wer es nicht gesehen oder nicht als schön begriffen hat, also etwa wie ein Blindgeborener, so kann auch über Schönheit geistiger Tätigkeiten nicht sprechen, wer nicht diese Schönheit geistiger Tätigkeiten und Wissenschaften und ähnlicher Dinge in sich aufgenommen hat; noch kann einer über das Strahlen der Tugend sprechen, wer sich nie innerlich vorgestellt hat, wie schön das Antlitz der Gerechtigkeit und Mäßigkeit ist.

Vielmehr muß man sehend sein mit dem Vermögen, mit dem die Seele derartige Dinge schaut, und wenn man sie erblickt, weit mehr als bei dem Sinnlich-Schönen sich freuen und gepackt werden und die Fassung verlieren, weil man nun an das wahrhaft Schöne rührt. Betroffenheit, süße Erschütterung, Verlangen, Liebe, lustvolles Beben, das sind die Empfindungen, die angesichts des Schönen auftreten müssen.“ (Enneaden I, 6).

Ein weiter Sprung, wie man sieht, vom stoischen Kunstsinn fürs „gewisse Etwas“ zu der Erschütterung und innersten Betroffenheit, wo das Göttliche im Schönen sich offenbart. Und wohlgemerkt, es ist nicht nur die Schönheit des Kunstwerkes, sondern auch die der Natur und des Alls; hier sind die Neuplatoniker mit den Stoikern gleicher Meinung.

#### **d. Die Ordnung der Künste zwischen Wissenschaft und Handwerken**

Es dürfte schon klar geworden sein, daß diese Philosophie unter den Künsten, Gewerben und Wissenschaften keine Rangunterschiede begründet, sondern jeder ihren Teil und ihre Teilhabe am Schönen einräumt und beläßt. Plutarch spricht gar von der kallitechnía (Über Perikles 159 d) in bezug auf die Handwerke selber. Plotin seinerseits unterscheidet sie nach ihren Zwecken und läßt durchblicken, daß er die Kunstdefinitionen seiner Vorgänger sehr wohl kennt, indem er sie als einzelne Zwecke differenziert. Für ihn gibt es

1. „die nachahmenden Künste, Malerei, Bildhauerei, Tanzkunst und Pantomimik, und Musik, die ganze Musik, welche die Gedanken auf Harmonie und Rhythmus richtet ...“;
2. „die Künste ferner, die künstliche Sinnesgegenstände hervorbringen, wie Hausbau und Zimmermannskunst“ (ersichtlich sind das Handwerke, die hier immer noch technai heißen);
3. „den Landbau, der den sinnlich nachahmbaren Gewächsen nachhilft, die Heilkunst, welche die irdische Gesundheit zum Gegenstand der Betrachtung hat“ (es sind „praktische Wissenschaften“, die – mit Aristoteles gesagt – die Natur vollenden helfen);
4. „Rhetorik und Strategie, Verwaltungs- und Regierungskunst, sofern wenigstens einige von ihnen das Schöne mit den Handlungen gleichsetzen“ (hier ist mit den Stoikern an den ethischen Hintergrund dieser Wissenschaften gedacht);
5. „die Geometrie, die geistige Dinge zu ihrem Gegenstand hat“ (das ist der pythagoräische Kern des Neuplatonismus) (Enneaden V, 9).

Hier ist nicht mehr die Rede von „schmutzigen Gewerben“ und „freien Künsten“. Der Technites kann in jedem Tätigkeitszweig das Schöne hervorbringen, sofern er ein „guter Künstler“ ist und das Werk gelingt. Die homoiosis to theo heiligt sie alle gleichermaßen, gibt ihnen ihre Würde und metaphysischen Glanz. Beruf wird Berufung.

Fassen wir zusammen: Die neuplatonische Kunstphilosophie erfaßt die Tendenzen der verschiedenen antiken Richtungen und harmonisiert sie im Lichte des platonischen Artismus. Das Kunstwerk als sinnliche Erscheinung des Transzendenten wird zum Schlüsselphänomen der Erkenntnis wie der Realität selbst: es ist Symbol des Göttlichen.

Der Schaffensprozeß selber nimmt an dieser Symbolik teil: Der Künstler (vom Handwerker bis zum Wissenschaftler) wirkt selbst als kleiner Gott. Das Schaffen und Kreieren als solches ist göttliche Tat und bedarf keiner weiteren Rechtfertigung außer durch seine Schönheit. Das Häßliche ist die einzige Begrenzung der menschlichen

Endlichkeit, der die Bewältigung der Materie durch die schöne Form nicht gelingt. Hier liegt die weit über den Bereich der Kunst hinausreichende abendländische Legitimierung einer prometheisch-technischen Zivilisation.

Begegnung mit dem Kunstwerk wird „mystisch“. Sie ist sprachlos erkennendes Ergriffensein vom Schönen. Und so wird die spätantike Apotheose des Schönen – weit davon entfernt, „unglückliches Bewußtsein“ (Hegel) zu erzeugen – die sicherste Grundlage abendländisch-christlicher Gottesgewißheit.