

IDEALITÄT UND ALLGEMEINHEIT

Zwei Aspekte der antiken Mimesistheorie

Ein Blick auf die Geschichte der ästhetischen Theorie und Kritik zeigt uns, daß unter allen Kunst—und Literaturtheorien die auf dem Prinzip der Mimesis fußenden, insgesamt gesehen, den weitreichendsten Einfluß und fast bis zum Ende des 18. Jahrhunderts eine dominierende Position besessen haben. Einige Essentialia dieser Theorien sind, wenngleich nicht mehr unangefochten, bis zum heutigen Tag einflußreich geblieben. Freilich repräsentieren die unter dem Begriff der Mimesis zusammengefaßten Theorien eine solche Fülle abweichender Anschauungen, daß es bei dem Versuch einer systematischen Aufgliederung auf den ersten Blick schwer fallen mag, für sie alle einen anderen gemeinsamen Nenner zu finden als den genannten, auf den sie sich selbst einhellig berufen: das Prinzip der Nachahmung, nachahmenden Darstellung, Widerspiegelung. In der Antike erfolgt aus diesem Prinzip die oberste Bestimmung der Kunst; besonders seit der Wiederentdeckung der aristotelischen 'Poetik' bezeichnen — von den italienischen Poetiken der Renaissance bis hin zu allen Spielarten dessen, was wir Neoklassizismus nennen — unzählige Termini europäischer den gleichen Sachverhalt. Was aber ist mit dem Begriff der Mimesis genau gemeint?

Folgt man einem Einteilungsmodus, der von der jüngeren Literaturwissenschaft (besonders M. H. Abrams) zum Zwecke der systematischen Darstellung der historischen Theorien vorgeschlagen worden ist, so ließen sich die Theorien, die unter dem Oberbegriff 'mimetisch' zusammengefaßt werden, als solche verstehen, die in einem bestimmten Sinne mit der Natur des Kunstwerks selbst sich beschäftigen. Im Gegensatz dazu könnte man in der Geschichte der Ästhetik 'expressive Theorien' isolieren, welche Kunst hauptsächlich als Ausdruck des Künstlers verstehen (in mancher Hinsicht fände hier der Komplex der romantischen Theorien einen angemessenen Platz), und 'intentionale Theorien', die ihr Augenmerk hauptsächlich auf die Wirkung des Kunstwerks auf sein Publikum richten (etwa die Tradition des Horazischen 'prodesse aut delectare' oder die mannigfaltigen Ausformungen des Prinzips der *καθαρσις*). Von den Theorien, die sich mit dem Kunstwerk unmittelbar beschäftigen, wären endlich 'objektive' zu sondern, die ausschließlich die Struktur ihres Gegenstandes zu erklären suchen (angefangen von jenen Kapiteln der aristotelischen Poetik, die Strukturregeln für den Bau

der Tragödie angeben, bis zum gegenwärtigen Strukturalismus). Die mimetischen Theorien hingegen befassen sich mit dem Vorbild des Künstlers, mit jenem, welches die Kunst nachahmt. Unter Mimesis und allen verwandten Begriffen verstehen wir also Nachahmung oder nachahmende Darstellung eines Anderen, Vorgegebenen durch die Kunst¹. Damit ist eine Beziehung der Kunst nach außen bezeichnet, zur 'Welt' im weitesten Sinne, bzw.— wenn als Gegenstand der Kunst die Realität angenommen wird — zu eben dieser.

Die vielfältigen Theorien, die wir unter dem Begriff der Mimesis zusammenfassen, können zugleich als Überwindungsversuche einer systematischen Position angesehen werden, die sich mit dem Begriff der Mimesis naturgemäß als erste anbietet: die Vorstellung einer unmittelbaren Nachahmung der sichtbaren Welt, einer 'einfachen Nachahmung der Natur' (Goethe). Schon die berühmte Polemik Platons ist sicher teilweise gegen die 'naturalistischen' Vorstellungen seiner Zeit gerichtet.

Die Lösungen dieses Problems, die uns die Geschichte der Kunst — und Literaturtheorie zeigt, lassen sich am zweckmäßigsten in zwei große Gruppen einteilen, deren Vertreter sich — in H. M. Abrams Terminologie² — je an einem 'empirischen' Ideal orientieren. Beide Konzeptionen lassen sich unschwer in die antike Philosophie zurückverfolgen; sie nehmen mit Vorstellungen Platons bzw. Aristoteles ihren Anfang. Die zum Topos gewordene Berufung³ späterer Theoretiker auf die griechischen Philosophen, die immer wiederkehrenden Bezugnahmen auf diesen oder jenen locus classicus sind — wie oft sie uns auch heute unberechtigt erscheinen mögen — Bekenntnisse zu im Altertum aufgerichteten systematischen Grundpositionen, aus deren Variierungen und Vermischungen die Geschichte der Ästhetik in diesem Bereich weitgehend besteht. Daher sollen, nach einem kurzen Blick auf die wichtigsten Motive der genannten Konzeptionen, ihre beiden ersten und maßgebenden Ausformungen bei Platon und Aristoteles untersucht werden.

(1) Wir sprechen von einem 'transzendentalen Ideal', wenn das Vorbild des Künstlers außerhalb der sichtbaren Welt liegt. Dem Künstler wird damit

1) Herman Koller (Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung Ausdruck. Bern 1954) hat vorgeschlagen, von 'Darstellung' und 'Ausdruck' statt von 'Nachahmung' zu sprechen, da man sich «unter Nachahmung so etwas wie eine mechanische, photographische Wiedergabe des Realen» vorstelle (S. 10). Da die einschlägigen Textstellen bei Aristoteles und Platon ein solches Verständnis ausschliessen, handelt es sich wohl nur um semantische Schwierigkeiten im Deutschen, die durch die empfohlene Änderung der Terminologie nur vergrößert würden, denn das Moment der Nachahmung lässt sich aus dem Mimesisbegriff nicht wegdenken. Kollers Theorie, der Begriff *μίμησις* stamme aus der Sphäre der frühen Tanzkulte, und seine Schlussfolgerungen daraus über den Gebrauch des Begriffs in der klassischen Zeit, sind von Gerald F. Ebe (Imitation in the Fifth Century, Class. Phil. LIII/1958, 73-90) und Gören Sörbom (Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary, Scandinavian University Books 1966) zurückgewiesen worden.

eine — wie auch immer geartete — unmittelbare Verbindung mit Gegenständen und Qualitäten (etwa der Schönheit) im Reich des Transzendenten zugeschrieben; die Kunst kann ein Ideal vollkommener wiedergeben als die Natur, deren Produkte nicht dieselbe Nähe zum Idealen aufweisen. Der locus classicus hierfür ist meist eine Stelle aus Plotin, die besagt, Phidias habe seine Zeusstatue nicht nach einem äußeren Vorbild geschaffen, sondern ihm eine solche (göttliche) Form verliehen, wie Zeus sie selbst haben würde, wenn er erscheinen wollte. (Enn. V, VIII, 1) Die Verbindung des Künstlers mit dem Göttlichen erscheint in der Tradition entweder als göttliche Inspiration, oder, wie der Neuplatonismus häufiger annahm, als ein gleichzeitiges Vorhandensein der Ideen im Geiste des Künstlers, der dann nach einem inneren Vorbild schaffen könne. Von den italienischen Poetiken des 16. Jahrhunderts und von Gelehrten wie Sidney wieder aufgenommen, erreicht diese Konzeption — teilweise unter Einfluß der Cambridger Platonistenschule — ihren Höhepunkt in der Mitte des 18. Jahrhunderts (Hurd, Winckelmann, Reynolds).

Obwohl diese Vorstellungen größten Teils rein neuplatonisch sind, wurde Platon selbst in der Tradition immer wieder als Zeuge angerufen. Cicero glaubt in Platons Namen zu sprechen, wenn er behauptet, die Kunst ahme die Ideen (als göttliche Formen) nach, und die Ideen hätten ihren Sitz im Geist des Künstlers (Ad M. Brut. Or. II, 8-10). Der Neuplatonismus suchte auch in der Ästhetik im Rahmen der platonischen Gesamtkonzeption zu verharren und operierte mit platonischen Begriffen. Die letzte Behauptung Ciceros ist freilich sicherlich unplatonisch; anders steht es aber mit der Forderung nach Nachahmung der Ideen. Unsere Vorstellungen von der platonischen Ästhetik sind naturgemäß von der heftigen Polemik gegen die mimetische Kunst bestimmt. Im folgenden sei jedoch versucht, auf einen anderen Zug in den Werken Platons hinzuweisen: bei der Erörterung des Plans für den idealen Staat spricht er in Analogie vom Künstler, welcher «auf die Ideen schaut» Dies könnte der Ansatz für eine Theorie der idealen Kunst sein, die den bekannten Aporien der rein mimetischen Kunst nicht mehr Rechnung zu tragen braucht — eine Theorie, wie sie in mancher Hinsicht dann vom Neuplatonismus ausgeführt worden ist. Im Hinblick auf Platon mag der Analogiecharakter dieser Passagen skeptisch stimmen; das Organ dieses idealen Künstlers ist — jedenfalls bei der Nachahmung der Ideen — offenbar νόησις — jenes Vermögen also, das Platon sonst den Künstlern in jedem Falle vorenthält. Doch es ist bemerkenswert, daß etwa auch Cicero als den Sitz der Ideen im Künstler die ratio angibt. Die neuplatonische Tradition, die unter dem Eindruck der widersprüchlichen Argumente Platons steht, aber vielleicht auch der Platon der Politeia selbst, verteidigen mit dieser Konzeption von der νόησις des Künstlers die Kunst gerade gegen die großen platonische Vorwürfe, daß der Künstler nichts von seinem Gegenstand verstehe, daß er zweifach von den Ideen entfernt sei, und daß seine Verbindung zum Göttlichen (sofern ihm eine solche ihm eine solche gewährt wird, wie etwa in Ion) irrational und unzuverlässig bleibe. So hat

wohl auch Platon selbst den 'alten Streit zwischen den Dichtern und den Philosophen' (vgl. unten S. 239) dadurch entschieden, daß er dem idealen Künstler das Vermögen zur Erkenntnis der Wahrheit zusprach — auch dies die Begründung einer Tradition, die in vielen Wandlungen bis in unser Jahrhundert lebendig geblieben ist.

(2) Ein 'empirisches Ideal' der Nachahmung liegt vor, wenn der Künstler sein Augenmerk nicht auf ein Transzendentes, sondern auf die Realität selbst richtet. Auch hier geht es fast allen Theoretikern um die Überwindung einer 'einfachen Nachahmung' und um Prinzipien der Auswahl des Darzustellenden. Nicht selten werden in dieser Tradition Forderungen der Schönheitsästhetik als Kriterien herangeholt, entsprechend jeweils den zeitgenössischen Vorstellungen. So ist die nachzuahmende Natur für die französischen und englischen Kritiker des 17. Jahrhundert meist 'la belle nature' oder die als schön empfundenen Aspekte der Realität. Immer wieder kehrt hier die spätantike Anekdote vom Maler Zeuxis, der sein Gemälde der Hera aus den einzelnen Gliedern der schönsten Mädchen seiner Heimatstadt 'zusammensetzte'. Reynolds etwa glaubte die göttliche Schönheit durch einen Art Durchschnitt empirischer Einzelformen zu finden. Andere Kritiker vertraten moralische oder theologische Auswahlkriterien.

Das Motiv jedoch, dem unsere besondere Aufmerksamkeit gilt, ist das des Allgemeinen, Typischen, der wichtigen, immer wiederkehrenden, bekannten Aspekte des Menschen und des Lebens. Die Kunst soll nach dieser Theorie allgemeingültige Aussagen über die Natur (Realität) vermitteln. Als Hauptvertreter dieser Vorstellungen könnte man Warton, Imlac, vor allem aber Dr. Johnson mit seinem Begriff des 'universal' und später Goethe mit seiner Symboltheorie anführen. Man wird jedoch bemerken, daß die Konzeption vom Allgemeinen als dem Gegenstand der Kunst auf die Poetik des Aristoteles zurückgeht. Ihr Ursprung liegt in der berühmten Formulierung, die Kunst stelle nicht das Wirkliche und Einzelne dar, sondern das, was zu geschehen pflege, das Allgemeine (τὰ καθόλου).

Im einen Falle also ist der Gegenstand der künstlerischen Nachahmung ein Jenseitiges, im andern ein Reales; im einen Falle ist er, glauben wir sagen zu dürfen, ein I d e a l, im andern ein A l l g e m e i n e s. Noch ein wichtiger Umstand ist jetzt zu berücksichtigen. Der Gegenstand der Kunst ist niemals allein das Ideal (die Idee) — besonders nicht, wenn diese als Qualitäten oder Formen verstanden werden —, ist niemals das Allgemeine allein. Es ist ausdrücklich die Kunst, die sichtbare Dinge nachahmt, welche von Plotin mit dem Argument verteidigt wird, sie gebe ja mehr als ein bloßes Abbild (l.c.). Auch Platon, für den die Ideen ja grundsätzlich nicht sichtbar waren, faßt den Gegenstand der Kunst als ein Konkretum der realen Welt auf, auch wenn dieses durch die künstlerische Gestaltung dem Ideenreich näher als jedes andere gerückt werde. Der Künstler blickt nach Platons Auffassung auf das Ideenreich und die Realität z u g l e i c h, um eine Vermittlung zu schaffen, die wir ein 'real Ideales' nennen könnten.

Ebenso steht es mit dem Begriff des Allgemeinen. Schon Aristoteles ver-

steht, wie wir zeigen werden, das Allgemeine nur als eine Quantität am Konkreten. Auch die Kritiker des Neoklassizismus meinten mit der Forderung nach dem Allgemeinen nie einen Ausschluß des Besonderen, Konkreten. Tatsächlich ließen sich ihre Konzeptionen weitgehend mit dem immer stärker werdenden Ruf nach Individualität, Originalität und Neuheit, wie ihn etwa Young erhob, verbinden. Goethe hat später dieses Verhältnis der beiden polaren Begriffe in seiner Definition des Symbols folgendermaßen zum Ausdruck gebracht: «Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeinere repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig - augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen», (MR Hecker 314). Als Bezeichnung für dieses Verhältnis könnten wir den Hegelschen Begriff des 'konkret Allgemeinen' verwenden.

I

Der Begriff der Mimesis nimmt eine zentrale Stellung in der Philosophie Platons ein. Die menschlichen Gedanken sind Nachbildungen der Realität (Tim. 47 bc; Krit. 107 bc), die wahren Gesetze ahmen die Wahrheit selbst nach (Rep. 300c), ja die Welt selbst ist ein Bild von etwas Anderen (Tim. 29b, 92c), nämlich eine Nachbildung eines höheren Modells (Tim. 48e)¹. Ebenso nun ist Nachahmung ein Charakteristikum der Kunst; der Künstler — Maler ebenso wie Dichter — wird μιμητής genannt (vgl. Rep. 595e ff). So mag es überraschen, daß die bekannte niedrige Einschätzung der Kunst bei Platon gerade im mimetischen Charakter derselben ihren Grund findet. Erklärlich wird dieser Schluß erst aus Platons ontologischem System, welches die Realität in Schichten aufteilt, die zunehmend geringeren Wirklichkeitswert besitzen. Absolute Wahrheit kommt nur den Ideen selbst zu; die Welt ihrerseits ist bereits eine Nachbildung; einen noch geringeren Wirklichkeitsgehalt besitzen Nachahmungen der sichtbaren Dinge — sie sind εἰδωλα, bloße Schatten. Es ist klar, welche ungünstige Stellung die nachahmende Kunst in dieser Stufenfolge einnehmen muß. Zwar scheint sie die gesamte seiende Welt nachschaffen zu können (wie si θέλεις λαβὼν κάτοπτρον περιφέρειν πανταχῇ, Rep. 596 d, e—hier fällt zum ersten Male die für die gesamte folgende Geschichte der Ästhetik so bedeutsame Metapher vom Spiegel), doch ihr Werk ist nur scheinbar, nicht in Wahrheit seiend: φαινόμενα, οὐ μέντοι ὄντα γέ που τῇ ἀληθείᾳ. Das Kunstwerk ist selbst nur eine Nachbildung der Erscheinung und damit zweifach von der Wahrheit entfernt. «L'arte è la nipote di dio» formuliert Dante das gleiche Motiv.

Die erkenntnistheoretische Stufung im VI. Buch der 'Politeia' beschreibt das

1) Werner Blumenberg weist darauf hin, dass die positive Relation von Idee und Nachbildung, von der hier die Rede ist, lieber mit μέθεξις ausgedrückt wird und der Ausdruck μίμησις oft einen deutlich negativen Unterton besitzt. ('Nachahmung der Natur', Studium Generale 10/1957, s. 266-82).

gleiche Verhältnis in der entgegengesetzten Richtung, vom erkennenden Subjekt aus—mit geringerer Polemik, aber mit denselben unerbittlichen Konsequenzen für die Kunst. Von den vier aufsteigenden Wissensformen, die gegenüber dem wahrhaft Seienden möglich sind, wird dem nachahmenden Künstler die niedrigste zugewiesen: εἰκασία, das bloße Auffassen der εἰδωλα, der Oberflächen der sichtbaren Dinge. Selbst πίστις, die mit εἰκασία unter dem Oberbegriff der bloßen Meinung (δόξα) zusammengefaßt ist, bleibt dem Künstler verschlossen—nicht zu reden von der ἐπιστήμη, d.h. dem diskursiven Verstehen mathematischer und geometrischer Probleme (διάνοια) und dem eigentlichen Wissen von den Ideen (νόησις). So erhebt Platon, wie etwa die gesamte Dialogführung des Ion zeigt, gegenüber dem Künstler den Vorwurf, er verstehe nichts von den Dingen, welche er behandle. Gerade aber auch im Ion erkennt (zumindest der frühe) Platon den Widerspruch zwischen seiner Erkenntnis der Unfähigkeit des Künstlers einerseits und der Existenz großer Kunst andererseits. Hier und an manchen anderen Stellen findet Platon die rettende Lösung einer unmittelbaren Verknüpfung des Künstlers mit der Ideenwelt, durch die er der Schranke der Realitätsschichten entgehen kann. Ein besonderes Verständnis des Transzendenten läßt den Künstler ein Produkt hervorbringen, welches sogar der 'zweiten Realität', der Welt der sichtbaren Dinge überlegen ist. Von Platon selbst nur angedeutet, wird dieser Gedanke vom Neuplatonismus ausgeführt und geht als eines der großen Motive in die Geschichte der Ästhetik ein. Platon spricht von einer θεία δόναμις welche den Rhapsoden (im Ion) und den Künstler allgemein erfasse und ihn in einen Zustand des 'göttlichen Wahnsinns' versetze, in dem er Kunst hervorbringe. Dieser Gedankengang zeugt von einer wesentlichen höheren Einschätzung der Kunst als sie sich etwa in der Politeia findet. Wenn Platon die Muse, ja Gott selbst sprechen und durch den Künstler zu uns reden läßt (Io 534c), ist er nur um ein geringes von der neuplatonischen Anerkennung einer bevorzugten Stellung des Künstlers als eines Mediums der Gottheit und eines zur Erkenntnis des Transzendenten Befähigten entfernt.

Frolich, trotz dieser Theorie von der Verbindung des Dichters mit dem Göttlichen wird hier auch ein anderes Motiv der Ästhetik deutlich, das sich bis zur Wende des 19. Jahrhunderts erhalten hat: der Streit zwischen dem Dichter und dem Philosophen und der Anspruch des letzteren, im Besitze eines höheren oder gar des allein adäquaten Erkenntnisvermögens zu sein¹. Gerade die göttliche μανία wird dem Künstler zum Verhängnis: «der Dichter weiß nicht was er sagt» erklärt Platon (Apol. 22bc; Meno 99cd; Tim. 72a; Leg. 801bc). Die Ekstase, welche ihn die Muse vernehmen lasse, mache es ihm zugleich unmöglich, seine Worte sinnvoll und ohne Widersprüche zu setzen. Man könne den Dichter nicht über seine Worte befragen (Hipp. min. 365d; Prot. 347e). Zwar ist

1) Platon selbst nimmt, nach dem berühmten Vorwürfen gegen die Dichtung im X. Buch der Politeia, in einer ironischen Wendung auf diesen «alten Streit» bezug (607b).

das Göttliche frei von Falschheit und betrügt niemanden (Rep. 382e), aber die Auffassung des im göttlichen Wahnsinns betangenen Dichters sei verwirrt und der zu empfangenden Wahrheit nicht adäquat. Da ihm bestenfalls ein Stück der Wahrheit zuteil wird, kann man auch nicht von einer «Offenbarung» im christlichen Sinne sprechen.¹ Auf das Wort des Dichters, schließt Platon, könne man sich nicht als auf eine getreue Wiedergabe der Wahrheit verlassen.² Als Vorwurf gegen den nicht diskursiv denkenden und irrational schaffenden Künstler ist dieser Gedanke bis heute virulent geblieben.

Also auch die Vorstellung einer göttlichen Inspiration vermag in der Gedankenwelt des reifen Platon die erkenntnistheoretisch so niedere Einschätzung der Kunst nicht zu entkräften. Dies hat konsequenterweise auf ethischem und sozialphilosophischen Gebiet weitreichende Folgen. Der Ausschluß der Dichtung, sogar Homers und der attischen Tragödie, aus dem idealen Staat (III. und X. Buch der *Politeia*) ist bekannt, auch die späten *Nomoi* halten an diesem Urteil grundsätzlich fest. Einen Dichter werde man im idealen Staat empfangen, aber weiterschicken mit dem Bemerkten, «daß es in unserem Staat einen solchen Mann nicht gebe und auch nicht geben dürfe» (Rep. 398a). Aus dem Argument von dem niederen Erkenntniswert der nachahmenden Kunst folgt für Platon, daß literarische Werke notwendig irreführend inbezug auf die Wahrheit, ja lügenhaft seien. Er unterscheidet zwei Arten der künstlerischen *Mimesis*: eine unmittelbare, bei welcher der Nachahmende durch Spiel und Stimme einen anderen tatsächlich abbilde (Soph. 267a) —im Schauspiel und gewissen, «nachahmend» genannten Partien des Epos—, und eine indirekte *Mimesis*, die in einfachem Erzählen bestehe. Gegen die erste Form wendet Platon ein, daß Schauspielerei den Charakter verderbe (Rep. 395cd), gegen beide aber, daß der Dichter kein wahres Wissen von den Dingen habe, daß er keine Kenntnis, ja außer seinen Werken nichts von Wert besitze (Phaedr. 278d), und also über so viele Dinge rede, die er gar nicht kenne, ja nicht kennen könne (Io 538-40).

Aufgrund dieser Argumente erhebt Platon unumwunden den Vorwurf, daß Poesie die Moral verderbe. Es liege in der Natur der *Mimesis*, daß ein «einsichtiger und ruhiger Charakter» schwer nachzuahmen und dem gemeinen Volke unverständlich sei; sie dränge notwendig zum Ungebärdigen (Rep. 604e). Die gegenwärtige Dichtung verliere sich in Fiktionen, besonders in

1) So Georg Finsler, *Platon und die aristotelische Poetik* (Leipzig 1900), S. 185.—Vgl. etwa Goethe, der Platon aufgrund des *Ion* eines 'Mitgenossen einer christlichen Offenbarung' nennt (Hamburger Ausgabe Bd. 12, S. 244 ff).

2) W.J. Verdenius weist allerdings mit Recht auf einen weiteren Hintergrund dieser Behauptung hin: «Die Griechen waren bereit, ihre grossen Dichter als gültige Quellen und unfehlbare Autoritäten für alle Formen praktischer Weisheit zu betrachten». (*Mimesis, Plato's Doctrine of Artistic Imitation...*, Leiden 1949, S. 6. Vgl. auch; ders., *Platon et la poésie*, *Mnemos.* III, 11 (1943) S. 233-62.

häßliche und lügenhafte; aber auch Homer und Hesiod zeigten ebenso wie die Dramatiker die Gotter nicht als gut und als die Quelle alles Guten, sondern als eine Schar anthropomorpher, lügnerischer und rachsüchtiger Gestalten. Die Argumente sind in der Politeia und den Nomoi die gleichen: die Dichtung nähre also die Leidenschaften, rufe Zwietracht, Unbeständigkeit und frivoles Gelächter hervor—kurz das Gegenteil bürgerlicher Tugenden sei ihre Wirkung. «Wenn du die ergötzliche Muse... aufnimmst, werden Lust und Schmerz im Staat die Herrscher sein statt des Gesetzes und der Vernunft» (Rep. 607a) lautet das Schlußargument. Von den Werken der Dichtkunst dürften nur «Gesänge an die Götter und Loblieder auf die Guten» im idealen Staat Platz finden (ibid.).

Gleichwohl wäre es nicht richtig, von einem allgemeinen Verdammungsurteil Platons über die Künste zu sprechen und ihn, wie es seit Plotin bis in unsere Zeit hinauf immer wieder geschehen ist, als ihren unerbittlichen Verfolger darzustellen. Daß Platon die Kunst, vor allem die Dichtung geliebt hat, davon zeugt selbst in der Politeia noch das schmerzliche Wort, man müsse sich, ὥστε οἱ ποτέ τοῦ ἐρασθέντες... βίῃ von der Dichtung losreißen, in dem der ganze geheime Kampf Platons gegen sich selbst plötzlich deutlich wird (Rep. 607e); davon zeugen viele achtungsvolle und bewundernde Äußerungen eines Kunstkenners (etwa Meno 91d über Phidias, Rep. 607ed über Homer). Auch ist zu wenig beachtet worden, daß selbst die große Polemik im X. Buch der Politeia ein endgültiges Urteil bewußt vermeidet und der Dichtkunst die Chance gibt, ἀπολογησαμένη zu beweisen, daß sie im idealen Staate zu Recht einen Platz beanspruchen dürfe (Rep. 607 c und d).

Bedeutsamer aber für unsere Erörterung ist das Faktum, daß sich in Platons Werk auch Ansätze für eine ganz andere Kunsttheorie finden, welche ideale Normen aufstellt und damit der mimetischen Kunst einen ungleich ehrenvolleren Platz zuweist. Freilich gilt es vorzuschicken, daß diese Ansätze einer positiven Theorie nur verstreut und fragmentarisch zu finden sind und nur mit größter Vorsicht zu einer Theorie vereinigt werden dürfen. Die Diskrepanz gegenüber den weitaus systematischer durchgeführten Passagen, welche die Kunst auf eine niedere Erkenntnisstufe verbannen, ist offensichtlich.

Eine Lösung dieses Rätsels könnte darin bestehen, daß Platon in den polemischen Erörterungen mit der Kunst seiner Zeit im Streite lag; Hinweise darauf werden immer wieder erkennbar. Gleichwohl mußte er eine Theorie bereithalten, nach welcher die im idealen Staat zulässigen Künste bestimmt werden konnten. Ausgearbeitet hat er diese Theorie freilich nirgends, so daß wir auf sporadische Erwähnungen angewiesen sind.

Der Gedanke, die Kunst könne, statt bloße εἶδωλα zu geben, auch den εἶδη selbst nachspüren, liegt offensichtlich den Vorschriften für die Rhetorik

(im Phaidros) und für die im Staat geduldeten Künste zugrunde¹. Solche Künstler müsse man suchen, heißt es im III. Buch der Politeia, welche «die Natur des Schönen und Anständigen aufzuspüren» in der Lage seien (*ἵχνεσθαι τὴν τοῦ καλοῦ τε καὶ εὐσχήμονος φύσιν* Rep. 401c). Offensichtlich gibt es neben der *μίμησις εἰκαστική* auch eine Kunstform, die sich nicht mit dem Nachahmen von Abbildern begnügt sondern den Ideen selbst nachstrebt. Die Verbindung des Künstlers mit den transzendenten *εἶδη* ist an dieser Stelle freilich nicht weiter ausgeführt; auch dem eigenen Vorwurf der mangelnden Kenntnis begegnet Platon nicht. Überhaupt neigt sich die Argumentation mehr auf pädagogisch-staatspolitisches Gebiet und läßt die Probleme aus der Ontologie und Erkenntnistheorie unbeachtet: die Dichter sollten, heißt es am Anfang des Kapitels, *τὴν τοῦ ἀγαθοῦ εἰκόνα ἥθους ἐμποιεῖν τοῖς ποιήμασιν* (Rep. 401b); in 397 d ist von einer bloßen *μίμησις τοῦ ἐπιεικοῦς* die Rede.

Damit aber ist bereits ein erweiterter und modifizierter Mimesisbegriff gegeben. Gegenüber der häufig vertretenen Ansicht, Platons Mimesisvorstellung sei allein jene einer einfachen Nachahmung der Natur, ist diese unterschiedliche Konzeption festzuhalten, die zumindest, wie die zuletzt angeführten Zitate beweisen, selektiven Charakter besitzt. Eine andere Stelle beweist, daß Platon grundsätzlich an eine Transzendierung der Realität denkt :

Glaubst Du nun, daß der ein minder guter Maler sei, der, nachdem er ein Musterbild (*παράδειγμα*) gemalt hat, wie etwa der schönste Mensch wäre, und alles gehörig in dem Bild gestaltet hat, dann aber nicht zu beweisen vermöchte, daß es einen solchen Mann auch wirklich geben könne? - Gewiß nicht. (Rep. 472 de).

Dies zeigt auch manche Stelle in den berühmten Polemiken in neuem Lichte. Der Vorwurf gegen die *μίμησις εἰκαστική*, sie versuche ein zweites Original zu schaffen (Rep. 598d, 602d)—was in Wahrheit nur Gott gelingen kann (Krat. 432 bc)—ist ja damit zugleich auch eine Ablehnung der illusionistischen Kunst, die eine «einfache Nachahmung» anstrebt. Als *παράδειγμα*, erklärt Sokrates unmittelbar zuvor, hätten die Gesprächspartner *αὐτό τε δικαιοσύνην οἷόν ἐστι, καὶ ἄνδρα τὸν τελέως δίκαιον* gesucht, jedoch nicht, um zu zeigen, daß derlei wirklich vorkommen könne (Rep. 472 cd).

Was aber gestaltet die Kunst, wenn sie nicht reale Dinge nachahmt? In den folgenden Passagen spricht Platon vom Plan des idealen Staates und gebraucht das Beispiel der Malerei als Analogon (500 ff.) Die Maler, heißt es nun, bedienen sich eines göttlichen Ideals: *οἱ τῷ θεῷ παραδείγματι χρώμενοι ζωγράφοι* (500e). Solche *παραδείγματα* aber sind die Ideen, des Schönen,

¹) Vgl. hierzu auch Julius Walter, Die Geschichte der Ästhetik im Altertum, Leipzig 1893/Hildesheim 1967, S. 442.

Guten, Gerechten etc. Damit ist das entscheidende Wort gefallen: die wahren Künstler vermögen zu den Ideen zu streben.

Das Wort «nachahmen» sollte man in diesem Zusammenhang vermeiden. Denn auch hier gilt, was Platon bald darauf bei der Bestimmung der Ideen des Guten und des Schönen noch einmal ausführt: das einzelne oder das viele Schöne μὲν δὴ ὁρᾶσθαι φαμεν, νοεῖσθαι δ' οὐ, τὰς δ' οὐ ἰδέας νοεῖσθαι μὲν, ὁρᾶσθαι δ' οὐ (507 b). Die notwendig auftauchende Frage, wie denn nun der Künstler die Idee sichtbar (in Kernsinne des Wortes) machen könne, beantwortet Platon mit dem für die Ästhetik ungeheuer fruchtbaren Gedanken einer Verbindung des Göttlichen und des Menschlichen, des Idealen und des Konkreten durch die Kunst. Wenn die Maler (gleich den Entwerfern eines idealen Staates), fährt Platon fort, an das Ausmalen ihres Gemäldes gehen, sehen sie

örter hinüber und herüber, bald auf die ursprüngliche Idee des Gerechten, Schönen, Besonnenen usw. (τὸ φύσει δίκαιον ...), bald wiederum auf das in der wirklichen Menschenwelt als solches Geltende, und stellen also mittels ihrer Studien durch Vermählung und Vermischung das Menschenideal (ἀνδρείκελον) dar, indem sie hierbei nach jenem sich richten, was bekanntlich schon Homer, wo er es in der Menschenwelt verwirklicht fand, ein Götterbild oder göttliches Ideal (θεοειδές τε καὶ θεοεικέλον) genannt hat. (501 b).

Zum Verständnis ist wichtig, daß θεοειδής bei Homer Gestaltung und Erscheinung zugleich umfaßt (Liddell-Scott). Die edlere Mimesis bedeutet also bei Platon zweierlei: Auswahl eines zur Darstellung des Idealen geeigneten Gegenstandes und «gottgefällige Gestaltung der irdisch-menschlichen Eigentümlichkeiten» (501 c).

Endlich bliebe noch die Frage zu klären, welcher Art und Herkunft die Fähigkeit des Künstlers zur idealen Gestaltung ist. Blicken wir noch einmal auf den Kontext der zitierten Passagen und die Argumentation, für welche die Kunsttheorie als Analogon gebraucht wird, sehen wir sofort, daß es die philosophische Erkenntnis ist, welche das Bild des idealen Staates entwirft und auch dem Künstler die Erkenntnis der Ideen ermöglicht. Und gerade in dieser Eigentümlichkeit besteht auch sein Vorsprung gegenüber dem nachahmenden Künstler, der zweifach von der Wahrheit entfernt ist, und gegenüber dem göttlich inspirierten, dem ja gerade die Irrationalität seiner Erkenntnisform zum Vorwurf gemacht wird ¹.

1) Verdenius verbindet den Inspirationsgedanken mit Platons Theorie der idealen Kunst und kommt zu dem Ergebnis, die Kunstwerke seien «Bilder, welche durch Interpretation der wahren Natur ihrer Objekte etwas aus der Welt des

Kunst also ist eine Schöpfung aus realem, menschlichen Stoff, aber sie ist imstande, an die hinter ihr stehende Idee zu erinnern, und damit der gemeinen Wirklichkeit überlegen. Sie geht von der Erscheinung aus, doch ist sie nicht an sie gefesselt; sie blickt auf die Idee, jedoch in menschlicher Weise. Sie idealisiert das Reale, doch ohne dessen Charakter zu verleugnen: sie ist ein real Ideales.

Ungleich systematischer ausgeführt und verbunden als im Werk Platons findet sich in jenem des Aristoteles eine Fülle ästhetischer Gedanken, die wir der Politik, der Physik, vor allem aber der Poetik entnehmen können. Als erstes gewährt das philosophische System des Aristoteles der Kunsttheorie ein autonomes Gebiet. Gleichwohl ist es zunächst nötig, sich einige Grundtatsachen der aristotelischen Ontologie und Kosmologie ins Gedächtnis zu rufen, um die Grundlagen seiner Mimesistheorie zu verstehen.

Im Zentrum der aristotelischen Ontologie steht die Natur (φύσις), der Inbegriff des (im spezifischen, noch zu erläuternden Sinne) Seienden. Platon galt die Natur, da er die Bezeichnung Wirklichkeit nicht voll zuerkennen wollte, als gering gegenüber dem transzendentalen Reich der Ideen, als das ohne die Hilfe der εἶδη Unformbare. Aristoteles denkt eher konkret und empirisch; in seinem Denken steht die Natur im Zentrum. Sie ist zunächst durch zwei entscheidende Charakteristika ausgezeichnet: Prozessualität und Teleologie. Ausgehend von einem πρῶτον ἀκίνητον κινεῖν befinden sich alle, Naturphänomene in ständiger Bewegung (wobei κίνησις nicht nur räumlich Bewegung, sondern zugleich alle quantitativen und qualitativen Veränderungen meint). Alle Dinge sind entweder im Werden oder Vergehen begriffen; der Naturprozess ist als ewiger Kreislauf gedacht.

Weiterhin ist die Natur nicht nur im Grunde vernünftig geordnet, sie wird auch als Kraft verstanden, die auf ein bestimmtes Ziel (τέλος) strebt (De Gen. An. 717 a). Es ist gerade dieses immanente Prinzip der Zielbestimmtheit, welches die Natur in Bewegung hält; sie besitzt ihre ἀρχὴ ἐν αὐτῇ (Met. 1070 a). Hier nun sind die Grundbegriffe ὕλη (Materie, Material) und εἶδος oder μορφή (Form, Gestalt) zu erwähnen; der teleologische Zielpunkt des jeweiligen Naturprozesses ist eine organische Einheit aus beiden Komponenten. Das τέλος schließlich ist die vollendete Gestalt oder τὸ τί ἦν εἶναι, «was es ist, dies zu sein». Durch eine ihm eigentümliche Leistung (ἔργον) entwickelt sich jedes von der Natur Geschaffene auf sein τέλος hin. Für das Endstadium,

idealen Seins andeuten, die aber niemals ihren irrationalen Ursprung und Begrenztheit ihres Mediums bestreiten» (a.a.O. p. 23). Ich halte es jedoch für gefährlich, Gedankenbruchstücke zweier zeitlich und inhaltlich so weit auseinanderliegender Werke vorbehaltlos zu verbinden.

in welchem das τέλος erreicht ist, hat Aristoteles den Ausdruck ἐντελέχεια geprägt.

Welche Rolle nun nimmt das menschliche Hervorbringen und damit die Kunst im System Aristoteles' ein? Natur und τέχνη (Kunst im weitesten Sinne) sind als parallel wirkende Kräfte gedacht. Sie fallen beide zunächst unter den Oberbegriff ποιήσις — Hervorbringung. (ποιεῖν bedeutet allgemein hervorbringen; wobei das Ziel im Hervorgebrachten liegt, im Gegensatz zu πράττειν, das als bloßes Handeln sein Ziel in der Tätigkeit des Handelns findet) ¹. Ποίησις aber kann nicht nur κατὰ φύσιν, sondern auch κατὰ τέχνην geschehen. In der Metaphysik (1032 a) werden beide Prinzipien als die Hauptformen der hervorbringenden Kräfte in der Welt bezeichnet. Auch die τέχνη besitzt ein εἶδος, welches ihrer Tätigkeit vorangeht. Die Differenz der beiden Kräfte aber liegt darin, daß das Naturprodukt seine Kraft und sein εἶδος in sich selbst besitzt, das durch die Kunst Entstehende aber in einem Anderen (ἡ γὰρ τέχνη ἀρχὴ καὶ εἶδος τοῦ γιγνόμενου, ἀλλ' ἐν ἑτέρῳ De Gen. An. 735a; vgl. auch Met. 1070)—in der Seele dessen nämlich, der κατὰ τέχνην hervorbringt, des Künstlers (ἀπὸ τέχνης γίγνεται ὅσων τί εἶδος ἐν τῇ ψυχῇ Met. 1032ab).

In der Theorie der ποιήσις liegt ein gewaltiger Unterschied und Fortschritt gegenüber Platon. Bemerkenswerterweise fehlt bei Platon der Begriff des Schaffens—und damit, wichtig für die Kunst, der Begriff des Neuschaffens und der schöpferischen Phantasie—völlig. Die Ideen als das Reich des eigentlich Realen sind prinzipiell bereits vorhanden; alle Hervorbringungen der Natur und der τέχνη, ganz zu schweigen von künstlerischen Nachbildungen, sind nicht neue Hervorbringungen, sondern Nachahmungen. Selbst Gott ist unschöpferisch und bloßer δημιουργός, der nach vorgezeichneten Gesetzen die Welt bildet (besonders im Timaios 2. Folglich ist auch der Mensch in eine unschöpferische Rolle gedrängt: ein Bett, um das Beispiel der Politeia zu wählen, ist ἐν τῇ φύσει bloße Nachahmung, der Tischler nur δημιουργός des Bettes. So ist auch εὕρησις das Gegenteil dessen, was wir unter «Erfindung» verstehen: «nicht sowohl eine Erfindung neuer und individueller Formen, als vielmehr eine Entdeckung ewiger allgemein gültiger Prinzipien.» ³ Beim Begriff des Unwahren deutet sich die Schwierigkeit an: Platon kann dieses nur negativ, d.h. als Nicht-Wahres, Lüge, fassen; der Begriff der Erfindung fehlt ihm. Aristoteles aber taßt mit dem Begriff der ποιήσις Natur- und Kunstprodukte als selbständige Schöpfungen auf, Natur und Künstler als eigenständige Kräfte, und gewinnt damit besonders im Bereich der Kunst Raum für ein

1) vgl. Eth. Nic. 1140.

2) Eine Ausnahme bildet hier das X. Buch der Politeia, wo Gott als Schöpfer der Ideen gesehen und als φουρργός bezeichnet wird (597 b d). H. Blumenberg (a.a.O. S. 268) weist darauf hin, dass sich jedoch der unschöpferische Demiurg des Timaios in der Tradition durchgesetzt hat.

3) So Erwin Panofsky, Idea (2. Aufl. Berlin. 1960), S. 3 Anm.

Überschreiten der Theorie der «einfachen Nachahmung» durch die künstlerische Imagination.

Was aber bringt die τέχνη hervor und welches ist ihr εἶδος? Die gesamte Kunst, heißt es in der Politik (VII 1337a), strebe danach, auszuführen, was der Natur fehle: πᾶσαν γὰρ τέχνη... τὸ προσλείπον βούλεται τῆς φύσεως ἀναπληροῦν ¹. An einer anderen Stelle (Phys. 199 a) steht: «... was die Natur zu bilden nicht in der Lage war» (... ἃ ἡ φύσις ἀδυνατεῖ ἀπεργάσασθαι). Dieser Mangel der Natur aber ist nichts anderes als die nicht erreichte Entelechie. Mit anderen Worten: die Natur bringt (um Beispiele aus der Physik zu wählen) ein Pferd hervor, aber sie kann kein Bett hervorbringen, sondern bloß Holz (in Form eines Baumes)—wie ja auch das Bett, könnte es in den Generationsprozess wieder eingeschaltet werden, kein Bett hervorbringen würde, sondern wieder einen Baum (Phys. II. 1. 192b-193b). Die τέχνη aber, das εἶδος des Bettes vor Augen, kann ein Bett hervorbringen, was die Natur ἀδυνατεῖ.

Noch eine weitere spezifische Fähigkeit besitzt die τέχνη: Während die genannten Beispiele sich auf etwas beziehen, was man heute «praktische Kunst» nennen könnte, bezeichnet diese weitere Fähigkeit zugleich auch die Tätigkeit der Kunst im engeren Sinne. Es ist die *Mimesis*. Der genannte Satz aus der Physik lautet vollständig: «Die Kunst ergänzt entweder die fehlenden Teile, welche die Natur zu bilden nicht in der Lage war, oder aber sie bildet sie nach. (ἡ τέχνη τὰ μὲν ἐπιτελεῖ ἃ ἡ φύσις ἀδυνατεῖ ἀπεργάσασθαι, τὰ δὲ μιμεῖται. Phys. 199 a). Es ist klar, daß die letztere Funktion zugleich eigentlichen Künsten gilt, denn, wie eine andere Definition sagt, «epische Dichtung, Tragödie, Dithyrambendichtung, der größte Teil des Flöten- und das Kitharaspield» μιμήσεις sind (Poet. 1447 a).

Was aber bildet die τέχνη (zunächst im weiteren Sinne) nach? Aus dem Satz folgt, daß die τέχνη Dinge (und, im Drama, Handlungen) nachbildet, die in der Realität (in unserem Sinne) nicht vorkommen, jedoch potentiell möglich sind, und zwar insofern nachahmend bildet, als diese Dinge —mit der Existenz ihres εἶδος— möglich und daher im Sinne des aristotelischen Naturbegriffs wirklich sind. Denn die φύσις des Aristoteles umschließt ja Möglichkeit und Wirklichkeit, Potentielles und Reales gleichermaßen. Sie ist nicht natura naturata, sondern auch natura naturans, nicht nur Gestalt des Wirklichen, sondern auch Schöpfungsprinzip und Inbegriff des Möglichen. Τέχνη also ist ein Schöpfungsprinzip wie φύσις, sei es des Wirklichen, sei es des Möglichen. Wichtig dabei ist vor allem, daß Natur und Kunst parallel wirken und eine gleichartigen Entelechie erhalten. «Es ist die Rede von dem vollständig gleichartigen Resultate des Natur- und Kunstwirkens wegen des bei beiden maßgebenden Zweckes. Wenn das Haus von Natur entstände,

1) Προσλείπω intr.: to be lacking (Liddell-Scott).

so würde es ebenso werden wie jetzt durch die Kunst» interpretiert Düring den zitierten Satz aus der Physik ¹.

Bei der Erörterung des Mimesisbegriffes ist hier einer Fehlinterpretation des Aristoteles entgegenzutreten, die in der Tradition der Kunsttheorie (insbesondere in der Zeit des Neoklassizismus) unendlich viele Mißverständnisse hervorgerufen hat. Sie geht auf die berühmte Formulierung ἡ τέχνη μιμεῖται τὴν φύσιν (Meteorol. IV. 3) zurück. Der Satz wurde im Sinne von «die Natur nachahmen» ausgelegt—mit allen Bedeutungsschattierungen von «einfacher Nachahmung» bis zur Nachahmung der idealen oder der «belle nature». Der Irrtum beruht auf dem Verkennen der Tatsache, daß Natur hiernaturans ist, Schöpfungsprinzip, welches sich die analog wirkende τέχνη zum Vorbild nehmen soll. Die φύσις nachzubilden wäre ganz undenkbar. Alfred Bäumler schlägt daher zu Recht die Formulierung «der Natur nachahmen» vor ², denn μιμεῖσθαι bedeutet hier etwas ganz anderes als etwa in der Poetik.

Aus unseren obigen Überlegungen ergibt sich, daß die τέχνη des Künstlers, die τέχνη, von der in der Poetik die Rede ist, ebenso mit dem Wirklichen wie mit dem Möglichen arbeitet, d.h. daß sich in ihr Erkenntnis und Kenntnis der Realität verbinden müssen mit dem menschlichen kreativen Vermögen, Nicht-Reales darzustellen, oder, in aristotelischen Worten, Seiendes unter dem Gesichtspunkt seines potentiellen Werdens zu sehen. Die Komponenten Realitätswissen und Imagination müssen sich vereinigen—denn das ἔργον des Dichters ist es ja nicht, wie die Poetik sagt (1451 a), das wirklich Geschehene darzustellen, sondern das, was geschehen könnte (οὐ τὰ γενόμενα... ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο), d.h. das Mögliche, sei es, daß es (da von Handlungen die Rede ist) wahrscheinlich, sei es daß zwangsläufig geschehen wird (τὰ δυνάτῃ κατὰ τὸ εἶκός ἢ τὸ ἀναγκαῖον).

Von den verschiedenen Formen der Mimesis hat Aristoteles besonders jene ausgeführt, die für die Tragödie spezifisch ist. Die tragische Dichtung (und das Epos, insofern seine Handlung (μῦθος) dramatisch angelegt werden soll—vgl. 1459 a) aber ist Nachahmung einer Handlung (μίμησις πράξεως—1449b et passim). Die Anweisungen, welche die Poetik für die Gestalt dieser Handlung gibt, führen die erwähnte Theorie weiter aus, daß die Kunst nicht τὰ γενόμενα darzustellen habe, keine Nachahmung im platten Sinn sein solle, sondern von —gegenüber der Realität— Fiktivem handle. Im folgenden sei versucht, die Hauptprinzipien der Realitätsbehandlung in der Dichtung, wie sie sich aus dem Text der Poetik ergeben, zu untersuchen.

Als erstes Prinzip könnte das des Auswählens, Ordnen, «Zerstreutes

1) Ingemar Düring, Aristoteles (Heidelberg 1966), S. 82.

2) Alfred Bäumler, Ästhetik, in: Handbuch der Philosophie I (München und Berlin 1934) III. Teil, S. 48.

in Eines Zusammenfassens» genannt werden. Denn eben τῷ συνῆχθαι τὰ διασπαρμένα χωρὶς εἰς ἓν (Pol. 1281b 12) unterscheidet sich, wie Aristoteles sagt, z.B. kunstreich Gemaltes von Wirklichem. Entsprechend muß die πρᾶξις daher abgeschlossen sein und eine gewisse Größe besitzen (Poet. 1449 b), sie muß ein Ganzes bilden, das Anfang und Ende besitzt (1450 b), sie darf nicht an einem beliebigen Punkt anfangen noch an einem beliebigen Punkt enden, sie muß, um schön zu sein, Teile in einer bestimmten Ordnung enthalten und einen bestimmten und nicht zufälligen Umfang haben—denn («das Schöne beruht auf Umfang (μέγεθος) und Ordnung (τάξις) (1450 b).

Eng damit zusammen hängt ein zweites Prinzip: die Handlung muß Wahrscheinlichkeit besitzen. In der Dichtung ist das Unmögliche, aber Überzeugende dem Möglichen aber Unwahrscheinlichem vorzuziehen (1460 a26, 1461 b11; cf 1460 b). So ist es auch kein Fehler gegen die Kunst selbst (καθ' αὐτήν), sondern nur κατὰ συμβεβηκός (eine direkte Antwort auf Platon), wenn etwa ein Pferd beide Vorderbeine zugleich auswürfe, oder der Dichter nicht weiß, daß die Hirschkuh keine Hörner hat (beides 1460 b). Nur wenn es die Überlieferung ist, die etwas ganz Unglaubliches berichtet—etwa von dem berühmten Untier πρόσθε λέων, ὅπισθεν δὲ δράκων, μέσση δὲ χίμαιρα muß man den Stoff hinnehmen. Auch muss man anerkennen, daß sich vieles gegen die Wahrscheinlichkeit ereignet. (1456 a, 1461 b; Rhet. 1402 a).

Als drittes Prinzip könnte man nennen, daß die Handlung eine gewisse innere Wahrscheinlichkeit besitzen muß. «Unwahrscheinliches darf in den Handlungen nicht vorkommen», heißt es in 1454 b 6, auf keinem Fall aber in der dargestellten Handlung. In der Abfolge der Geschehnisse ist nur, um den oben erwähnten Satz noch einmal zu wiederholen, τὰ δυνατόν κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον (1451 a) erlaubt, denn da eine Handlung auf die andere mit Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit folgen muß, muß der Dichter «das Notwendige und Wahrscheinliche immer suchen». Auch die Handlungen eines Menschen mit bestimmten Charakter müssen diesem Gesetz in der Fabel folgen.

Ein weiteres Prinzip schließlich ist das Wesentliche, nach welchem der Dichter zu streben hat. Im 17. Kapitel zeichnet Aristoteles kurz die wesentliche Handlung (nicht die gesamte Fabel) der Iphigenie und der Odyssee nach: τὸ μὲν οὖν ἴδιον τοῦτο (1455 b) - dies ist der Kern, in den dann erst ἐπεισόδια eingeführt werden dürfen. Auf diesen wesentlichen Kern (τὰ καθόλου 1) muß der Dichter achten, sonst wird die Fabel zu umfangreich, verwickelt und unübersichtlich (c.23, 1459 a).

1) Τὰ καθόλου wird hier, wo von der Fabel die Rede ist, am besten mit 'das Wesentliche' übersetzt (1455 b), während man in 1451 b, wenn von der Realität die Rede ist und τὰ καθόλου mit τὰ καθ' ἑκάστων kontrastiert wird, besser vom 'Allgemeinen' spricht.

Das für unsere Erörterung bedeutsamste Prinzip aber ist das des Allgemeinen, Typischen (τὰ καθόλου). Die Dichtung, sagt Aristoteles, spricht vom Allgemeinen, während etwa die Historie—jene Disziplin also, die vom Realen als dem in unserem Sinn wirklich Geschehenem handelt—das Einzelne berichtet. (Ἡ μὲν γὰρ ποιήσις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει 1451 b). An dieser Stelle findet sich der gleiche Wortlaut wie in 1454 a—nämlich daß ein Mensch von dieser oder jener Art dies oder jenes tun oder sagen müsse—, aber nun nicht mehr als Anweisung aus der Poetik an den Dichter, dass (ὥστε) sich dies im Kunstwerk so verhalten möge, sondern als Aussage über den Gegenstand der Dichtung, die Realität. Die Dichtung sucht das Allgemeine, d.h. das für die Realität und das Menschenleben Typische, zeitlos-Gültige. Sie schildert eine reale oder eine fiktive Handlung, sie gestaltet diese nach den genannten Prinzipien um—aber diese Handlung weist wieder auf die Realität zurück, nachdem sie sie durch die dichterische Gestaltung transzendiert hat: sie schildert ein Allgemeines dieser Realität ¹. Die Historie hingegen handelt von Einzellnem —Nicht-Allgemeinem, ungeformter Realität—, etwa dem, was der (historisch wirkliche) Alkibiades gesagt oder was ihm widerfahren ist (ibid.). So wird auch der berühmte Satz verständlich, daß die Dichtung also «philosophischer» als die Historie sei: auch die Philosophie strebt ja, wenngleich in anderer Weise, nach dem Allgemeinen. Worin aber unterscheiden sich Dichtung und Philosophie? Die Formulierung, daß die Poesie zum Allgemeinen strebe, hat noch einen bedeutsamen Nachsatz: (ἡ ποιήσις) ὀνόματα ἐπιτιθεμένη—'wobei sie (die Dichtung den Menschen) Namen gibt' (ibid.). Die Dichtung also konkretisiert an einem Handlungsmaterial, sie stellt das Allgemeine im Konkreten dar.

Nicht also auf ein Transzendentes weist die Kunst in der Vorstellung des Aristoteles, sondern zurück auf die Realität und das menschliche Leben. Sie erinnert nicht an die Idee, sondern an das Allgemeine. Sie ist, wie Ingemar Düring sagt, «eine Frucht der Reflexion über die großen Fragen des Menschenlebens» ². Diese Reflexion aber vollzieht sich nicht in diskursiver Weise, sondern am konkreten Fall: die Kunst ist ein konkret Allgemeines.

1) Auffällig in diesem Zusammenhang mag die Formulierung erscheinen, die Tragödie sei eine μίμησις . . . βελτιόνων als wir (1454 b) und Homer habe den Achill ἐπαικῆς dargestellt. Möglicherweise müssen wie uns, wie Döring (Die Kunstlehre des Aristoteles, Jena 1876, S. 155) sagt, damit abfinden, dass Aristoteles «die Grenzlinie zwischen dem Sittlichen und der Kunst nicht scharf gezogen» hat. Wahrscheinlicher freilich scheint mir Wimsatts Vorschlag (zu der korrupten Stelle 1461 b 12 f.), βέλτιον bedeute in der Poetik ebenso wie in De Gen. An. und De Part. An. 'higher reality'. (Literary Criticism: A Short History, New York 1957, p. 27).

2) a. a. O. p. 162.

Π Ε Ρ Ι Λ Η Ψ Ι Σ

Ἰδανικότης καὶ γενικότης

Δύο ἀπόψεις τῆς ἀρχαίας θεωρίας τῆς μιμήσεως

Ἐκ τοῦ πλήθους τῶν ἐκάστοτε διατυπωθεισῶν αἰσθητικῶν θεωριῶν δυνάμεθα νὰ ἐξετάσωμεν ἰδιαιτέρως τὰς μιμητικὰς. Αὗται εἶναι ἐκεῖναι αἱ ὁποῖαι ἀσχολοῦνται μὲ τὴν σχέσιν τοῦ καλλιτεχνήματος πρὸς τὰ ἔξω, πρὸς τὸν «κόσμον». Ἐκ τούτων διακρίνομεν δύο ομάδας : ἐκείνας αἱ ὁποῖαι μιμοῦνται ἐν ὑπερβατικὸν ἰδεῶδες καὶ ἐκείνας αἱ ὁποῖαι μιμοῦνται ἐν «ἐμπειρικόν» ἰδεῶδες. Ὡς θεμελιωταὶ ἀμφοτέρων τῶν ἀντιλήψεων δύνανται νὰ θεωρηθοῦν ὁ Πλάτων καὶ ὁ Ἀριστοτέλης, τῶν ὁποίων αἱ ἐν προκειμένῳ ἀπόψεις ἐρευνῶνται κατωτέρω.

I. Ὁ Πλάτων, ὡς γνωστόν, ἀπορρίπτει τὴν μιμητικὴν Τέχνην ἐκ λόγων γνωσιοθεωρητικῶν καὶ ἠθικοπαιδαγωγικῶν. Ἐνίοτε ὅμως, ὅπως εἰς τὸν «Ἴωνα», ἀναγνωρίζει τὴν δυνατότητα μιᾶς ἐνώσεως τοῦ καλλιτέχνου πρὸς τὸ θεῖον διὰ τῆς ἐμπνεύσεως. Βεβαίως ἡ ἐμπνευσις αὕτη δὲν εἶναι ἔλλογος, διὰ τοῦτο καὶ εἶναι ἐπισηφαλής. Ἐν τῇ «Πολιτείᾳ» παρὰ ταῦτα ὑπάρχουν χωρία τὰ ὁποῖα ἀναφέρονται εἰς μίαν θεωρίαν τῆς ἰδανικῆς Τέχνης. Ὁ καλλιτέχνης, γράφει ἐκεῖ ὁ Πλάτων, κατευθύνει τὸ βλέμμα του ταυτοχρόνως πρὸς τὰς ἰδέας καὶ πρὸς τὴν πραγματικότητα καὶ δημιουργεῖ κάτι, τὸ ὁποῖον ναὶ μὲν ἀντιστοιχεῖ πρὸς τὸ ἀνθρώπινον μέτρον, καθιστᾷ ὅμως ὁρατὴν τὴν ἰδέαν—ἐν «πραγματικὸν ἰδεῶδες».

II. Εἰς τὸ κέντρον τῆς φιλοσοφίας τοῦ Ἀριστοτέλους εὐρίσκεται ἡ φύσις (πραγματικότης). Παραλλήλως ὅμως πρὸς τὴν φυσικὴν δύναμιν ὑπάρχει ἀκόμη μία ἄλλη παραλλήλως δρῶσα δύναμις : ἡ τέχνη. Ὡς «τέχνη μιμητικὴ» εἶναι αὕτη τέχνη ἐν στενῇ ἐννοίᾳ. Κατὰ ποίους νόμους ὅμως μιμεῖται ἡ τέχνη ; Σπουδαιότητα παρουσιάζει ἰδίως ἡ ἀρχὴ τῆς γενικότητος («τὰ καθόλου»). Ἡ τέχνη μιμεῖται ὅχι μίαν ὑπερβατικὴν ἰδέαν, ἀλλὰ τὰς σπουδαίας, τυπικὰς, «γενικὰς» ἀπόψεις τῆς πραγματικότητος. Ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὴν Ἱστορίαν, ἡ ὁποία παρουσιάζει τὸ πραγματικόν, τὸ μεμονωμένον, ἡ τέχνη καθιστᾷ ὁρατοὺς γενικοὺς νόμους ὑπὸ μίαν συγκεκριμένην περίπτωσιν. Εἶναι, ὅπως θὰ ἔλεγεν ὁ Ἐγελος, ἐν «συγκεκριμένον γενικόν».