

# Archiv für Begriffsgeschichte

## ABHANDLUNGEN

*Max Gottschlich:* Zur Systematik des μίμησις-Begriffs in Platons Kunstbegründung

*Jasper Doomen:* Beyond Dignity

*Roland Reiske:* Freiheit und Furcht bei Hobbes

*Natalia Strok:* Eriugena's Pantheism. Brucker, Tennemann and Rixner's Reading of *Periphyseon*

*Tomáš Hlobil:* Der Begriff des Interessanten in den Prager Vorlesungen von Anton Müller. Ein unbekanntes Kapitel aus der Frühgeschichte der böhmisch-österreichischen Ästhetik

*Martín Rodríguez Baigorria:* Hölderlin und die Sattelzeit. Enthusiastische Rhetorik und geschichtliche Beschleunigung

*Kay Herrmann:* Jakob Friedrich Fries und der Psychologismusstreit

*Andrea Bertino:* Lichtmetaphorik und Schatten Gottes in Nietzsches neuer Aufklärung

*Adam Foley:* As Platonic as Zarathustra: Nietzsche and Gustav Teichmüller

*Kevin Liggieri:* Von der »Menschen-zucht« zur »Menschen-behandlung«. Zur Begriffsgeschichte der »Anthropotechnik«

*Alexander Fischer:* Existenzielle Spannungsverhältnisse. Überlegungen zum Begriff »Aussteiger«

## MISZELLEN

*Ulrich Dierse:* »Verfassungspatriotismus« schon 1761/65?!

*Reinhold Hülsewiesche:* Wechselwirkung – Anmerkungen zur Karriere eines Begriffs

LITERATURBERICHT – Neuerscheinungen zur Begriffsgeschichte in Russland

Archiv für Begriffsgeschichte · Band 57



# Archiv für Begriffsgeschichte

Begründet von  
ERICH ROTHACKER

Herausgegeben von  
CHRISTIAN BERMES, ULRICH DIERSE  
und MICHAEL ERLER

Redaktion:  
ANNIKA HAND

Band 57 · Jg. 2015

FELIX MEINER VERLAG  
HAMBURG

Wissenschaftlicher Beirat  
*Tilmann Borsche (Hildesheim)*  
*Carsten Dutt (Heidelberg)*  
*Gerald Hartung (Wuppertal)*  
*Ralf Konersmann (Kiel)*  
*Christoph Markschies (Berlin)*  
*Gisela Schlüter (Erlangen-Nürnberg)*  
*Gunter Scholtz (Bochum)*  
*Carsten Zelle (Bochum)*

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische  
Daten sind im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.

ISSN 0003-8946

© Felix Meiner Verlag Hamburg 2016. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten. Satz: Type & Buch Kusel, Hamburg. Druck und Bindung: Druckhaus Beltz, Bad Langensalza. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichte Zellstoff. Printed in Germany.

[www.meiner.de/afb](http://www.meiner.de/afb)

# INHALT

## ABHANDLUNGEN

<i>Max Gottschlich</i> Zur Systematik des μίμησις-Begriffs in Platons Kunstbegründung . . . . .	7
<i>Jasper Doomen</i> Beyond Dignity . . . . .	57
<i>Roland Reiske</i> Freiheit und Furcht bei Hobbes . . . . .	73
<i>Natalia Strok</i> Eriugena's Pantheism. Brucker, Tennemann and Rixner's Reading of <i>Periphyseon</i> . . . . .	105
<i>Tomáš Hlobil</i> Der Begriff des Interessanten in den Prager Vorlesungen von Anton Müller. Ein unbekanntes Kapitel aus der Frühgeschichte der böhmisch-österreichischen Ästhetik . . . . .	125
<i>Martín Rodríguez Baigorria</i> Hölderlin und die Sattelzeit. Enthusiastische Rhetorik und geschichtliche Beschleunigung . . . . .	145
<i>Kay Herrmann</i> Jakob Friedrich Fries und der Psychologismusstreit . . . . .	175
<i>Andrea Bertino</i> Lichtmetaphorik und Schatten Gottes in Nietzsches neuer Aufklärung . . .	197
<i>Adam Foley</i> As Platonic as Zarathustra: Nietzsche and Gustav Teichmüller . . . . .	217
<i>Kevin Liggieri</i> Von der »Menschen-zucht« zur »Menschen-behandlung«. Zur Begriffsgeschichte der »Anthropotechnik« . . . . .	235
<i>Alexander Fischer</i> Existenzielle Spannungsverhältnisse. Überlegungen zum Begriff »Aussteiger« . . . . .	259

## MISZELLEN

<i>Ulrich Dierse</i>	
»Verfassungspatriotismus« schon 1761/65?! .....	277
<i>Reinhold Hülsewiesche</i>	
Wechselwirkung – Anmerkungen zur Karriere eines Begriffs .....	287

## LITERATURBERICHT

## Neuerscheinungen zur Begriffsgeschichte in Russland

<i>Nikolaj Plotnikov</i>	
<i>Holger Kuße und Nikolaj Plotnikov</i> (Hrsg.): <i>Pravda. Diskurse der Gerechtigkeit in der russischen Ideengeschichte</i> .....	305
<i>Svetlana Kirschbaum</i>	
<i>Alexander Bikbov</i> : <i>Grammatika porjadka. Istoričeskaja sociologija ponjatij, kotorye menjajut našu real'nost'</i> .....	309
Bibliographie .....	315
Abstracts .....	335
Begriffsregister .....	341
Adressen .....	349

## Zur Systematik des μίμησις-Begriffs in Platons Kunstbegründung

Max Gottschlich

Platon ist der erste Systematiker der Philosophie. Mit ihm beginnt auch die systematische Reflexion auf das Wesen der Kunst, die zu einer fundamentalphilosophischen Begründung führt, in welcher der Begriff der μίμησις im Zentrum steht. Dass Platon damit bleibend relevante Maßstäbe setzte, zeigt die produktive Aneignung seines Ansatzes von Aristoteles bis ins 18. Jahrhundert und darüber hinaus bis hin etwa zu Gadamer in reichem Maße. Dennoch wird Platon – wohl beginnend mit der philologischen Platon-Aneignung um 1800 und unter dem Einfluss der Romantik – zumeist als Ahnherr alles philosophischen Unverständnisses der Kunst aufgefasst.<sup>1</sup> Die Einwände *in aestheticis* lassen sich auf folgende miteinander zusammenhängende Punkte zurückführen: Platon hätte in traditionsbildender Weise die sinnliche Erfahrung nicht als autochthone Wissensgestalt zu würdigen gewusst, daher eine Unterordnung von demjenigen, was wir (schöne) Kunst nennen, unter die Wissenschaft qua Philosophie grundgelegt, die Kunst mit dem μίμησις-Begriff auf einen »Realismus« oder gar »Naturalismus«<sup>2</sup> verpflichtet sowie nicht zu würdigen gewusst, dass Kunst der Phantasie und dem Selbst-Ausdruck entspringt. So gehe Platon an der Autonomie der Kunst als Wissen bzw. Praxis *sui generis* vorbei (wobei der Sinn von »Autonomie«, sei es vor-modern etwa im Sinne der Renaissance, sei es modern im Sinne der freigesetzten Bestimmbarkeit und Beziehbarkeit von Material, Form und Inhalt gedacht, meist nicht auseinandergehalten wird).<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Den näheren Ursprung dieser zur *communis opinio* gewordenen Auffassungsweise in der Platon-Philologie und ihr Fortwirken nachzuzeichnen, wäre Gegenstand einer eigenen Untersuchung. Schon bei Eduard Zeller: *Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung*. 2. Theil, 1. Abtheilung: Sokrates und die Sokratiker, Platon und die alte Akademie (Leipzig 1875) 795, tritt diese Auffassungsweise kodifiziert auf. Diese Meinung schreibt sich über Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf und Otto Apelt bis ins 20. Jahrhundert und heute fort – vgl. etwa Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften, hg. von R. Tiedemann, Bd. 7 (Frankfurt a. M. 2003) 128f., 165f. u. ö.

<sup>2</sup> Wladyslaw Tatarkiewicz: *Geschichte der sechs Begriffe: Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis, Ästhetisches Erlebnis*, aus dem Polnischen von F. Griese (Frankfurt a. M. 2003) 388ff., 417.

<sup>3</sup> Dabei wird das moderne Verständnis von Kunstautonomie (das sich bereits in der Romantik ankündigt), dessen Genesis aus der Vormoderne übersehend, für die Erscheinung

Wie kommt es zu diesem erstaunlichen Gegensatz in der Würdigung Platons? Der Grund scheint darin zu liegen, dass in der philosophischen Tradition Platon aus der systematischen Mitte seines Denkens heraus verstanden wurde, während dort, wo das Systematische zugunsten historisch-philologischer Interessen in den Hintergrund tritt, diese Mitte, aus der heraus sich Platons Kunstdenken in seiner Bedeutung erschließt, verschwunden ist. Dann wird Platon mit der Platonistik verwechselt<sup>4</sup> sowie ihm ein bloß technisches Verständnis von μίμησις (als Herstellung von Abbildern) unterstellt und die genannten Einwände scheinen sich aufzudrängen. Gleichwohl ist der Punkt hinsichtlich der Unterordnung der Kunst unter die wahrhaftige Wissenschaft nicht einfach von der Hand zu weisen. Aber auch hier gilt es zu sehen, von welchen Voraussetzungen her sich dies für Platon ergibt, sowie dies, dass Platon ebenso den denkerischen Boden dafür bereitet hat, über diese Unterordnung hinauszugehen.

Nun hat die jüngere Forschung viel zur Wiedergewinnung einer differenzierten und gründlicheren Sicht auf Platons Auffassung der Kunst beigetragen.<sup>5</sup> Platons Kunstbegriff wird wiederum ideentheoretisch ernst genommen.<sup>6</sup> Hinsichtlich des Schlüsselbegriffs der Kunstbegründung, dem μίμησις-Begriff, wird die Unterschiedlichkeit von dessen Bedeutung im *Opus platonicum* von der frühen bis zur späten Zeit herausgearbeitet.<sup>7</sup> Dies wird der Vielzahl an vorurteilsbeladenen Interpretationen zu Recht entgegengehalten, die Platon einseitig auffassen bzw. ein »monolithisches« Verständnis künstlerischer μίμησις unterstellen. Jedoch stellt sich damit die weitergehende Frage, ob die unterschiedenen Bedeu-

---

eines *geschichtslosen Wesens* von Kunst gehalten, an dessen Begründbarkeit dann Platon gemessen wird. Zur Differenz von vormoderner und moderner Bedeutung von μίμησις vgl. Leo Dorner: Nachahmung. In: *Ästhetische Kategorien. Kunstwissenschaft und Philosophie im Gespräch*, hg. von M. Leisch-Kiesel, M. Gottschlich u. S. Winder, Bielefeld 2016.

<sup>4</sup> Ein wirkmächtiges Beispiel dafür ist Friedrich Nietzsche, der dem »ästhetischen Sokratismus« das Dionysische (*Die Geburt der Tragödie*) und Platon, dem »Hinterweltler« schlechthin und »größten Kunstfeind« Europas, Homer entgegensetzt: »Platon gegen Homer: das ist der ganze, ächte Antagonismus – dort das »Jenseitige« besten Willens, der grosse Verleumder des Lebens, hier dessen unfreiwilliger Vergöttlicher.« (Zur Genealogie der Moral III, 25, KSA 5, 402–403)

<sup>5</sup> Vgl. Ulrike Zimbrich: Mimesis bei Platon. Untersuchungen zu Wortgebrauch, Theorie der dichterischen Darstellung und zur dialogischen Gestaltung bis zur Politeia (Frankfurt a. M. 1984). Eine Verteidigung Platons gegen oberflächliche Lesarten des μίμησις-Begriffs gibt Willem J. Verdenius: Mimesis. Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to us (Leiden 1949). Mit Fokus auf die *Politeia* vgl. Christopher Janaway: Images of Excellence. Plato's Critique of the Arts (Oxford 1995).

<sup>6</sup> So bei Michael Hofer: *Begriff und (Trug-)Bild bei Platon*. In: Evidenz und Täuschung. Stellenwert, Wirkung und Kritik von Bildern (Linzer Beiträge zur Kunstwissenschaft und Philosophie Bd. 1), hg. von M. Hofer u. M. Leisch-Kiesel (Bielefeld 2008) 131–149.

<sup>7</sup> Vgl. Stephen Halliwell: The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems (Princeton UP 2002) bes. Chapter 1–4.

tungen von μίμησις nur nebeneinanderstehen und Platon sich den Fehler eines inkonsistenten Wortgebrauchs vorhalten lassen muss<sup>8</sup>, oder ob diese Differenzen ein *fundamentum in re* haben, ihnen also eine konsistente Systematik zugrunde liegt. Letzteres soll im Folgenden – Platon als Systematiker ernst nehmend – gezeigt werden.

Die These lautet, dass Platon zwei Grundbedeutungen von μίμησις herausstellt, die nicht nebeneinanderstehen oder konkurrieren, sondern eine systematische Differenz hinsichtlich der Konkretion von μίμησις zum Ausdruck bringen. Mit Blick darauf erschließt sich Platons Grundlegung der Kunst in ihrer Tiefe, einer Tiefe, von der her zugleich allfällige bleibende Probleme als solche einsichtig werden. Damit soll eine zweifache Vermittlungslücke geschlossen werden: erstens die Lücke zwischen der logisch fundierten früh- und mittelplatonischen Kunstkritik und der ebenfalls logisch fundierten affirmativen Neubewertung der Kunst beim späteren Platon; zweitens die Lücke zwischen den beiden zentralen vormodernen Paradigmen der Kunstbegründung, nämlich dem ontologischen Paradigma von Kunst als Darstellung und dem neuzeitlichen, freiheitsbezüglichen Paradigma von Kunst als Ausdruck.

## I. Die Frage nach dem Prinzip und Ursprung der Kunst

Die weltgeschichtliche Voraussetzung für das Auftretenkönnen der Reflexion auf das Wesen der Kunst war der Zusammenbruch des griechischen Mythos. Im Mythos wurde dasjenige, was wir schöne Kunst nennen, als solche nicht näher begründet, da sie als Religion unmittelbar von den Göttern her begründet war. Die τέχναι – alles dasjenige, was nicht durch Notwendigkeit (bzw. Zufall), sondern durch Freiheit begründet ist – wurden (noch) nicht prosaisch<sup>9</sup> interpretiert, sondern die sich in diesen Künsten offenbarende Logizität wurde als göttliche Vernünftigkeit gefasst.<sup>10</sup> Darin wurde ausgesprochen und in sinnlichen Gestalten gedacht, dass die Freiheitswirklichkeit als dasjenige, was den Menschen zum Menschen macht, nicht von der natürlichen Natur her (die ohnehin als Naturprosa für dieses Bewusstsein, das die Welt als voll von Göttern erfahren hat, noch gar

---

<sup>8</sup> Diese Konsequenz legt sich bei Halliwell nahe.

<sup>9</sup> Etwa im Sinne des späteren sophistischen τέχνη-Begriffs als bloß menschlicher Setzung oder gar des neuzeitlichen Technikbegriffs. Die aristotelische Kunstdefinition in *Metaphysik* 981a 5–7, in welcher Kunst ganz allgemein von der menschlichen Erfahrung her begründet wird, fußt in gewisser Weise auf dem sophistischen τέχνη-Begriff.

<sup>10</sup> Dieses Verständnis spricht sich paradigmatisch bei Epicharm aus: »Denn kein Mensch hat irgendeine Kunst erfunden, vielmehr stets Gott.« (Die Fragmente der Vorsokratiker, Griechisch und Deutsch von Hermann Diels, hg. und mit Nachtrag von Walther Kranz, Bd. I [Hildesheim 2004, <sup>6</sup>1951] 23 B 57).

nicht vorhanden war) begründet werden kann. Dies ist das zeitlos Bedenkenswerte des Mythos, das ihn als rationalen Mythos auszeichnet. Bis zur griechischen Aufklärung bestand die mythische Begründungsform von Kunst darin, dass sich Kunst –näher im Sinne der Dichtkunst eines Homer und Hesiod – von den übrigen Produkten der τέχνη dadurch unterscheidet, dass der Künstler unmittelbar durch die Götter im Sinne des ἐνθουσιασμός bzw. der ἔκστασις bestimmt ist. Im Zeichen dieses Begriffs der Kunst hatte der Künstler im engeren Sinne die Dignität, Ort der Vermittlung zwischen den Menschen und den Göttern zu sein, da durch ihn sich die Kenntnis der Künste – d. h. des eigentlich Menschlichen – vermittelt. Der Künstler ist Darsteller und Interpret des Mythos (primär als Dichter, dann als Rhapsode), und als solcher jene ausgezeichnete Instanz, in der sich die göttliche Vernünftigkeit im Sinne des ἐνθουσιασμός ausspricht.<sup>11</sup> Der Rhapsode spricht nicht in seinem Namen, sondern er ruft die Musen an und will ganz Medium des Gottes sein. Man kann diese Wirklichkeitsweise des Künstlers – ohne spätere Bedeutungen des Wortes »Genie« hineinzulesen – als Religionsgenie oder Priestergenie, d. h. als unmittelbares Darstellungsgenie bezeichnen.<sup>12</sup>

Das Auftreten der Reflexion auf Kunst setzt voraus, dass dasjenige, was wir schöne Kunst nennen, aus ihrer unmittelbaren Identität mit der Religion heraustritt. In der gelebten Selbstverständlichkeit der Identität von Kunst und Religion musste und konnte die Was-Frage hinsichtlich der Kunst und des Schönen nicht auftreten. Mit der Entdeckung des Logischen durch die Eleaten und Heraklit, der damit einhergehenden griechischen Aufklärung und Religionskritik sowie durch die Position des sokratischen Begriffsrealismus ist die unmittelbare Gewissheit in Bezug auf die Kunstreligion zerbrochen, weshalb sich notwendig die Frage nach dem Wesen des Schönen sowie der Kunst und des künstlerischen Tuns stellt.<sup>13</sup> Kunst muss neu bzw. überhaupt erstmals weltgeschichtlich ausdrücklich begründet werden.<sup>14</sup> Aufgrund der bisherigen Fraglosigkeit des Wesens von Kunst hatten die Griechen noch kein eigenes Wort zur Bezeichnung von Kunst

---

<sup>11</sup> Vgl. A. Müller: Art. Der Kunst-Begriff in der Antike. In: HWPh, Bd. 4 (Basel 1976) Sp. 1357.

<sup>12</sup> Zum Genie-Begriff der Antike vgl. Darrin McMahon: Divine Fury: A History of Genius (New York 2013).

<sup>13</sup> Vgl. Gerhard Krüger: Einsicht und Leidenschaft. Das Wesen des platonischen Denkens (Frankfurt a. M. 51983) 40 ff.

<sup>14</sup> Die moderne Reflexionskultur hinsichtlich des Wesens von Kunst ist nur eine formelle Analogie zu dieser ersten Fraglichkeit. Platons Denken steht am Beginn des Begreifens der Kunst, die ihre Autonomiegeschichte auf dem Boden des Christentums noch vor sich hat; die moderne Reflexion hat diese hinter sich. Zur Bestimmung der modernen Kunst vgl. Leo Dorner: Traktat über vormoderne und moderne Kunst (Würzburg 2010) sowie: ders.: Über das Ende der Kunst in Hegels Ästhetik. In: Dialektische Logik. Hegels »Wissenschaft der Logik« und ihre realphilosophischen Wirklichkeitsweisen (Gedenkschrift für Franz Ungler), hg. von M. Gottschlich und M. Wladika (Würzburg 2005) 172–200.

im engeren Sinne der schönen Kunst. Dennoch unternimmt es Platon, den notwendigen Ort der Kunst zu fassen und zu begründen. Er zeigt zunächst, dass mit Sokrates das Wesen des Schönen (*Hippias maior*) und der Kunst (*Ion*), sofern sie über das bloß Handwerkliche hinausgeht, Gegenstand der Reflexion wird; er zeigt in diesen Dialogen weiters das Zerschneiden der mythischen Interpretation des Schönen und der Kunst angesichts des sokratisch gesetzten Bewusstseins der Freiheit, dass nämlich der Logos Prinzip der Objektivität sei, und des damit einhergehenden Wissensanspruchs im Sinne der Was-Frage. Denn mit Sokrates wird ins Bewusstsein gehoben, dass die unhintergehbare Voraussetzung alles Erkennens, Handelns und Herstellens die Form »Ich weiß«, neuzeitlich formuliert: das Selbstbewusstsein ist.<sup>15</sup> Dasjenige, was durch den Menschen als Vernunftwesen da ist, verdankt sich dem Wissen. An dem darin gründenden Anspruch der reflektierten Sittlichkeit zerbricht die naive, unmittelbare Einheit des Guten und Schönen, welche die gesamte Lebenswirklichkeit der alten Welt durchzogen hat – insbesondere im Sinne der schönen Sittlichkeit. Kriterium des guten Handelns ist nicht mehr ein Sich-Berufen auf die durch die Götter gegründete Sittlichkeit, sondern der Maßstab des Handelns ist aus dem Wissen im Sinne des Gewissens zu nehmen.<sup>16</sup> Das Schöne ist nicht mehr unmittelbar das Gute und umgekehrt.<sup>17</sup> Damit ist auch das Schöne im Sinne der Kunst seinem Wesen nach fraglich. So stellt sich die Frage, welche Weise von Wissen überhaupt dem Produzieren und Interpretieren der Kunst, die bisher höchste Dignität im Sinne der Kunstreligion hatte, zugrunde liegt. Die Selbstinterpretation des Rhapsoden Ion, dass der Künstler sein Werk unabsichtlich im Sinne der *θεία μανία* bzw. *ἔκστασις* vollbringt, erscheint zunächst als defizient. Denn wenn der Künstler sein Werk unabsichtlich vollbringt, dann scheint sein Tun nicht durch ein Wissen um den Gegenstand der (Dicht-)Kunst, ein Wissen um den Inhalt der Kunst, bestimmt zu sein.<sup>18</sup> So zerbricht der Wahrheitsanspruch der Kunst qua Mythos angesichts des neuen Wahrheitsanspruches, den die Reflexion mit sich führt.<sup>19</sup>

Mit Blick auf die spätere Kunstbegründung Platons insbesondere im *Symposium* ist zu betonen, dass sich das darin aussprechende Moment der Religionskritik aufheben wird. Dies betrifft nicht zuletzt den Begriff der *ἔκστασις*.<sup>20</sup> Was noch im

<sup>15</sup> Vgl. *Charmides* 165c–169d6 und *Theaitetos* 184b5–187a7.

<sup>16</sup> In dem Sinne wurde Sokrates als Begründer der Ethik zugleich an der alten Sittlichkeit schicksalhaft schuldig.

<sup>17</sup> Dieses Auseintreten zeigt sich paradigmatisch an der Gestalt des Sokrates in der Differenz zwischen seiner silenhaften Gestalt und der inneren Schönheit seiner Handlungen.

<sup>18</sup> Eine ähnliche Kritik findet sich im *Menon* (99c) hinsichtlich der Tugend als *θεία μοίρα* und in der *Apologie* (22b–c).

<sup>19</sup> Die moderne Kunst scheint eine »Wiederkehr« dieses Phänomens zu sein.

<sup>20</sup> In erster Linie ist hier auf die affirmative Betrachtung der *μανία* im *Phaidros* zu verweisen (243e–245c), in welcher Lysias' Kritik am »göttlichen Wahnsinn« von Sokrates, insbesondere im Zusammenhang mit der Dichtung, zurückgewiesen wird. Die Übersetzung

*Ion* zunächst in besonderer Weise für die Kunst und die an ihr Beteiligten veranschlagt wird, das wird verallgemeinert: Weil jedes endliche Seiende, indem es der Sphäre der αἰσθητά angehört, durch das Prinzip der χάρα bestimmt ist, ist dieses unmittelbar in sich gebrochen, nicht mit sich identisch – und damit ekstatisches Selbst. So hat grundsätzlich alles Endliche den Antrieb, sich zu übersteigen. Es ist nur, indem es über seine Unmittelbarkeit hinausgeht. Dies gilt in besonderer Weise für den Menschen: als Vernunftwesen, das sich von der Natur unterscheidet, muss er sich aus allem bloß Naturhaften herausarbeiten, um sein wahres Selbst – das λογιστικόν – im Sinne des *sich wissenden* Guten zu realisieren. Im Rahmen dieser Selbsttranszendenz des Menschen wird, wie die Eros-Lehre zeigt, der Kunst eine wichtige Funktion zukommen. Damit ist aber die frühere Kritik nicht einfach durchgestrichen, sondern im Rahmen des gedanklich eingeholten ἔκστασις-Begriffs gewinnt diese Kritik eine neue Bedeutung. Sie ist nämlich als Hinweis auf den prinzipiellen Unterschied zwischen Philosophie und Kunst zu lesen: In der Sphäre der Kunst gelangen wir noch nicht zu einem logisch transparenten Wissen um den Zusammenhang von ekstatischem Selbst und seiner Selbstvermittlungsbewegung, sondern dieses Wissen ist demgegenüber durch eine sich nicht transparente Unmittelbarkeit geprägt. Der Gegensatz in der Einschätzung der θεία μανία bei Platon ist nicht, wie dies in der Literatur oft geschieht, bloß psychologisch als Gegensatz zwischen dem Dichter und dem Philosophen Platon abzuspannen,<sup>21</sup> sondern die affirmative Einschätzung ergibt sich im Zusammenhang mit der konsequenten ideentheoretischen Gedankenentwicklung hin zur späten Dialektik, worauf noch einzugehen sein wird.<sup>22</sup>

Ebenso nicht bloß psychologisch, sondern mit Blick auf die Ideenlehre ist das viel diskutierte<sup>23</sup> Problem, inwieweit Platon – selbst Dichter und die mythische Redeweise reflektiert einsetzend – dem Mythos gerecht zu werden vermag, zu

---

von μανία mit »Wahnsinn« (Schleiermacher) ist irreführend, da die (unmittelbare) Präsenz höchster Geistigkeit gemeint ist.

<sup>21</sup> Manche wollen dies an Stellen festmachen, in denen Platon sein Verhältnis zur Dichtung thematisiert (*Politeia* 595b, 607c). So lesen wir z. B. bei Reginald Hackforth: »I should be inclined to explain this feature of our present section by the fact, which is universally recognised, that Plato himself is a compound rationalist and poet, and that whereas in the other dialogues [*Ion*, *Menon*, M. G.] his estimate of poets and poetry reflects both elements of the compound in fairly equal degrees, in the *Phaedrus* the poet definitely gets the upper hand.« (R. Hackforth: *Plato's Phaedrus*, translated with an Introduction and Commentary by R. Hackforth [Cambridge 1997] 61)

<sup>22</sup> Dies ist ein inhaltliches Moment, das dafür spricht, den *Phaidros* zumindest den späten mittleren Werken zuzuordnen.

<sup>23</sup> Vgl. Plato and Myth. *Studies on the Use and Status of Platonic Myths* (Mnemosyne Supplements 337), ed. by Cathrine Collobert, P. Destrée and F.J. Gonzales (Leiden, Boston 2012); Platon als Mythologe. *Neue Interpretationen zu den Mythen in Platons Dialogen*, hg. von Markus Janka und C. Schäfer (Darmstadt 2002).

bedenken. Die entscheidende Frage lautet zunächst: Ist die Differenz von Mythos und Wissenschaft notwendig als Differenz innerhalb einer Rangordnung zu fassen? Der Gedankenduktus des mittleren Platon – man denke an das Liniengleichnis der *Politeia* (509c-511e) – legt dies nahe. Der Mythos ist erzählendes Sich-Bewegen des Denkens in Bildern, damit bloß wahrscheinliche Rede (εἰκασία)<sup>24</sup>; diesem kommt gegenüber dem wissenschaftlichen Denken (νόσις), zumal der ἐπιστήμη, ein untergeordneter Rang zu. Zugleich kennt bereits der mittlere Platon die sachliche Notwendigkeit von mythischem Sprechen, nämlich hinsichtlich solcher Inhalte, die begrifflich nicht erreichbar sind oder in Bezug auf die die mythische Redeweise angemessen ist.<sup>25</sup> Im Gesamtrahmen des Eleatismus des frühen und mittleren Platon muss jedoch der Mythos letztlich als untergeordnete Wissens- bzw. Bewusstseinsgestalt erscheinen. Der Mythos ist aber nicht schlicht sich nicht rechtfertigendes Wissen im Unterschied zum Logos, da er Gründe sehr wohl denkt – allein: in sinnlichen Gestalten, auseinandergelegt in die Erzählung, in der meist das, was das der Sache nach Erste ist, später auftritt. Der späte Platon bahnt den gedanklichen Weg, Mythos und Logos wiederum zusammenzudenken<sup>26</sup>, indem es ihm auch um die Überwindung des eleatischen Nebeneinanders von: hier Aisthetisches qua Unmittelbarkeit, da Noetisches qua Vermittlung geht. Dies würde eine andere Einschätzung des Tuns des Rhapsoden ermöglichen. Denn die Stufe der Begeisterung ist keineswegs schiere Unmittelbarkeit des Bewusstseins, sondern höchst vermittelt. Denn der

---

<sup>24</sup> Vgl. auch die Charakteristik des epistemischen Status der mythischen Rede hinsichtlich der Natur in der Vorrede zum ersten Redegang in *Timaios* 29cd.

<sup>25</sup> Eine systematische Übersicht über die von Platon selbst erzählten Mythen gibt das bewusst provokant betitelte Werk von Julius A. Elias: *Plato's Defence of Poetry* (London 1984). Sein Hauptpunkt in der »strong defense« des Mythos ist der, dass Platon einräume, »that dialectic cannot attain its goals by demonstrating the truth of first premisses. If that is so, then those first premisses are myths. [...] The axioms of every system of thought are myths in this sense, and if the strong defence can be made plausible the autonomy and integrity of poetry will be vindicated.« (37) Diese eher an das Aristotelische Organon erinnernde Auffassung von Dialektik mag auf den mittleren Platon in gewisser Weise zutreffen, insofern das Programm der ἐπιστήμη, nämlich alle Voraussetzungen des Wissens systematisch einzuholen und das System des Wissens zu entfalten, nicht realisiert ist; nicht trifft diese jedoch auf die späte Dialektik des *Sophistes* und *Parmenides* zu. Es greift auch zu kurz, den Mythos als bloß sich nicht begründen könnendes Erzählen zu fassen, was zugleich aller Weisheit letzter Schluss sei. Zum Relativismus der Rede von den »großen Erzählungen« und der sogenannten Letztbegründung, die scheitert, ist es dann nicht mehr weit.

<sup>26</sup> Der Schritt vom Mythos zum Logos ist bei den Griechen, zumal bei Platon, nicht die nur abstrakte Negation des Mythos im Sinne des modernen aufklärerischen Verstandes, sondern der Logos fasst sich als die Selbstaufklärung des Mythos, als das sich begrifflich erfassende wahrhafte Wesen des Mythos. Zum Verhältnis von Metaphysik und Mythos der Griechen vgl. Th. W. Adorno: *Metaphysik. Begriff und Probleme*, hg. von R. Tiedemann (Frankfurt a. M. 2006) v. a. die Vorlesungen I, 4 und 12.

Rhapsode musste sich durch seine Auseinandersetzung mit der Form der Dichtung erst zum Könner bilden sowie zu einer absichtslosen Haltung befreit haben, bevor er es wagen konnte, die Musen anzurufen und den Mythos zur Sprache zu bringen.<sup>27</sup>

Zunächst ergibt sich aber aus dem *Ion*, dass Kunst nicht mehr unmittelbar von den Göttern und ihren Eingebungen »abgeleitet« werden kann. Von welchem Prinzip her ist dann die vernunftgemäße Bestimmtheit des Inhalts der Kunst zu begründen? Aufgrund des Auseindertretens von Gutem und Schönerm steht die Kunst unter dem generellen Vorbehalt, Produzieren von bloßem *Schein* zu sein. Mit welchem Recht kann Homer noch als »Erzieher Griechenlands«, der Sänger bzw. Rhapsode als Wissensinstanz hinsichtlich des Wahren und Guten<sup>28</sup> gelten? In der *Politeia* wird erstmals eine philosophische Begründung der Kunst in Beantwortung dieser Fragen gegeben. Die systematische Antwort lautet: Das Schöne und das Gute dürfen nicht auseinanderfallen, denn alle Ideen haben in der Idee des Guten ihren zureichenden Grund. Weil die schöne Kunst aber nicht mehr unmittelbar mit dem Guten identisch ist, muss sie dem Guten, dem Zweck, als Mittel untergeordnet werden. So setzt Platon die Bestimmung der schönen Kunst zunächst darein – und nur dann kann Kunst nach dem Zusammenbruch des Mythos eine innere Berechtigung haben –, dass sie Mittel des Guten im Sinne des sittlich Guten sein soll. *Nur als gesetztes Mittel des Guten und solcherart am wahrhaften Sein partizipierend fällt die Sphäre der Kunst nicht unmittelbar in den Bereich des Nicht-Seins, des bloßen Scheins.* Dieses Bezogensein der Kunst zunächst auf das Gute, mithin auf das wahrhafte Sein, spricht sich im Begriff der μίμησις aus.

## II. Kunst als μίμησις

Das erste dem Logos angehörende Prinzip der Kunstbegründung, das von Platon erstmals in der *Politeia* näher entfaltet wird und das die Kunstphilosophie bis in die Neuzeit in vielfacher Weise bestimmt, ist es, Kunst als μίμησις der Natur zu fassen. Im Zeichen dieses Begriffs wird erstmals auf den Inhalt sowie die Form des Kunstwerks reflektiert. Wir werden uns im Folgenden auf den inhaltlichen

<sup>27</sup> Diesen Hinweis verdanke ich Werner Schmitt.

<sup>28</sup> Die Rhapsoden waren zwar die nicht mehr ursprünglich produktiven Nachfolgegestalten der Sänger-Dichter (Aoiden), aber als *die* Interpreten zugleich Hermeneuten des Mythos galten sie als maßgebliche Wissensinstanzen hinsichtlich der Selbst- und Weltinterpretation des Menschen. Vgl. Art. »Aoiden«. In: Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. I, hg. von H. Cancik u. H. Schneider (Stuttgart, Weimar 1996) Sp. 820 f. sowie: Art. »Rhapsoden«: ebd., Bd. 10 (Stuttgart, Weimar 2001) Sp. 947.

Aspekt von μίμησις konzentrieren, da sich der formale Aspekt von diesem her begreift<sup>29</sup> (worauf hinzuweisen sein wird).

Zunächst gilt es festzuhalten, dass sich die systematische Bedeutung von μίμησις bei Platon nicht auf die Kunst beschränkt. Der Begriff der μίμησις hat grundsätzlich höchste Dignität im Rahmen der Ideenlehre. Μίμησις hängt nämlich mit der Lehre von der μέθεξις zusammen und ist eine Weise der Antwort auf die Frage nach dem Verhältnis des Einzelnen und Allgemeinen: Das Zeitliche, Entstehende und Vergehende hat sein Sein und seine Erkennbarkeit nur als μίμησις der Idee als des Allgemeinen, Ewigen, weil mit sich identischen Wesens einer Sache (*Timaios* 37cd). Ohne Allgemeines kein Einzelnes, kein bestimmter Gegenstand.<sup>30</sup> Steht die Platon-Kritik auf dem Boden einer gegenüber dem Denken autark sein sollenden »Sinnlichkeit«, ist sie haltlos. »Sinnlichkeit« wäre dann nur der Name für das an ihm selbst völlig Unbestimmte (ἄπειρον), das nicht ausgesprochen oder gar künstlerisch dargestellt werden könnte. Die eigentliche Frage ist, als was sich das Denken begriffen haben muss, damit es das Aisthetische nicht außer sich hat. Diese Frage zielt auf das Problem der Überwindung des Eleatismus, der Trennung des Allgemeinen und Einzelnen, Intelligiblen und Aisthetischen – genau dies ist der systematische Kern des μίμησις-Begriffs. Es geht um den Gedanken der *Vermittlung* der im Sinne des χωρισμός zu unterscheidenden Seiten der αἰσθητά und νοητά. Μίμησις bedeutet bei Platon zuletzt nicht ein noch eleatisches Fixieren eines Urbild-Abbild-Schemas, sondern vielmehr den Versuch, das Verhältnis von Idee und Erscheinung als *Selbstverhältnis*, näher: als Besonderung des Allgemeinen, als Selbstbestimmung zu denken. Dieser Gedanke ist in der Ideenlehre des mittleren Platon an sich bereits enthalten, wenn alles Endliche als μίμησις der Idee bestimmt ist. Dass das Verhältnis von Allgemeinem und Einzelnem, von Idee und Erscheinung als Selbstverhältnis zu fassen sei, ist die Einsicht des späten Platon. Was bedeutet μίμησις im Zusammenhang mit der Natur bzw. der Kunst näher?

Was ist zunächst mit Natur gemeint? Natur (φύσις) meint zunächst alles dasjenige, was sich nicht menschlicher τέχνη verdankt – Natur also als das Andere der Freiheit. An diese formelle Basisdefinition knüpfen sich nun, systematisch gesehen, zumindest zwei bestimmtere und zunächst entgegengesetzt erscheinende Fassungen des Naturbegriffs, die für unsere Zusammenhänge bedeutsam sind. Denn das Sich-nicht-der-τέχνη-Verdanken kann zunächst ganz unmittelbar verstanden werden als das bloß unmittelbare Vorfindlichsein von Dingen. Natur ist – dies wäre der abstrakte, uneigentliche Begriff der Natur – der kollektive Singular

<sup>29</sup> Denn der Inhalt ist die konkrete Einheit von Material und Form; dies lässt sich von Platons Prinzipienlehre im *Philebos* her begründen: das Konkrete (μεικτόν) ist Einheit von ἄπειρον und πέρας, welche freilich im Zeichen der αἰτία im Sinne des Guten steht.

<sup>30</sup> Das zeigt die Widerlegung des Sensualismus im *Theaitetos*.

für eine Ansammlung von Positivitäten, die ohne menschliches Zutun vorhanden sind. Das Sein von Natur in dieser Bedeutung ist wesentlich Gegenständlichkeit für den Menschen; so ist Natur wesentlich ἔργον menschlicher Weltbemächtigung. Dies ist die Natur im Sinne der *gezeigten* Natur, die in *Welt* übersetzte Natur.<sup>31</sup> Von dieser bloß passivisch gefassten Natur ist eine entgegengesetzte Bedeutung von Natur zu unterscheiden: Das Sich-nicht-der-τέχνη-Verdanken bedeutet nämlich, dass das Wesen der Natur gerade darin besteht, nicht im Fürmichsein aufzugehen. Natur meint vielmehr eine Instanz, die sich *von sich her* zeigt, das Sich-Zeigen des Wesens einer Sache.<sup>32</sup> »Natur« hat hier nicht die Bedeutung des ruhenden Produkts, sondern des schöpferischen Prinzips, das sich Erscheinung gibt.<sup>33</sup> Natur wird hier als ἐνέργεια, als tätiges Prinzip gefasst. Die sich zeigende Natur meint in diesem Sinne immer eine Weise von relativem Selbstsein und enthält damit auch immer das Moment der Andersheit gegen die gezeigte Natur, die als widerspruchsfreies Inventar von Welt ihr Selbst außer sich im Fürmichsein hat. Πύσις meint hier das Seiende, wie es sich *von ihm selbst* her zeigt. Dies ist – in diesem Punkt können wir Platon und Aristoteles, die diesen Naturbegriff erstmals systematisch gefasst haben, zusammennehmen – die Idee oder die substantiale Form (εἶδος, οὐσία), das wahrhafte Wesen einer Sache,<sup>34</sup> das sich im Sinne der Wesenverwirklichung (ἐντελέχεια) zeigt.<sup>35</sup> Beide Bedeutungen von Natur sind nur scheinbar entgegengesetzt, da sie nicht auf der gleichen Sachebene stehen. Die sich zeigende Natur ist die Voraussetzung der gezeigten, letztere ist nur Abstraktion an der ersteren. Wahrhaft wirklich ist nicht das ruhende Substrat (ὑποκείμενον), sondern dasjenige, das wirkt, d. h. als bestimmendes Prinzip tätig ist. Die wirkliche Natur meint nicht ein Kabinett von Positivitäten, sondern ein Selbstverhältnis, das sich als solches zeigt.

Kunst als μίμησις der Natur zu fassen, kann hinsichtlich dieser Bedeutungen von Natur einen doppelten Sinn haben, wobei sich zwei Bedeutungen von μίμησις und damit zwei Interpretationsweisen von Kunst ergeben. Beide werden bei Pla-

---

<sup>31</sup> Zur systematischen Unterscheidung von Natur und Welt sowie zum Begriff der Natur überhaupt vgl. die epochale Studie von Thomas S. Hoffmann: *Philosophische Physiologie. Eine Systematik des Begriffs der Natur im Spiegel der Geschichte der Philosophie* (Quaestiones – Themen und Gestalten der Philosophie 14) (Stuttgart–Bad Cannstadt, 2003) einführend die Passagen 11 ff. und 52 ff.

<sup>32</sup> Dies ist der Grundgedanke des *Timaios*.

<sup>33</sup> Die Tradition wird im Anschluss daran die *natura naturata* von der *natura naturans* unterscheiden.

<sup>34</sup> Vgl. Aristoteles: *Metaphysik*, 1014b16.

<sup>35</sup> Vom Entelechiebegriff her unterscheidet Aristoteles zu Beginn des 2. Buches der *Physik* die Naturgegenstände von den Produkten der τέχνη. Allerdings zeigt sich schon mit Platon hinsichtlich der schönen Kunst, dass sich die Entgegensetzung von φύσις und τέχνη aufhebt. Mit Aristoteles gesagt: das Kunstwerk ist selbst als Entelechie zu begreifen.

ton erstmals bedacht.<sup>36</sup> In der deutschen Sprache lassen sich beide Bedeutungen von μίμησις durch die Unterscheidung von *Nachahmung* und *Darstellung* trefflich wiedergeben.<sup>37</sup>

(1) Die unmittelbare oder abstrakte Auffassungsweise von μίμησις: Im Zeichen dieses Prinzips wird Kunst als Nachahmung oder Imitation des Vorfindlichen in seiner Unmittelbarkeit gefasst.<sup>38</sup> Zweck der Kunst ist die Wiedergabe bzw. Repräsentation der unmittelbaren Faktizität entweder eines Naturgegenstandes oder einer Handlungsform bzw. Charakterform. So gefasst zeigt Kunst *nur das Einzelne in seiner Positivität oder Singularität, nicht das Einzelne in seiner Besonderheit als Allgemeines*. Dies ist die technische Seite von μίμησις. Wird sie verabsolutiert, wird μίμησις bloß als *Herstellung*. Kunst bezieht sich hier nur auf die bloße *Richtigkeit* im Sinne einer äußeren Übereinstimmung der Sache mit unserer Vorstellung von ihr, nicht aber auf *Wahrheit* im Sinne der Übereinstimmung einer Sache mit ihrem Begriff als ihrem wahrhaften Selbst. Weil die sich solcherart interpretierende Kunst kein inneres Richtmaß am Guten bzw. der Vernunft hat, ist sie freigesetzt, Beliebiges zum Inhalt ihrer Darstellung zu machen (*Politeia* 398a).<sup>39</sup> Der Zweck der Kunst wird, wenn sie im Zeichen dieser Auffassungsweise von μίμησις steht, nur ein äußerer, ins Psychologische gehörender sein – wie die Freude an der technischen Beherrschung der künstlerischen Mittel im Sinne des virtuosen Nachahmenkönnens beliebiger Gegenstände.<sup>40</sup>

<sup>36</sup> Eine diesbezüglich zusammenfassende Stelle findet sich in *Politeia* 398a–b. Aristoteles' *Poetik* kennt diese Unterscheidung ebenfalls: Die Poesie ist zwar τέχνη, aber nicht Herstellung, sondern Nachahmung im Sinne der Darstellung des Mythos qua Synthesis der Handlungen (*Poetik*, 1450a4–5).

<sup>37</sup> Auch Hans-Georg Gadamer unterscheidet in dem hier angezielten systematischen Sinne die bloße Nachahmung von der Darstellung (Wahrheit und Methode [Tübingen ²1965] 108ff.). Gadamer weiß, dass Platons fundamentalphilosophisch relevanter Kunstbegriff vom Begriff der Darstellung her zu fassen ist (vgl. ders.: Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest [Stuttgart 1977] 47f.). Seine Kunstbegründung ist genuin platonisch, wenn er darauf hinweist, dass das Spiel als »Verwandlung ins Gebilde« (ders.: Wahrheit und Methode, a. a. O., 105) eine »Verwandlung ins Wahre« (ebd., 107), näher »Wiedererkennung« (ebd., 109f.) im Sinne der Erkenntnis des wahrhaften Seins von etwas sei.

<sup>38</sup> Eine der frühesten Quellen diesbezüglich finden wir bei Demokrit, der lehrt, dass die menschlichen Künste den »Künsten« der Natur abgelesen seien (Diels/Kranz, Die Fragmente der Vorsokratiker, Bd. 2, 68 B 154). Die Auffassung, dass Kunst in der Tat bloße Nachahmung des Seienden sein solle, gehört erst der Stoa an. Kunst soll dort die Ordnung des Kosmos möglichst genau nachahmen, und zwar aus dem praktischen Grund, dass vermittels dieser μίμησις die Schicksalsordnung transparent wird, unter die sich der Einzelne im Sinne des naturgemäßen Lebens zu subsumieren hat. Vgl. Stefan Büttner: Antike Ästhetik. Eine Einführung in die Prinzipien des Schönen (München 2006) 108ff.

<sup>39</sup> In der modernen freigesetzten Kunstfreiheit, Material, Form und Inhalt beliebig bestimmen zu können, wird dasjenige, was nach Platon verfehlte μίμησις ist, als Wesen der Kunst selbst realisiert werden.

<sup>40</sup> Das wird ein Aspekt der Aristotelischen Kunstbegründung in der *Poetik* sein.

(2) Die konkrete Auffassungsweise von μίμησις:<sup>41</sup> die künstlerische Darstellung bezieht sich hier auf die sich zeigende Natur.<sup>42</sup> Hier geht es nicht bloß um Richtigkeit, sondern um die Wahrheit im Sinne dessen, dass die Kunst das wahrhaftige Selbst einer Sache, und zwar *als sich manifestierend* darstellt.<sup>43</sup> Das μίμησις-Prinzip in der Kunstbegründung hängt wesentlich mit der Frage nach dem ontologisch relevanten,<sup>44</sup> das Einzelne in seiner Bestimmtheit fundierenden Allgemeinen zusammen. Alles Seiende, Endliche strebt im Sinne der Platonischen wie Aristotelischen Ontologie danach, seine Idee als den ihm eigenen Logos zu verwirklichen, anders gesagt: sein unmittelbares Gebrochensein in die reale Möglichkeit des Selbstseins und das wirkliche Selbstsein aufzuheben. Der innere Zweck (οὐ ἔνεκα) alles Strebens, Werdens und aller Bewegung (*Philebos* 54ac)<sup>45</sup> ist die Realisierung des wahrhaften Seins (οὐσία). Dies ist nicht nur der

---

<sup>41</sup> Vgl. Aandreas Bächli und Andreas Graeser: Grundbegriffe der antiken Philosophie. Ein Lexikon (Stuttgart 2000) 148.

<sup>42</sup> Die ursprüngliche Wortbedeutung von μίμησις verweist in die Richtung des spekulativen μίμησις-Begriffs: so gehörte der Ausdruck ursprünglich der kultischen Sprache an und wurde im Zusammenhang mit den Ritualen und Mysterien des Dionysos-Kultes, die Tanz, Mimik und Musik enthielten, als Ausdruck bzw. Darstellung eines religiösen Selbst- und Weltverhältnisses verstanden (W. Tatarkiewicz: Geschichte der sechs Begriffe, a. a. O. [Anm. 2] 387). Das Verb μιμῆσθαι bedeutete ursprünglich die *Darstellung* einer Person besonders im Tanz und im Drama (C. Tornau, Art. Nachahmung/Darstellung/Mimesis. In: Platon-Lexikon. Begriffswörterbuch zu Platon und der platonischen Tradition, hg. von C. Schäfer [Darmstadt 2007] 210). Erste Andeutungen hinsichtlich des spekulativen μίμησις-Begriffs in der Philosophie kann man bei Heraklit sehen. Das Absolute ist nach Heraklit der Logos als die Einheit der Entgegengesetzten; alles Natürliche strebt nach der Vereinigung der Entgegengesetzten. Indem die Kunst auch Entgegengesetztes vereinigt, ahmt sie die Natur nach (Diels/Kranz: Die Fragmente der Vorsokratiker, Bd. 1, 22 B 10). Explizit spricht sich der spekulative μίμησις-Begriff erstmals bei Sokrates aus. Wichtig ist in diesem Zusammenhang das von Xenophon berichtete Gespräch des Sokrates mit dem Maler Parrhasios und dem Bildhauer Kleiton, in dem es um den Unterschied zwischen abstrakter μίμησις und der μίμησις des wahrhaften Wesens im Sinne der Darstellung des Charakters und dessen Möglichkeit in der Malerei und Bildhauerkunst geht: Xenophon: Erinnerungen an Sokrates, hg. von P. Jaerisch, 2., verb. Aufl. (München 1977) III, 10, 1–8. Sokrates ist *nicht* der Gründervater einer naturalistisch-realistischen Abbildtheorie der Kunst, wie Tatarkiewicz meint (ders.: Geschichte der sechs Begriffe, a. a. O. [Anm. 2] 388).

<sup>43</sup> Dieser Begriff lebt noch im Rahmen der neuzeitlich rationalistischen Ästhetik in der Rede von der *verisimilitas* fort, die von einem platt verstandenen »Realismus« zu unterscheiden ist: »The principle of verisimilitude demands that a work of art resemble this world or reality itself. It does not require, however, that the poet or writer should simply copy appearances or what happens.« (Frederick C. Beiser: Diotima's Children. German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing [Oxford 2009] 10)

<sup>44</sup> Der Ausdruck »ontologisch relevantes Allgemeines« geht auf Erich Heintel zurück; vgl. E. Heintel: Grundriß der Dialektik. Ein Beitrag zu ihrer fundamentalphilosophischen Bedeutung. Band 1: Zwischen Wissenschaftstheorie und Theologie (Darmstadt 1984) 226–235.

<sup>45</sup> Aristoteles wird dies im Rahmen seiner Lehre von den vier Bedeutungen von Ursache näher herausstellen (vgl. Metaphysik 983a31 u. 1013b26).

Motor aller natürlichen sondern auch sich wissenden, freiheitlichen Wirklichkeit, wie die Eros-Lehre zeigen wird. Die fundamentalphilosophische Bedeutung der wahrhaften μίμησις wird es in diesem Zusammenhang sein, ein Etwas nicht als bloß Gegebenes, als bloß Positives hinzustellen, sondern die Härte der Positivität auf die alle Positivität fundierende Negativität des Wesens hin zu verflüssigen und durchsichtig zu machen – und darin das *Wirkliche* zur Anschauung zu bringen.<sup>46</sup> Weil die Kunst damit gefasst wird als ihr inneres Richtmaß am Guten habend, kann es ihr nicht darum gehen, das sich der αἴσθησις darbietende Viele in *beliebiger* Weise darzustellen, sondern die künstlerische Darstellung hat zur Aufgabe, das Asthetische in wesentlicher Weise darzustellen, d. h. so darzustellen, dass das Dargestellte in seiner inneren Notwendigkeit und Logizität, nämlich als seine wahrhafte Einheit – die Idee als das Wesen einer Sache – manifestierend erscheint.<sup>47</sup> *Wahrhaft mimetische Kunst bedeutet also, etwas nicht als zufällig, sondern als in sich notwendig und vernünftig, mithin als wahr und gut darzustellen.*<sup>48</sup> Das zeigt Platon erstmals.

Damit hängt ein zweiter Punkt zusammen, der für das Verständnis der Platonischen Kunstphilosophie wesentlich ist, nämlich der Zusammenhang zwischen der Auffassungsweise von künstlerischer μίμησις und der Selbstinterpretation des Menschen.<sup>49</sup> So kann sich der Mensch, weil er kein bloßes Naturwesen, sondern das Freie ist, zunächst von seiner Unmittelbarkeit als Naturwesen her interpretieren. Dann setzt er das Gute oder den Endzweck in die Lust bzw. Unlustvermeidung. Ist die Lust das Gute und interpretiert sich der Mensch als Bedürfnis- oder Mängelwesen, kann Kunst grundsätzlich nichts Selbstzweckhaftes sein, sondern steht im Zeichen der äußeren Zweckmäßigkeit, indem ihr Ziel darein gesetzt wird, dass sie gewisse Lüste kultiviert und verfeinert, das Alltagsleben erleichtert usw. Kunst erscheint da als belangloses Spiel mit bloß scheinbar Bedeutsamen,<sup>50</sup> als Mittel zur Unterhaltung, zur Befriedigung angeblicher Bedürfnisse, Triebansprüche und Interessen. Die diesem Standpunkt entsprechende Kunstphilosophie fasst sich meist sensualistisch, empiristisch, anthropologisch, psychologisch oder auch soziologisch, versucht z. B. Zusammenhänge zwischen unserer natürlichen Eingerichtetheit oder gesellschaftlichen Bedingungen, etwa Herrschafts-

<sup>46</sup> Man kann mit Blick auf Aristoteles sagen: Die Kunst zeigt die wahrhafte Natur, indem sie die οὐσία αἰσθητή als solche darstellt.

<sup>47</sup> M. Hofer sieht in diesem Zusammenhang den Schlüssel für das Verständnis des Platonischen Kunstbegriffs in dem an die *Politeia* anschließenden *Timaios*, insofern es »um das Verständlichmachen der sinnlichen Wirklichkeit, die als geordnet erfahren wird« geht. (M. Hofer: Begriff und (Trug-)Bild bei Platon, a. a. O. [Anm. 6] 147) Raffaels Platon in der »Schule von Athen« hält auch diesen Dialog in seinen Händen.

<sup>48</sup> Daran wird Aristoteles anknüpfen, wenn er im 9. Kapitel der *Poetik* lehrt, dass Kunst philosophischer als die Geschichtsschreibung sei.

<sup>49</sup> Diese Zusammenhänge lassen sich im *Philebos* näher verfolgen.

<sup>50</sup> Dies spricht sich näher in der Kunstkritik in *Politeia* X (602b) aus.

interessen und dem Kunstwerk herzustellen.<sup>51</sup> Das Prinzip der abstrakten μίμησις steht im Zeichen dieser Interpretation der Kunst und der Selbstinterpretation des Menschen. Dies werden wir in Platons Kunstkritik in ihrem Zusammenhang mit der Seelenlehre näher sehen. Interpretiert sich dagegen der Mensch von seiner Vernünftigkeit her, als existierende Freiheit, wird die Kunst nicht als bloßes Mittel zur Befriedigung ihrer äußerlichen Zwecke angesehen werden, sondern dann wird Kunst tendenziell immer als der Sphäre der θεωρία, der Selbsterkenntnis angehörend gefasst werden. *Dort, wo sich der Mensch ernsthaft als Vernunftwesen interpretiert, wird Kunst immer als Selbstzweck, nicht als bloßes Mittel für etwas anderes betrachtet werden.* Für diese Option steht an erster Stelle der philosophischen Tradition Platon. Der Platon der *Politeia* verwirft keineswegs Kunst als μίμησις, da er Kunst nicht bloß als Nachahmung bloßer Erscheinungen fasst. Für Platons Kunstkritik stellt sich vielmehr die Frage: *Welche* Bedeutung von μίμησις realisiert das, was den Anspruch erhebt, Kunst zu sein? In der *Politeia* machen sich beide Bedeutungen von μίμησις geltend, wobei der affirmative Kunstbegriff vorwiegend erst als vorausgesetzter Maßstab der Kritik erscheint. Werden beide Bedeutungen gesehen, löst sich auch die Schwierigkeit, warum der Platon der *Politeia* Homer und Hesiod einerseits in gewisser Weise aus dem Staat verbannt, andererseits zugleich seine Bewunderung des Homer (595b) und der Dichtung insgesamt (607c) zum Ausdruck bringt.<sup>52</sup> Blicken wir nun näher hinein!

#### A. Kritik an der unmittelbaren μίμησις

Die Kunstauffassung in der *Politeia* beruht auf zwei miteinander zusammenhängenden Grundvoraussetzungen, ohne die sie nicht verständlich ist: erstens auf den bei Platon neu auftretenden Begriff des Menschen und des Absoluten sowie zweitens auf der mittelplatonischen Fassung des Ideenbegriffs.

Zunächst zu Ersterem. In der Religionskritik der griechischen Aufklärung, der Kritik an unmittelbar anthropomorphistischen Gottesvorstellungen, spricht sich ein neuer Gottesbegriff und ein neuer Begriff des Menschen aus. An die

---

<sup>51</sup> So wird Aristoteles im 4. Kapitel der *Poetik* erstmals in der Tradition eine solche bloß psychologische Begründung der Kunst geben, die freilich nur eine abstrakte Grundlage hinsichtlich der eigentlichen, spekulativen Begründung der Kunst im Sinne des 9. Kapitels darstellt, in welcher Kunst als Befreiung gefasst werden wird.

<sup>52</sup> Dabei blickt Platon in der *Politeia* vornehmlich auf die Dichtkunst wie auch – was weniger im Zentrum steht – die bildende Kunst, v. a. die Skulptur. Zur Musik und Malerei finden sich nur wenige Äußerungen. Diese Akzentuierungen verdanken sich nicht dem Zufall oder darstellerischer Willkür, sondern in ihnen zeigt sich, dass die Dichtkunst und Skulptur die Leitkünste der klassischen Antike bilden, da sich in ihnen – mit Hegel gesagt – das Bewusstsein der Freiheit dieser Epoche adäquat auszusprechen vermochte.

Stelle der Göttervielheit tritt bei Parmenides das Eine, das identisch mit dem reinen Denken ist. Dieses Eine konkretisiert sich bei Platon zur Idee des Guten (*Politeia* 507f.), die als wahrhafte Einheit in der Mannigfaltigkeit alles Sein und Erkennen in seiner Bestimmtheit bzw. Sachhaltigkeit fundiert und konstituiert. Als dieses Prinzip transzendiert die Idee des Guten das durch sie Begründete (508e–509b). Sie ist nicht als bestimmte Sachhaltigkeit im Erkennen oder als bestimmte Seiendheit direkt intendierbar und festhaltbar, sondern der nicht positiverbare Fokuspunkt allen Seins und Erkennens. Gerade dadurch ist die Idee des Guten – wie Platon gegen die sich im Satz des Protagoras aussprechende Selbstverabsolutierung der abstrakten Subjektivität festhält – das Maß aller Dinge, auch und in vornehmster Weise das Maß menschlichen Lebens, Handelns und Erkennens (*Nomoi* 716c). Die Götter dürfen daher nicht unmittelbar von der Endlichkeit menschlicher Freiheitswirklichkeit her vorgestellt werden, sondern – dies ist für Platons Kunstbegriff grundlegend – umgekehrt soll das menschliche Leben μίμησις göttlichen Lebens sein.<sup>53</sup> Am Maß der Idee des Guten soll sich das menschliche Leben im Sinne der Gerechtigkeit, der Herrschaft des λογιστικόν im Handeln wie im Erkennen, bewähren. Ziel ist die ὁμοίωσις θεῷ (*Theaitetos* 176b1), das Sich-Erheben des Einzelnen zum substanziiell Allgemeinen, und zwar praktisch im Sinne des sittlichen Handelns, im Realisieren des wahrhaften Wesens im Sinne der Gerechtigkeit im Staat, sowie – höherrangig, weil die Voraussetzungen aller Praxis einholend – theoretisch im Sinne der ἐπιστήμη, der Ideenerkenntnis oder Dialektik. Dieser soll es sogar möglich sein, den Blick in die Sonne im Sinne der Idee des Guten auszuhalten (*Politeia* 518c), d. h. nicht unmittelbar zu erblinden, nichts Bestimmtes mehr fassen zu können (im Sinne einer irrationalen Mystik), sondern die Idee des Guten in ihrer Bestimmtheit zu fassen.<sup>54</sup> Dieser Grundgedanke der ὁμοίωσις θεῷ als sukzessive Selbsttransparenz der Idee wird in der Eros-Lehre näher entfaltet.

Aus dieser Konkretisierung des Begriffs des Absoluten folgen nun zwei Voraussetzungen der Kunstkritik der *Politeia*: Zum einen die schon aus dem *Ion* bekannte Kritik des Sokrates an den Künstlern in Bezug auf das bloße Sich-Berufen auf die Götter, ohne dass ein bestimmtes angebbares Wissen zugrunde liegt (*Politeia* 598de, 599c–602b); zum anderen setzt die *Politeia* voraus, dass die schöne Kunst, d. h. insbesondere die Dichtkunst und daneben auch die Musik, dem sittlich Guten als Mittel – hinsichtlich der Tugendhaftigkeit des Einzelnen wie auch hinsichtlich des politisch Guten – unterzuordnen sei. Kunst ist nicht

<sup>53</sup> Vgl. G. Krüger: *Einsicht und Leidenschaft*, a. a. O. [Anm. 13] 25. Das Christentum wird diesen Gedanken wesentlich aufnehmen (vgl. 1 Kor 11,1; Eph 5,1; 1 Thess 1, 6; diese Hinweise verdanke ich Thomas Sören Hoffmann).

<sup>54</sup> Was Platon zunächst in Form eines Bildes im Sonnengleichnis der *Politeia* auch beansprucht. Die spätplatonische Dialektik des Einen im Parmenides wird diese Bildlichkeit transzendieren und den Begriff dieses Einen zu geben versuchen.

mehr unmittelbar das höchste Interesse im Sinne der Kunstreligion: sie fällt zunächst von der Sphäre unmittelbarer Selbstzweckhaftigkeit in die Sphäre der äußeren Zweckmäßigkeit herab. Als bloßes *Mittel* zum Vollbringen des sittlich Guten wird sie daher auch vornehmlich auf ihre pädagogische Zweckmäßigkeit hin reflektiert. Entscheidend ist es allerdings – dies scheint ein in der Platon-Exegese kaum berücksichtigter Gesichtspunkt zu sein – den inneren Zusammenhang zwischen dem Zusammenbruch der Kunstreligion und der bei Platon (auch noch in der Eros-Lehre) angesetzten Unterordnung der Kunst unter das Gute im Staat zu sehen. Diese Unterordnung der Kunst bedeutet nicht eine totalitäre Unterdrückung, sondern Platon will vielmehr durch den Staat, der ja die Realisierung des Begriffs des Menschen im Sinne der Gerechtigkeit sein soll, die Logizität der Kunst und damit auch den gerechtfertigten Bestand der Kunst in einer nachmythischen Welt begründen. Die Kritik im Sinne des Unterscheidens von wahrhafter und verfehlter μίμησις ist also zugleich implizit eine *Begründung* von Kunst. Weil die Kunst im Mythos unmittelbar eins mit der Religion war, kann die Kunst nach dem Zusammenbruch des Mythos in der alten Welt nicht in sich selbst stehen. So soll die Logizität des Staates der Logizität der Kunst Bestehen geben. Die Platonische Unterordnung der Kunst unter den Staat ist also als *rechtfertigende Integration in die realisierte Freiheit und Vernünftigkeit* zu verstehen.

Dass der mittlere Platon Kunst nicht rein für sich, unabhängig von ihrem Mittelcharakter hinsichtlich des Guten, betrachten konnte, hat – dies ist die zweite Voraussetzung für Platons Kunstkritik – letztlich einen ideentheoretischen Grund: Der für die *Politeia* maßgebliche Ideenbegriff steht im Zeichen eines noch undialektisch gefassten Begriffs der μέθεξις bzw. des χωρισμός, in welchem die Seite der Unselbständigkeit des Vielen, der Erscheinungswelt in ihrer Unmittelbarkeit gegenüber dem Allgemeinen der Idee als dem mit sich identischen Wesen betont ist. Das einzelne, sinnliche wahrnehmbare Seiende ist an ihm selbst nichtig, wenn es nicht Anteil am wahrhaften Sein, an der Idee hat. Selbststand hat alleine das Allgemeine; dessen Erscheinen im Einzelnen scheint dem Allgemeinen selbst nicht wesentlich zu sein. Dieser Eleatismus führt tendenziell dazu, Kunst, die es wesentlich mit dem Sinnlichen zu tun hat, als Produzieren von bloßem Schein (δόξα) zu fassen. Dieses Moment tritt in *Politeia* X besonders hervor. Darüber wird Platon aber hinausgehen – ohne allerdings die Restrangierung der Kunst auf ihren Mittelstatus hinsichtlich des sittlich Guten aufzugeben.

Von diesen Voraussetzungen her versteht sich die erste Kunstbetrachtung in *Politeia* II und III – wenngleich die Begründung dieser Voraussetzungen erst an späterer Stelle gegeben wird, nämlich a) in der Entwicklung des Begriffs der Gerechtigkeit als des Begriffs des Menschen in Gestalt der Seelen- und Tugendlehre im Buch IV, b) in der Darstellung der Ideen- und ἀνάμνησις-Lehre in den Büchern VI und VII, sowie c) in der Betrachtung des Gottesbegriffs im Sinne der Idee des Guten in Buch VII.

Nun zu den Büchern II und III! Die leitende Ausgangsfrage lautet: Wie muss Kunst ihrem Inhalt nach bestimmt sein, damit sie einen Ort im Staat als der sich wissenden Realisation des Guten im Sinne der Gerechtigkeit beanspruchen kann? Mit dieser Frage ist – dies ist in der Moderne zu betonen – zum einen vorausgesetzt, dass das Schöne nicht einem Bereich jenseits von gut und böse angehört, sondern wesentlich auf das Gute bezogen ist; zum anderen ist damit vorausgesetzt, dass Kunst einen Ort im Staat – das heißt für Platon in der Realisation des Begriffs des Menschen – haben soll, und zwar in ihrer Bezogenheit auf das Gute. Aus dieser Bezogenheit auf das Gute ergibt sich nun eine bestimmte Krite­riologie hinsichtlich des Inhalts der Kunst. Es gibt also für ihre Bestimmtheit eine Begründungsinstanz, die über den im Ion betrachteten Hinweis auf den Enthusiasmus hinausgeht: Kunst ist nicht eine Sache der Beliebigkeit der eingebenden Götter, sondern sie hat ihr *inneres Maß* am Guten und damit zugleich am Wahren. Dieser Maßstab hinsichtlich des Inhalts der Kunst lautet – und darin spricht sich bereits indirekt der spekulative μίμησις-Begriff aus: Das Dargestellte muss als seinem Begriff (seiner Idee) entsprechend dargestellt sein. Denn der Begriff oder die Idee ist das Gute, der Zweck (ὄν ἐνεκα) jeder Sache. Von diesem Kriterium her blickt Platon auf die Dichtkunst, die Leitkunst seiner Zeit.

Platons Kunstkritik beginnt konsequenter Weise mit der dichterischen Darstellung der Götter, d. h. mit einer Kritik an der Darstellung dessen, was nach Platon Maß aller Dinge sein soll. Die Kritik richtet sich nicht gegen die bloße Darstellungsweise im Sinne der künstlerischen Form überhaupt, sondern sie bezieht sich auf den dargestellten Inhalt. Dabei ist mit zu bedenken, dass die Dichter (v. a. Homer und Hesiod) als religiöse Instanz zugleich *die* Bildungsinstanz der alten Welt waren.<sup>55</sup> Weil Kunst nicht mehr unmittelbar mit der Religion identisch ist, wird sie in der *Politeia* zunächst als *bloße* Bildungsinstanz gesetzt, d. h. an ihrem pädagogischen Wert gemessen. Aus der Bezogenheit des Kunstschönen auf das Gute aber hat sich ein inneres Kriterium ergeben, an dem die Inhalte der vormaligen Kunstreligion, d. h. vornehmlich der Dichtkunst zu messen sind. Dies muss im »idealen« Staat genau geregelt sein und beaufsichtigt werden (377b). Hier führt Platon zwei zusammenhängende Kriterien ins Treffen: a) die Darstellung muss an ihr selbst wahr sein und b) die Darstellung muss hinsichtlich des Guten erfolgen.

Ad a) Diejenige Dichtung, in welcher die Götter und Helden nicht als gut und gerecht, sondern als böse handelnd dargestellt werden, ist *unwahr* (377d).

---

<sup>55</sup> So bildete die Lektüre von Homer, Hesiod und den Tragikern einen wesentlichen Bestandteil der Erziehung (Manfred Fuhrmann: Nachwort. In: Aristoteles: Poetik, übers. u. hg. von M. Fuhrmann [Ditzingen 2005] 153). Die Athener lernten mit Homer und Hesiod schreiben, hörten an 75 Festtagen im Jahr Tragödien, Komödien und sakrale Gesänge. Vgl. S. Büttner: Antike Ästhetik, a. a. O. [Anm. 38] 33.

Eine solche Darstellung entspricht nicht dem Begriff der Götter und der Helden. Denn seit Xenophanes' Kritik am unmittelbaren Anthropomorphismus der griechischen Religion ist das Bewusstsein dessen aufgetreten, dass die Götter nicht *unmittelbar* vom Menschen und seiner Freiheitswirklichkeit her vorgestellt werden dürfen. Dies würde nämlich bedeuten, dass ihnen auch alle menschlichen Mängel, die wesentlich der Endlichkeit entspringen, anhaften. Gott ist aber, so die eleatische Religionskritik, wesentlich einer und hat zunächst mit der gewöhnlichen lebensweltlichen Wirklichkeit des Menschen nichts gemein. Das Absolute ist nicht einfach in der Verlängerung irdischer Verhältnisse zu denken. Platon entwickelt in diesem Zusammenhang Grundzüge seiner Gotteslehre (379b ff.) im Sinne eines Wahrheitskriteriums für die künstlerische Darstellung der Götter und Helden. Gott ist gut, kann daher auch nur Ursache des Guten sein.<sup>56</sup> Das Gute schlechthin steht zwar über allem Sein, zugleich aber teilt es sich wesentlich mit, ist nicht neidisch und lässt jedem das Seine zuteilwerden – worin auch der Staat gründet, der die Realisierung der göttlichen Gerechtigkeit gewährleisten soll. Gott ist nicht ungerecht (*Politeia* 364b), lässt sich nicht durch Opfer umstimmen (durch den bloßen Schein der Gerechtigkeit, durch äußerliche Werke), lässt sich im Sinne einer Beherrschungsstrategie durch den Menschen lenken (364c ff.). Als vollkommenes Wesen hat Gott keine Täuschung, Verwandlung oder Kriegsführung nötig.

Ad b) Damit ist der Zusammenhang zum zweiten Kriterium klar: Was dem Begriff Gottes als des Guten widerspricht, kann auch kein Mittel des Guten im Sinne der Erziehung sein. Eine solche Dichtkunst würde nur bloß scheinbares, ja unwahres Wissen von der Natur des Göttlichen einbilden. Das verdirbt dem Zögling die sittlichen Maßstäbe. So betont Platon: *Alles, was erzählt wird, muss mit Bezug auf die Tugend erzählt sein* (378d–e). Hier haben wir die Unterordnung der Kunst unter das Gute ausgesprochen, die aber zugleich den Bestand der Kunst in der nachmythischen Welt garantieren soll. Entsprechendes gilt für die Kritik an der mythischen Darstellung der Heroen und Menschen in *Politeia* III.<sup>57</sup> Im Ausgang von dieser inhaltlichen Bestimmung der künstlerischen *μίμησις* hinsichtlich des Guten fordert Platon, dass die Erzählungen des Mythos daran gemessen werden müssen, ob die Götter und Heroen aufgrund ihrer göttlichen Natur als gut und als Ursache des Guten dargestellt werden. Sofern sie dem nicht entsprechen,

---

<sup>56</sup> Vgl. auch *Theaitetos* 176b.

<sup>57</sup> Wobei sich hier v. a. die spezielle Hinsicht, dass es um die Erziehung der Wächter geht, Geltung verschafft. So wird die Dichtung hinsichtlich der besonderen Realisationsweise des Guten im Sinne der Tugend der Tapferkeit beurteilt (386a ff.). Platon betont: Der Held muss – wie die Götter – als tugendhaft handelnd dargestellt werden (391d), schon deshalb, um uns an diesem Beispiel aufrichten zu können und nicht dem moralischen Selbstbetrug zu verfallen. (In der Moderne wird dann die Destruktion, das Brechen und Scheitern des Idealen gefordert werden.)

müssen sie gereinigt werden (398b).<sup>58</sup> Kunst muss wahrhaft sein, indem sie die Götter, Helden und Menschen so darstellt, wie sie ihrem Begriff entsprechen; ihr Sein, das in den Handlungen dargestellt wird, muss als ihrem Sollen entsprechend dargestellt sein (379a). Nur so kann Kunst Mittel des Guten sein – und nur dann kann Kunst ihren festen Ort im Gefüge der daseienden Logizität des Staates haben. Sofern Kunst diesem inhaltlichen Kriterium nicht gerecht wird, kann sie keinen legitimen Ort im Staat mehr beanspruchen (398a). So tritt an die Stelle der unmittelbaren Einheit des Schönen, Guten und Wahren im Sinne der Kunstreligion eine vermittelte Einheit des (Kunst-)Schönen, Guten und Wahren. Wie hängt dies mit dem Begriff der μίμησις zusammen?

Diese Frage ist mit Blick auf *Politeia* II und III folgendermaßen zu beantworten: Die unwahre Kunst, die sich im Zeichen eines unmittelbar gefassten Anthropomorphismus vollzieht, realisiert das Prinzip einer ebenfalls noch unmittelbar gefassten μίμησις. Ausgangspunkt der künstlerischen μίμησις ist dort bloß die Faktizität, die Weisen, wie *endliche* Vernunftwesen eben für gewöhnlich handeln, unabhängig von der Frage, wie sie als *Vernunftwesen* handeln sollen. Die menschliche Realität präsentiert sich zunächst unmittelbar vielfach so, als wäre sie nicht durch die Vernunft, sondern durch Widervernünftiges bestimmt. Dies wird, so die Kritik, vorausgesetzt und von da her bestimmt sich die künstlerische Darstellung der Götter, Helden und Menschen. Die künstlerische μίμησις betrifft also das Moment der *Unmittelbarkeit der Erscheinung* im Sinne dessen, dass die endliche Freiheitswirklichkeit in der Unmittelbarkeit ihrer Endlichkeit den Inhalt des Werkes bestimmt. Die μίμησις bezieht sich hier also nicht auf das wahrhaftige Wesen des Dargestellten. Dies scheint der Hauptkritikpunkt Platons in *Politeia* II und III zu sein, der in abgewandelter Form in *Politeia* X wiederkehrt: diese Kunst nimmt sich zum Richtmaß das ontologisch Niederrangigste, dasjenige, was die Meister des Scheins, die Sophisten wie Protagoras, als das »Wahre« ausgesprochen haben: das isolierte Moment des unmittelbaren Fürmichsein der Phänomenalität. Indem die Endlichkeit menschlicher Freiheitswirklichkeit unmittelbar in das Kunstwerk aufgenommen wird, verselbständigt diese Weise von Kunst dasjenige, was der Sache nach keinen Selbststand hat und haben soll.<sup>59</sup> Es müsste als ein durch das Gute, die Vernunft an sich Überwundenes, bloß Momentanes dargestellt werden. Wird es dies nicht, erscheint das Gute als bloß neben dem Bösen, die Vernunft als bloß neben ihrer Negation, ist der Logos nicht das, als was ihn schon Heraklit ausgesprochen hat, nämlich die Einheit der Entgegengesetzten, sondern bloß eine machtlose Seite des unaufgelösten Gegensatzes. Dies

<sup>58</sup> Man denke an Grausamkeiten der Götter gegeneinander. Vgl. S. Büttner: *Antike Ästhetik*, a. a. O. [Anm. 38] 33.

<sup>59</sup> Vgl. *Theaitetos* 176a: das Böse hat gegen das Gute keinen Selbststand: es ist nicht »bei den Göttern« angesiedelt, sondern ὑπεναντιόν.

mag in der Realität so erscheinen, ist aber nicht die Wahrheit dieser Realität, die Wirklichkeit im Sinne dessen, dass die Idee des Guten sich trotz allem verwirklicht. Aus diesen Gründen ist die bloß abstrakte μίμησις als solche zu verwerfen.<sup>60</sup>

Weil Kunst als abstrakte μίμησις nicht im Zeichen des Guten steht, hat sie nachteilige Auswirkungen auf den Charakter. Denn das Wohlgefallen an Kunstwerken, die im Zeichen der abstrakten μίμησις stehen, kann nur entweder ein Wohlgefallen an der technischen Virtuosität der Nachahmung eines Gegenstandes sein oder – dann näher hinsichtlich der Nachahmung von Charakteren und Handlungen – ein Wohlgefallen an der scheinbaren Selbständigkeit des Irrationalen, Animalischen im Menschen, des ἐπιθυμητικόν im Sinne der Platonischen Psychologie. Damit entsteht der Widerspruch, dass sich das λογιστικόν – als die das Kunstwerk beurteilende Instanz – daran freut, dass es tendenziell nicht als das, was es nach Platon sein soll, nämlich als das Herrschende, sondern als von irrationalen Begierden Beherrschtes präsentiert wird. Da die sich so interpretierende Kunst dem Begriff des Menschen widerspricht, kann sie nicht Mittel der Realisierung des Begriffs des Menschen im Sinne der Erziehung sein.

An diesen Gedanken knüpft der zweite Teil der Kunstkritik in *Politeia* X an, der mit dem bekannten Ausschluss mimetischer Kunst aus dem Staat beginnt (595a).<sup>61</sup> Um die Ausführungen v. a. zur Abständigkeit mimetischer Kunst von der Wahrheit adäquat zu verstehen, muss Folgendes bedacht werden: Das Buch X ist nicht isoliert zu nehmen. Platon betrachtet hier nochmals die Kunst, aber auf der Grundlage der zentralen Lehrstücke in *Politeia* IV, VI und VII. Was also in der Kunstbetrachtung der Bücher II und III hinsichtlich dieser zentralen Lehrstücke noch vorausgesetzt war, ist nun eingeholt. Inhaltlich ergibt sich im Buch X hinsichtlich des Kunstbegriffs nichts Neues – nur die Weise der Darstellung ist kontextbedingt pointiert. Denn diese abschließenden Passagen stehen im Zeichen einer letzten praktisch-seelsorglichen Überlegung, die durch den Mythos des Er beschlossen wird. Es geht um die Bewahrung der unsterblichen Seele, aus der das politische Handeln hervorgeht, vor allem, was das Irrationale stärkt. Für das tragische Herabsinken des gerechtesten politischen Systems, der Aristokratie,

<sup>60</sup> Demgegenüber steht die moderne gesellschaftskritische, politische Kunst unter der Maxime, dass die Kunst das Negative, die Unvernunft, die Entfremdung darzustellen hätte, um die »Gesellschaft« über sich aufzuklären und zu bessern. Kunst soll Mittel des Guten sein, indem Unsittlichkeiten »realistisch« dargestellt werden. Abgesehen davon, dass für Platon die sich darin aussprechende Gebrochenheit im Selbst- und Weltverständnis des Menschen unverständlich wäre, würde Platon sagen: dies ist genau jene Weise der Kunst, die ich verwerfe: ein Abbilden dessen, was vielfach Dasein hat. Aber *das* ist nicht wahrhaft wirklich.

<sup>61</sup> Wie das Verhältnis der Behandlung von Kunst in den früheren Büchern zum 10. Buch der *Politeia* zu fassen ist, erscheint bis heute strittig zu sein. Eine Zusammenfassung dessen und eine eingehende, den konsistenten Zusammenhang betonende Interpretation gibt Susan B. Levin: *The Ancient Quarrel between Philosophy and Poetry revisited. Plato and the Greek Literary Tradition* (Oxford 2001) 152–167.

zum Schlechtesten, der Tyrannis, wird eine bestimmte Weise von Dichtkunst mitverantwortlich gemacht, da sie tendenziell – wie in den Büchern II und III gezeigt wurde – der Herrschaft des λογιστικόν als dem Vernunftzweck entgegensteht. In dieser seelsorglichen Überlegung scheint zunächst Kunst überhaupt aus dem Staat auszuschließen zu sein.

Indes ist im Buch X der affirmative Kunstbegriff nicht vergessen; er tritt nur zunächst in den Hintergrund, in den die Betrachtung der Kunst beschließenden Passagen jedoch wiederum deutlich hervor (606e–607a). Dort wird der scheinbar grundsätzliche Ausschluss mimetischer Kunst aus dem Staat zurückgenommen: nur jene Kunst, die sich am Maßstab der existierenden Vernünftigkeit des Staates messen lassen kann, hat auch ihren guten Ort im Staat (607a–608b). Hinsichtlich des Resultats ergibt sich also im Buch X nichts anderes, als sich schon im Buch III (398a–b) ergeben hat: die Differenzierung zwischen wahrhaft mimetischer und abstrakt mimetischer Kunst hinsichtlich ihrer Legitimität in der vernünftig gestalteten Freiheitswirklichkeit qua Staat. Platon verbannt also letztlich keineswegs Kunst insofern sie mimetisch ist aus dem Staat.

Dennoch verweist uns die Kunstkritik in Buch X in ihrer Pointiertheit zugleich auf ein Problem: Der mittlere Platon hat aus ideentheoretischen Gründen Schwierigkeiten mit dem Begriff der Kunst als μίμησις, ja er kann sogar seinen affirmativen, spekulativen Kunstbegriff insofern nicht gedanklich einholen, als der χωρισμός von Idee und Erscheinung noch undialektisch gefasst wird. Als sich in sinnlichen Gestalten wesentlich vollziehend ist die Kunst von der Idee als dem wahrhaften und nur noetisch erfassbaren Sein abgetrennt. Daraus, dass der mittlere Platon die Erscheinung noch nicht als die Wirklichkeit der Idee selbst fasst, sondern betont, dass alles Asthetische bloß vergängliche Abbildung, μίμησις der Idee sei, ist der Status der Kunst, die in ihrer μίμησις wesentlich auf die Sphäre der Erscheinung bezogen ist, grundsätzlich problematisch. Streng genommen gilt noch für den mittleren Platon, dass die Kunst die Idee als das wahrhafte Sein nicht auffassen kann. Weil sie dieses außer sich hat (im Sinne des noch undialektisch gefassten χωρισμός) kann die Wissensdignität von Kunst von diesen Voraussetzungen her den Status der δόξα, der bloßen Meinung, nicht überholen.

Vor diesem Hintergrund ist die Argumentation in *Politeia* X zu verstehen. Kunst als unmittelbare μίμησις ist für den Charakter des sich mit dieser Kunst einlassenden Individuums von Übel, da eine solche Kunst vom Erkennen der Idee als des wahrhaften Seins wegführt, mithin die Herrschaft des λογιστικόν untergräbt. Eine sich so verstehende Kunst macht die Erscheinung nicht transparent auf ihre Idee, auf das fundierende Prinzip ihres Seins und ihrer Erkennbarkeit, sondern isoliert das Moment des Scheins, das Moment des unmittelbaren Fürmichseins der Phänomenalität, mithin das Wirklichkeitsschwächste. Dies soll mit der Unterscheidung von Wesensbildneri, Werkbildneri und Nachbildneri im Sinne der abstrakten μίμησις verdeutlicht werden. Platon betont, dass Kunst, die

sich wesentlich auf die Sphäre des bloßen Scheins bezieht, noch unter dem bloß Handwerklichen steht. Denn der Handwerker blickt zwar in seinem Produzieren nicht mehr – wie der Demiurg – unmittelbar auf die Ideen, sein Produzieren vermittelt sich aber durch die Idee. Der Handwerker bringt an einem Material den für einen bestimmten Gegenstand wesentlichen Anblick (εἶδος, ἰδέα) hervor, er verschafft in seinem Tun also der Idee einer Sache, die hier im Sinne des Konstruktionsprinzips und Funktionszusammenhangs zu deuten ist, Präsenz. Das Produkt der Schein-Kunst hingegen ist ein Gebilde, das sein Anteilhaben an der Idee nicht mehr an ihm selbst ausspricht, sondern eine sich auf sich beziehende Positivität darstellt. Das Moment der Erscheinungsform *für uns* (φάντασμα, 598b) wird zum Richtmaß der künstlerischen Produktion (602b).<sup>62</sup> Damit wird etwas festgehalten, das an ihm selbst – isoliert von der fundierenden Idee genommen – keinen Selbststand hat. Zwar verweist selbst noch die Positivität des Erscheinungsgegenstandes – sofern dieser überhaupt einen *bestimmten* Anblick bieten soll – auf die Negativität der Form im Sinne der Idee, denn auch noch die ruhende und auf ihr Fürmichsein hin reflektierte Gestalt von etwas gründet in der formenden Form. Damit ist aber dem Belieben des Künstlers in der perspektivischen Brechung einer Sache keine Schranke mehr gesetzt. Der entscheidende Punkt ist somit, dass in einem solchen Werk der Sinnenschein nicht die Transparenz der Idee selbst ist – und allein eine solche Kunst stünde im Zeichen des λογιστικόν – sondern diese interne Reflexivität auf die Idee gerade gebrochen und verdunkelt wird. Das Werk sinkt damit in den ontologisch niederrangigsten Status herab: es wird zur gesetzten Positivität, zum bloßen Gebilde. Ein solcher Künstler ist nicht einmal ein Könner (wie der Handwerker es sein muss), sondern ein Sophist (596d), ein Gaukler (598d), der sich in der Sphäre bloßer δόξα bewegt. Er hat kein Wissen um die Idee der darzustellenden Sache, näher hinsichtlich der Freiheitswirklichkeit: um den Begriff des Guten, des Vernunftzweckes und seine notwendige Realisierung, etwa im Staat und der Erziehung (599c ff.).

Mit dieser Unterordnung der unwahren Kunst unter die Sphäre des Handwerklich-Technischen ergibt sich – dies wird oft übersehen – indirekt zugleich die wichtige Unterscheidung und Überordnung des wahrhaft Künstlerischen über das bloß Künstliche, Technische. Sofern nämlich sogar noch die technisch virtuoseste und perfektteste Nachahmung des Gegebenen noch nicht zureichender Grund dafür sein kann, dass wir es mit Kunst zu tun haben, so bedeutet dies im

---

<sup>62</sup> Platon scheint, wenn er zunächst das Nachbilden eines Bettgestells als Beispiel bringt und dann auf die Malerei hinweist (602c–d), vornehmlich die Mitte des 5. Jh. entwickelte σκηνογραφία im Blick zu haben, wie sie etwa im Athener Theater zu sehen waren (vgl. Art. »Griechische Malerei«. In: Die große Enzyklopädie der Malerei, hg. von H. Bauer, Bd. 4 [Freiburg 1976] 1126). Zur Frage, warum hier gerade dieser banale Gebrauchsgegenstand als Beispiel für die Idee auftritt vgl. G. Krüger: *Einsicht und Leidenschaft*, a. a. O. [Anm. 13] 42 f.

Umkehrschluss: Kunst ist nicht bloß Sache des Handwerks und der Technik. Eine technisch vollendete Wiedergabe eines Gegenstandes begründet noch nicht den Anspruch darauf, dass es sich um wirkliche Kunst und nicht um bloßes Kunsthandwerk handelt. Die Kunstfertigkeit im Darstellen ist nur Grundlage, die Voraussetzung, aber nicht der *zureichende* Grund der Kunst. Die wahrhafte Kunst, so die indirekte Lehre Platons hier, ist nicht auf das Technische, Regelhafte und Erlernbare zu reduzieren. So betrifft z. B. der bekannte Wettstreit zwischen den Malern Parrhasios und Zeuxis<sup>63</sup> nur die Seite der technischen Perfektion in der Herstellung des Sinnenscheins. Der entscheidende Punkt aber ist, dass der eigentliche Ruhm des Parrhasios nicht in seiner technischen Meisterschaft gründet, sondern in seiner Fähigkeit, *Charaktere* trefflich darstellen zu können. So soll er sich »Maler der Tugend« genannt haben.<sup>64</sup> Die Tugend wie der Charakter sind Gedankenbestimmungen, etwas Ideelles; diese malen zu können ist vortrefflicher als die äußere Erscheinung eines Menschen perfekt zu kopieren.<sup>65</sup> Anders gewendet: Die vollendete Technik (etwa im Sinne der Stereoskopie und des Perspektivischen in der Malerei<sup>66</sup>) isoliert für sich genommen gelangt bloß zum Schein.<sup>67</sup> *Das Künstlerische geht darüber hinaus, indem es die Technik, den Sinnenschein, zum Moment der Darstellung der Idee als des wahrhaften Wesens einer Sache herabsetzt.* Im Sinne der wahrhaften μίμησις geht es darum, die Erscheinung als Erscheinung des Wesens (etwa des Charakters einer Person) darzustellen, die Erscheinung damit auf ihr fundierendes Prinzip hin transparent zu machen. Das aber ist nichts, was der technischen Machbarkeit unterliegt. Damit sind wir beim spekulativen Kunstbegriff angelangt.

---

<sup>63</sup> Die Überlieferung dieser Anekdote geht auf Plinius zurück: Plinius Secundus d. Ä.: Naturkunde (Buch 35), hg. und übers. von R. König in Zusammenarbeit mit G. Winkler, 2., überarb. Aufl. (München 1997) 65, S. 56f. Ähnliche Beispiele geben Ernst Kris und Otto Kurz: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch (Frankfurt a. M. 1995) 90ff.

<sup>64</sup> Athenaios: Deipnosophistai 534d, zitiert nach: S. Büttner: Antike Ästhetik, a. a. O. [Anm. 38] 25.

<sup>65</sup> Diesbezüglich sei auf den bereits erwähnten Bericht Xenophons über ein Gespräch des Sokrates mit Parrhasios verwiesen: Xenophon: Erinnerungen, a. a. O. [Anm. 42] III, 10, 1–5.

<sup>66</sup> Man denke an die Geschichte der *trompe l'oeil*-Malerei.

<sup>67</sup> Eine interessante Frage wäre, ob und wie weitgehend von Platon her die Aufhebung des dreidimensionalen Raumes in die zwei Dimensionen der Fläche, wie sie in der Neuzeit mit der Zentralperspektive erreicht ist, in den μίμησις-Begriff integrierbar ist bzw. als Rücknahme der Äußerlichkeit in die (wahrhafte) Innerlichkeit (im Sinne Hegels) zu fassen ist. Denn das Motiv der Rücknahme der Äußerlichkeit in die Innerlichkeit der Idee ist ein wesentliches Motiv des Platonischen Denkens, an dem die Henologie des Neuplatonismus anknüpft.