

Unverkäufliche Leseprobe



Michael Hauskeller

Was ist Kunst?

Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto

2020. 109 S.

ISBN 978-3-406-75112-7

Weitere Informationen finden Sie hier:

<https://www.chbeck.de/30312378>

© Verlag C.H.Beck oHG, München

Nie zuvor herrschte eine solche Unsicherheit wie heute hinsichtlich der Frage, welche Dinge als Kunst gelten dürfen und welche nicht. Verduzt steht man oft im Museum und fragt sich: Soll dies wirklich Kunst sein? Offenbar wird es von manchen dafür gehalten, sonst wäre es nicht dort, aber warum? Knapp und konzis stellt Michael Hausskeller sechzehn verschiedene Theorien vor, die durch die Jahrhunderte der Frage nachgehen, was es mit der Kunst auf sich hat – von der Antike bis in die Gegenwart.

Michael Hausskeller ist Professor für Philosophie an der Universität Liverpool in England. Bei C.H.Beck sind von ihm erschienen: *Versuch über die Grundlagen der Moral* (2001); *Ich denke, aber bin ich? Phantastische Reisen durch die Philosophie* (2004) und *Mögliche Welten. Neue phantastische Reisen durch die Philosophie* (2006).

Michael Hauskeller

Was ist Kunst?

Positionen der Ästhetik
von Platon bis Danto

VERLAG C.H.BECK

1. Auflage. 1998
2. Auflage. 1998
3. Auflage. 1999
4. Auflage. 1999
5. Auflage. 2000
6. Auflage. 2002
7. Auflage. 2004
8. Auflage. 2005
9. Auflage. 2008
10. Auflage. 2013

Originalausgabe

11. Auflage. 2020

© Verlag C.H.Beck oHG, München 1998

Satz, Druck u. Bindung: Druckerei C. H. Beck, Nördlingen

Umschlagentwurf: Konstanze Berner, München

Umschlagabbildung: shutterstock

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 75112 7

www.chbeck.de

Inhalt

Vorwort	7
1. Platon	9
2. Aristoteles	15
3. Mittelalter	21
4. Renaissance	27
5. Immanuel Kant	33
6. Friedrich Schiller	39
7. Arthur Schopenhauer	45
8. Georg Wilhelm Friedrich Hegel	51
9. Karl Rosenkranz	57
10. Benedetto Croce	63
11. Walter Benjamin	69
12. Martin Heidegger	75
13. Theodor W. Adorno	81
14. Nelson Goodman	87
15. Jean-François Lyotard	93
16. Arthur C. Danto	99
Anmerkungen	105

Vorwort

Die sechzehn nachfolgenden Essays erschienen erstmals von Juli 1997 bis Januar 1998 in der *Frankfurter Rundschau*. Initiator des Projekts war der Chef des Feuilletons Peter Iden, der sich im April 1997 mit dem Vorschlag an mich wandte, jeweils auf zwei Zeitungsspalten in allgemeinverständlicher Sprache und doch philosophisch anspruchsvoll die wichtigsten Positionen der Ästhetik von den Anfängen bis heute darzustellen. Die Idee erschien mir heikel, aber reizvoll, und ich sagte zu.

Das erste Problem bestand in der zu treffenden Auswahl. Es hat natürlich während der letzten zweieinhalb Jahrtausende weit mehr als sechzehn verschiedene Theorien über Kunst gegeben. Sie alle vorzustellen war nicht möglich, und sicher wird man den ein oder anderen Autor vermissen. Beabsichtigt war, wenigstens die einflußreichsten, interessantesten und repräsentativsten Kunsttheorien in die Reihe aufzunehmen und dabei einen Eindruck von der Vielfalt der Deutungsmöglichkeiten zu vermitteln. Doch hätte man zweifellos auch anders entscheiden können.

Ein weiteres Problem, aber auch eine Herausforderung, war die durch das Zeitungsmedium erforderte Knappheit der Darstellung verbunden mit dem Anspruch auf allgemeine Verständlichkeit. Die betreffenden Theorien sind meist derart komplex und beruhen auf so vielen Voraussetzungen, daß es beinahe unmöglich schien, ihnen auf wenigen Seiten auch nur annähernd gerecht zu werden. Unter solchen Bedingungen konnte es

nur einen Weg geben, Oberflächlichkeit zu vermeiden: Jede philosophische Theorie besitzt einen Kern, einen Grundgedanken, den sie entfaltet. Wenn es gelingt, diesen Gedanken zu finden und zu verstehen, fügen sich mit einem Mal die verschiedenen Aspekte der Theorie zusammen. Ich habe mich also darum bemüht, diesen philosophischen Kern von seinen wortreichen Schalen zu befreien, um von dort aus das jeweilige Kunstverständnis begreiflich zu machen. Daß bei solcher Vorgehensweise manche Feinheiten des Denkens unberücksichtigt bleiben mußten, war nicht zu vermeiden. Daher sollte der Leser, wenn ihm eine in diesem Buch dargelegte Position etwa schlecht begründet oder gar völlig abwegig erscheint, sich stets daran erinnern, daß hieran auch die Darstellung schuld sein könnte, und, bevor er zur Verdammung schreitet, den Originaltext zu Rate ziehen.

Allerdings habe ich mich selbst weitgehend der Kritik enthalten, um die Objektivität der Darstellung nicht unnötig zu gefährden. Wer angemessen kritisieren will, muß zunächst verstehen, und das ist schwer genug.

1. Platon

„Wenn es etwas gibt, wofür zu leben lohnt, dann ist es die Betrachtung des Schönen.“¹ – Kein Philosoph des Altertums hat der Schönheit eine solche Bedeutung beigemessen wie Platon (427–347 v. Chr.) und zugleich so entschieden das verurteilt, was später schöne Kunst genannt wurde. Dabei soll Platon seine Laufbahn selber als Tragödiendichter begonnen haben, und vielleicht hätte er es auf diesem Gebiet zu einigem Ruhm gebracht, hätte ihn nicht die Begegnung mit Sokrates dazu veranlaßt, seine dichterischen Bestrebungen aufzugeben und sich statt dessen der Suche nach Wahrheit zu widmen. Denn was immer es für ihn in der Kunst zu finden gab: Wahrheit gehörte nicht dazu.

Nicht daß die zeitgenössische Kunst es nicht verstanden hätte, Gestalten und Vorkommnisse der realen Welt mit bewundernswürdiger Genauigkeit wiederzugeben. Von dem Maler Zeuxis erzählte man sich, daß er einmal Weintrauben so realistisch gemalt habe, daß die Vögel in Scharen angeflogen kamen, um sie aufzupicken. Nur läßt sich nicht sagen, daß Zeuxis' Darstellung deshalb wahrer gewesen sei als eine, von der sich die Vögel nicht hätten täuschen lassen. Allenfalls war sie *richtiger*, denn Wahrheit hat nach Platon nichts mit Ähnlichkeit oder Übereinstimmung zu tun, sondern mit dem *Seinsgehalt* einer Sache. Das klingt zunächst merkwürdig, weil wir daran gewöhnt sind, „Sein“ für etwas zu halten, das einer Sache entweder zukommt oder nicht zukommt: Entweder es gibt Zentauren oder es gibt sie nicht. Für Platon aber

sind Dinge nicht einfach nur, sondern manches ist mehr, anderes weniger, und je mehr etwas ist, desto wahrer ist es auch. Im vollkommenen Sinne wahr ist nur das, was auch in höchstem Maße ist. Das aber kann nach gemeingriechischem Verständnis nur etwas gänzlich Unveränderliches und Unvergängliches sein, ein Immergleichseiendes. Da nun aber alles, was uns in dieser Welt begegnet, der Zeit unterworfen ist, scheint es nichts zu geben, das sich immer gleich bleibt, und nichts, das nicht irgendwann zugrundegeht. Kaum ist etwas, so ist es auch schon nicht mehr. Wenn den Dingen überhaupt eine gewisse Existenz zukommt, dann nur, weil jedes von ihnen ein ganz bestimmtes, wiedererkennbares Wesen besitzt, eine ihm eigentümliche Gestalt, ohne welche die Welt für uns statt aus Häusern, Stühlen, Menschen, Bäumen usw. nur aus einem buchstäblich unvorstellbaren Chaos sukzessiver Eindrücke bestünde. Diese Wesensgestalten sind aber, auch wenn sie in die zeitlichen Dinge eingehen, selber unzeitlich. Jeder einzelne Baum etwa kann und wird irgendwann zugrundegehen, aber das, was ihn allererst zu einem Baum macht, seine Baumhaftigkeit, wird in einem anderen Baum weiterleben. Selbst wenn es eines Tages überhaupt keine Bäume mehr geben sollte, wird deren Wesen – das, was Platon die *Idee des Baumes* nennen würde – weiterhin bestehen, weil es von dem Untergang der Einzeldinge überhaupt nicht betroffen wird. Das hat nichts damit zu tun, daß Bäume auch dann noch vom Menschen *gedacht* werden könnten. Ideen sind für Platon keine bloßen Vorstellungsinhalte, sondern vielmehr so etwas wie die ewigen Urbilder alles Seienden, ohne die es die uns bekannte, sinnlich erfahrbare Welt gar nicht gäbe. Sie sind der feste Formenbestand, aus dem sich diese Welt generiert; sie bringen Ordnung in die ständigen Veränderungen und gewährleisten so eine gewisse Kon-

stanz. Vor allem aber sind sie das, was allein in vollem Sinne wirklich und wahr ist.

Wie steht es nun unter solchen Voraussetzungen mit dem Wahrheitsgehalt der Kunst? Platon unterscheidet zwei Arten von Künstlern: erstens solche, die schöpferisch etwas herstellen wie etwa die Baumeister, Tischler und Wagenbauer, und zweitens solche, die sich auf die Darstellung oder Nachahmung (*mimesis*) des bereits Bestehenden beschränken wie etwa die Maler, Bildhauer und Dichter.² Erstere stehen der Wahrheit näher als letztere. Während jene nämlich immerhin noch die Ideen, die sie in ihrem Geist vorfinden, unmittelbar in einen einzelnen, konkreten Gegenstand umsetzen, schaffen diese bloß ein Abbild solcher Gegenstände. Sie sind „Nachahmer“ des sichtbar Gegebenen. Wenn der Zimmermann einen Stuhl herstellt, orientiert er sich an der Idee des Stuhles; wenn der Maler hingegen mit Hilfe seiner Farben einen Stuhl herstellt, so schaut er schon nicht mehr auf die Idee, sondern auf das Werk des Zimmermanns: er schafft so ein Bild zweiter Ordnung, gewissermaßen das Bild eines Bildes, weil er nicht mehr das Seiende nachbildet, sondern nur noch das Erscheinende. Der Maler entfernt sich so um noch eine weitere Stufe von der Wahrheit. Daran ändert sich auch nichts, wenn er statt eines vom Menschen gemachten Gegenstandes irgendeinen Naturgegenstand abbildet, da auch dieser nur wechselhafte Erscheinung ist und somit nicht das eigentlich Seiende, die Idee. Um zur Wahrheit zu gelangen, muß man *alle* Erscheinung hinter sich lassen und darf nicht, wie es der nachahmende Künstler tut, die Erscheinung durch eine Art Spiegelung noch verdoppeln. Mehr als das kann der Künstler aber nicht tun, da die Idee zwar intellektuell geschaut werden kann, aber sich aufgrund ihrer wesentlichen Allgemeinheit nicht sinnlich darstellen läßt. Die

nachahmende Kunst kann somit niemals mehr sein als gleichsam „der Schatten eines Traums“.

Nicht einmal die unbestreitbare Tatsache, daß ihre Werke *schön* sind, kann die Kunst für sich geltend machen, obwohl Platon keineswegs der Meinung war, daß die Schönheit – die er als Maß, Proportion und Harmonie verstand – gering zu achten sei.³ Im Gegenteil ist es gerade die Erfahrung von Schönheit, die einen Menschen nach der ewigen Wahrheit der Ideen streben läßt. Denn in allen Erscheinungen ist es allein die Schönheit, die unsere Liebe erweckt. Was immer wir liebend begehren, erscheint uns als etwas Schönes. Wäre die uns sinnlich begehrende Welt gänzlich ohne Schönheit, ließe sie uns gleichgültig. Entsprechendes gilt für die ewigen Wahrheiten: wären die Ideen frei von Schönheit, gäbe es keinen Anlaß, sie erkennen zu wollen. Die Schönheit der sinnlichen Welt ist freilich nur ein schwacher Abglanz der ewigen Schönheit, jener Idee, an der alle schönen Dinge teilhaben. Dieses „Schöne selbst“ nimmt unter den Ideen eine Sonderstellung ein, weil es mit seinem Glanz in die sinnlich erfahrbare Welt hinüberstrahlt und auf diese Weise eine Brücke bildet zwischen dem Reich der Erscheinung und dem der Ideen. Denn mehr als alles andere weist das erscheinende Schöne über sich hinaus: es ist das „Hervorscheinendste“,⁴ weil es dem Menschen am deutlichsten die Herrlichkeit der urbildlichen Wahrheit zu Bewußtsein bringt und so in ihm eine starke Sehnsucht danach erweckt. Das sinnliche Schöne zieht an, kann und soll dabei aber zugleich als ungenügend in Erscheinung treten, nämlich als Abbild einer höheren Schönheit, die anzuschauen noch herrlicher zu sein verspricht. Denn schöner als die Schönheit der Körper ist die Schönheit der Seelen, noch schöner sind Gerechtigkeit, Besonnenheit und die übrigen Tugenden, durch

welche die Seelen erst schön werden, und noch schöner ist die klare Erkenntnis all dessen, die Schau der Urbilder jener Tugenden. Am schönsten aber ist die Idee des Schönen selbst, die mit der Idee des Guten zusammenfällt und laut Platon die höchste Wahrheit darstellt.⁵ So sind das Schöne, Wahre und Gute letztlich ein und dasselbe.

Der hohe Rang, den Platon der Schönheit zuerkennt, ändert allerdings nichts an seiner Geringschätzung der nachahmenden Künste. Grund hierfür ist die Ambivalenz der sinnlichen Schönheit, die zwar die Sehnsucht nach Höherem, den Eros der Wahrheit, erwecken *kann*, dies aber keineswegs muß, da sie viele Menschen auch unmittelbar zu befriedigen und ihr Begehren zu stillen vermag. Wie die Schönheit wirkt, hängt sehr davon ab, auf wen sie wirkt. Ein und derselbe schöne Körper kann beim einen scheue Bewunderung und damit die Bereitschaft zur reflexiven Betrachtung erregen, während er beim anderen bloß ungezügelter Gier entfacht. Doch sind auch die schönen Gegenstände nicht alle gleich. Manche fördern eher die Hinwendung zu einer höheren Schönheit, andere hingegen reizen eher die körperlichen Begierden. Ein saftiger Braten lädt (den Nichtvegetarier) zur Einverleibung ein, kaum aber zur Kontemplation und Überschreitung des nur Sinnlichen. Der Kunst wirft Platon vor, daß sie gerade dieser Tendenz, im Sinnlich-Körperlichen zu verharren, zuarbeitet. Zunächst beschränkt sie sich weitgehend auf die Produktion schöner Töne, Farben und Gestalten und erweckt so den Eindruck, als sei diese rein sinnliche Schönheit die eigentliche und als gäbe es nichts Höheres. In der Kunst erhält das Sinnliche und seine Schönheit einen Rang, der ihm nicht zusteht. Darüber hinaus ist es zumeist das Ziel der Kunst, die Sinne und Leidenschaften des Betrachters

oder Zuhörers zu erregen, und das heißt, die Herrschaft der Vernunft zu unterwandern und so die rechte Ordnung der Seele zu zerstören. Da in dieser Ordnung aber die *Schönheit* der Seele besteht, vernichtet die Kunst paradoxerweise gerade durch ihre übergroße Schönheit eine andere, höhere Schönheit. Wenn die Kunst überhaupt irgendeine Berechtigung haben soll, muß sie sich in den Dienst des Guten stellen lassen. Das heißt, sie muß, wenn sie schon nicht die Wahrheit der Ideen darzustellen vermag, wenigstens eine erzieherische, seelenbildnerische Funktion übernehmen. Nur einer Kunst, die die Menschen lehrt, ihre Leidenschaften zu kontrollieren, tugendhaft zu leben und der Wahrheit nachzustreben, kommt ein gewisser Wert zu. Denn letztlich gibt es für den Menschen nur eine einzige Kunst, derer er wirklich bedarf, und das ist die Kunst des rechten Lebens, so daß alles, was nicht zum Erlernen dieser Kunst beiträgt, überflüssig oder gar verderblich ist.

2. Aristoteles

Weil die Kunst den Betrachter von der Wahrheit ablenke, gestand ihr Platon, seiner eigenen unverkennbaren dichterischen Begabung zum Trotz, nur wenig Wert zu. Doch ließ der Widerspruch nicht lange auf sich warten. Schon Platons eigenwilliger Schüler Aristoteles (384–322 v. Chr.) entwickelte die erste systematische Literaturtheorie und legte damit den Grund für ein reflektiertes künstlerisches Selbstbewußtsein. Zwar äußerte sich Aristoteles vornehmlich zur Dichtung, und da vor allem zur Tragödie, doch lassen sich viele seiner Überlegungen unschwer auf die übrigen Künste übertragen.⁶

Wie Platon versteht auch Aristoteles die künstlerische Tätigkeit als Darstellung oder Nachahmung (*mimesis*), doch erhält der Begriff bei ihm eine positive Bedeutung. Ermöglicht wird dies zunächst durch die Preisgabe des platonischen Wahrheitsidealismus. Die sinnlich-gegenständliche Welt gilt Aristoteles nicht mehr als flüchtiges und daher seinsvermindertes Abbild einer von ihr getrennten, eigenständigen Ideenwelt. Vielmehr existieren die Ideen, das heißt die Formen der Wirklichkeit, nunmehr allein *in* der Wirklichkeit, haben also keinerlei transzendente Realität. Ebenso wenig wie es einen ungeformten Stoff gibt, gibt es vom Stoff getrennte Formen. Alles, was ist, ist eine Einheit von Stoff und Form, die sich nur gedanklich, nicht aber real zergliedern läßt. Daher macht es auch keinen Sinn zu sagen, die Erscheinungswelt habe weniger Sein als die Formen und ahme diese nur in unvollkommener Weise nach. Platons Vor-

wurf, der Künstler schaffe nur Abbilder einer bloßen Scheinwirklichkeit, wird damit hinfällig. Dies gilt um so mehr, als der Gegenstand der künstlerischen Nachahmung gar nicht, wie Platon meinte, die erscheinende Realität selbst ist, also etwas tatsächlich in Raum und Zeit Existierendes. Aufgabe des Dichters ist es nämlich nicht, „mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte“.⁷ Auch wenn es scheinbar einzelne Begebenheiten um ganz bestimmte, mit Namen bezeichnete Personen sind, die der Künstler zur Darstellung bringt – etwa der legendäre Krieg zwischen Griechen und Trojanern –, kommt es ihm doch gar nicht darauf an zu zeigen, daß ein gewisser Odysseus oder ein gewisser Achill dies oder jenes getan habe, sondern daß Menschen einer bestimmten Art in Situationen bestimmter Art auf bestimmte Weise handeln. Anders als den Geschichtsschreiber interessiert ihn also nicht das Besondere als solches, sondern das Allgemeine, das im Besonderen zum Ausdruck kommt, oder mit einem Wort: das Typische. Aus der Fülle der Erscheinungen filtert er die wiederkehrenden Muster heraus, erkennt im Zufälligen das Wesentliche und bringt dieses zur Darstellung. Daher ist die Dichtung auch bei weitem philosophischer, das heißt der überzeitlichen Wahrheit näher, als die sich am Einzelnen orientierende Geschichtsschreibung.

Um dieser Wahrheit willen besitzt der Künstler auch eine gewisse Freiheit in der Bearbeitung seiner Stoffe, das heißt, er muß sich auch in der Darstellung geschichtlicher Ereignisse nicht unbedingt an das halten, was tatsächlich geschehen ist. Wenn es für seine Zwecke notwendig ist, kann der Dichter die Ereignisse in seinem Sinne umschreiben. Ebenso kann der Maler auch Dinge abbilden, die es so in der Realität gar nicht gibt – sofern er durch diese Unrichtigkeit die von ihm erstrebte Wir-

kung leichter erzielt. Selbst wenn er sich der Unrichtigkeit in seiner Darstellung gar nicht bewußt sein sollte, ist sein Irrtum doch verzeihlich, solange er nicht die Regeln seiner Kunst verletzt. Unentschuldbar sind lediglich genuin ästhetische Fehler, das heißt solche, die sich nicht einem Mangel an Faktenwissen, sondern an gestalterischem Können verdanken. Allerdings sollte sich der Künstler schon bemühen, die Dinge so darzustellen, wie sie sind. Wenn es aber der Zweck verlangt, darf er selbst vor der Darstellung des Unmöglichen nicht zurückschrecken, denn das Unmögliche kann ästhetisch durchaus richtig, ja notwendig sein. Entscheidendes Kriterium ist hier nicht die (objektive) Möglichkeit, sondern die (subjektive) Glaubwürdigkeit. In der Kunst ist darum das Wahrscheinliche, auch wenn es unmöglich ist, grundsätzlich dem Möglichen, aber Unwahrscheinlichen, vorzuziehen.

Diese Ausführungen machen deutlich, daß sich für Aristoteles der Wert eines Kunstwerks nicht allein an seinem inneren Wahrheitsgehalt bemißt, sondern auch an seiner Wirkung auf den Betrachter. Ob ein Kunstwerk gut ist, hängt also nicht zuletzt auch davon ab, ob es funktioniert. Wenigstens für die Tragödie (und die Musik) hat Aristoteles die zu erzielenden Wirkungen auch näher benannt: die Tragödie rufe nämlich „Mitleid“ und „Furcht“ hervor und bewirke dadurch eine mit Lust verbundene „Reinigung“ (*kátharsis*) von diesen Affekten.⁸ Mit dieser These stellt sich Aristoteles erneut gegen Platon, dem ja die Kunst, gerade *weil* sie solche Gefühle erregt, als verderblich galt. Platon glaubte, der Zuschauer werde durch die in der Tragödie dargestellten Leidenschaften dazu ermuntert, sich den eigenen Leidenschaften hinzugeben, anstatt, wie es doch richtig wäre, sich ausschließlich von der Vernunft leiten zu lassen. Daß eine

sittlich gute Lebensführung die weitestmögliche Unterdrückung aller affektiven Regungen voraussetzt, war für Platon noch selbstverständlich. Anders für Aristoteles. Seines Erachtens kann eine starke Erregung am rechten Ort zur rechten Zeit sehr wohl moralischen Wert haben und insofern auch mit der Vernunft übereinstimmen. Wer etwa beim Anblick eines Unrechts keinen Zorn verspürt, beweist dadurch geradezu die Minderwertigkeit seines Charakters. Darüber hinaus ist der Mangel an Zorn in diesem Fall auch unvernünftig, weil hier nur der Zorn als *angemessene* Reaktion gelten kann. Ziel der moralischen Erziehung darf es daher nicht sein, den Menschen gänzlich von seinen affektiven Regungen zu befreien. Vielmehr muß eine Art innerer Steuerungsmechanismus geschaffen werden, der so wirkt, daß ein bestimmtes Gefühl nur dann erregt wird, wenn es die Situation erfordert. Offenbar ist Aristoteles der Auffassung, daß auch die Kunst hierzu einen wichtigen Beitrag zu leisten vermag, wenn er der Tragödie die Aufgabe zuweist, beim Zuschauer Mitleid und Furcht zu erregen.

Wie das im einzelnen vonstatten gehen soll, verrät uns Aristoteles in den erhaltenen Schriften allerdings nicht. Unklar ist bereits, welche Affekte eigentlich gemeint sind. Die lange übliche (Lessingsche) Übersetzung „Mitleid und Furcht“ ist ja schon eine Interpretation, und heute werden oft weniger objektbezogene Ausdrücke wie *Jammer* und *Schauder* bevorzugt. Aristoteles erklärt lediglich, daß sich das eine (Mitleid bzw. Jammer) bei der Darstellung unverdienten Leidens einstelle, das andere hingegen (Furcht bzw. Schauder) dadurch, daß der Zuschauer sich mit den Personen identifiziere. Um beides zu gewährleisten, dürften die Protagonisten weder ganz schlecht noch völlig ohne Tadel sein, weil sie sonst dem durchschnittlichen Zuschauer zu unähnlich wären und

infolgedessen ihr Schicksal keinen der beiden Affekte erregen würde. Auch würde der Schlechte ja kein „Mitleid“ verdienen, wie einer, der sich überhaupt nichts zuschulden hat kommen lassen, nicht die Strafe. Die Figuren der Tragödie müssen dem Zuschauer ähnlich, zugleich aber auch besser sein als er. Die Fehler, die notwendig vom Helden begangen werden müssen, um seinem Leiden eine gewisse Rechtfertigung zu verleihen, dürfen die Größe seines Charakters nicht beeinträchtigen. Ödipus fällt aus eigener Schuld, aber er bleibt ein großer König. Werden diese und andere Bedingungen beachtet, kommt es zu den gewünschten Affekten.

Nun ist mit der Erregung der Affekte das eigentliche Ziel aber noch nicht erreicht, denn worauf es ankommt, ist ja nicht die Erregung selbst, sondern die durch die Erregung zu erlangende *Reinigung*. Der Begriff läßt vermuten, daß der Zuschauer sich durch seine Erregung von einem gewissen Affektüberschuß befreien soll. Vielleicht liegt hier die Vorstellung zugrunde, daß sich die Affekte, wenn sie ständig unterdrückt werden, aufstauen, bis sie irgendwann gewaltsam hervorbrechen. Schafft man ihnen hingegen die Gelegenheit, sich von Zeit zu Zeit zu entladen, lassen sie sich im übrigen Leben viel leichter in die rechten Bahnen lenken. Die Kunst würde so gleichsam als Ablassventil der Affekte fungieren. Eine andere Deutungsmöglichkeit wäre, den Kunstgenuß als eine Art Training im rechten Umgang mit den Affekten zu verstehen. In jedem Fall aber beruht die Wirkung der Kunst darauf, daß sie die Wirklichkeit *nachahmt* und dadurch den *Schein der Nähe* erzeugt. Nur weil sie Nähe suggeriert, kann die Kunst Affekte erregen, und nur weil sie die Scheinbarkeit dieser Nähe nicht verbirgt, sondern als lustvolles Spiel inszeniert, kann sie zugleich eine reinigende Wirkung entfalten. Mit anderen Worten hängt die

Wirkung der Kunst davon ab, daß zwischen das Geschehen und den Betrachter die Darstellung tritt und so der Ernst stets als nur gespielter bewußt bleibt.

Freilich ist die darstellende Kunst für Aristoteles alles andere als ein Spiel, das man genauso gut auch lassen könnte und das keine ernsthafte Beschäftigung lohnt. Vielmehr gehört die nachahmende Tätigkeit ebenso sehr zum Wesen des Menschen wie die Vernunft. Kein Tier ist in solchem Maße zur Darstellung befähigt wie der Mensch. Von Geburt an treibt es ihn zur Nachahmung. Ihm verdankt er seine ersten Erkenntnisse, und da jeder Mensch sich am Erkennen freut, empfindet er stets eine lebhaftere Freude an Nachahmungen jeglicher Art. Selbst das Häßliche und Schlechte erhält in der Darstellung einen eigentümlichen Reiz. Es ist, als würde durch die Darstellung das Anstößige der Wirklichkeit verschwinden. Daher wäre es gar nicht nötig, die Nützlichkeit der Kunst zu erweisen. Zu ihrer Rechtfertigung würde es schon genügen, daß sie Freude bereitet und auf diese Weise zum menschlichen Glück beiträgt.

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de