

Thomas Metscher

Probleme einer Problemgeschichte der ästhetischen Terminologie: Zu Jörg Zimmers „Arbeit am Begriff“¹

Ein kritischer Essay

Jörg Zimmers Buch versammelt dreizehn kompakt geschriebene Studien zur philosophischen Ästhetik in Europa zwischen der klassischen Antike und dem frühen 21. Jahrhundert. Die in ihren Titeln genannten Namen machen erkennbar, dass es sich hier um eine repräsentative Auswahl der ‚großen‘ Philosophen handelt, die über weite Strecken das Nachdenken über Kunst und Ästhetik in der Geschichte europäischen Denkens geprägt haben: aus der Antike Platon, Aristoteles, Plotin, aus dem Mittelalter Thomas von Aquin, aus der Neuzeit die klassische Linie Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel, dann Nietzsche als Abbruch und Übergang, für die Moderne Benjamin, Heidegger, Gadamer, Adorno, Lukács, Bloch und Holz. Und doch will diese Geschichte ästhetiktheoretischen Denkens keine Geschichte der ‚großen Namen‘ sein. Vielmehr versteht sie sich als Beitrag zur „Problemgeschichte der Ästhetik“ in Form einer „Arbeit am Begriff“. Intendiert sei „die Einheit von problemgeschichtlichen und systematischen Fragestellungen“ (12), als Verfahren, das sich von den systematischen und ideen- wie begriffsgeschichtlichen Forschungen, die „lange Zeit“ in der Ästhetik dominant waren, streng unterscheidet (10).

I. Problemgeschichte ästhetischer Terminologie: Intention und Anspruch

Mit dem Konzept einer „Arbeit am Begriff“, das dem Buch auch den Titel gibt, legt Zimmer eine Auffassung von Philosophie zugrunde, die sich in erklärter Programmatik an Hegel orientiert, für den der *Begriff* die unhintergehbare Form des philosophischen Wissens ist (9). „Philosophie“, erklärt der Autor recht apodiktisch, sei „Arbeit *am* Begriff – und sonst gar nichts“ (10). Philosophie, erläutert er näher im Rekurs auf Hegels *Logik*, „setzt im ‚Element des Begriffs‘ bestimmte Begriffe, worin sich die Beziehung des Denkens auf seinen Gegenstand manifestiert und reflektiert dieses Setzen auf seine Grenzen hin. Das meint Hegel mit der ‚Fortbestimmung‘ des Begriffs, und diese Fortbestimmung als Einheit von Bestimmung und Reflexion der Grenze der Bestimmung soll der Leitfaden dieses Buches sein, das die Probleme der Ästhetik als Probleme der ästhetischen Terminologie entwickeln möchte“ (10). Aus diesem Grund also trägt das Buch den Untertitel „Grundprobleme der ästhetischen Terminologie“. Die Philosophie habe es, „will sie Fortbestimmung des Begriffs sein, mit der Entwicklung ihrer Probleme zu tun“ (11). Dabei beansprucht die ästhetische Ter-

¹ J. Zimmer, *Arbeit am Begriff. Grundprobleme der ästhetischen Terminologie*. Bielefeld 2014. Zitatnachweise im fortlaufenden Text.

minologie, die hier versucht werde, „keine terminologische Vollständigkeit, sondern will an einigen Grundbegriffen der Ästhetik Grundprobleme der Disziplin entwickeln“. Es handle sich also um ein „problemorientiertes Verfahren“, wie er erläuternd mit Blick auf Adorno hinzufügt, an dessen Wort erinnernd, „dass die philosophischen Terminologien Denkmäler von Problemen“ seien (11). Näheres als diese eher feuilletonistische Erörterung findet sich nicht zum Verhältnis von ‚Begriff‘ und ‚Terminologie‘, wenn ich recht sehe. Ob die Annäherung beider, die hier vorzuliegen scheint, schlüssig ist und ob nicht in deren Verhältnis auch Probleme lauern, soll noch des Näheren behandelt werden.

Bei seinem Unternehmen setzt Zimmer einen Kunstbegriff voraus, mit dem er Affinität wie Differenz zwischen Kunst und Philosophie zu fassen sucht und den er als kategoriales Raster seiner Konzeption zugrunde legt. Es ist der Begriff des *anschaulichen Allgemeinen*. Kunst, erläutert er im Anschluss an Holz, ist „reflexive Erkenntnis über Welt“ auf der Ebene der „unmittelbaren Anschauung“, die nicht „durch Begrifflichkeit oder durch Theorie“ ersetzt werden kann, und somit eine Erkenntnisart eigenen Rechts (14f.).

Von der ganzen Anlage her ist Zimmers Buch ein Grundlagenwerk ästhetischen Denkens und wird auch als ein solches rezipiert.² Es ist das Ergebnis gründlicher Forschungen über einen langen Zeitraum hinweg. Die in ihm „versammelten Gedanken“ gehen auf Vorlesungen zurück, die er „seit jetzt zwanzig Jahren“ an der Universität Girona gehalten hat (15). So stellt denn das Buch mit gutem Grund den Anspruch eines philosophischen Grundlagenwerks, an dem keine zukünftige Forschung zur Ästhetik wird vorbeigehen können. Das bedeutet dann aber auch, dass es von diesem Anspruch her beurteilt werden muss. Und nicht zuletzt von diesem Anspruch her gibt es Anlass für Nachfrage und Kritik.

Denn dieses Buch, so gründlich viele seiner Recherchen sind, so luzide sein Stil, so überzeugend der Modus seines Sprechens, ist nicht frei von Problemen. Neben Probleme in Grundlagenfragen, also solchen konzeptioneller wie methodologischer Art, treten Probleme, die in wenig geklärter Begriffsverwendung wurzeln wie auch Probleme in Detailfragen der terminologischen Rekonstruktion, wobei solche Detailfragen oft auf Probleme der theoretischen Konzeption zurückgehen. Auch wenn dieses Buch kein begriffsgeschichtliches Werk sein will, so untersteht es doch dem Anspruch auf begriffsgeschichtliche Genauigkeit. Gerade weil es die Problemgeschichte ästhetischen Denkens an terminologische Fragen bindet, ist Genauigkeit in solchen Fragen im hohen Maß einzufordern. Und nicht zuletzt gebietet der Respekt vor dem Autor, der sich, in der erklärten Nachfolge von Hans Heinz Holz, durch bedeutende Beiträge auf dem Feld dialektischen Denkens einen Namen gemacht hat, Probleme, die ich in diesem Buch zu finden meine, in aller Klarheit zu benennen.

² Vgl. die uneingeschränkt positive Rezension von M. Küpper in: *Das Argument* 319, 2016/5, 736f.

II. Problemfelder

(1) ‚Arbeit am Begriff‘: Zur Differenz zwischen Idealismus und Materialismus in der Philosophie

Das erste der zu behandelnden Probleme ist der von Zimmer unterstellte Begriff der Philosophie. Diese ist, sahen wir, ‚Arbeit am Begriff‘, der Begriff die Form philosophischen Wissens. Im Rückgriff auf Hegels *Logik* argumentiert er, dass erst dann „unhintergebar der Standpunkt der Philosophie“ erreicht sei, wenn sich das Denken allein „im Element des Begriffs“ bewegt (9). Dies ist von den gesetzten Prämissen her sicher korrekt, und Philosophen zumindest der streng Hegelschen Schule werden ihm ihre Zustimmung nicht versagen. Und doch ist solche Konsequenz mit Einschränkungen bezahlt, nicht zuletzt auch solchen philosophischer Natur, und damit mit einem vielleicht zu hohen Preis.

Nachzufragen ist, was genau hier ‚Arbeit am Begriff‘ heißt, welcher Begriff des Begriffs zugrunde gelegt wird. Das Problem wird erkennbar bei der Betrachtung des Verhältnisses von Philosophie und Wirklichkeit. Philosophie, argumentiert Zimmer, korrigiere sich nicht wie die positiven Wissenschaften „an der Wirklichkeit“. Sie korrigiere vielmehr „in der Fortbestimmung des Begriffs (...) ihr *Verhältnis* zur Wirklichkeit“ (9). Was immer in der Hegelschen *Logik* dazu gesagt wird, dies ist bei Lichte gesehen nicht ohne weiteres akzeptabel. Denn mit dieser Unterscheidung wird ein Hiatus, eine unüberschreitbare Kluft aufgerissen zwischen Philosophie und Wirklichkeit. In der Konsequenz bedeutet diese Auffassung, dass Philosophie sich nicht durch die vertiefte Einsicht in die Wirklichkeit korrigiert, sondern dass sie allein „in der Fortbestimmung des Begriffs“ „ihr *Verhältnis* zur Wirklichkeit“ korrigiert; wobei zudem noch ungeklärt bleibt, was denn *genau* ‚Verhältnis zur Wirklichkeit‘ hier bedeutet. Die Frage, die sich stellt (die aber nicht gestellt und somit auch nicht beantwortet wird) ist schließlich die nach den *Kriterien*, denen zufolge die ‚Fortbestimmung des Begriffs‘ und somit die Korrektur des Verhältnisses der Philosophie zur Wirklichkeit erfolgt.

Dieser Logik zufolge wäre Kritik von Philosophie nur noch möglich in Form einer Selbstkorrektur der Philosophie nach internen (also selbstgesetzten) Kriterien. Die Philosophie agiert in dieser Konstruktion als autochthone Macht, die aus sich selbst heraus ihr Verhältnis zur Wirklichkeit bestimmt und sich in der Veränderung dieses Verhältnisses korrigiert. Philosophie im Sinne einer „Philosophie der Praxis“ (Gramsci) ist von solchen Prämissen her so wenig konzipierbar wie der Gedanke der elften Feuerbach-These einer die Welt nicht nur interpretierenden, sondern sie auch verändernden Philosophie.³ Sicher lässt sich von einem Buch über Ästhetik die Beantwortung solcher Fragen nicht erwarten. Seine Positionierung aber im Sinne eines ‚rechten‘ oder formallogischen Hegelianismus (denn diese scheint mir hier vorzuliegen) hat aber für eine Problemge-

³ K. Marx/F. Engels, *Werke* (MEW) 3, 7.

schichte der Ästhetik und das Zimmersche Buch in ihr unmittelbare Folgen. So wird von diesem Ansatz her der Ideologiekritik ästhetischen Denkens jede Grundlage entzogen. Eine kritische Geschichte solchen Denkens (Kritik verstanden im marxischen, also dialektischen Sinn) ist von solchen Prämissen her nicht mehr denkbar.

Es ist dann auch folgerichtig, wenn in Zimmers Buch Fragen nach der ‚Wahrheit‘ ästhetischer Theorien, möglicherweise auch nach ihrem ideologischen Charakter, nirgendwo mit gebotener Gründlichkeit gestellt werden. Selbst in der Behandlung von Autoren, die in der Vergangenheit mit guten Gründen im Zentrum der marxistischen Kritik standen, so Nietzsche und Heidegger, geht die Kritik über Biographisch-Zeitgeschichtliches nicht hinaus. Idealistisches Denken der gesamten Tradition (seit dem platonischen) wird erkennbar jeder kritischen Nachfrage entrückt.

Die Leistung, aber auch die Grenze von Zimmers Verfahren lassen sich deutlich am Beispiel seiner Heidegger-Deutung festmachen. Bei dieser geht es ihm um die „Erneuerung der Frage nach ästhetischer Wahrheit“, die anhand von Heideggers Aufsatz „Der Ursprung des Kunstwerkes“ aus den *Holzwegen* behandelt wird. Zunächst erarbeitet Zimmer in präzisen Analysen die „Problemstellung des Kunstwerkaufsatzes“ aus dem Zusammenhang gedanklicher Konstellationen, die sich aus Heideggers fundamentalontologischer „Neubestimmung der Hermeneutik“ ergeben (182). Er belegt, dass, wenn im Kunstwerkaufsatz von Kunst als dem Ort der Wahrheit im Sinne eines Entdecktseins von Welt die Rede ist, dies den Wahrheitsbegriff zur Voraussetzung hat, den Heidegger bereits in *Sein und Zeit* entwickelt: „Wahrsein des Daseins als Entdeckend-Sein, in dem die Welt als ganze erschlossen ist“ (183). Von diesem Ansatz aus kommt er zum Wahrheitsbegriff des Kunstwerkaufsatzes, der Wahrheit als Unverborgenheit und das Kunstwerk als „das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit“ bestimmt. In konzisen Schritten erläutert Zimmer, wie Heideggers Gedanke der „entbergenden und welteröffnenden Funktion der Kunst“ an die „entbergende und welteröffnende Funktion der Sprache“ gebunden ist und in dem Satz kulminiert: „Das Wesen der Kunst ist die Dichtung. Das Wesen der Dichtung aber ist die Stiftung der Wahrheit.“ (189)

Es darf gesagt werden, und das hier Referierte vermag nur einen Ausschnitt zu geben, dass in Zimmers Rekonstruktion Heideggers Begriff ästhetischer Wahrheit eine nicht geringe Plausibilität besitzt und als Position von einiger Überzeugungskraft erscheint, mit der rational gearbeitet werden kann. Von einer kritischen Distanz, gar Einwänden und Hinweisen auf Problematisches findet sich bei Zimmer keine Spur. Sofern eine kritische Distanzierung vorliegt, beschränkt sie sich auf Biographisch-Politisches in den einführenden Seiten, auf Äußerungen zur Selbstinszenierung und Gemeindebildung, inhaltlich auf die verdeckte Terminologie bezüglich der Erbschaft klassischer Ästhetik sowie auf eine in Klammern gestellte kritische Frage zu Heideggers Rezeption der Schuhe auf van Goghs vieldiskutiertem Bild. Dies dürfte dann schon alles sein. Wer Heidegger nicht kennt und nur Zimmer zu Heidegger kennt, würde Heidegger recht

kritiklos als bedeutenden modernen Denker in Sachen Kunst zur Kenntnis nehmen können. Nimmt man aber die *Holzwege* selbst zur Hand und liest den Kunstwerkaufsatz, so wird man sein blaues Wunder erleben. Was hier vorliegt, ist eine Re-Mythisierung des Denkens, die den fundamentalontologischen Wahrheitsbegriff des Frühwerks weit hinter sich lässt und im Denken Heideggers nach der sog. „Kehre“ (der seinsmythologischen Wende nach *Sein und Zeit*, das 1922/26 entstand) eine zunehmende Dominanz gewinnt. Re-Mythisierung heißt, dass mythische Terme wie ‚Erde‘, ‚Sein‘ (auch ‚Seyn‘ geschrieben), ‚Seinsvergessenheit‘, ‚Weltnacht‘ etc. an die Stelle von Begriffen oder auch intelligiblen Metaphern (im Sinne von Blumenberg und Holz) treten. Solche Mythen (besser: ‚Pseudo-Mythen‘) sind ideologische Konstrukte, die Identifikation und Einfühlung einfordern und kritisches Denken ausschließen. Sie sind letztlich auf die Bildung sakraler Gemeinschaft, auf kultische Verehrung angelegt und von echten Mythen als Formen archaischen Denkens strikt zu unterscheiden. Die Folge ist die hochgradige Ideologisierung eines Denkens, das im Antisemitismus der *Schwarzen Hefte*, schließlich im debilen Gerane des Spätwerks sein betrübliches Ende nimmt. Als sicher dürfte gelten, dass für den Heidegger nach der „Kehre“ (und der Kunstwerkaufsatz wurde 1935 geschrieben, drei Jahre nach der Machtergreifung des Faschismus in Deutschland) intelligible Sachverhalte keine Akte selbstbewusster Wesen sind, sondern Geschehenszusammenhänge, denen die Menschen unterworfen sind. Die Rede vom Seinsgeschehen hat einen hohen Bekanntheitsgrad, doch gerade in dem Kunstwerkaufsatz wird Wahrheit als Geschehen erfasst, an dem Menschen als handelnde, gar weltgestaltende Wesen keinen Anteil haben. Wie immer ästhetische Wahrheit bestimmt sein mag (und es gibt verschiedene Wege zu ihr), aufgeklärtes Denken jeder Spielart wird diese als Resultat eines diskursiven Prozesses begreifen, der sich, vermittelt über den ästhetischen Akt, zwischen Menschen vollzieht. Bei Heidegger aber „setzt sich die Wahrheit ins Werk“, die Wahrheit ist Subjekt dieses Vorgangs, nicht der konkrete Mensch. Im Glanz des Werks, heißt es weiter, „west Gott an“. Das Werk stellt eine Welt auf, und „in-dem das Werk eine Welt aufstellt, stellt es die Erde her“. Wiederum die Umkehrung der realen Verhältnisse: nicht Menschen schaffen ein Werk und in der Werkschöpfung eine ästhetische Welt, sondern das Werk ist das Agens in diesem Prozess. ‚Welt‘ wird auf ‚Erde‘ bezogen, ein Lieblingswort der konservativen Rechten in Deutschland. Welt, wird vollmundig-raunend erklärt, „ist die sich öffnende Offenheit der weiten Bahnen der einfachen und wesentlichen Entscheidungen eines geschichtlichen Volkes“. ⁴ Im letzten Zitat west erkennbar der deutsche Führer an, der ohnehin diesem Denken nirgendwo fern ist. Es erinnert zudem an die fatalen *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (die man eher Fälschungen nennen sollte), ⁵ die der große Denker in den ‚schicksalhaften‘ Jahren 1936, 1939, 1940 und 1943 an deutschen Universitäten, nach beglaubigtem

⁴ Heidegger, *Holzwege*. Frankfurt a.M. 1950, 33-37.

⁵ Dazu Metscher, „Shelley und Hölderlin“. In: ders., *Klassik, Romantik und Aufklärung*. Hamburg 1998, 229f.

Zeugnis in SA-Uniform,⁶ Vortrag. Die Zitate mögen genügen. Sätze dieser Stilart ziehen sich auf vielen Seiten über einen Text hin, der philosophisches Denken nicht als rationalen Diskurs entfaltet, sondern priesterlich zelebriert. Am Beispiel van Goghs „Schuhe“ stellt sich zudem die Wahrnehmungsunfähigkeit eines solchen Denkens selbst bloß. Nie und nimmer sind diese Schuhe Bauernschuhe (wie übrigens schon früh von kunsthistorischer Seite erkannt),⁷ zudem bilden sie kein Paar, in ihnen wird man nicht schmerzlos laufen können, und wenn dieses Bild von einer Welt Kunde gibt (und dies tut es in der Tat), dann ist es nicht die Welt der Bauern, bei Heidegger als sinnhaftes Eingebettetsein in die zyklische Bewegung der Erde gedeutet, es ist vielmehr eine Welt von Mühsal und Depravation – menschliche Existenz an der Grenze des Überlebenskönnens.

Was hier vorliegt, soll Heideggers Denken philosophisch ernst genommen werden (und ich plädiere durchaus dafür), ist der radikale Bruch mit allen Formen rationalistischen Denkens, auch der dialektischen, die Auflösung des begrifflichen Diskurses in intellektuelle Andacht. Die Kridwiß-Gespräche in Thomas Manns *Faustus-Roman* hätten dieser einen passenden Rahmen geben können. Von dialektischem Denken her ist Heideggers Werk keineswegs zu dämonisieren. Es soll ernst genommen werden, doch kritisch-ernst. Dann wäre es zu behandeln wie auch andere Gestalten einer irrationalistisch gewendeten Metaphysik: Man stelle es vom Kopf auf die Füße und sehe, ob es dann noch gehen kann.

Um nicht missverstanden zu werden: Was ich Zimmers Buch hier vorwerfe, ist weniger der Mangel an Kritik als die Tatsache, dass sein theoretisches Konzept offenkundig keinen Raum hat für die kritische Erörterung der behandelten ästhetischen Theorien. Von diesem Ansatz her wäre eine kritische Theorie ästhetischen Denkens nicht konzipierbar. Ein Buch wie die *Zerstörung der Vernunft* hätte hier nirgendwo einen systematischen Ort. Von Zimmers Prämissen her sind alle von ihm behandelten Theorien gleich wahr unter Gott.

Denn wie sollte, wenn sich Philosophie nicht an der Wirklichkeit prüft und wenn nottut korrigiert, die Frage nach ihrem Wahrheitscharakter überhaupt gestellt werden können? Oder ist der Wahrheitscharakter von Philosophie anderes als die Fähigkeit, Welt (oder ein Weltsegment) theoretisch zu erfassen, nicht nur in seiner Oberfläche, sondern in seiner wesentlichen Verfasstheit – zu erkennen, „was die Welt/Im Innersten zusammenhält“ (Goethe, *Faust I*, V. 82f.)? Wenn er dies ist, können Kriterien zum Bemessen des Wahrheitsgehalts einer Philosophie nur aus dem *Verhältnis von Begriff und Wirklichkeit* gewonnen werden, im Falle der philosophischen Ästhetik aus dem Verhältnis

⁶ Mein Heidelberger Lehrer Rudolf Sühnel erlebte ihn so als junger Student in Leipzig. Er hatte noch das Glück, nach dieser Erfahrung nach England emigrieren zu können.

⁷ Heideggers Deutung führte zu einer Kontroverse, an welcher der Kunsthistoriker Meyer-Schapiro und der Philosoph Jacques Derrida beteiligt waren (siehe G. Batchen, *Van Goghs Schuhe. Ein Streitgespräch*. Leipzig 2009). Dazu des Näheren Metscher, *Ästhetik, Kunst und Kunstprozess*. Berlin 2013, 214-16.

des Begriffs zum ästhetischen Gegenstand. Dieser ist nichts anderes als die *ästhetische Praxis*: der Kunstprozess in der Totalität seiner historisch-gegenständlichen Bestimmungen als Teil einer gesellschaftlichen Formation. Kernkategorie des Kunstprozesses ist das kompositorische Werk. Weitere Kategorien einer solchen Ästhetik sind die des Schönen und des Erhabenen. Die Ästhetik der Natur und die Ästhetik des Alltags treten hinzu.⁸ An diesem Verhältnis und nichts anderem sind ästhetische Theorien zu überprüfen und zu korrigieren. Wird aber ein solches Verhältnis als Möglichkeit des philosophischen Gedankens geleugnet, sind auch die Kriterien zur Festlegung ästhetischer Wahrheit – oder Unwahrheit – unzugänglich. Mit einem Rückgang auf Feuerbach hat das überhaupt nichts zu tun.

Zimmer kann sich hier auch, so scheint mir, nur bedingt auf Hegel berufen. Denn die Hegelsche Philosophie, dies sei erinnert, stellt durchaus den Anspruch, in Form des Systems *das Ganze einer Zeit* zu denken; für Hegel war Philosophie bekanntlich „ihre Zeit, in Gedanken gefasst“. Sie ist *ihre Zeit in der Form des Begriffs*, wie Hegel dann auch die „Kantische, Fichtesche und Schellingsche Philosophie“, und wir dürfen die seine hinzudenken, in den *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* mit den Worten charakterisiert: „In diesen Philosophien ist die Revolution als in der Form des Gedankens niedergelegt und ausgesprochen“,⁹ selbstredend nicht im Sinn eines historischen Abbilds, sondern übersetzt in die Struktur des philosophischen Begriffs, doch wird dieser als aufgeladen mit Wirklichkeit, als *Wirklichkeitsform* gedacht. Zimmer zieht sich auf einen rein begriffslogischen Hegel zurück, womit er den Schritt hinter den Hegel der marxistischen Rezeption zurück geht (hier sei allein an Lenins *Hegel-Konzepte* erinnert).¹⁰ Bei diesem philosophischen Konzept ist dann wohl auch eher an Dieter Henrich als an Hans Heinz Holz zu denken (wobei hier nichts Abfälliges zu Henrich, dessen dankbarer Schüler ich bin, gesagt sei).

Unabhängig davon, welche Hegeldeutung hier zugrunde gelegt werden soll (es gibt mehr als nur die eine, und mir liegt es fern, den Hegel-Forscher Zimmer über Hegel zu belehren), festzuhalten sei hier als Grundorientierung: Wenn es nach Hegel und mit Marx noch Philosophie gibt (und dies war und ist unter Marxisten bekanntlich ein Streitfall), dann kann es nur eine solche sein, die ihr Wahrheitskriterium aus dem Verhältnis des Begriffs zur Wirklichkeit schöpft. In diesem Punkt liegt sehr genau die Differenz zwischen idealistischem und materialistischem System – zwischen einem formallogisch verstandenen Hegel (Zimmers Hegel) und Marx. Beide Denkweisen verkörpern Formen dialektischen Denkens, und beide sind Formen der Arbeit am Begriff. Beiden auch ist das Verhältnis des Begriffs zur Wirklichkeit eingeschrieben. Der Unterschied

⁸ Zum Begriff des Kunstprozesses als Teil einer dialektischen Ästhetik vgl. Metscher, *Ästhetik, Kunst und Kunstprozess*, a.a.O., 31-94, mit Bezug auf Hegel: 281-326.

⁹ G.W.F. Hegel, *Werke* 20. Frankfurt a.M. 1970, 314.

¹⁰ Vgl. Metscher, „Dialektik als Fundamentalkategorie“. In: ders., *Integrativer Marxismus. Dialektische Studien. Grundlegung*, Kassel 2017.

zwischen beiden lässt sich so fassen, dass für die idealistische Dialektik, eben weil sie „die wirkliche, sinnliche Tätigkeit nicht kennt“, ¹¹ die Arbeit am Begriff als rein begriffliche Arbeit das Erste ist, die Wirklichkeit das Zweite, das nur durch die Vermittlung des Begriffs zugänglich ist. Die Wirklichkeit ist hier dem Begriff subordiniert. Für die materialistische Dialektik ist „sinnlich menschliche Tätigkeit, Praxis“ als Handeln in einer gegenständlichen Welt ¹² das Erste, auf dem das erkennende Handeln beruht. Die Arbeit am Begriff, die theoretische Arbeit ist ein Zweites, das auf der praktischen Arbeit, der sinnlich-gegenständlichen Tätigkeit als dem Ersten aufbaut, und das auf dieses Erste unhintergebar bezogen ist. Aus diesem Grund besitzt in diesem Verhältnis das in der idealistischen Dialektik Zweite: der Gegenstand, die Wirklichkeit Priorität. Hier ist der Begriff dem Gegenstand subordiniert. Dieser ist das Erste, das der Erkenntnis zugrunde liegt und das erkannt werden soll. Der erkennende Begriff ist das Zweite, der sich dann auch notwendig *im Verhältnis zur Wirklichkeit* korrigiert. Dies wäre der theoretische Schluss aus Marx' *Feuerbach-Thesen*, die den „neuen“ Materialismus gerade aus der Differenz zum alten Materialismus (Feuerbach) wie zum Idealismus bestimmen. ¹³

Die Arbeit am Begriff ist, materialistisch gewendet, *Arbeit am Weltbegriff*: die Arbeit am Begreifen von Welt. Was solche Philosophie von jeder Einzelwissenschaft unterscheidet, ist der Blick auf Zusammenhänge als dem historisch-konkret Allgemeinen: die Konstruktion eines Ganzen von Welt auf Grundlage der Erkenntnisse der Einzelwissenschaften, die für sich genommen nur Teile (Segmente) des Weltganzen zum Gegenstand haben. Solche Philosophie ist Leistung der Synthesis. Auch die philosophische Ästhetik als Arbeit am Begriff, materialistisch gewendet, baut auf Ergebnissen einzelwissenschaftlicher Forschung auf, der Philologien, der Kunst- und Musikwissenschaft usf. Auch sie ist Synthesis des in den Einzelwissenschaften gewonnenen Wissens mit dem Blick auf Zusammenhänge.

Materialistische Philosophie, idealiter, ist Konstruktion des Gesamtzusammenhangs. ¹⁴ Das Moment der Kritik ist ihr immanent. Die Integration von Wissen erfolgt unter dem Gesichtspunkt der Kritik, deren Kriterien an das Ziel allen Wissens gebunden sind, und das ist die Herstellung von den Menschen gemäßen Weltverhältnissen.

(2) Ästhetischer Begriff und ästhetische Terminologie: Probleme der Zuordnung und Methodologie

Die „Arbeit am Begriff“, sahen wir, bildet den „Leitfaden“ von Zimmers Buch. Sie definiert das Verfahren, „die Probleme der Ästhetik als Probleme der ästhe-

¹¹ Feuerbach-Thesen, MEW 3, 5.

¹² Ebd.

¹³ Des Näheren Metscher 2017, *Integrativer Marxismus*, a.a.O.

¹⁴ Des Näheren Metscher, „Der Marxismus als Theorie des Gesamtzusammenhangs. Versuch einer kategorialen Konkretion“. In: *Aufhebung. Zeitschrift für dialektische Philosophie* 7, 2015, 13-57.

tischen Terminologie“ zu entwickeln (10). Der Begriff also steht im Verhältnis zur Terminologie. In diesem methodischen Komplex steckt eine Reihe von Problemen. Was genau, so ist zu fragen, sind ästhetische Termini und wie verhalten sie sich zum Begriff? Ästhetische Termini, wie sie in diesem Buch behandelt werden, besitzen in ihrer Mehrzahl begriffliche Form. Solche Termini können auch metaphorischen Charakters sein, wie Zimmer selbst in seinem Nietzsche-Kapitel erläutert. Da es bei der Arbeit am Begriff um dessen „Fortbestimmung“ geht, muss sich logischerweise diese Fortbestimmung auf der Ebene der ästhetischen Terminologie als Erkenntnisfortschritt ablesen lassen. Dies, im Kern, ist Zimmers Konstruktion (wie ich sie verstehe). Eins ihrer Grundprobleme, das jedoch nicht näher erläutert wird, ist das Verhältnis von Wort (Terminus) und Begriff. Daran angeschlossen ist die Frage nach dem Verhältnis von begrifflichem und metaphorischem Denken.¹⁵ Eine Vorfrage wäre noch zu nennen: Worin besteht die behauptete Differenz von Zimmers Verfahren zur Begriffsgeschichte, die durchaus auch als Problemgeschichte behandelt werden kann?¹⁶ Bei der Benennung dieser Probleme tritt zutage, was ich die Ambivalenz der Theoriebildung nenne und als Niederschlag der verdeckten Prämissen dieses Buchs deute. Denn hier wird assoziativ eine Reihe schwieriger und interessanter Probleme angesprochen, die bestenfalls knapp logisch erläutert, doch nie mit Bezug zum gegenständlichen Material expliziert werden. Sie werden so auch nie *in concreto* als Probleme entfaltet. Sie stehen als Abstracta im Text, und den Lesenden bleibt es überlassen, spekulativ zu befinden, was wohl der Autor *genau* mit dem, was er sagt, gemeint haben mag – wobei der Akzent hier auf dem Wörtchen ‚genau‘ liegt.

Eines dieser Probleme ist das Verhältnis von Begriff und Wort. In der Philosophie, so Zimmer, werden Begriffe in wechselnden Terminologien behandelt und in der Veränderung der Terminologien erfolgt eine Fortbestimmung des Begriffs. Eine solche Sicht der Dinge setzt ein stabiles Verhältnis von Begriff und Wort (Terminus) voraus, denn nur so lässt sich in der Entwicklung der Terminologie die Fortbestimmung des Begriffs ablesen. Die Stabilitätsannahme im Verhältnis von Wort und Begriff nun ist keineswegs selbstverständlich.¹⁷ Bereits methodologisch stellt sich die Frage, ob die supponierte Fortbe-

¹⁵ Seit Blumenberg und Holz ein Kernproblem neuerer Philosophie. Es wird unabhängig von Blumenberg und Holz mit Blick auf ästhetische Probleme auch von Heise und Kuczynski behandelt (W. Heise/J. Kuczynski, *Bild und Begriff*. Berlin 1975).

¹⁶ Ich selbst habe begriffsgeschichtliches Arbeiten, mit dem ich mehrfach befasst war, immer auch als Teil der Problemgeschichte verstanden (so Holz/Metscher, „Widerspiegelung/Spiegel/Abbild“. In: K. Barck u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*. Stuttgart 2000ff., Bd. 6, 617-69. Metscher, „Welt im Spiegel. Elemente einer Theorie symbolischen Denkens“. In: ders., *Ästhetik, Kunst und Kunstprozess*, a.a.O., 107-52. Ders., „Mimesis und Realismus. Ein begriffsgeschichtlicher Beitrag“. In: Drexler, P. u.a. (Hg.), *Against the Grain/Gegen den Strich gelesen*. Berlin 2004, 283-336.

¹⁷ Ein Meisterdenker wie Goethe stand ihr sehr skeptisch gegenüber, wie ein Blick auf die Schülerzene von *Faust I* belehrt. Dort heißt es (V. 1990-2000): „Denn eben wo Begriffe fehlen,/Da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein./Mit Worten lässt sich trefflich streiten./Mit Worten ein System bereiten,/An Worte lässt sich trefflich glauben,/Von einem Wort lässt sich kein Jota rauben.“ Der

stimmung des Begriffs überhaupt am historischen Material demonstrierbar ist. Zimmer macht diesen Grundgedanken seiner Untersuchung an Hegels Logik fest, doch ist es fraglich, ob die Methodik eines so hochgradig systematischen Werks überhaupt auf eine Geschichte von Terminologien übertragbar ist.

Schauen wir auf Zimmers Text und sehen wir zu, wie er verfährt. So sind in den dreizehn Studien bestimmten Philosophen bestimmte Begriffe (Problemfelder bzw. Terminologien) zugeordnet: Platon das Schöne, Aristoteles der Mimesisbegriff und die Frage nach der Kunst, Plotin Form, Stoff und die Entdeckung des Kunstschönen, Thomas von Aquin die Übersetzung antiker Terminologien in eine christlich-theologische Gedankenwelt, Baumgarten Ästhetik als *scientia cognitionis sensitiva*, Kant das Ganze der Erfahrung und die reflektierende Urteilskraft, Schelling Kunst als Organon der Philosophie und das Symbolische, Hegel Kunst als Selbstanschauung des Geistes und die Geschichtlichkeit der Kunst, Nietzsche die Arbeit an Metaphern und die unbegriffliche Begründung des Ästhetischen, Benjamin die Kritik der klassischen Ästhetik, Heidegger und Gadamer die Frage nach der ästhetischen Wahrheit, Adorno die Frage nach der Autonomie der Kunst, Lukács, Bloch und Holz Differenzierungen im Realismusbegriff.

Dies ist ein großes Programm mit einer Vielzahl von Begriffen, Problemfeldern, Terminologien, deren problemgeschichtlicher Zusammenhang nicht einsichtig ist. Ein solcher lässt sich in einzelnen Teilen, doch nicht durchgängig erkennen, in Ansätzen auch die beanspruchte ‚Fortentwicklung des Begriffs‘. Was dieses Buch von einem gutgeschriebenen begriffsgeschichtlichen Werk über die bedeutendsten Kunstphilosophien in der Geschichte europäischen Denkens unterscheidet, wird nicht recht einsichtig. Von einer Problemgeschichte ästhetischer Terminologie, wenn es diese denn sein soll, wäre zu erwarten, dass diese sich nicht an den großen Namen orientiert, sondern konsequent an den Begriffen bzw. Terminologien. So gibt es durchaus Termini, die das ästhetische Denken über Jahrhunderte begleitet haben, ohne notwendig an die Namen ‚großer Philosophen‘ geknüpft zu sein.¹⁸ In einer konsequent problemgeschichtlichen Arbeit hätten sie durchaus Aufnahme finden können. Zimmers Geschichte ästhetischer Terminologien hält sich irgendwo in der Mitte zwischen einer Geschichte großer Philosophen und einer Begriffsgeschichte bzw. einer Geschichte ästhetischer Terminologien, ohne mit diesem Cuvée methodologisch zu überzeugen. Das Beste mehrerer Welten lässt sich nicht immer haben.

Betrachtet man die Zuordnungen im Einzelnen, so sind viele einleuchtend, andere von Willkür nicht frei. Einleuchtend sind die Zuordnungen im klassischen Kanon (wo sie freilich auch historisch festgeschrieben sind), weniger überzeu-

schüchterne Einwand des Schülers: „Doch ein Begriff muss bei dem Worte sein“, verstummt davor – es war Goethes Einwand gegen Vieles in der neueren Philosophie, und er hat bis heute nichts an Gültigkeit verloren. Als Beitrag zur Klärung habe ich die Unterscheidung zwischen Begriffsrealismus und Begriffsnominalismus vorgeschlagen („Der Marxismus als Theorie des Gesamtzusammenhangs“, 15, Fn. 2).

¹⁸ So die Spiegel-Metapher (vgl. Fn. 16).

gen sie im Bereich der Moderne. So ist fraglich, ob das Zentrum des Benjamin-schen Denkens mit der Bezeichnung einer Kritik der klassischen Ästhetik zutreffend erfasst ist (diese Kritik bildet eher die Voraussetzung seiner höchst eigenständigen ästhetischen Konzeption). Warum eine für das zeitgenössische Denken so zentrale Frage wie es die nach der ästhetischen Wahrheit ist, Heidegger und Gadamer überlassen wird, sollte der Autor bei Gelegenheit der interessierten Öffentlichkeit erklären. Die Wahrheitsfrage stand und steht im Mittelpunkt marxistischen Denkens: von Lukács, Bloch, Holz, doch auch von Adorno und Heise (der hier erst gar nicht genannt wird; kein in der DDR geschriebenes Werk wird in diesem Buch des Näheren behandelt). Die marxistische Linie ästhetischen Denkens wird von Zimmer unübersehbar stark marginalisiert, was bei einem so würdigen Schüler von Holz doch recht erstaunt. Auch ist wenig einleuchtend, warum der Einbezug der ‚klassischen‘ marxistischen Denker, von Lukács, Bloch und Holz unter den Sammelbegriff ‚Realismus‘ erfolgt. Lukács’ Hauptwerk, die *Eigenart des Ästhetischen*, zusammen mit Holz’ *Philosophischer Theorie der bildenden Künste* die wohl bedeutendste systematische Ästhetik seit Hegels Tagen, behandelt Zimmer kurz und knapp im Mimesis-Kapitel, im Realismus-Kapitel wärmt er allein den allseits bekannten Realismusbegriff des ‚mittleren‘ Lukács noch einmal auf. Was bei Lukács nun tatsächlich eine ‚Fortbestimmung des Begriffs‘ ist, die Bewegung des Denkens vom Realismus zur Mimesis,¹⁹ fällt so unter den Tisch. Hier folgt Zimmers Buch, leider muss es gesagt sein, der üblichen aufgeklärt-liberalen Betrachtung. Ich sehe hier einen verdeckten Idealismus am Werk, der der sachlichen Erfassung der untersuchten Sachverhalte im Wege steht. So werden dann Marxisten unter etwas altbacken Abgetragenen rubriziert (wie es der Realismusbegriff in gegenwärtigen Diskursen leider ist), das feinere Denken wie das zur ästhetischen Wahrheit überlässt man den (wie man meint) Meisterdenkern – hier sind es also Heidegger und Gadamer. Von der Sache her spricht wenig dafür, dass für den Denker des utopischen Vorscheins der Realismusbegriff im Mittelpunkt stand, und auch im Falle von Holz wäre als Kern seines kunstphilosophischen Denkens eher an die Ontologie des ästhetischen Gegenstands zu denken als an den Realismusbegriff (den ich nach wie vor für unverzichtbar halte, soll geschichtlich-dialektisch über Kunst nachgedacht werden, nur passt er schlecht in diesen Kontext). Dass viele der vorgetragenen Deutungen überzeugend sind (der Holz-Teil gehört trotz seiner Kürze zu den besten Stücken des Buchs), gehört zu den Widersprüchen dieses an Widersprüchen reichen Werks, ändert aber nichts an dem generellen Einwand.

III. Schwierigkeiten des Kunstbegriffs

Das Hauptinteresse von Zimmers Buch, fragen wir resümierend nach seinen Stärken und Schwächen, liegt in der Reduktion ästhetiktheoretischer Problemstellung auf Fragen der ästhetischen Terminologie: in der begrifflich-

¹⁹ Vgl. Metscher, „Mimesis und künstlerische Wahrheit. Zur späten Ästhetik von Georg Lukács“. In: ders., *Ästhetik, Kunst und Kunstprozess*, a.a.O., 327-48.

terminologischen Erläuterung. Wo diese gelingt, und sie gelingt in vielen Teilen der Schrift, wird die Lektüre zu einem erkennenden Vergnügen. Doch sie gelingt in anderen Teilen nicht. Die vom eigenen Anspruch her geforderte Genauigkeit der begrifflich-terminologischen Analyse wird oft genug in den Wind geschlagen. Immer wieder stösst man auf Ambivalenzen, Widersprüche, Unklarheiten in diesem Werk, die keinem Mangel an theoretischer Fähigkeit entspringen, sondern seinen methodologisch-theoretischen Prämissen: dem verdeckten Idealismus seiner Grundeinstellung. Dieser Sachverhalt lässt sich auch an den Schwierigkeiten festmachen, denen der Autor im Umgang mit zwei Schlüsselbegriffen seines Buch begegnet: dem auf Hegel fußenden allgemeinen Kunstbegriff und dem auf diesen bezogenen Mimesisbegriff des Aristoteles.

(1) Hegel und der allgemeine Begriff der Kunst

Der allgemeine Begriff der Kunst, den Zimmer seiner gesamten Arbeit unterlegt, ist der Begriff des *anschaulichen Allgemeinen*. So erläutert er: „Das Kunstwerk ist wie der Begriff Ausdruck bestimmter Beziehungen des Menschen zur Wirklichkeit, und ist dieser Ausdruck im Unterschied zum Begriff in der Form der Anschauung“ (13). Die Grundfunktion der Kunst bestehe „in ihrem anschaulichen Reflexionsgehalt“, als Bestimmung, die sich „sowohl historisch als auch über die Grenzen der Bereichsästhetiken hinweg durchhält“ (ebd.). Zimmer gewinnt diesen Kunstbegriff im Anschluss an Holz’ Bestimmung der Eigenart von Kunst als „reflexive Erkenntnis über Welt“ auf der „Ebene (...) der unmittelbaren Anschauung“ (14f.) und des Näheren unter Rekurs auf Hegel. Ja er platziert ihn als so allgemein, dass er seine Herkunft bereits der Aristotelischen *Poetik* unterstellt (40). In der Festlegung des Kunstbegriffs im Sinne eines anschaulichen Allgemeinen unterliegt Zimmer freilich einem doppelten Missverständnis: zum einen der irrtümlichen Annahme, dass dieser Begriff über die Grenze der Bereichsästhetiken Gültigkeit beanspruchen kann,²⁰ zum anderen in der Berufung auf Hegels Denken.

Es führt kein Weg an der Einsicht vorbei, dass Anschauung untrennbar an Visualität gebunden ist. Anschauen kann ich eine Skulptur, ein Gemälde, ein Werk der Architektur, doch kein Werk der Musik, kein Gedicht, keinen Roman, keine Erzählung; auch im Theater ist Visualität nur ein Moment der ästhetischen Wahrnehmung neben anderen. Als Allgemeinbegriff für Kunst kann Anschauung also nur als Hilfsterminus taugen. Hegel gewinnt den Begriff mit Blick auf die griechische Skulptur, die ihm im System der ästhetischen Formen als Ideal des Kunstschönen erschien. Auch Holz’ ästhetisches Denken ist primär an der bildenden Kunst ausgerichtet, was seine Präferenz für Anschauung erklärt. Für die anderen Künste, in denen Visualität nur eine Rolle neben anderen oder gar untergeordnete Rolle spielt, ist er unangemessen.²¹ Musik ist „Klangrede“ (Ni-

²⁰ Zimmer sagt selbst sehr richtig, dass die Bestimmung der Kunst von einer Kunstgattung her „heute als obsolet gelten muss“ (189f.).

²¹ Bereits für Aristoteles ist, wie er in der *Poetik* ausführt, die *opsis* (das, was bei einem Schauspiel ‚gesehen‘ werden kann) nur einer der sechs Bestandteile des Dramas.

kolaus Harnoncourt), die zwar visuelle Metaphern zu evozieren vermag, doch nicht visuell erfahrbar ist. In Analogie könnte hier eher von ‚Anhören‘/‚Anhörnung‘ als von Anschauung gesprochen werden. Auch in der Dichtung/Literatur ist Anschauung (Visualität) nur ein Moment sinnlicher Gestaltung und Wahrnehmung, das indirekt, über die Bildhaftigkeit von Sprache hervorgerufen wird. Selbst im Theater (literarischem Theater und Musiktheater) ist Visualität zwar unmittelbar gegeben, doch nur in Verbindung mit anderen (nichtvisuellen) kompositorischen Elementen, aus denen die Kunst des Theaters besteht. Bei allen diesen Künsten lässt sich, bezogen auf ihre sinnliche Wahrnehmung, von ‚multi-sensorischen‘ Formen sprechen: einer Synthesis der Sinnesarten oder Formen sinnlicher Gestaltung und Gestaltwahrnehmung. ‚Anschauung‘ als Allgemeinbegriff fällt hier aus.

Der springende Punkt nun ist, dass Hegel offensichtlich zu ähnlichen Schlussfolgerungen kam, denn in der *Ästhetik* ersetzt er den Begriff der Anschauung durch den des sinnlichen Scheins. Noch in der *Enzyklopädie* wird Kunst als „konkrete Anschauung (...) des Ideals“, als „Einheit der Natur und des Geistes“ in der „Form der Anschauung“ bestimmt,²² während die *Ästhetik* von der „Idee des Schönen“ (d.i. der Kunst) als dem „sinnlichen Scheinen der Idee“ spricht.²³ Unverkennbar hat der Begriff des „sinnlichen Scheins“ den der Anschauung ersetzt, ein beeindruckender Fall für die von Zimmer postulierte ‚Fortbestimmung des Begriffs‘. Dass es sich um eine solche handelt und dass sie als bewusste theoretische Operation erfolgt, wird dadurch nahe gelegt, dass Hegel in der *Ästhetik*, aber nur in dieser, das Kunstschöne im Unterkapitel „die Bestimmtheit des Ideals“ in der Theorie der Handlung expliziert und den Kunstprozess als kommunikativen Vorgang unter Einschluss von Künstler und Publikum erklärt – wohl das erste Modell einer umfassenden kunstsoziologischen Argumentation, die sämtliche Glieder des Kunstprozesses umfasst.²⁴ Für eine solche Komplexität ist ein auf Visualität eingeschränkter Begriff wie Anschauung nicht mehr brauchbar, zumal diese den ästhetischen Akt auf den Betrachter hin fokussiert (auf das einen ästhetischen Gegenstand ‚anschauende‘ Subjekt). Der Begriff des sinnlichen Scheins dagegen umfasst Subjekt und Objekt. Sinnlicher Schein bezeichnet den ontologischen Status der Idee, wie sie im Modus der sinnlichen Form dem rezeptiven Subjekt zugänglich ist, dabei keine besondere Form der Sinnlichkeit mehr privilegiert.²⁵

Die Bewegung von der ‚Anschauung des Ideals‘ zum ‚sinnlichen Schein der Idee‘ markiert also den perspektivischen Wechsel von einer logisch-metaphysisch fundierten idealistischen Ästhetik zu einer Theorie des Kunstpro-

²² Hegel, *Werke* 10, §§ 556, 557.

²³ Ebd. 13, 151.

²⁴ Siehe Metscher 2013, „Wirklichkeit, Kunst und Kunstprozess in Hegels *Ästhetik*“. In: *ders., Ästhetik, Kunst und Kunstprozess*, a.a.O., 281-326.

²⁵ Des Näheren Metscher 2017, „Der allgemeine Begriff der Kunst im Rückgriff auf Hegel“. In: *ders., Integrativer Marxismus*, a.a.O.

zesses, die im Kern den Übergang Hegels zu Positionen materialistischer Dialektik vollzieht.²⁶ Dem entspricht die Bewegung des Hegelschen Denkens von der idealen Bestimmtheit des Ideals zur Handlung, in der das Kapitel über das Kunstschöne kulminiert. Mit dieser begrifflichen Fortbestimmung ist die Vorstellungswelt der „Ruhe“ der idealen Bestimmtheit unwiderrufbar überwunden. Paradigma solcher Kunst ist dann auch nicht mehr die Skulptur, sondern es sind handlungsbestimmte Künste wie Drama, erzählende Kunstformen, Musik, vor allem ist es die Entwicklung der neuzeitlichen Künste (so Shakespeare), die Hegel hier rezipiert. Eng damit verbunden ist die Entdeckung der Geschichtlichkeit der Kunst, die ja auch Zimmer in dem Hegel-Kapitel ausarbeitet.

Der Begriff des sinnlichen Scheins ist dem der Anschauung also auch insofern überlegen, als er alle Formen ästhetischer Sinnlichkeit umfasst. Er bezeichnet die sinnliche Form als den ontologischen Modus der Künste überhaupt. Der allgemeine Kunstbegriff lässt sich dann wie folgt bestimmen: Kunst ist ‚reflexive Erkenntnis von Welt im Medium der sinnlichen Form‘, wobei der Modus der sinnlichen Form nach einzelnen Kunstarten variiert, damit auch die Besonderheiten ihrer Leistung, Wirkung und Funktion. Kunst ist das *sinnlich* Allgemeine im umgreifenden Sinn. Es ist bezeichnend für die Widersprüchlichkeit dieses Buchs, dass Zimmer, in dem Hegelkapitel auf den Begriff des sinnlichen Scheins ausführlich zu sprechen kommt, dessen Bedeutung aber nur im Sinn einer logischen Bestimmung zu erkennen vermag, nicht aber als eine an der Entwicklung der Sachen orientierte Fortbestimmung des Begriffs.

(2) Aristoteles und die Theorie der Mimesis

In den Zusammenhang der Entdeckung des allgemeinen Kunstbegriffs – der „Frage nach der Kunst“ – stellt Zimmer auch die Aristotelische *Poetik*. In ihr entwickelt Aristoteles, Zimmer zufolge, mit der Theorie der Mimesis „die erste systematische Theorie der Kunst“ (34), hat damit also auch die Frage nach dem allgemeinen Begriff der Kunst gestellt. „Die Theorie der Mimesis umfasst alle Künste und unterscheidet nicht grundsätzlich zwischen bildenden Künsten und Dichtung.“ (Ebd.) So Zimmers Behauptung, die nach heutiger Forschungslage wie nach der Evidenz des Texts kaum zu halten ist. In der Forschung jedenfalls herrscht weitgehend Konsens, dass es einen allgemeinen Begriff der Kunst (d.h. einen solchen, der konzeptionell alle Künste umfasst) weder in der Antike noch im Mittelalter gegeben hat, dieser sich vielmehr erst, in einem langen Prozess begrifflicher Fortbestimmung (hier ist der Terminus wieder angemessen), im Verlauf der Neuzeit herausbildet.²⁷ Allenfalls ließe sich sagen, dass in der Aristotelischen *Poetik*, als dem einzigen Text in der Antike, in den knappen eröffnenden Sätzen die Keime einer solchen Theo-

²⁶ Zu den ‚zwei Linien‘ im ästhetischen Denken Hegels vgl. Metscher, „Dialektik als Fundamentalkategorie“. In: ders., *Integrativer Marxismus, a.a.O.*

²⁷ Des Näheren Metscher, *Kunst. Ein geschichtlicher Entwurf*. Berlin 2012. I,1. Die Künste und die Kunst.

riebildung enthalten sind. Die *Poetik* ist, der Intention ihres Autors zufolge, genau das, was der Titel ansagt: eine Theorie der Dichtung, dabei beschränkt auf Epos und Drama. Ausführlich behandelt wird allein die Tragödie (der Teil zur Komödie ging verloren, was Umberto Eco zu einem poetologischen Meisterkrimi inspirierte). Wenn Zimmer Gründe für eine von der Forschung abweichende Meinung hat, sollte er sie nennen, doch ist er, wie es scheint, an der Entwicklung des historisch Partikularen wenig interessiert: Er unterstellt dem antiken Denken bereits Allgemeinbegriffe von Kunst und Dichtung, die dieses nach verbreiteter Auffassung noch gar nicht besaß. So hatten *techné* und *ars*, die antiken Entsprechungen von ‚Kunst‘, den Sinn lehr- und lernbarer Fertigkeiten und allein in dieser Bedeutung von ‚Künsten‘. Sie umfassen ‚Kriegskunst‘ und ‚Liebeskunst‘, Landwirtschaft und Medizin und dann u.a. auch Bildhauerei, Musik und Dichtung – wie auch im Deutschen dieser alte Sinn von ‚Kunst‘ lebendig geblieben ist. Noch Marx war mit diesem Begriffssinn vertraut, wenn er von der „Kunst des Aufruhrs“ spricht,²⁸ und Brecht macht häufig davon Gebrauch. Desgleichen bedeutet *poiesis* ursprünglich ‚herstellen‘ in einem allgemeinen Sinn und nimmt erst in späterer Zeit die spezielle Bedeutung von ‚Dichtung‘ an. Wir haben es hier mit prototypischen Fällen der Instabilität im Verhältnis von Terminus (Wort) und Begriff zu tun, also solchen, in denen die Zuordnung von beiden historisch wechselt – ein Sachverhalt, den Zimmer vor allem in dem Mimesis-Kapitel unberücksichtigt lässt. Das verleitet ihn zu vorschnellen Schlussfolgerungen; nicht zuletzt auch zu der, den Hegelschen Begriff des anschaulichen Allgemeinen bereits in der Aristotelischen *Poetik* auszumachen (40). Spekulative Ungenauigkeit ist auch die unzutreffende Feststellung, dass Mimesis im Griechischen generell „Nachahmung der Natur“ bedeute (37). Mimesis hat im Griechischen eine Vielfachbedeutung. H. Koller nennt als Schlüsselbegriffe der Übersetzung ‚Darstellung, Ausdruck, Nachahmung‘.²⁹ Der in der *Poetik* verwendete Mimesisbegriff wird, bezogen auf die Tragödie, als *Mimesis der Praxis* definiert – ‚einer Handlung‘, wie gewöhnlich übersetzt wird. Seit F. Tombergs früher Studie *Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst* (Neuwied 1968) ist der *handlungstheoretische* (wir können auch sagen: *realismustheoretische*) Mimesisbegriff in der kunsttheoretischen Literatur eingebürgert. Mimesis, bezogen auf Natur, findet sich durchaus bei Aristoteles, doch nicht in der *Poetik*, sondern in einer vielzitierten Stelle der Physik, die es nahe legt, weiter zwischen *ontischer* und *ontologischer Mimesis* zu unterscheiden.³⁰ Für die neuzeitliche Theorie der Künste ist diese Unterscheidung von großer Bedeutung gewesen.³¹

²⁸ Zitiert von Lenin in dem „Brief an die Genossen“, vom 30. Oktober 1917: W. I. Lenin, *Werke* 26. Berlin 1961, 200f.

²⁹ Des Näheren Metscher 2013, *Kunst*, 29-34.

³⁰ Vgl. ebd., 35-38; Holz/ Metscher 2000ff., „Widerspiegelung/Spiegel/Abbild“.

³¹ Vgl. Metscher 2013, *Kunst* 35-46.

Resümee

Wollen wir zusammenfassen, so ist mit Blick auf Zimmers Buch von einem höchst widersprüchlichen Werk zu sprechen. Neben präzisen, konzis geschriebenen begriffsgeschichtlichen Analysen stehen solche, die im theoretischen Grundkonzept problematisch, in terminologischen Detailfragen ungenau, ambivalent oder widersprüchlich sind.³² Bestimmte Problembereiche, die der Autor durch sein eigenes Verfahren provoziert, werden nicht behandelt oder vielleicht auch nicht erkannt. Die Vermutung liegt nahe, gerade auch, wenn man andere Werke dieses in der Regel äußerst genau arbeitenden Autors kennt, dass die Antinomien und Ambivalenzen dieses Buchs nicht dem theoretischen Unvermögen seines Verfassers geschuldet sind, sondern undurchschauten (oder nicht voll durchschauten) Prämissen, einem verdeckten Idealismus, der sich in methodologischen Ambivalenzen, Mängeln der Begriffsbildung und terminologischen Analyse niederschlägt. Sollten diese Einwände stimmen (oder auch nur ein Teil von ihnen), so wäre der Autor gut beraten, sie in einer zweiten Auflage des Buchs zu berücksichtigen. Meine Auffassung ist, dass dieses Buch, trotz dieser Einwände, eine neue, überarbeitete Auflage verdient.

³² Wenn ich in diesem kritischen Essay auf die positiven Seiten von Zimmers Buch kaum des Näheren eingegangen bin, so nicht, um diese zu unterschlagen und auch nicht allein aus Gründen räumlicher Beschränkung, sondern vielmehr aus der Vermutung heraus, dass die Verdienste des Buchs offen zutage liegen und den sachverständigen Lesenden als Erstes ins Auge springen, zumal mit Küppers Rezension (siehe Fn. 2) ein Rezeptionsmodus vorgegeben ist, der die problematischen Seiten dieses Buchs gar nicht erst thematisiert. Ich möchte also vorschlagen, diesen Essay in Verbindung mit Küppers Rezension zu lesen – vielleicht verhilft die vergleichende Lektüre den Lesenden zu einem kundigen Urteil.