

Das Metaxy der Aisthesis: Aristoteles' „De anima“ als eine Ästhetik mit Bezug zu den Medien

Es ist schon erstaunlich, dass Aristoteles' „De anima“ nie als Ästhetik interpretiert wurde. Weder die Aristotelesforschung, noch die Forschung der philosophischen Ästhetik, wie sie im 18. Jahrhundert begründet wurde, ist bis vor kurzem auch nur auf die Idee gekommen, eine solche Lektüre zu unternehmen. Wie sollte da eine Ästhetik der Medien in den Blickpunkt rücken können?

Die Aristoteles-Forschung erarbeitet zum Begriff der Aisthesis meist textimmanente Interpretationen von „De anima“, die mehr oder weniger eine Theorie der erkenntnisbezogenen Vermögen herausarbeiten und damit die Aisthesis in den epistemologischen Rahmen einer implizit oder explizit mehr oder weniger aristotelischen Metaphysik einrücken.¹ Das bedeutet, dass die Sinnesgegenstände als bloßer Ausgangspunkt des theoretischen Wissens oder des Soseins qua intelligible Wesenheit genommen werden. Es bedeutet, sie einer teilweise pathologischen Affektion zuzuordnen oder sie hinsichtlich ihrer Veränderung als weniger wichtiges Wesen zu diskutieren. Und das alles geschieht in Anbetracht der Tatsache, dass Aristoteles der Aisthesis keines der 13 Bücher seiner „Metaphysik“ und keines ihrer Kapitel im Ganzen gewidmet hätte. Was in der Folge nicht zur „Metaphysik“, sondern eher zur „Physik“ gehörte, ist denn auch das Geschäft der Untersuchung der Seele, wie sie an beweglichen Organismen, insbesondere Tieren, zu beobachten ist und beim Menschen zusätzlich die kognitiven Vermögen der Vorstellung und des Denkens in sich birgt. Klar also, dass das Ästhetische der Aisthesis durch den Rost fallen musste, ganz zu schweigen vom Ästhetischen des Mediums, das doch unabdingbarer Bestandteil der Aisthesis ist, wie Aristoteles in „De anima“ deutlich genug zum Ausdruck bringt.

Kaum anders ist die Lage bei den Ästhetikern und das von Anbeginn, Baumgarten, bis zur jüngsten Gegenwart. Das belegen die in Frage kommenden allgemeinen oder Aristoteles gewidmeten ästhetikhistorischen Monographien. Für sie stand Aristoteles mit seiner „Poetik“ so sehr im Mittelpunkt ästhetischer Theorie, dass im Anschluss an eine kunsttheoretisch verallge-

¹ Siehe die Monographien von Teichmüller 1867, Bäumker 1877, Neuhäuser 1878, Cassirer 1932, Wiplinger 1971, Modrak 1987, Welsch 1987, Picht 1992, Everson 1997, Johansen 1998. Wie weit die psychologische Ästhetik vor und um 1900 von „De anima“ entfernt war, ist an Külpe 1906 zu erkennen.

meinerte Dramen- und Dichtungstheorie bestenfalls Elemente der „Rhetorik“ und das letzte Kapitel der „Politik“ über die Musik Beachtung fanden.² Noch in den 1970er Jahren wurde Aisthesis als willkürlich gemeinte Kennzeichnung für einen Bereich der Erkenntnistheorie verwendet (Ajatus 1976). Das änderte sich erst mit der Konjunktur des ästhetischen Denkens in den 80er Jahren, wie sie mit der Wende des Ästhetikers Jean-François Lyotard zur Postmoderne einsetzte, im Programm einer Aisthetik radikalisiert und seit den 90er Jahren durch eine „Ästhetik“ der Medien mit zusätzlichen Impulsen versetzt wurde.³

Im folgenden soll eine Lektüre von „De anima“ als Ästhetik unternommen (1. Teil) und in einer Explikation ihrer medientheoretischen Gehalte bewährt werden (2. Teil).

1. „De anima“ als Ästhetik

„Das Schöne“ (Τὸν καλὸν), so gleich das erste Wort von „De anima“ (402a1)⁴, gehört für Aristoteles von Anfang an zur Wissenschaft. „Wenn wir die Wissenschaft“, wie es heißt, einerseits wegen ihrer methodischen Strenge und andererseits wegen der Erstaunlichkeit ihrer Gegenstände als etwas Schönes und positiv zu Kritisierendes „erachten [...], müssen wir aus den beiden Grün-

² Das ist denn auch zu sehen an den Überblicken von Zimmermann 1858, Teichmüller 1869, Croce 1905, Svoboda 1927, Bosanquet 1966, Gilbert/Kuhn 1956, Tatarkiewicz 1979, Beardsley 1966, Pochat 1986, Allesch 1987. Eine Ausnahme, allerdings ohne die ästhetikrelevanten Konsequenzen für die verwendeten Stellen aus „De anima“ zu ziehen, ist Walter 1893.

³ Immaterialien 1985; Rötzer (Hg.) 1991. Diese Wende wurde in der deutschen Philosophie maßgeblich durch Wolfgang Welsch und Gernot Böhme geprägt. Beide versagten sich jedoch, die Aisthesis ästhetisch zu fassen, auch hinsichtlich der Medien. So war Wolfgang Welsch ausdrücklich bemüht, die Aisthesis einerseits in seiner großen Arbeit über die aristotelische Sinneslehre als „Aisthesiologie“ nicht mit der modernen Problematik der Ästhetik in Verbindung zu bringen (Welsch 1987, 28) und andererseits die Aisthesis „nicht-elektronischer Erfahrungen“ gegenüber der Bedrohung durch die heutigen Medien in ihrer globalisierend anästhesierenden „Derealization of reality“ mittels Virtualität und Spiel (Golfkrieg) festzuhalten (Welsch 1997, 85–89). Und Gernot Böhme denkt wie schon andere die Ästhetik abseits „De anima“ – wenn auch mit einer Aisthetik von Synästhesie, Gemeinsinn, Zentralität des Tastsinns und Licht (als Atmosphäre: Böhme 1989, 148–153) – komplementär zum aristotelischen Organon im Bezug auf das Schöne als εἶδος ἐνυλόν (Böhme 2001, 13, 70) und versteht sekundäre Sinnesqualitäten als „Welt des Wahrnehmbaren, [...] Aistheton“ (135), wenn er auch „Zwischenphänomenen“ wie das Durchscheinende (55) in aristotelisch elementhafter Materialität sowie räumlichen oder emotional anregenden Zuständen keine Geltung zugesteht (54–56). Eine ästhetisch gefasste Ästhetik nach Aristoteles’ *De anima*, respektive Medienästhetik kommt also bei beiden nicht in den Blickpunkt.

⁴ Auf Aristoteles’ Texte wird Bezug genommen nach der Seiten-, Spalten(a/b)- und Zeilenangabe der Edition Becker (Aristoteles 1831): Peri hermeneias 16a1–24b9; De sensu 436a1–449a31; De generatione animalium; Metaphysik 980a21–1093b29; Nikomachische Ethik 1094–1181b23; Rhetorik 1354a1–1420b4; Poetik 1447a8–1462b18. „De anima“ wird in gleicher Bezeichnung nach der Edition Ross angegeben nach mit ihr und der deutschen Übersetzung von Theiler zitiert (Aristotle 1967; Aristoteles 1959).

den die Erforschung der Seele füglich obenan stellen“ (402a1–4). So sehr jedoch das Schöne, seine Objekte, seine methodische Herausforderung als Rahmenbedingung der Philosophie überhaupt gefasst zu sein scheinen, so wenig scheint es als Gegenstand selbst thematisiert zu werden. Jedenfalls scheint das für „De anima“ zu gelten. Andererseits werden das Schöne, seine Objekte und ihre Herstellung erst lange nach Aristoteles einem eigenen, philosophisch denkwürdigen Bereich zugewiesen und dadurch auch wieder enger gefasst. Als neuzeitlicher Teil der Philosophie, der einer eigenen Erkenntnisweise und Wissenschaft zugeschrieben wird, ist dieses Paradigma in der Tat neu. Im 18. Jahrhundert durch den Sensualismus, Baumgartens sinnliche Erkenntnis, die allgemeine Kunsttheorie und Kants Theorie der Urteilskraft eröffnet, erhält es den Disziplinentitel Ästhetik. Aber was hier entstand, nährt die Hermeneutik des Verdachts, dass nicht nur die aristotelische psychologische Tradition nicht gänzlich abgestreift werden sollte, sondern dass schon Aristoteles selbst, ohne es wissen zu können, in ähnlichen wie den neuzeitlichen Strukturen dachte, indem ihm etwa der Schritt vom alten Griechenland zu Platon den Gegensatz von Theoria und Aisthesis und eine Aisthesis-Variante in der Mimesis auftrat (Méchoulan 1990).

Das Geschäft von „De anima“ ist nun, eine Darstellung der Aktivitäten der Seele zu liefern. Dinge mit Fähigkeiten – das sind belebte oder beseelte Wesen – unterscheiden sich von Dingen, die die Verwirklichungen der Fähigkeiten der Seele veranlassen. Fähig sind diese belebten Dinge unter anderem darin, passiv zu sein, Einwirkungen zu erleiden. Das veranlasst körperliche wie mentale Anverwandlungen. So klärt sich der ästhetische Prozess, dem mehr als die Hälfte von „De anima“ gilt, in Formen, womit wie beiläufig die kognitive Funktion in Gang kommt. Und wie die anderen psychischen Fähigkeiten auch – die nutritive, appetitive, lokomotorische und repräsentatorische Fähigkeit – ist die Empfindung/Wahrnehmung zwischen Physik und Logik eingespannt. Das bringt nun eine Reihe von diversen „aesthetica“ zum Vorschein, die mehr als einfach nur Beispiele in den systematischen Darlegungen von „De anima“ sind: ästhetische Objekte (a.), Affekte (b.), Kunst (c.), Musik (d.), Proportion (e.) und ästhetisches Wohlbefinden (f.).

a. quasi una fantasia

Die allererste Frage ist: Gibt es spezielle ästhetische Objekte in der Gattung der Wahrnehmungsobjekte? Gleich direkt gefragt: Spielen die αἰσθήματα, die Aristoteles vom allgemein Wahrgenommenen der αἰσθήτα abgrenzt, eine ästhetische Rolle?

In den Abschnitten des III. Buchs von „De anima“ über das stellungbeziehende Denken heißt es: „Für die Denkseele sind die Vorstellungsbilder

<φαντάσματα> wie Wahrnehmungsbilder <αἰσθήματα>. Wenn sie aber ein Gutes oder Schlechtes bejaht oder verneint, meidet sie es oder erstrebt es. Deshalb denkt die Seele nie ohne Vorstellungsbilder.“ (431a14–17) Und: „Da es aber auch kein Ding, wie es scheint, getrennt von den sinnlich wahrnehmbaren Größen gibt, so sind in den wahrnehmbaren Formen die denkbaren enthalten, sowohl die sogenannten abstrakten wie auch die Gestaltungen und Beschaffenheiten des Sinnlichen. Und deswegen kann niemand ohne Wahrnehmung etwas lernen oder verstehen, und wenn man etwas erfaßt <θεορῆ>, muß man es zugleich mit einem Vorstellungsbild <φάντασμα> erfassen. Denn die Vorstellungsbilder sind gleichsam Wahrnehmungsbilder <αἰσθήματα>, nur ohne Materie.“ (432a3–10)

Während die Übersetzer und Kommentatoren von „De anima“ den beiden Vorkommnissen von αἴσθημα kaum etwas abgewinnen können (Aristoteles 1900: „sensations“; Aristotle 1907: „present sensations“; Ross 1967a, 302ff: „perceptions“), könnte die hier vorgeschlagene Übersetzung von αἴσθημα mit „Empfindungsbild“ an seine Wurzel im Empfinden, an die beginnende Verfestigung der Formation eines mentalen Gebildes und die noch nicht φάντασμα-orientierte, aber auch nicht mehr allein ästhetische Perzeption herankommen. So bleibt der Unterschied von αἰσθητός und αἴσθημα philologisch nicht länger uneinsichtig, und die φάντασμα-analoge Wortbildung bei Aristoteles wird verständlich. So wie jedenfalls das πάθημα gegenüber dem πάθος nicht durch ein wiederkehrendes, festes Merkmal ausgezeichnet ist – πάθη und παθήματα wären so austauschbar, wie die Parallele von Werk und πάθη/παθήματα (403a10, 403b12, 409b15) gegen ein solches Merkmal spräche –, so bliebe der Unterschied eines festen αἴσθημα, das Aristoteles andernorts als πάθος τοῦ αἰσθανομένου (1010b33) ausgibt, von einem ungefestigten αἰσθητός unbegründbar, der bereits die Trennbarkeit des ästhetischen Gehalts vom Körper anspricht (Bonitz 1867, 24–27).

Die αἰσθήματα kommen den als objektiver erlebten Bildern der Vorstellungen nahe. Zunächst, insoweit die Wahrnehmung noch nicht endgültig von der Denkseele im Noetos anverwandelt ist – die Anverwandlung in Bezug auf Nahrung, die des Zimmermanns (416a33) –, ist sie der Materie näher. Man könnte auch sagen, bei Empfindungsbildern ist die Form noch nicht herausgeschält. Anders gesagt ist das Aisthema als Eindruck von einem Objekt her ein Produkt physiologischer Alterierung, das als Phantasma die Form, aber nicht das partikuläre Objekt freigibt (Nussbaum 1978, 257f). Auch ist die Wahrnehmung an diesem Punkt noch der Materie durch die Orexis/Begehrde näher, die die begehrten und unbegehrten Objekte ermittelt. Für die Denkseele nehmen dann die Vorstellungen in ihrer Affiziertheit die Stellung von Aistheta ein. Da es sich aber noch vorher um die φαντασία handelt und materiepräsente αἰσθητά keine Rolle mehr spielen, ist zwischen der Aisthesis und der Vorstellung das αἴσθημα anzusiedeln, das noch vor der Bildproduktion

der φαντασία von der Begierde projektiv-antizipatorisch angestrebt wird, wenn die Schwierigkeit der Unterscheidung von Empfindungs- und Vorstellungsbildern durch eine Abschwächung der Ähnlichkeit zu den Aistheta in diesen Bildern aufgefangen werden kann, etwa in „Projektionen der φαντασία im soziopolitischen Bereich“ der Tragödie (Pfeiffer 1999, 263). Die φαντασία ist für den Begriff des αἴσθημα jedenfalls bei den Kommentatoren einhellig von Bedeutung, ob das αἴσθημα nun als „synthesizer“ von αἰσθητά gilt (Frede 1992, 282–287), als Echo eines positiv bewerteten φαίνεται (Schofield 1978, 133), als im Bilden involvierte Erscheinung (Sorabji 1992, 198), als Ursprung der Phantasie in der perzeptuellen *appearance* (Everson 1997, 288), als Vergegenwärtigung vor einem materiellen Objekt (Rodier 1900, 523–526) oder als „sensuous content of a perception in contrast to the external object represented“ (Modrak 1987, 206).

Wie auch immer im Ästhetischen die Empfindung mit der Vorstellung zusammenhängt, so ist trotz aller beginnender Abwesenheit des Sinnlichen klar, dass das Ästhetische in der Vorstellung von präsenten αἰσθητά unablösbar ist. Dennoch hat das ästhetische Objekt die Eigenschaft, bei aller Vorstellungskonstanz auch wieder different von der Vorstellung zu sein und gerade als identisches Objekt von Zeit zu Zeit wahrgenommen werden zu müssen und zwar im zeitweiligen Aufsuchen oder auch Aufführen von ästhetischen Objekten. Das Ästhetische in der ästhetischen Wahrnehmung des Aisthema pendelt sich außerdem zwischen dem αἰσθάνεσθαι und dem φαίνεσθαι/φαντάζεσθαι in einem schnellen Changieren zwischen Empfinden und Vorstellen ein, das als Akt im Erlebnis der ästhetischen Wahrnehmung erfahren wird (Ingarden 1969, 5). Die αἰσθήματα eröffnen damit einen Spielraum, der sich bis zum Denken hin erstreckt.

Unter der neuzeitlichen Perspektive der Kunst wären abgesehen von der Frage nach der Kunst als Lebens- oder Sprachform *art and its objects* „7. Sight and its object. 8. Hearing and its object. 9. Smell and its object. 10. Taste and its object. 11. Touch and its object“ (Aristotle 1967, „Contents“, ohne Seitenangabe). Sie wären zunächst Aistheta wie die anderen Dinge auch. Da sie aber auch Objekte in ästhetischer Intention sind, denen die Ikonizität des Etwas-Sehens-als und die Interpretation des Etwas-Sehens-in zukommt, wären sie als geistige Entitäten (νοητά) entweder schlechthin unabhängig und damit gemäß einer Idealtheorie der Kunst nur in Approximationen erreichbar, oder sie wären allein sinnlich und ohne substanziellen Kern gegeben und damit gemäß einer Anschauungstheorie der Kunst rein phänomenale Objekte, wobei dann auf Bedeutungs- und Ausdrucksqualitäten zu setzen wäre (Wollheim 1971, 104ff, 72ff, 30f, 39).⁵ Gegenüber dieser Alternative von

⁵ Martha Nussbaum hat, im Anschluß an Richard Wollheim, an Aristoteles' Begriff der Phantasia sogar hervorgehoben, dass Darstellen immer schon mehr ein Interpretieren als ein Nachbilden ist (Nussbaum 1978, 226f, 230), wobei das φαίνεσθαι noch breiter als das Wittgensteinsche Seeing-as

ästhetischen Aistheta als idealtheoretische oder rein phänomenale Kunstobjekte lässt sich nun Aristoteles' Ansatz als eine Vermittlung nutzen. Die Aistheta sind von fremden und von unseren eigenen Körpern zwar nicht abtrennbar, aber tendenziell ist in ihnen eine gewisse Abstraktion des Vorstellungsvermögens (φαντασία) zum Betrachten und Denken hin angelegt, wie „De anima“ auch im Weiteren zeigt.

b. Affekte

Noch vor die Aisthemata oder auf ihre Ebene scheinen sich zumindest in gewissen Fällen die Affekte, die πάθη, zu stellen. Denn „wenn wir etwas Schreckliches oder Furchtbares meinen (vermuten), werden wir sofort innerlich ergriffen <συμπάσχομεν>, ebenso beim Verwegenen. Bei der Vorstellung aber <κάτα δὴ τὴν φαντασίαν> verhalten wir uns so, wie wenn wir auf einem Bild <εν γραφῇ> das Schreckliche oder Verwegene beschauen <θεόμενοι>.“ (427b21–24) Und parallel zu den Affekten wird der methodische Raum dieser Aesthetica so erörtert: „Auf verschiedene Weise definiert der Naturforscher und der Dialektiker jeden der Affekte <πάθη>, z. B. den Zorn; der eine wird ihn definieren als Streben nach Vergeltung einer Kränkung oder etwas derartiges, der andere als Sieden des Blutes, das um das Herz liegt und heiß ist. Von diesen gibt der eine die Materie wieder, der andere die Form und den Begriff. [...] So ist z. B. der Begriff eines Hauses folgender: Es ist ein Schutzmittel, das Schädigung durch Wind, Regen und Hitze verhütet; ein anderer wird von Steinen, Ziegeln und Holz sprechen; ein dritter von der Form <τὸ εἶδος> in der und der Materie zu dem und dem Zweck. Wer ist nun unter diesen der Naturforscher? Wer sich mit der Materie abgibt und den Begriff nicht kennt oder wer sich nur mit dem Begriffe befasst? Oder eher, wer beides verbindet? Oder gibt es am Ende niemanden (anderen), der sich mit den Affektionen <τὰ πάθη> der Materie abgibt, die untrennbar und insofern sie untrennbar sind, sondern der Naturforscher beschäftigt sich mit allen Leistungen und Affektionen des so und so beschaffenen Körpers und

sei (231). Dadurch rücken Aisthesis und Phantasia (427b19–20) näher zusammen (235f), als sie schon sind – „Seeing an aspect and imagining are subject to the will“ (Wittgenstein 1953, 213e) – und werden zu zwei Aspekten der Perzeption: „*phantasia* and *aisthêsis* were one, not different in *einai*“ (Nussbaum 1978, 255). Das werde durch einen antimetaphorischen Gebrauch von φαντασία (428a1–4) unterstützt, den Aristoteles gegen „show, pomp, ostentatiousness“ in seiner Zeit gerichtet habe (254). Und in Richtung John Ruskin: „How something *phainetai* to me is obviously bound up with my past, my prejudices, and my needs. But if it is only in virtue of *phantasia*, and not *aisthêsis* alone, that I apprehend the object as an object, then it follows that there is no uninterpreted or ‘innocent’ view of it, no distinction – at least on the level of form or object-perception – between the given, or received, and the interpreted.“ (261)

der so und so beschaffenen Materie. Alle (Affektionen), die nicht als derartige der Beurteilung unterliegen, über diese urteilt ein anderer, und zwar über einige gegebenenfalls <ἐὰν τύχη> der Techniker <τεχνίτης>, der Architekt oder der Arzt; über die Affektionen aber, die nicht abtrennbar sind, insofern sie nicht einem so und so beschaffenen Körper angehören und durch Abstraktion gewonnen sind, der Mathematiker; insofern sie aber getrennt sind, der Erste Philosoph. Wir sagten, die Affekte der Seele seien nicht irgendwie abtrennbar von der natürlichen Materie der Lebewesen, insofern eben Zorn und Furcht <θυμός καὶ φόβος> derartige Affektionen sind und nicht so wie Linie <γραμμή> oder Fläche.“ (403a29–b19)

Es ist eine gewisse methodische Unsicherheit, die Aristoteles hier ins Spiel bringt, als ob nicht klar wäre, dass seine Lehre von der Psyche allein aus der „Physik“ hervorgehen kann, und als ob es neben der einen physisch-psychologischen noch eine zweite „geisteswissenschaftlich“ dialektische Kultur des Zugangs zu Gegenständen oder Phänomenen welcher Art auch immer geben könnte. Dabei scheint die Verschränkung trotz der Auffächerung der Definitionen hinsichtlich der *causa finalis*, der *causa materialis* und der *causa formalis* einfach. Kann nicht die physische und die emotionale Bedeutung eines Affekts dadurch einheitlich beschrieben werden, dass der notwendige materielle Prozess und die auf ihm beruhende Handlung als komplementär erwiesen werden (403b11–12)? Sodann geht Aristoteles weit über die Asthetik materieller Oberflächen des Naturforschers hinaus, sofern diesem als Mathematiker die von der Materie als „abtrennbar [...] wie Linie oder Fläche“ (403b17–19) zu konzipierenden Gegenstände zugewiesen sind. Wenn der neuzeitliche, mathematische Physiker neben der Materie die Form der Materie abstrahieren wird (Everson 1997, 247f), dann weil diese Form die Materie berührt wie etwa eine Linie die Bronzekugel, was mathematisch für alle Körper gilt (Ross 1967a, 169f). Über die Beobachtung des Naturforschers hinaus gehen aber auf der anderen Seite auch unabtrennbare πάθη wie Zorn und Furcht (403b18–19); mit ihnen befasst sind denn auch Kunstverständige (403b13–14). Ohne eine allgemeine Abgrenzung der Affekte zu entwickeln, die allein die Seele in ihren Tätigkeiten zusammen mit dem Körper betreffen kann (403a5–10), fällt Aristoteles an den Affekten eine Scheidung von Natur- und Geisteswissenschaft derart auf, dass dem Umgang des Technikers/Künstlers mit den einzelnen körperverhafteten Affekten ein kognitiver Status zukommt. Während die Affektionen vom Naturforscher als materielle Vorgänge analysiert werden, gelingt dem „Dialektiker“ eine Beschreibung in Bezug auf ihre Form. So gilt heute wie damals für den Zorn die Redewendung „to make one’s blood boil“ oder für die Furcht, dass sie „chills the blood“ (Hicks 1907b, 201). Was für die Kunst des Rhetors mit seinen Metaphern aus der Technik heraus von Bedeutung ist, ist es auch für die αἰσθήσεις, nämlich deren doppelte Beschreibbarkeit als körperliche Verän-

derung und diese in einer alternativen Beschreibung (Nussbaum 1978, 256). Diesen Sachverhalt gilt es festzuhalten, wenn komplementaristisch konstatiert wird, dass die Seele entelechial auf die Materie ausgerichtet sei (Rodrigo 1996, 225) oder dass es eigentlich keine doppelte Beschreibung bräuchte, weil es *very obscurely* um die zweifache Fassung eines einzigen Begriffs gehe und die funktionale Darstellung des Dialektikers und die material-interaktionale des Naturforschers die funktionalen Zustände als materielle erwiesen (Nussbaum 1978, 65, 89). Es wäre sogar nicht einmal Aufgabe des Physikers (Oksenberg Rorty 1992, 8), die Arbeit des Dialektikers bezüglich der Erkenntnisakte als Logos und Zweck zu absorbieren, wenn die Affektionen der Materie und ihre Funktionen als Thema aufrecht bleiben sollen. Wenn Aristoteles vom Körper ab- und unabtrennbare Affektionen unterscheidet, dann müssen der Kunst Affekte zur Weiterverwendung zugestanden werden, zur Gestaltung, zur Darstellung.

Jedenfalls wird jetzt nicht nur die Parallele des Doppels Zorn und Furcht (θυμός καὶ φόβος 403b18) mit dem Doppel Schreckliches und Furchtbares (δεινόν τι ἢ φοβερόν 427b21–22) auffallen, sondern auch die von der Linie (γραμμὴ 403b19) zum Bild (ἐν γραφῇ 427b24). Damit kommt die φαντασία erneut ins Spiel. Alle Affekte einschließlich der emotiven im engeren Sinn bleiben in die Aisthesis und ihre Stufen eingebettet, sodass die Aisthesis grundlegend ist. Wie auch immer Affekte unterschieden sein mögen, bei den Äußerungen oder Eindrücken des Affekts im Meinen und Vorstellen zeigt sich ihre Ähnlichkeit, wie sie in der Darstellung der Kunst und ihrer Wahrnehmung zum Ausdruck kommt. Wenn wir auf einem Bild das Schreckliche oder Verwegene beschauen können (θεώμενοι ἐν γραφῇ τὰ δεινὰ ἢ θαρραλῆα 427b24), dann liegt die Antwort nahe, das Poietisch-Poetische der Phantasia zuzuweisen und überhaupt die „Phantasia als künstlerische Darstellung“ zu erwägen.⁶

⁶ Frère 1996, 342 (Übers. d. A.). Im Blick auf die φαντασία in der „Poetik“ und das θαυμάζει in der „Rhetorik“ zeigt „De anima“ Anzeichen für eine bewundernde Vorstellung durch die Kunst (Homer *bringt* Hektor *hervor* 404a29 – 30, Dädalus *bringt* eine Aphrodite in Bewegung *hervor* 406b18–19). Also: „Contempler en peinture“ <θεώμενοι ἐν γραφῇ>, ce n'est pas contempler des objets donnés par la sensation, mais des objets sensibles transformés par la *mimesis*.“ (346) Dieser Ansicht Frères zufolge müssen die φαντασία αισθητική (Traum, Erinnerung, Wahnsinn) und die des ποιεῖν (Maler, Bildhauer, Dichter, Metapher des Metaphysikers) mit dem Zur-Erscheinung-Kommen des φαίνεσθαι zusammen gedacht werden (347). Das erst erweckt das Schöne und die Bewunderung zum Leben, und diese Phantasia erst „peut devenir la créatrice de sensations sans cesse neuve et profondément belles.“ (348) Frère setzt auf Aristoteles' Zusammenhang zwischen den αισθησεως-begleitenden πάθη, dem Ergreifen durch die äußeren Gegenstände und den auf sie folgenden Vorstellungen als Bild. Wir sind, der Interpretation von Frère folgend, vielleicht sogar, κατὰ δὲ τὴν φαντασίαν, in einer Weise ergriffen, die beim Geschmack als subjektive Urteilskraft eine „Vorstellung [...] in ihrem freien Spiele“ andenken lässt (Kant 1974, A144). Die Nähe zum begründbaren *judicium sensuum* liesse sich auch durch die Hypolepsis (427b25, 427b28) als ein Denken stützen, das teils Urteil, teils Vorstellung ist und dessen wahre Meinung (ὕποληψιν ὀληθῆ 428b3) darüber, was man wahrnimmt, auch falsch sein kann (Cassin 1996, 266). Und sie liesse sich stützen durch das μέσον κριτικόν (auch 424a6, Burnyeat 1996, 165; auch 426b10, Rodrigo 1996, 234ff, der von einem Criticon spricht).

Der angesprochene Vergleich der aisthesisbezogenen Vorstellung mit dem künstlichen Bild ist auch deswegen aufschlußreich, weil er die bildnerischen Darstellungen allgemein als Nachahmungen von Affekten herausstellt, wie es die „Poetik“ hinsichtlich der affektdistanzierenden Wirkung der abbildenden Handlungen bestätigt („Poetik“ 1449b28). Die Konfrontation mit dem Furchterregenden als Komplement des Lusterregenden wiederum könnte als Ergänzung einer allgemeinen Affekttheorie ausgelegt werden. Die Wahrnehmung wäre dann doppelt – das Furchterregende als Lusterregendes –, und sie wäre nur über die Fiktion der Nachahmung möglich, wie die „Poetik“ definiert. Mit einer starken Imagination, ausgelöst durch die Nachahmung der Handlung, können die Affekte Mitleid und Furcht geeinigt werden (δι’ ἐλήθου καὶ φόβου, „Poetik“ 1449b27–28), welche Aristoteles neben Zorn, Milde, Wagemut, Freude, Liebe und Hass auch in „De anima“ zu den Affekten zählt (403a17).

c. schöne Kunst

Es wundert nicht, dass eine methodisch plurale Affekttheorie die Kunst einschließt. Wenn dem Beispiel Zorn unmittelbar das Beispiel Haus folgt (403b3–9), dann weil Aristoteles generell einem natürlichen Phänomen des Affekts gern mit einem Modell aus der Kunst oder dem Artifizialen begegnet (Mansion 1978, 7f). Für diese Nähe, in den Gegenstandsbereich gewendet, ist nur aufs Erste die Denkfigur paradox, dass die gerade Linie die sinnliche Materie berührt. Kunst, τέχνη, besteht in der materiellen Realisierung einer funktionalen Bestimmung sowie in der auch ohne Zweck konzipierbaren konstruktiven Anordnung von Materialien. Es ist damit ein weniger an der Materie als solcher orientierter Könnender – Künstler, τεχνίτης (403b13), „expert“ (Aristotle 1907, 9) –, dessen Arbeit „represents any of the constructive arts and sciences in which human intelligence, imitating nature, works for an end“ (Hicks 1907b, 206). An der Materie ist der Künstler weniger orientiert, weil er ein Individuum zum Objekt hat, da es um bestimmte Qualitäten wie etwa in Bezug auf Krankheiten geht (Rodier 1900, 40). Aristoteles nennt den Baukünstler (τέκτων) und den Arzt vielmehr deswegen Künstler, weil beide die Affektionen zwar nicht als solche und als trennbare behandeln – das kommt erst dem „Kunst“-Wissenschaftler zu –, so doch aber mit Hauptaugenmerk bearbeiten. So kann vom Geometer der Physiker unterschieden werden, der sich unter anderem neben der Materie auch auf die Form der Materie bezieht, wogegen der Bildhauer „nur“ die *causa efficiens* für Statuen im allgemeinen ist (Everson 1997, 52f). Das hat sich auch an den Hervorbringnissen funktionaler und materialer Art gezeigt. Wenn die beiden ersten Definitionen dort

verbunden werden – etwa indem sich die Äquivalenz von äußerem Zweck des Hauses, dessen εἶδος oder Form und schließlich materieller Konstruktion an der Finalität der Materialien herausstellt (403b3–5; Cassin 1996, 261) –, dann nimmt auch der Künstler unweit vom Dialektiker eine Position zwischen Funktionalität und Materialität ein und kommt wenigstens in Beispielen der schönen Kunst nahe, die in „De anima“ als solche nicht Gegenstand werden kann, wie überhaupt das antike Denken keinen Rahmen für eine schöne oder ästhetische Kunst wie in der Neuzeit zur Verfügung hat (Ulmer 1953, 229f).

Mit der affektiv geprägten Aisthesis sind wir bei der Kunst. Daneben versorgen, wie nicht weiter verwunderlich, die Künste die Psychologie mit einer Reihe von Metaphern (406b15–25, 407b22–26, 416a33–b3), noch bevor Aristoteles eine direkte Analogie angibt (430a10–17). Ein materialistisches Modell artifizierender, spezifischer Bewegung der Seele weist Aristoteles jedenfalls zurück: „Einige sagen auch, die Seele bewege den Körper, in welchem sie ist, wie sie sich selbst bewege; so Demokrit, der damit die gleiche Meinung ausdrückt, wie der Komödiendichter Philippos; er sagt, Daidalos habe die hölzerne Aphrodite in Bewegung versetzt, indem er Quecksilber eingoß. Die Auffassung des Demokrit ist die gleiche. Er sagt, die unteilbaren Kügelchen würden, wenn sie sich bewegen, dadurch, daß sie nach ihrer Natur nie zur Ruhe gelangen können, den ganzen Körper mit sich ziehen und mitbewegen. Wir aber werden fragen, ob ebendasselbe auch die Ruhe bewirkt. Wie es dies tun soll, ist schwer oder unmöglich zu sagen. Überhaupt scheint die Seele nicht auf diese Weise das Lebewesen zu bewegen, sondern mittels eines Vorsatzes und einer Denktätigkeit.“ (406b15–25) Mag auch Quecksilber eine hölzerne Aphrodite oder gar den Widersacher des „Terminator II“ bewegen können, mag auch die Seele als ein Ganzes magnetischer, atomischer Kügelchen gedacht werden können, so ist doch beides Illusion. Nicht nur, dass eine Verdopplung der Seele in eine geistige und eine materielle Seele – metaphorisch Quecksilber – verhindert werden muss. Wie es ein reales Zum-Stillstand-Kommen gibt, so liesse sich mit jener Ansicht die Ruhe nicht als ein aus Bewegung Bewirktes begreifen. Die Seele muss aber ruhig sein und das auch wollen können, wenn sie das von ihr getragene Wesen durch einen Vorsatz oder durch Denken bewegen können soll. Die Seele nutzt daher den Körper wie die Kunst in ihrer medial spezifischen, kunstfertigen Beherrschung der Werkzeuge, etwa das Musikinstrument. Es ist nämlich nicht so, „wie die Pythagoreer fabeln, daß eine beliebige Seele in einen beliebigen Körper eindringe. Denn es scheint vielmehr jeder Körper seine eigene Form und Gestalt zu haben. Sie aber drücken sich aus, als ob einer sagte, die Baukunst dringe in Flöten ein. Denn vielmehr muß die Kunst doch die Instrumente nutzen, und so die Seele den Körper.“ (407b22–26)

Bemerkenswert ist, dass der Körper für die Seele nur dann wie ein Instrument der Kunst ist, wenn auch die Körperorgane gleichermaßen instrumen-

tell zu zweckgerichtetem, etwa motorischem Handeln eingesetzt werden können (Lefèvre 1978, 37). Solches In-Bewegung-Setzen, Fortbewegen oder Umformen quasi unbelebter Materie ist immer Kunst (τέχνη). Sie wird erlernt, perfektioniert und unterliegt Regeln. Dass die Baukunst die Flöte nicht verwenden kann, heißt dann auch, dass eine Seele nicht erst in einen Körper eindringen kann, dass sie immer schon in ihm realisiert sein muss. Der Begriff der Kunst verläuft damit zum Begriff der Seele parallel (Barnes 1979, 33). Als Immaterielles muss Kunst an den ihr gemäßen Formen ansetzen und zu den richtigen Mitteln passen, wenn sie ihren Zweck erfüllen und ein Werk schaffen soll. Wenn Aristoteles, mittelalterlich gesprochen, an die mechanischen und die quadrivialen Künste denkt, so adressiert er damit eine kultivierte Kunstfertigkeit. Das zeigt auch der Unterschied von Verursachung und Veranlassung. Bei der Ernährung erfolgt die An-“Verwandlung [...] bei allem zum Entgegenliegenden oder zum Dazwischenliegenden. Ferner erleidet die Nahrung eine Veränderung seitens des Genährten, aber nicht dieses seitens der Nahrung, so wenig wie der Zimmermann vom Bauholz, vielmehr dieses von jenem. Der Zimmermann wandelt sich bloß vom Zustand der Untätigkeit in den der Tätigkeit.“ (416a33–b3) Dazu wird er veranlasst – wie, ist nicht mehr Sache des Anzuverwandelnden. Auch für andere Verhältnisse des belebten Körpers zu seiner Umwelt gilt die Veranlassung, für Begierde, Wahrnehmung, Vorstellung, Ortsbewegung. Das Lebewesen ist prinzipiell leidensfähig, um sich aktiv verhalten zu können.

Bei all den künstlerischen Metaphern wird die Analogie von Kunst und Seele befördert, dass nämlich wie „es im ganzen Naturbereich einmal Materie gibt für jede Gattung – sie ist das, was der Möglichkeit nach alles zur Gattung Gehörige ist – und dann das Ursächliche und Wirkende, insofern es alles wirkt, wie die Kunst sich zu ihrem Material verhält <οἷον ἡ τέχνη πρὸς τὴν ἄλλην πέπνονθεν>, auch in der (Denk-)Seele diese unterschiedlichen Dinge vorhanden sein müssen und es einen Geist von solcher Art gibt, daß er zu allem wird, und einen andern von solcher, daß er alles wirkt (macht) als eine Kraft wie die Helligkeit <φῶς>; denn gewissermaßen macht auch die Helligkeit die möglichen Farben zu wirklichen Farben.“ (430a10–17)⁷ Hier

⁷ Wenn es ursächlich Wirkendes und Materie gibt wie speziell Kunst und ihr Material, dann wird der Geist in der denkenden Seele zur bewirkenden ἔξις oder *habitude* (Aristotele 1900), zur *sort of definite quality* (Aristotle 1907). Der Geist kommt dann einer Helligkeit gleich, die erst die Farben realisiert und die als Zustand oder Disposition der Transparenz im Akt interpretiert werden kann (Burnyeat 1996, 153f.). Der direkte Vergleich mit dem Licht lässt sich auch als Anspielung auf den *intellectus agens* zum Anlass nehmen, auf den neuzeitlich welterschaffenden Geist bei Leibniz, Berkeley, Fichte und Hegel zu verweisen (Kosman 1992, 344). Ohne Kenntnis oder Erwähnung der Stelle, obwohl ihr thematisch nahe, wurde im Anschluss an Aristoteles die Gleichzeitigkeit des aktuellen Zustands von Licht in der Weise eines Koans durch das erkenntnistiftende erhellende Verhältnis des Schülers zum Lehrer beschrieben (Zajonc 1997, 307f.). Dieses von Aristoteles formulierte Verhältnis wurde für den Begriff der Atmosphäre herangezogen (Böhme 2001, 254f.). Und im Bewusstsein der Bedeutung des Wortes „Kunst“ im 20. Jahrhundert lässt sich ohne

jedenfalls stellt sich der poietische und, sofern das Erhellen/Verwandeln der Kunst von Material auf Aisthesis bezogen ist, auch der ästhetische Charakter der Kunst heraus. Die Kunst avanciert wie das in der *philosophy of mind* diskutierte phänomenale Bewusstsein zum Beweis für den Geist. Licht, Schein, Erscheinung machen den erhellenden Geist zum psychologischen Komplement der φαντασία. Erhellen, Aufklären, Durchleuchten, Belichten, Durchsichtig-Machen sind zwar durchwegs kognitive Funktionen, haben aber ästhetische Wurzeln, die durch Künste und nicht nur durch Denkkunst allein erschlossen werden. Die buchstäblich lichtgebende Funktion der Kunst wird denn auch in einer Reihe von Kunstdefinitionen verwertet.⁸

d. Musik

Als ästhetisch bedeutsamst erweisen sich die klanglichen Aistheta: „Die Stimme ist etwas wie der Schall eines beseelten Wesens. Von dem Unbeseelten hat keines Stimme, sondern nur vergleichsweise sagt man, es habe Stimme, z. B. die Flöte, die Leier, oder was sonst von Instrumenten <recte: Unbeseeltem, τῶν ἀψύχων> Tension, Melodie und Sprechklang hat ähnlich der Stimme.“ (420b5–8) Und: „Wenn die Stimme <φωνή> eine Art Zusammenstimmen (Zusammenklang) <συμφωνία>, die Stimme aber und das Gehör gewissermaßen ein und dasselbe sind <ἔστιν ὅς ἐν ἔστι>, der Zusammenklang aber ein Verhältnis, so muß auch das Gehör eine Art Verhältnis sein. Deshalb zerstört auch alles Übermaß, sowohl in der Höhe wie in der Tiefe, das Gehör. Ebenso bei den Geschmächen den Geschmackssinn und bei den Farben (zerstört) das Allzuhelle oder <->dunkle das Gesicht und beim Riechen der überstarke Geruch, sei er süßlich oder scharf.“ (426a27–b2)⁹

Die Stimme ist als Schall eines Lebewesens noch vor jeder Kommunikation in sich strukturiert, einmal als akustisches Zusammenstimmen, das heißt

weitere Einschränkung die aristotelische Funktion des *intellectus agens* mit der der Kunst und des Lichts vergleichen (Ross 1967b, 45).

⁸ So etwa Kunst als sinnliche Erscheinung der Idee (G. W. F. Hegel), tönend bewegte Form in der Musik (E. Hanslick), verzögertes Echo (G. Santayana), bedeutsame Form (C. Bell), einmalige Erscheinung einer nahen Ferne (W. Benjamin), Verklärung des Gewöhnlichen (A. C. Danto).

⁹ Wiplinger 1971 kommt auf die Ästhetik einzig bezüglich des ἔστιν ὅς ἐν ἔστι zu sprechen, wenn er den von ihm so genannten Kunstextremismen den Rekurs auf das Fundament empfiehlt: „Mit einer Rückbesinnung ‚ästhetischer Kunstauffassung‘ auf die ästhetische Wirklichkeit in diesem ursprünglichen Sinn wäre vielleicht der einzig legitime Einstieg für alle Fragen nach der Kunst zu gewinnen, die doch alle letztlich ihr Maß an jener nach der Wirklichkeit von Kunst – wo und wie ist sie wirklich? – finden müssen, zumal jene nach dem heute bisweilen so polemisch je nach einer Seite überspitzten Verhältnis von Künstler und Kunst-,Publikum‘: Als eine Sinnes-Erscheinung wird das Kunstwerk ja wohl, wenn auch unter verschiedenster Deutung dieses Zuges an ihm, unabdingbar auch in den entgegengesetztesten Lagern anerkannt werden.“ (382)

als Wohlklang, als ein Stimmen – als intonierendes Anstimmen ebenso wie in die Stimmigkeit Einstimmen –, das noch dazu im Regelfall aus mehreren „Stimmen“ oder Frequenzen besteht (Ross 1967a, 273, 278). Zum anderen ist die stimmliche Äußerung in Realisierung mit dem Hören ein und dasselbe, egal, ob Andere einen hören oder man sich nur selbst hört, was wiederum noch kein Sich-selbst-Zuhören sein muss. Eine derartige Selbigkeit entspricht dann wiederum dem Verhältnis oder der Proportion der gehörten und sich äußernden Stimme und ist ihrerseits ein Verhältnis, eines, das neuzeitlich als Selbstverhältnis, Selbstaffektion aufgefasst und zur Begründung des sinnesanalogen Systems der fünf Künste verwendet werden wird.¹⁰ Die Stimme als Wohlklang und die Einheit von Stimmäußerung und Hören vorausgesetzt, können künstlerisch verwendete unbeseelte Dinge, das heißt akustische Instrumente, Melodie oder Sprechklang hervorbringen – „vergleichsweise“, im Vergleich zur Stimme als spezifischer Schall beseelter Wesen. Auf diese Weise wird im Handumdrehen die Musik das gemeinsame akustische Maß für Belebtes und unbelebtes, akustisches Auffälliges. Dabei werden die grundsätzlichen Möglichkeiten der Stimme in der stimmlichen Nachahmung spürbar, als Imitation von beseelten oder quasi „vergleichsweise“ beseelten Stimmen durch Stimmen oder Musikinstrumente. Die Stimme ist, indem sie aktiv zum Ausdruck kommt und zugleich passiv Hörbares ist, das einzige Aisthetos überhaupt, das seelischer Ausdruck ist und damit zum vorrangigen Aisthetos wird. Dazu gibt es beim Sehen keine Parallele, zumindest für Aristoteles, dem am Blicken, Weinen, Funkeln, Strahlen, Leuchten und dem Aufschlagen der Augen keine eigene Sprache auffällt.

Bevor man von der Semantik der Musik als jeweils bedeutendem Klang sprechen kann, sollte man von der Semantik als bereits entwickeltem Fall einer Expressivität sprechen, ahmen doch die gesprochenen Wörter mit dem

¹⁰ Die Selbstpräsenz des Subjekts durch Selbstaffektion lässt sich am Bemühen um das Vernehmen der eigenen Stimme als eines um den Ursprung der Sprache rekonstruieren (Derrida 1983, 284ff, 335–372), dem die Schrift als gefährliches Supplement erscheint. Anhand der Parallelstelle zu 427b21–24 in „Peri hermeneias“, derzufolge Schriftzeichen auf bei allen gleiche Seelenzustände und Dinge verweisen (16a3), lässt sich Aristoteles der Verwechslung von Signifikat und Signifikant überführen: „Unangetastet bleibt somit ihre Herkunft aus jenem Logozentrismus, der zugleich ein Phonozentrismus ist: absolute Nähe der Stimme zum Sein“ (Derrida 1983, 25), um unmittelbar darauf auf Hegels erneuten Rekurs auf die Idealisierung des Lauts als Hervorbringung des Begriffs aufmerksam zu machen, der, wie Derrida zitiert – „Diese idelle Bewegung, in welcher sich durch ihr Klingen gleichsam die einfache Subjektivität, die Seele der Körper äußert, faßt das Ohr ebenso theoretisch auf als das Auge Gestalt oder Farbe und läßt dadurch das Innere der Gegenstände für das Innere selbst werden.“ (Hegel 1970, 256) –, im Bezug auf Aristoteles’ „De anima“ erfolgt und zwar gerade in dem Moment, als Hegel das Kunstsystem sinnespsychologisch wie naturphilosophisch begründet: die beiden „theoretischen“ Sinne Gesicht und Gehör für die bildende – Architektur, Skulptur, Malerei – und tönende Kunst und die sinnliche Vorstellung, die *φαντασία*, für die Anschauung, die, allerdings nun mit separater Imagination – Ton als Zeichen für die innere Anschauung –, die redende Kunst abgibt, womit die fünf Sinne schließlich in die fünf Künste verwandelt erscheinen (254f).

geeignetsten Nachahmungsmittel Stimme nach und ist doch der Name ein vokaler Ton mit konventioneller Bedeutung („Rhetorik“ 1404a21–22; „Peri hermeneias“ 16a19; Laurent 1996, 169f). Vorsemantisch lassen sich μέλος και διάλεκτος (420b8) als Ausdrucksqualitäten der Musik verstehen (Laurent 1996, 175f., Übers. Barbotin: *registre, mélodie et langage*; Aristotle 1907: *pitch, tune and articulation*). Zwischen der semantischen und der vorsemantischen ästhetischen Auffassung läge dann die Stimme als determinierter Lärm (σημαντικός ψόφος 420b32), der durch die Bewegung innerer Luft anders als der Fisch „inspiriert“ sowie durch „Anschlagung“ der Luft in der Luftröhre bei präsenter φαντασία produziert wird (420b11, 420b16, 420b29; Cassin 1996, 264).

Es kann mit 420b5–8 aber auch für die vorsemantisch musikalisch-expressive Auffassung der Stimme, indirekt sogar für Vokalmusik votiert werden (Hicks 1907b, 386). Das Objekt des Hörens ist ursprünglich und insbesondere der Vokalklang. Der Kontext unterstützt dies. Wenn das Untersuchungsobjekt die menschliche Seele ist, dann muss die Stimme als ein Expressives bevorzugt werden, das zum Zweck der Kommunikation werden soll. Speziell gegenüber dem διάλεκτος gilt dann, dass die instrumentale Melodie mit Charakter (ἦθος) als sprechend verstanden werden muss (387). Tatsächlich spricht man auch in Bezug auf Instrumentalmusik von *cantabile* und *phrasing*. Und das Instrument kann mit μέλος Affekte sowie mit διάλεκτος die intellektuellen Funktionen der menschlichen Rede nachahmen, wenn zum Beispiel am Ausdruck die Musik wichtiger als das Mitzuteilende wird. Auch deutet sich die Annäherung der Stimme an die im Verband sogenannten Stimmen der Musikinstrumente an, wenn Aristoteles hier von der Lyra als Stimme spricht. Das liesse sich dann noch in Richtung Klangkosmos erweitern, indem die Stimme als Gattung erklingt, in der das Wort nur mehr eine Art ist (Rodier 1900, 300f).

e. Proportion

Die Stimme als solche gewinnt ein Verhältnis in der συμφωνία, der ein Verhältnis des Gehörs akkordiert ist. Wie sehr das Verhältnis und die musikalische Aisthesis wie jede andere ästhetisch identifizierende Struktur aufeinander angewiesen sind (Cassin 1996, 274), zeigen die Ausführungen über Verhältnis, λόγος und Übertreibung auch an anderer Stelle. Dabei ist die Erörterung der Harmonie oder Proportion auf den ganzen Bereich der Körper-Seele-Einheit gerichtet. Denn die Seele ist nicht „nach harmonischen Zahlen geteilt, damit sie angeborene Wahrnehmung der Harmonie besitze und sich das All in harmonischen Läufen <συμφώνου φοράς> bewege“ (406b29–31); „die Harmonie ist ein bestimmtes Verhältnis der Bestandteile oder ein Zusammenpassen <ἄρμονία λόγος τίς ἐστι τῶν μιχθέντων ἢ σύνθεσις>, die Seele kann

aber keines von beiden sein. Ferner bewirkt Harmonie nicht Bewegung; der Seele aber weisen sozusagen alle in erster Linie diese zu. Es fügt sich auch besser, bei der Gesundheit und überhaupt körperlichen Vorzügen von Harmonie zu reden als bei der Seele. Das wird am deutlichsten, wenn einer versuchen sollte, die Affektionen und Leistungen der Seele einer Harmonie zuzuweisen. [...] Doch ebenso ungereimt ist zu meinen, die Seele sei das Mischungsverhältnis <τὸ τὸν λόγον τῆς μίξεως>. Denn die Mischung hat nicht dasselbe Verhältnis <τὸν αὐτὸν ἔχει λόγον> beim Fleisch und bei den Knochen. So würde es dazu kommen, daß man viele Seelen hat über den ganzen Körper verteilt, wenn alle Körperteile aus gemischten Elementen bestehen, das Verhältnis der Mischung aber Harmonie und Seele ist.“ (407b32–408a18) Es ist gerade „das Wahrnehmungsvermögen <αἰσθηθεὸς> [...] eine Art Verhältnis <λόγου>. Deshalb sind diese Qualitäten angenehm, wenn sie rein <εἰλικρινῆ> und unvermischt in das Verhältnis eingeführt werden, z. B. das Scharfe oder Süße oder Salzige; sie sind dann angenehm. Im ganzen aber ist noch angenehmer das Gemischte, der Zusammenklang <ὄλος δ' ἄλλων τὸ μικτόν, συμφωνία> gegenüber dem Hohen oder Tiefen, die Temperierung gegenüber dem Gewärmten oder Gekälteten. Das Mischungsverhältnis ist das Wahrnehmungsvermögen <ἢ δ' αἰσθησις ὁ λόγος>.“ (426b3–7)

Die Proportion wird im Wahrnehmungsvollzug zur koextensiven Größe von Aisthetos und Sensibilität. „Wahrnehmung und Wahrnehmungsorgan fallen zusammen, doch das Sein ist verschieden, denn das Wahrnehmende <αἰσθανόμενον> dürfte ausgedehnt sein, das eigentliche Sein des Wahrnehmungsfähigen und die Wahrnehmung ist nicht ausgedehnt, sondern irgendwie Form <ἄλλα λόγος> und Kraft des Wahrnehmenden. Daraus ergibt sich auch, warum die Übertreibungen der wahrgenommenen Dinge die Sinneswerkzeuge zerstören – wenn nämlich die Bewegung des Sinneswerkzeuges zu stark ist, wird die Form zerstört, das war die Wahrnehmung, wie auch Zusammenklang und Ton, wenn die Saiten zu stark angeschlagen werden –, und warum die Pflanzen nicht wahrnehmen, obwohl sie doch einen Seelenteil haben und von dem Tastbaren etwas erleiden; denn sie werden kalt und warm. Ursache davon ist, dass sie keine Mitte haben und keine Grundkraft, die die Formen des Wahrnehmbaren aufzunehmen vermag, sondern daß sie zusammen mit der Materie ein Einwirkung erleiden.“ (424a25–b3)

Auch der Zusammenhang von Übertreibung und Wahrnehmungsmittel eröffnet sich als Struktur, Form und Relation des λόγος (Ross 1967b, 333) an einem Beispiel der Kunst, speziell eines Musikinstruments, womit die gelingende Wahrnehmung sich generell wie ein selbstaffizierendes Erklängen, wie ein künstlerischer Ausdruck ausnimmt. Anders gesagt zerstören Extreme mit der Empfindung und dem Empfundenen auch das elementar aufgebaute Verhältnis einer Mischung (426b3–7). Einstimmigkeit als prinzipielle Konsonanz wäre vorausgesetzt, um das Wahrnehmen als radikal symphonisch im

Sinn des Gemeinsinns, der Energie und der Ontologie lesen zu können (Rodrigo 1996, 228, 234–237). Ähnlich die Lesart, dass die Aisthesis als Logos immer ein *rapport* im *privilège de la médiété* und als Vergnügen im Sinn von Tugend angezeigt sei, was wiederum zu einem *énoncé esthétique* des Gemeinsinns führe (Cassin 1996, 273f). Jedenfalls scheint das größte Vergnügen von den zusammengesetzten αἰσθητά, von συμφωνία zu kommen (Hicks 1907b, 443). Die Wandlung des pythagoreischen Proportionsbegriffs zum psychologischen Rezeptionsbegriff wird jedenfalls an der künstlerischen Behandlung der Größe ablesbar (Allesch 1987, 13–19, verweist auf μέγεθος: „Poetik“ 1450b34–51a15). Noch mehr ist an der Vermittlung von Stimme und Verhältnis (426a27–b2) zu beobachten, dass der λόγος die *ratio* der ἡδονή ist und zugleich den „Bestimmungen ἡδύ-einschlägiger αἰσθητά“ unterliegt (Welsch 1987, 412). Sinne allgemein sind ästhetisch relevante Mischungen (Mahr 2002a) und logosorientiert, wenn sie nicht Tastsinn sind (Sorabji 1979, 53).

f. Wohlbefinden, ästhetisch

Während εὐλογος in „De anima“ als adverbiales „wohl“ im Sinn von „wahrscheinlich“ auftritt (406a31, 408a10, 408a34), lässt sich mit der immer auch proportionierend gelingenden Wahrnehmung die psychologische Dimension des Wohlseins in doppelt physiologischer Funktion adressieren, als Tun und Äußerung: „die Natur verwendet die eingeatmete Luft gleich zu zwei Tätigkeiten wie die Zunge zum Schmecken und Sprechen <διάλεκτον>, wobei das Schmecken ein Notwendiges ist – deshalb kommt es auch sehr vielen Wesen zu –, die Sprache aber für das Wohlsein da ist. So verwendet sie auch den Atem für die innere Wärme [...] und für die Stimme zum Wohlsein <τὸ εὖ>.“ (420b16–22) Weiters sind der Geschmacks- und der Tastsinn für das „Lebewesen notwendig, und es ist klar, daß kein Lebewesen ohne Tastsinn sein kann. Die andern Sinne dienen dem Wohlsein, und notwendig kommen sie nicht schon einer beliebigen Gattung der Lebewesen zu, sondern nur einigen, wie jener, die der Fortbewegung fähig ist. Wenn diese erhalten bleiben soll, muß sie nicht nur durch die Berührung wahrnehmen, sondern auch aus der Ferne.“ (434b22–27) „Die andern Sinne hat das Lebewesen, wie bemerkt, nicht um seines Daseins, sondern um des Wohlseins willen: so das Gesicht, [...] um zu sehen, den Geschmack wegen des Angenehmen und Unangenehmen, damit es jenes in der Nahrung bemerke und begehre und sich hinbewege, das Gehör, daß ihm etwas angezeigt werde [sowie die Zunge, dass sie durch Zeichen mit anderen kommuniziere und Bedeutungen austausche <γλῶτταν δ' ὄπος σημαίνει τι ἐτέρω, 435b24–25, ergänzend übersetzt, d. A.>.“ (435b19–25)

Die ästhetischen Implikationen in 434b22–29 sind zum Greifen, auch ohne $\nu\omicron\upsilon\varsigma$.¹¹ Aber nicht nur hier. So wie die Luft doppelte Verwendung findet – für die Atmung und die Verwandlung in gestalteten stimmlichen Schall –, so dient auch die Zunge zum Sprechen wie zum Schmecken. Der Geschmack kommt aber hier als allgemeine ästhetisch-künstlerisch veredelte Empfindungshaltung, die gegenüber der gastronomischen Sprache des Geschmacks ihr neuzeitlich analoges Fundament finden wird, noch nicht in Frage (Mahr 1999). Dagegen ist der aktiv mitgeteilte stimmliche, über die nötige Orientierung hinausgehende Schall ein zusätzlich empfundenes Gut. Ein solches Wohlbefinden ist wichtig, weil es in seiner Gestaltbarkeit und damit Zugänglichkeit für die Künste – die Aristoteles wegen der Einbettung des Wohlseins in Überlebensfunktionen nicht in Erwägung zieht (435b19–25) – das Ästhetische erschließt. Ist also die Luft zum Atmen so nötig wie die Zunge zum Abschmecken, so dient die Luft doch auch der Stimme zum Ausdruck des Wohlseins etwa im Singen und nicht nur zu den notwendigen Mitteilungen (Nik. Eth. 1118a31; Laurent 1996, 179). Der Ausdruck wird also auch zur Funktion des Wohlbefindens, zum ästhetischen Mehrwert, der bei den Fernsinnen die reproduktive Perfektion überschreitet (Bastit 1996, 34). Ist also die Behauptung übertrieben, dass nur der Geschmacks- und der Tastsinn lebensnotwendig sind (434b22–29), so ist Aristoteles immerhin einzuräumen, dass nicht alle Sinne in ihrer Gestaltung von Selbsterhaltungsfunktionen gleich determiniert sind. Wir kommen ohne Hören und Sehen aus, aber nicht ohne Tasten, wobei die sich fortbewegenden Lebewesen im Allgemeinen dazu veranlagt sind zu sehen und zu hören.

2. Medientheoretische Gehalte der Ästhetik der Aisthesis

Die Ästhetik der Aisthesis in „De anima“ lässt sich an einer Vielzahl einzelner Passagen deutlich herausstellen. Dabei ist weniger das Wahrgenommene/Empfundene ($\alpha\iota\sigma\theta\eta\tau\omicron\varsigma$) selbst, als ein mentales Gebilde zwischen dem Wahrgenommenen/Empfundenen und dem Vorgestellten ($\phi\acute{\alpha}\nu\tau\alpha\sigma\mu\alpha$) entscheidend – das Empfindungsbild, das $\alpha\iota\sigma\theta\epsilon\mu\alpha$. Als beginnende Verfestigung des mentalen Bilds im Phantasma geht es phantasmaanalog um den ästhetischen Gehalt, der das Körperliche der Aisthesis in einer physiologischen Alterierung abstreift. Noch nicht endgültig von der Vorstellung anverwandelt, diese aber

¹¹ So meinen Nussbaum/Putnam 1992, 41: „So the fact that Aristotle does not spend much time talking about what happens when the animal gazes at a mountain or smells a rose or hears a symphony is hardly surprising: animals’ perceiving is eminently practical, and their awareness of motivationally irrelevant parts of the world is bound to be limited. (This would presumably be true of humans too, except insofar as we have *nous* in addition).“

als Erscheinung anregend, eignet dem Aisthema eine Nähe zur Materie wie zur Begierde, eine gewisse Unförmigkeit, eine Form, die noch nicht mit einem Objekt der Vorstellung fest verbunden ist und nicht im Wahrgenommenen allein sich erschöpft, von dem es tendenziell abstrahiert ist. Im Oszillieren des αἴσθημα zwischen Empfundem, den anwesenden Aistheta, und der Vorstellung erscheint daher die Aisthesis mit dem psychologischen Ursprung der Ästhetik in der *repraesentatio clara et confusa* verwandt (Baumgarten 1983b, 5).

Noch aufschlußreicher in ihrer Stellung zwischen Aisthesis und Phantasia sind die Affekte. Von der Vorstellung durch das Ergriffensein unterschieden, ist auch an ihnen ein materieller Prozess festzustellen, der zur Handlung komplementär ist und aufgrund ihrer Abtrennbarkeit von der körperlichen Situation in Anknüpfung an die Vorstellungskraft die Abstraktion der Form sowie im Weiteren eine künstlerische Darstellung erlaubt, die in die Aisthesis eingebettet bleibt. Kann nun der τεχνίτης mit den Affekten kognitiv umgehen, wie schon die Vorstellung dem künstlichen Bild ähnlich ist – was Aristoteles zu einem mehr metaphorisch und analogisch gefassten technischen Verhältnis der Seele zur Umgebung und zum Körper führt –, dann erweisen sich insbesondere die ästhetischen Künste im Umgang mit den Affekten geeignet. Die Kunst des Künstlers als *causa efficiens* arbeitet Affekte zu Qualitäten/ Individuellem als Objekte derart heraus, dass sie als wiederum vom Körper nicht abgetrennte, aber mit Hauptaugenmerk behandelte in Erscheinung treten. Der Künstler – vom Wissen her mehr aristotelisch theoretischer Physiker als etwa Bildhauer im engeren technisch-poietischen Sinn – verknüpft die Aisthesis als sich zur erhellenden Phantasia wandelnd mit dem Materialverhalten der Poiesis und bewahrt ihre affektive Prägung, gerade indem er wie die Seele den Körper und seine Organe, die Instrumente, als spezifische Mittel einsetzt.

Gelingt dies, dann bringt die Kunst eine ästhetische Struktur hervor. So ragen die Stimmen der Musik zugleich als αἴσθητος und Ausdruck vermittelt hervor und entmischen das Klangspektrum in angemessenen Größen zu Proportionen, Zusammenklängen, zur Symphonie. Wiederum ist die Stimme sowohl physisch-organisch wie vergleichsweise ein Instrument, das Unbeseeltes zum Klingen bringt und Affekte nachahmt – als vorsprachlich expressive Stimme der Seele und als semantisch determinierter Lärm, der den physiologischen Prozeß der Äußerung und des Hörens von Stimmen mit der Phantasia verbindet. Es sind diese Mischungsverhältnisse, die dem αἴσθητος und der Sensibilität koextensiv sind, die ein selbstaffizierendes Erklingen als künstlerischen Ausdruck und Stimmigkeit ermöglichen und ein lustbestimmtes Vergnügen ausmachen. Damit wird auch der Überschuß der gelingenden Wahrnehmung verständlich, der zum Wohlbefinden beiträgt. Schon physiologisch erweist sich diesbezüglich das Schmecken dem Tastsinn überlegen,

das wiederum auf der Multifunktionalität der Zunge beruht, die wiederum über das Sprechen hinaus das Singen freigibt.

Das ergibt – fast – eine Ästhetik im Anschluss an Kunstphilosophie. Aber die ästhetische Fruchtbarkeit von „De anima“ lässt sich sogar in einer Anwendung unter Beweis stellen, die bis jetzt nicht beachtet und Aristoteles nicht zugetraut wurde. Das Moment, auf das Aristoteles' ästhetische Bemerkungen angewendet werden können, soll nun aufgegriffen und beleuchtet werden: das Medium.

a. μεταξύ

Der Begriff, um den es hier vor allem geht, ist τὸ μεταξύ, die Substantivierung von Präposition oder Adverb gleichen Lauts: das Zwischen, das „Medium“. Wenn μετά adverbial „mitten in“, „dazwischen“, „unter“ oder „hernach“ bedeuten kann sowie präpositional „mit“, „zwischen“, „mittels“ und „in Gesellschaft von“ und wenn σύν (-ξύ) für „zusammen“, „mit“, „nebst“, „mitsamt“ oder „im Einklang mit“ steht, dann ist klar, dass das referenziell trennende „Zwischen“ zugleich mit einem starken Aspekt des Verbindenden belegt ist – ein Aspekt, der auch am deutschen Wort „empfinden“ zu beobachten ist (Mahr 1999, 310).¹² Dabei sind die 15 nonpräpositionalen und nonadverbialen Vorkommnisse von μεταξύ in „De anima“ im Sinn von „medium between sense and sensible“ auszulegen (Hicks 1907a, 614).

¹² Ohne das ξύ (σύν) zu erwähnen und zu nützen, schlägt Jean-Luc Nancy vor, *cum* zusammen mit *inter* als Intervall zu denken und damit den Medienbegriff in eine neu zu denkende *com/munitas* aufzunehmen (Nancy/Kate 2002). Etymologisch näher am Intervall – dem Zwischen(raum) zwischen Pfählen – ist Paul Virilio, der an der Zeitgenossenschaft allgegenwärtigen, zeitgleichen Erlebens eines sehr fernen Ereignisses die Preisgabe von Raum- und Zeitintervallen zugunsten eines Lichtintervalls und damit die Preisgabe einer Ästhetik der Distanz und mit ihr der Kunst diagnostiziert (David/Virilio 1996, 66). Gernot Böhme seinerseits hat das „Zwischen“ (*ki, aidagara, ningen*) bei den japanischen Philosophen Tetsuro Watsuji und Bin Kimura vor dem Hintergrund der „Probleme der ontologischen Rechtfertigung und Explikation des Begriffs *Atmosphäre*“ aufgenommen (Böhme 1998, 235). Atmosphäre als typisches Zwischenphänomen ist weder objektiv noch subjektiv, ist eine Relation zwischen den Substanzen mit einem *fundamentum in re* wie etwa (in 425b25ff) „die gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen“ in der Wahrnehmung (236), die sonst dem Sein nach als Wahrnehmungsgegenstand und Wahrnehmungsorgan verschieden sind. Dennoch habe Aristoteles das Zwischen immer als Wirklichkeit, nie als Möglichkeit beschrieben und den Anregungszustand von Medien (419a14–15) – Atmosphäre – dem Raum selbst und seiner emotionalen Tönung der Stimmung zugeschrieben. Böhme rekurriert dabei nicht auf das Wahrnehmungszwischen im Sinne eines materiellen, materialisierbaren, zu vergegenständlichenden Zwischen im natürlichen wie technischen Sinn: Es könnte Atmosphäre als ein zunächst nichtrelationales, sphärisches Drumherum von Umräumen, von Umgebungen gefasst werden, die dann auch wie etwa in der *ambient music* künstlerisch gestaltbar sind (Mahr 2002b). Nach Japan gewendet, geht es Böhme eher um Selbsterfahrungen (*ki*), die nicht einem Ich zugesprochen werden können, dem Gemüt draußen, um die mich betreffende Teilnahme, weiters um die Zwischenmenschlichkeit noch vor Individuum und Gesellschaft (*ningen*) und um das Zwischen als primäre und selbständige Existenz (*aidagara*). Das räumliche, aber nicht nur räumliche Zwischen (*ma*) wird von Böhme nicht erwähnt.

So kommt das Sehen nicht direkt über die gesehenen Farben zustande, sondern vielmehr „seitens des Mediums [...] ist dieses leer, so wird nicht nur nicht deutlich, sondern überhaupt nichts gesehen.“ (419a19–21) Beim Schall ist das Medium die Luft, und es ist auch beim Geruch vorhanden, egal, ob unbezeichnet (419a32) oder mit Namen versehen wie bei Luft und Wasser (421b9). Wenn wir ein Geschmackliches „nicht durch einen fremden Körper als Medium“ (422a9–10) oder „nicht durch das Medium wahrnehmen, [...] weil es mit dem Feuchten vermischt ist“ (422a13–14), dann wird das Medium selbst empfunden und damit aufgehoben, wird selbst aneigenbarer Gegenstand, αἰσθητός. Somit erfährt das Lebewesen „durch die Medien und nicht durch unmittelbare Berührung, mittels einfacher (Elemente), nämlich Luft und Wasser“ (424b29–30) die Vielfalt der fünf über das Medium gruppierten Sinne (Romeyer Derby 1996, 140–143, 145), denen im 18. und 19. Jahrhundert fünf Künste entsprechen sollten. Wenn bei den Geschmacksempfindungen sich „zwei Körper, zwischen denen ein Körper ist“ (423a23), nicht berühren können, dann kann auch ein Ding im Wasser das andere nicht berühren. Daraus folgt, dass das Wasser, die Flüssigkeiten der Geschmacksstoffe und die Luft jeweils der aktuellen Wahrnehmung entzogen sind (423b7–8).

Medien bedeuten prinzipiell eine Entmischung der Elemente, aber auch eine des Wahrgenommenen von den Sinnesorganen. Die Entmischung ist wiederum über die Homogenität des Mediums und die Bildung der ästhetischen Proportion vermittelt (Mahr 2002a, 19–21). Wenn Körper aus Luft, Wasser, Erde und Feuer bestehen, so hat auch „der angewachsene Zwischenkörper (Medium) des Tastvermögens <τὸ σῶμα εἶναι τὸ μεταξύ τοῦ ἀπτικού> [...] das Fleisch“ (423a15–16,25) eindeutig dann eine sensorisch-mediale Funktion, wenn durch es Wahrnehmungen erfolgen (423a16–17). Bei diesem Körper, der im Übergang zur Außenwelt vis à vis des körperfremden, homogenen Wahrnehmungsmediums eine Mischung darstellt (422a9; Theiler 1959, 127), handelt es sich um nichts anderes als ein Sinnesorgan. Prinzipiell könnten die „Hauptmedia“ Luft und Wasser (Theiler 1959, 156) „zu Sinneswerkzeugen werden, alle solche aber bewirken <ποιεῖ> die Wahrnehmung dadurch, daß sie noch mittels eines andern <τῷ δι’ ἑτέρου> wahrnehmen und durch Medien <διὰ τῶν μεταξύ>.“ (435a15–17) Das eigene, sensorische und das äußere, fremde Medium bilden derart aber auch ein Differenzial: „Weil nun aber das Medium vom Körper abgetrennt ist, durch das hindurch die Bewegungen <Reizungen> erfolgen, sind offenbar die erwähnten Sinneswerkzeuge verschieden.“ (423a10–11) So ist die Luft dem Fleisch, den Ohren, eingewachsen (420a4, 423a6, 423a15–16), und die Augen bestehen aus Wasser (De sensu, 438a17–b19). Räumlich gesehen differenziert das Medium die Nahsinne von den Fernsinnen. Zwar werden bei beiden, also auch bei der Nahwahrnehmung, die Dinge – etwa Raues/Weiches – durch anderes hindurch wahrgenommen (δι’ ἑτέρον αἰσθανόμεθα 423b4–5), aber „das Tastba-

re unterscheidet sich vom Sichtbaren und dem Schallenden, weil wir diese <Dinge> dadurch wahrnehmen, daß das Medium auf uns wirkt, das Tastbare aber nicht durch die Einwirkung des Mediums <ὑπο τοῦ μεταξὺ>, sondern zusammen mit dem Medium <ἅμα τῷ μεταξὺ>.“ (423b12–15) Zu diesen Bestimmungen des Mediums treten noch diejenigen von drei bereits zitierten Passagen zur Ästhetik hinzu.

Es gibt gegenüber dem Feuer oben und der Erde unten aristotelisch physikalisch einen Zwischenbereich von „mittleren <περὶ τῶν μεταξὺ> Bewegungen und Körpern (Luft und Wasser)“ (406a29–30). Damit war Aristoteles schon im ersten Buch von „De anima“ (402a1–412a30) bei den Medien angekommen. Dem benachbart (406b15–25) kann eine starre Skulptur, ein Kunstwerk, nur beseelt, heißt zum Leben erweckt werden, wenn ein sowohl Bewegung wie Ruhe ermöglichendes Gleichgewicht wie das von Luft und Wasser zwischen unbewegter Erde und bewegtem Feuer (Sonne) erreicht wird. Aristoteles folgend liesse sich Demokrits Aphroditenskulptur vorwerfen, dass mit permanent bewegtem Quecksilber die Balance dieses medienähnlichen Zwischenbereichs nicht erreicht wird. Die angesprochene Differenz zwischen Nah- und Fernsinnen wird durch die Bewegungsfähigkeit unterstützt, wenn ein lokomotorisches Lebewesen „mittels eines Mediums wahrzunehmen vermag <διὰ τοῦ μεταξὺ>, indem jenes durch den Gegenstand der Wahrnehmung eine Einwirkung erleidet und bewegt wird, sie (diese Gattung der Lebewesen) durch das Medium <δ’ ὑπ’ ἐκείνου>.“ (434b28–29) Doch erst wenn das Medium über seine allgemeine, homogene Mittelhaftigkeit aus intermediären Zwischengliedern besteht (420a6–7; Laurent 1996, 171f; zwischen Unlebendigem und Lebendigem: „De generatione animalium“ 778b28) und dadurch zur Entfaltung von Wirksamkeit (Meulen 1951, 154) in der Lage ist, dann können sich die davon freien Fernsinne in ihrer Funktion für das Wohlsein entwickeln. Dabei könnte sich, neuzeitlich gesprochen, Aristoteles’ Tastsinn, der „die Dinge selbst“ (435a17) abtastet, als ästhetisch primärer Tastsinn erweisen, wie er mit der Immedietät eines *émouvoir*, eines inneren Rührens im 18. Jahrhundert konzipiert wurde. Wenn dann die Anverwandlung oder Aneignung in Richtung eines Dazwischen von Gegensätzen erfolgt (εἰς [...] τὸ μεταξὺ 416a34) und nicht von einem Gleichen bewirkt wird, dann schließt das nicht aus, dass der Künstler so wie der sich Ernährende auch von sich aus tätig werden und sich aktiv verhalten kann. Diesem Bereich der Veranlassung erwächst ein Gestaltungsraum, der das Dazwischen zu spezifizieren erlaubt.

Das Metaxy, der Zwischenbereich, das Medium kann charakterisiert werden als nicht-leer (419a19–21). Es ist Luft für den Schall, ein Ungenanntes für Gerüche, ein Vermischtes für Geschmäcker – wodurch es selbst zum Aisthetos wird –, sodass das Meiste durch Medien und nicht durch Berührung erfahren wird, wobei sich Aristoteles nicht sicher ist, ob dann der Tast-

sinn ein eigenes Medium hat, was das Fleisch wäre (423a25). Das Medium ist der Wahrnehmung entzogen (422a9–10), kontinuierlich (423b7–8), gegenüber den Sinnesorganen entmischt, homogen, auflösend (423a10–11), wobei diese einen Sonderfall darstellen, indem sie körperdifferent und je nach Materialität der hinzutretenden Medien sowie je nach Distanz der Weltverbindung, verschieden sind. Wenn das Medium sich zwischen Feuer und Erde (406a28–30) ansiedeln lässt, sich in einer Balance von Bewegung und Ruhe befindet (406b15–25) und zudem materiell bewegt werden kann (423b12–15, 434b29), dann wird in der Differenzierung der Nah- und Fernwahrnehmung auch das ästhetische Wohlsein befördert (423a12–15), und ein Dazwischen von Gegensätzen eröffnet auch einen künstlerischen Veranlassungsspielraum (416a34).

b. μέσον/μεσότης

Folgen wir dem Hinweis des „Index aristotelicus“ beim Eintrag zu μεταξύ auf μέσος als einem Zwischen im Sinne eines Mittleren zwischen gegensätzlichen Eigenschaften (Bonitz 1955)! Was „in der Mitte“ oder „mitten in“ bedeutet, hat als substantivisches Seitenstück μέσον für „Mitte“, „Zentrum“, „Zwischenraum“, „Mittelding“ oder gar „Vermittlung“ und „Aussöhnung“. Und es hat genau das in μεσότης: „Mitte“, „Mittelmaß“.

Das Mittlere (τὸ μέσον, ἡ μεσότης, μέσος) ist allgemeiner, aber in Differenz zum Medium auch spezieller bestimmt. Wie gesagt muss, wenn die Übertragung der Aisthesis nicht durch ein quasi bewegungsneutrales Medium hindurch verläuft, eine materielle Wirkung über Druck oder Stoß erfolgen und zwar als festkörperlich stoßendes Mittleres, das aus Einzelteilen besteht (διὰ μέσου 434b31; τὸ δὴ μέσον 434b33; πολλὰ δὴ τὰ μέσα 435a1). Deswegen stellt sich für Aristoteles die Frage, ob der Tastsinn ein Medium haben kann oder sonst eine mechanische Vermittlung. Ist eine solche Vermittlung gegeben, dann handelt es sich zwar um kein homogen kontinuierliches Ganzes wie beim Medium, kann aber unter gewissen Bedingungen manche seiner Eigenschaften annehmen. Die Gleichheit der Wahrnehmung „durch anderes hindurch <δι’ ἕτερον>“ (423b4–5) mit der Wahrnehmung „durch das Medium <διὰ τοῦ μέσου>“ (423b7) und derjenigen durch „das Medium <τὸ μεταξύ>“ (423b14) weist das μέσος als materielles Mittleres aus, das der Dynamik gehorcht. Aristoteles behandelt das Mittlere und das Zwischen als austauschbar, weil er zwar eine genaue Abgrenzung des mechanisch-kinetisch Vermittelnden von der Mitte als Zwischen kennt, aber für die nicht-kinetische Mitte des die Erscheinung Ermöglichenden in der Differenz zum dinglich-kinetisch Vermittelnden, das zugleich auch passives Medium ist, kein Wort hat.

Das Mittlere stellt sich zum einen als eine koordinierte, effektive Vielheit dar (434b29–435a1) wie etwa beim Geruch oder Schall (419a27). Zum anderen ist das Mittlere Ausgleich extremer Eigenschaften. So „nehmen wir das gleich Wärme und Kalte oder Rauhe und Weiche nicht wahr, sondern die Überschüsse, da die Wahrnehmung gleichsam die Mitte ist <οἶον μεσότητός 424a4> zwischen der Gegensätzlichkeit im Wahrnehmbaren. Infolgedessen unterscheidet sie das Wahrnehmbare. Denn das Mittlere hat die Fähigkeit zur Unterscheidung <τὸ γὰρ μέσον κριτικόν>.“ (424a2–6) Das Aisthetikon ist durch diese Mediatisierung ein Kritikon, eine Fähigkeit zur Herauslösung von einem und eine Entscheidung über einen spezifischen Unterschied, der einen gegenüber der Mathesis quasi inferioren, aber rehabilitierten urteilenden Geschmack zum Vorschein bringt (auch 426b13–16; Cassin 1996, 271; Burnyeat 1996, 165; Narcy 1996, 247; Fattal 1996, 434f), ein Mitte-Finden (Meulen 1951, 160). Wahrnehmung avanciert hier geradezu zum Medium selbst, indem wahrnehmende Wesen mehr als nur eine Einwirkung der Materie erleiden (424b3) wie die Pflanzen, weil diese „keine Mitte <μεσότητα> haben und keine Grundkraft, die die Formen des Wahrnehmbaren aufzunehmen vermag“. (424b1–2) So kann „das Wahrnehmungsvermögen [...] infolge übermächtiger Sinnesgegenstände <σφόδρα αἰσθητοῦ> nicht wahrnehmen [...]“. Aber wenn der Geist einen übermächtigen Denkgegenstand gedacht hat, denkt er deswegen das Schwächere deswegen nicht weniger gut, sondern sogar besser.“ (429a31–b4) Und nimmt es nicht wunder, dass der Begriff des Aisthema spezifisch mit der Wahrnehmungsmitte zusammenhängt? In Bezug auf praktische Erwägungen denken wir mit Vorstellungen so, wie wir uns Vorstellungen mit Empfindungs- oder Wahrnehmungsbildern machen (431a14–17). Doch Lust oder Schmerz werden noch vor dem Denken von einer vereinheitlichenden Wahrnehmungsmitte <τῇ αἰσθητικῇ μεσότητι 431a11; μεσότης 431a19>, die für das phantasmabezogene Empfindungsbild unabdingbar ist, angestrebt oder geflohen.¹³

Das Mittlere als eine Balance von Eigenschaften und das Mittlere als eine effektive Vielheit lassen sich also verbinden. Die Serie diesmal organischer Vermittlungseinheiten wieder aufnehmend – „Wie aber die Luft die Pupille so und so formte, diese wiederum etwas anderes, und das Gehör desgleichen und das Letzte ein Einheitliches und eine Mitte ist, wobei ihr Sein eine Viel-

¹³ Damit könnte ein bislang in der Forschung, auch bei Walter 1893 in Bezug auf Aristoteles nicht angesprochenes Übergangsphänomen zwischen den Aistheta und den Noeta angesprochen sein, jenes spezielle Aisthetos-Noetos, das aus einer durch übermächtige Sinnesgegenstände sich ergebenden Apathie heraus dem Denken und nicht Wahrnehmen des *húpsous* den Vorrang gibt. Es wurde von Pseudo-Longinus erstmals konzipiert, im 17. Jahrhundert in der Poetik reaktualisiert und begann im 18. Jahrhundert in der Ästhetik seine große Karriere: das Erhabene, wie es vom mathematischen Übergroßen und den Naturgewalten zur Lärmmusik eines Glenn Branca reicht. Auch in Richtung auf das Gute oder Schlechte wäre Lust-/Schmerzempfinden, wenn selbstregulierend wie bei Burke und Kant, beinahe schon ästhetisches Empfinden.

heit ist“ (431a17–20) –, so wird hier auf das Medium angespielt beim zentralen Sinn, denn der „Tastsinn ist [...] die Mitte von allen tastbaren Gegenständen“ (435a21–22), er kennt ein Dazwischen im Sinn eines Mittelbereichs, zugleich ist er unmittelbar präsent.

Wenn nun, zusammengefasst, das Mittlere – τὸ μέσον, ἢ μεσότης, μέσος – als festkörperlich bewegend (434b31), aus Teilen bestehend (435a1) und als materiell wirkend (434b30) bestimmt werden kann, dann kann dies damit ergänzt werden, dass zusätzlich einerseits das Mittlere eine appetitive und kritische Wahrnehmungsmittel (424a2–6, 431a11), ein Sensorium bildet (431a17–20) und zumindest beim Tasten zwischen den Tastgegenständen und dem Tastsinn vermittelt (435a21–22), mit einem nicht zuletzt aisthema-begleitenden Lust/Unlust-Effekt, dass aber andererseits das Sinnesorgan selbst als formenaufnehmende Mitte bei *animals* (424b1–2) verstanden werden muss, die einem rezeptivisch (!) verstandenen künstlerischen Instrument entspricht.

c. διαφανής

Wenn die Hälfte aller substantivischen μεταξὺ in „De anima“ mit dem präpositionalen διὰ versehen ist, dann erweist sich dieses διὰ (hin/durch, während, mittels) als generell für die Empfindung relevant, „implying a medium“, wie es die Kombinationen des διὰ mit verschiedenen Nomina zeigen: διὰ τοῦ μεταξὺ, διὰ (τοῦ) μέσου, δι’ ἑτέρου/ἑτέρον, ὑμένοσ, ἦνός, ἀμφοῖν (Hicks 1907a, 605). Es ist insbesondere ein Adjektiv, das dabei heraussticht: διαφανής. Es bezeichnet, was durchsichtig, der Sache nach auch schall- und geruchsdurchlässig ist. Das Durchsichtige (διαφανοῦς) enthält zwei zu unterscheidende Aspekte: was durchsichtig ist und was im Durchsichtigen als Durchscheinendes empfind- und wahrnehmbar wird.

Eine wichtige Beobachtung am Medium ist, dass es „mehrere Elemente [...] für denselben Gegenstand, z. B. für Farbe“ geben kann, dass „sowohl Luft als Wasser [...] durchsichtig“ sind (424b34–425a2; auch 418b6–7; Rodrigo 1996, 229f), so wie heute Glas, Kupfer und Silikon in ihrer jeweiligen Durchlässigkeitsart als Medien genutzt werden. Aber „nicht als Wasser oder als Luft ist es <das Durchsichtige> durchsichtig, sondern weil es eine bestimmte Natur (Transparenz) <φῦσις> in ihnen findet“ (418b7–8). Wenn sich mit Bezug auf diese Stelle das fünfte Element Licht als Medium hinsichtlich der spezifischen Natur von Wasser, Luft und Himmel angeboten hat (Böhme/Böhme 1996, 145), so müssten Luft und Wasser physikalisch nicht nur als relativ Leichtes und relativ Schweres gestreift, sondern auch psychologisch als Wahrnehmungsmedien beachtet werden. So auch beim Äther als fünftem Element angesichts der „Gegenwärtigkeit <παρουσία> des Feuers

[...] im Durchsichtigen“ (418b16–17; Ross 1967a, 242f). Auch wurde die Erregung des Durchsichtigen (419a14–15) mit dem Zwischen identifiziert (Goethe 1998, 23f), nämlich mit dem, „was sichtbar ist, aber nicht an sich sichtbar, um es in einem Wort zu sagen, sondern auf Grund einer fremden Farbe“ (418b4–6, auch 418a31–b2). Dazu erforderlich ist die „Helligkeit <φῶς> [...] die Wirksamkeit <ἐνέργεια> dieses [...] Durchsichtigen, insofern es durchsichtig ist“ (418b9–10) oder das Feuer – das „Durchsichtige wird ja kraft des Feuers durchsichtig“ (419a24–25). Genauer gesagt ist die Helligkeit „die Farbe des Durchsichtigen, wenn es wirklich durchsichtig ist kraft des Feuers oder eines Ähnlichen, wie das vom obern Körper gilt“ (418b11–13). Entsprechend: „Die Finsternis ist die Wegnahme solchen Besitzes <der Helligkeit> aus dem Durchsichtigen, sodaß logischerweise die Helligkeit die Gegenwärtigkeit des Feuers ist.“ (418b18–20)

Was schon für das Medium allgemein galt – dass ohne es nicht wahrgenommen werden kann –, gilt auch für das Durchsichtige, denn „wenn einer das Farbige unmittelbar auf das Auge legt, so wird er es nicht sehen. Vielmehr erregt die Farbe das Durchsichtige, z. B. die Luft, von diesem aber als einem Zusammenhängenden wird das Sinneswerkzeug erregt.“ (419a12–15) Aristoteles geht noch weiter und verankert die Unabdingbarkeit des Mediums im Aisthetos selbst. Visuell ist es „das Wesen der Farbe, fähig zu sein, das wirklich Durchsichtige zu erregen. Die Erfüllung des Durchsichtigen aber ist die Helligkeit“ (419a9–11). Das Durchsichtige oder das Medium als solches zur Erscheinung zu bringen, ist nur das Aisthetos in der Lage. Paradoxe Weise jedoch existiert „das Durchsichtige, aber nicht wenn es der Erfüllung nach, sondern wenn es der Möglichkeit nach durchsichtig ist.“ (418b29–31) Denn: „Wo [...] das Durchsichtige nur der Möglichkeit nach da ist, da gibt es auch die Finsternis.“ (418b10–11)

Wenn von Licht die Rede ist, dann geht es auch um seinen Zusammenhang mit der Erscheinung, dem, was durch das Durchsichtige zur Erscheinung kommt. Da „das Gesicht in besonderem Maße das Wahrnehmungsvermögen ist, erhielt die Vorstellung (Phantasie) auch ihre Benennung vom Lichtschein <ἀπὸ τοῦ φάους> [...], weil man ohne Licht nicht sehen kann“ (429a2–4). Wenn gewisse Tiere ohne Augenlider sofort sehen, „was im Durchsichtigen geschieht“ (421b31–32), dann ist damit auch das Durchsichtige als Zwischenraum gemeint. In diesem Sinn wird das Durchhörbare wenigstens angedeutet: „Fähig, Farbe anzunehmen, ist das Farblose, Ton, das Tonlose.“ (418b26–27) Was das Durchsichtige durch die Helligkeit oder Feuer ausmacht, „gilt auch für Schall und Geruch“. (419a25–26)

Somit erweist auch die Kategorie des Durchsichtigen ihre Bestimmtheit hinsichtlich der Medialität. Durchsichtig ist, was einer Pluralität von Elementen der Übertragung des Aisthetos angehört (424b34–425a2, 418b6–7), was durch Fremdes sichtbar ist (418b4–6, 418a31–b2), was durch Hel-

ligkeit, Feuer oder Äther wirkt (418b9–10), was Helligkeit zur Farbe hat (418b16–17), was von Dunkelheit oder Helligkeit in Besitz genommen werden kann (418b18–20), was von der Farbe erregt werden kann und folglich das Sinnesorgan erregt (419a12–15, 419a9–11) sowie was der Möglichkeit nach ein Aisthetos annehmen kann (418b29–31, 418b26–27).

Verbindung und Schluß

Es wird schon aufgefallen sein, dass bei den herangezogenen Stellen ästhetischer Relevanz von Medien die Rede war. So befindet sich die Überlegung der Ruhe der Seele wie die Luft und das Wasser, balanciert zwischen Erde und Feuer (406a26–30) – man beachte die weitgehende Deckungsgleichheit der folgenden Stellenangaben – im selben Kontext wie die pygmalionesk eben nicht aus der Ruhe heraus bewegte Aphrodite-Skulptur aus Quecksilber (406b15–25). Ob Nahrung für den Organismus oder Bauholz für den Baukünstler (416a33–416b3), beide sind Anlass zu einer Anverwandlung in Richtung auf ein Dazwischenliegendes (416a34). Die Fernsinne mit ihrem Zwischen im Unterschied zu den „mittelgliederlosen“ Sinnen (434b2–27, 434b29–435a1) zeichnen sich durch ein ästhetisches Wohlbefinden aus (434b27–29). Sodann ist eine an-/ablehnende und vereinheitlichende Wahrnehmungsmitte (431a9–14, 431a17–20) für das phantasmabezogene Aisthema (431a14–17) konstitutiv. Eine solche Mitte wird sogar direkt auf die Aistheta abgebildet, wenn etwa zu stark angeschlagene Saiten (424a21–32) den Pflanzen ohne Mitte der Wahrnehmung (424a32–b2) gegenübergestellt werden. Und noch eines zeichnet die wohltuenden (435b19) Fernsinne aus: ihr Zwischen ist als diaphan bestimmt (435b20). All dies aber geschieht aber auf der Grundlage, dass ermöglichende Materie und wirkendes Ursächliches aufeinander verwiesen sind, sodass „die Kunst sich zu ihrem Material verhält [...] als eine Kraft wie die Helligkeit; denn gewissermaßen macht auch die Helligkeit die möglichen Farben zu wirklichen Farben.“ (430a12–17) Damit stellen sich die Kunst und ihre Werke als Medium der Aisthesis heraus. Nicht nur macht die Kunst als eine erhellende die möglichen Farben zu wirklichen. Der natürliche Charakter des Mediums entpuppt sich als technisch-poietische Kraft, die sich, sofern auf Aisthesis bezogen, nicht mehr von der geistig erhellenden Leistung der Kunst separieren lässt. Der Kunst kommt eine buchstäblich lichtgebende Funktion zu. Sie macht durchsichtig und bringt dadurch zur Erscheinung. Damit aber wird sie selbst zum Medium. Das Zwischen, das Mittlere, das Diaphane: Es handelt sich um nichts weniger als Bestimmungsstücke von Aristoteles' Medientheorie, wie sie in der Theorie der Aisthesis enthalten sind. Eine solche Theorie des ästhetischen Mediums, wie es dreifach durch das μεταξύ, durch μέσος/μεσότης und durch das διαφανής

bestimmt ist, offenbart aber in der weitreichenden ästhetischen Bestimmtheit der Aisthesis das Medium selbst als ästhetisches Medium.¹⁴

Es kann kein Zweifel darüber bestehen, dass „die Medien“ für uns nicht als Wahrnehmungs-, sondern als Kommunikationsmedien, das heißt als zeichen(über)tragende Medien bedeutungsvoll sind. Zwar setzt die technisch-maschinelle Entwicklung der Medien größeren Maßstabs schon mit der Erfindung der optischen Linse und ihren Apparaten seit dem späten Mittelalter bis hin zum Kino ein. Erst aber seit die Kommunikationsmedien im 20. Jahrhundert mit den öffentlichen *advertising media* zu Massenmedien werden, bezeichnen wir Radio, Fernsehen und Internet generell als „die Medien“ (a. 1989). Diesen Medien gegenüber haben die bildenden, literarischen und darstellenden Künste Schwierigkeiten, sich zu aktualisieren. Weder konnten sich bislang Video, Videoskulptur und Netzkunst als Genres der Medienkunst etablieren, noch haben die traditionellen Künste bisher Methoden mit Bestand ausbilden können, sich als gelegenheitsbezogene Hybridmedien gegenüber den elektronischen und telematischen Künsten zu behaupten. Ihrerseits haben die neuen Medien TV, Internet und Mobiltelefonie/-phanie bisher kaum ein praktisches und theoretisches Interesse anregen können, eine Medienästhetik über funktional kontrollierte Interface-Oberflächen hinaus zu konzipieren.

Philosophisch wurde demgegenüber gegen die Ästhetisierung einer oberflächlich, medial bedingten Wirklichkeit im Zeichen einer techno-scientifischen Beherrschung der Raum-Zeit eine Aisthetik in Stellung gebracht, die auf fünf Dinge hinausläuft: Die Medienästhetik transzendiert die Anwendung von Design auf digitale Kunst oder artifizielle und automatisierte Wahrnehmungsstrukturen; sie thematisiert die Kolonialisierung des Körpers bei aufgehobener ästhetischer Distanz und ästhetisch-moralischer Geschmacklosigkeit; sie erstellt eine Theorie physischer Materialien insbesondere massen-

¹⁴ Für Philippe Quéau ist die platonische Seele insgesamt Medium, *l'intermédiaire* (Quéau 1989, 17). Diese Auffassung wird aber beim Seelenbegriff Aristoteles' nicht erwogen; unspezifische Referenzen gehen am Metaxy vorbei, das Quéau den Titel seines Buchs gibt, betreffen von „De anima“ nur 405b und 412a – und lassen die Metaxyproblematik des Aisthesisbegriffs unberührt. Quéau ist auch mehr am Bewegungsbegriff interessiert, dem intermediären Akt eines vorübergehenden dynamischen Unendlichen (95). Aristoteles figuriert dann gar als Chef der Antimedien-denker, etwa gegen Anaxagoras' Medienbegriff des Weder-Wahren-Noch-Falschen, wogegen die Medienkunst als ein Medienwesen, Zwischenwesen, eingebracht werden müsse (170). Quéau gebührt das Verdienst, das Metaxy für die Kunst, speziell sogar für die Medienkunst vorgeschlagen zu haben. Die ästhetische Frage, wie sich die Kunst auf das Medium der Aisthesis bezieht und was daran an Spezifischem für die Medienkunst, die *art intermédiaire* abgelesen werden kann, wird nicht adressiert. Das gilt auch für Walter Seitter, der den Aristoteles von „De anima“ als Klassiker nicht einer Ästhetik, sondern Physik der Medien ausruft, dem Medienbegriff entlang der griechisch-sprachlichen Äquivalente von „De anima“ nicht nachgeht sowie die unter anderem ästhetischen Aspekte des Aisthesisbegriffs, dem der Medienbegriff in „De anima“ dient, nicht diskutiert (Seitter 2002, 33–37).

medialer Unreadiness; sie analysiert die Verflüchtigung des Kunstwerts/ -objekts im medial explodierenden Tauschwertsystem; sie setzt künstlerisch auf die Beibehaltung des Mediums der Sprache in der Kritik als einen sozialen Selbstzweck (Mahr 2003, 19–27, 55–61).

Wenn nun mit der Philosophie und speziell auf ihrem gegenwärtigen Reflexionsstand eine Ästhetik der Wahrnehmung und ihrer Medien an Aristoteles' Psychologie anknüpft, dann scheint der Bezug auf die Wahrnehmungsmedien der Aisthesis von besonderem Nutzen zu sein. Es fällt auf, dass ein Großteil der medienästhetischen Ansätze philosophischer Provenienz an der Materialität der Kommunikation ansetzt. Eine Frage in der Tradition der philosophischen Ästhetik wird daher einer spezifischen ästhetischen Kunst der Medien in ihrer Materialität gelten. Mag sein, dass die direkte künstlerische Beschäftigung mit dem Elementarischen – Luft, Wasser, Glas etc. – bloß zu eleusinischen Medien-Mysterien führt. Besteht doch der historische Schritt über Aristoteles hinaus, der noch kein transparentes respektive Fensterglas kannte, in der Eroberung der Erde mit ihren telematik-ermöglichenden Materialien, jenen mineralischen und metallischen Stoffen, denen dann etwa elektrische Leitfähigkeit eignet. Das ist die technische Innovation, die alle medienkunstphilosophischen Ansätze voraussetzen, so weit sie auch vom aristotelischen Metaxy entfernt scheinen mögen. Die tragende Struktur (Krauss 2000), die materielle Ermöglichung von Bildern (Wetzel 1997) und die instrumentale Grundlage künstlerischen Spielens (Krämer 1998) bleiben letztlich ohne den materiellen Prozess der Aisthesis unbegründbar. So wird erst in Materialwahl und -formung Medienkunst möglich, eine Kunst in reflexiver Differenz zu den Medien, die heute vollkommene Unmittelbarkeit suggerieren. Aisthesis! Metaxy! Geben wir der Kommunikation ihre Grundlagen in der Wahrnehmung zurück! Überlegen wir, wie das Metaxy zum Aisthetos wird, das Aisthetos sich zum Metaxy wandelt und das Phänomenale von Aisthetos und Metaxy sich in phänomenalen Zuständen künstlerisch gestalten lässt. Willkommen zur Medienästhetik!¹⁵

¹⁵ Die Arbeit an diesem Artikel wurde durch das Forschungsprojekt P 14688-G03 des Österreichischen Wissenschaftsfonds gefördert. Herr Georg Danek, Professor am Institut für klassische Philologie, hat mich mit dem von Dr. Stefan Hagel an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften entwickelten Aisa für polytonisches Griechisch versorgt, von dem mir auf Veranlassung von Dr. Herbert Stappler am EDV-Zentrum der Universität Wien ein master file zur Verfügung gestellt wurde. Ihnen gilt ebenso Dank wie Mag. Anton Tanter, der mir ein Exemplar von Quéau 1989 besorgte, welches Buch mir 1999 bei der Durchsicht des Ästhetik-Regals der Buchhandlung der Presses Universitaires de France am Boulevard Saint-Michel in Paris aufgefallen war.

Literaturverzeichnis

- a. (1989): medium, in: The Oxford English Dictionary, 2. Aufl., Bd. 9, Oxford-UK: Clarendon, 854–855.
- Ajatus (1976): Ajatus. Yearbook of the Philosophical Society of Finland, vol. 36: Aisthesis. Essays in the Philosophy of Perception.
- Allesch, Christian G. (1987): Geschichte der psychologischen Ästhetik. Untersuchungen zur historischen Entwicklung eines psychologischen Verständnisses ästhetischer Phänomene, Göttingen: Verlag für Psychologie Hogrefe.
- Aristoteles (1831): Aristoteles graece ex recensione Immanuelis Bekkeri. Edidit Academia Regia Borussica, 2 Bde., Berlin: Georg Reimer.
- Aristoteles (1900): Aristotelous Peri Psyches. Traité de l'âme, hg. u. übers. v. G. Rodier, Paris: Ernest Leroux.
- Aristoteles (1959): Über die Seele, Werke 13, hg. u. übers. v. Willy Theiler, Berlin: Akademie-Verlag.
- Aristoteles (1982), Poetik, hg. u. übers. v. Manfred Fuhrmann, UB 7828, Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Aristoteles (1994): Peri hermeneias, in: Peri hermeneias, hg. u. übers. v. H. Weidemann, Werke in deutscher Übersetzung 1/II, Berlin: Akademie Verlag, 3–37.
- Aristotle (1907): De anima, hg. u. übers. v. R. D. Hicks, Cambridge, Hildesheim/New York-NY: Olms.
- Aristotle (1967), De anima, hg. v. Sir D. Ross, Oxford-UK: Clarendon Press.
- Bäumker, Clemens (1877): Aristoteles Lehre von den äußern und innern Sinnesvermögen, Leipzig: F. Schöningh.
- Barnes, Jonathan (1979): Aristotle's Concept of Mind, in: J. Barnes/M. Schofield/R. Sorabji (Hg.), Articles on Aristotle. 4. Psychology and Aesthetics, London: Duckworth, 32–41.
- Bastit, Michel (1996): Qu'est-ce qu'une partie de l'âme pour Aristote?, in: Gilbert Romeyer Derbey/Cristina Viano (Hg.), Corps et âme. Sur le *De Anima* d'Aristote, Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 13–35.
- Baumgarten, Alexander G. (1983b): Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der „Aesthetica“ (1750/58), lat.-dt., übers. u. hg. v. Hans R. Schweizer, = Philosophische Bibliothek 355, Hamburg: Felix Meiner.
- Beardsley, Monroe C. (1966): Aesthetics from Classical Greece to the Present. A Short History, New York-NY/London: MacMillan/Collier-MacMillan.
- Böhme, Gernot (1989): Kunst als Wissensform, in: Für eine ökologische Naturästhetik, = es 1556, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 141–163.
- Böhme, Gernot (1998): Brief an einen japanischen Freund über das *Zwischen*, in T. Ogawa/M. Lazarin/G. Rappe (Hg.), Interkulturelle Philosophie und Phänomenologie in Japan, München: Judicium Verlag, 233–239.
- Böhme, Gernot (2001): Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre, München: Wilhelm Fink.

- Böhme, Gernot/Böhme, Hartmut (1996): Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente, München: C.H. Beck.
- Bonitz, Hermann (1867): Aristotelische Studien. V. Über πάθος und πάθημα im Aristotelischen Sprachgebrauche, in: Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Bd. 55, 13–55.
- Bonitz, Hermann (1955): Index Aristotelicus, secunda editio, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Bosanquet, Bernard (1966): A History of Aesthetic, London/New York-NY: George Allen & Unwin Ltd./Humanities Press.
- Burnyeat, Miles (1996): Aristote voit du rouge et entend un „do“: combien ce passe-t-il de choses?, in: Gilbert Romeyer Derby/Cristina Viano (Hg.), Corps et âme. Sur le *De Anima* d'Aristote, Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 149–167.
- Cassin, Barbara (1996): Enquête sur le λόγος dans le *De anima*, in: Gilbert Romeyer Derby/Cristina Viano (Hg.), Corps et âme. Sur le *De Anima* d'Aristote, Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 257–293.
- Cassirer, Heinrich (1932): Aristoteles' Schrift ‚Von der Seele‘ und ihre Stellung innerhalb der aristotelischen Philosophie, = Heidelberger Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte 24, Tübingen: J. C. B. Mohr.
- Croce, Benedetto (1905): Aesthetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Lingusitik. Theorie und Geschichte, übers. v. Karl Federn, Leipzig: E. A. Seemann.
- David, Cathérine/Virilio, Paul (1996): Der blinde Fleck der Kunst, übers. v. Ronald Voullié, hg. v. documenta GmbH, in: documenta x. documents 1, Ostfildern-Ruit: Cantz, 56-67.
- Derrida, Jacques (1983): Grammatologie, übers. v. Hans-Jörg Rheinberger u. Hanns Zischler, = stw 417, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Everson, Stephen (1997): Aristotle on Perception, Oxford-UK: Clarendon.
- Fattal, Michel (1996): L'intellection des indivisibles dans le *De anima* (III, 6) d'Aristote. Lectures arabes et modernes, in: Gilbert Romeyer Derby/Cristina Viano (Hg.), Corps et âme. Sur le *De Anima* d'Aristote, Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 423–440.
- Ferrari, G. R. F. (1999), Aristotle's Literary Aesthetics, in: *Phronesis* 44, nr. 3, 181–198.
- Ferraris, Maurizio (1998): L'identità dell'estetica, in: L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, = saggi tascabili 73, Milano: Bompiani, 333–393.
- Frede, Dorothea (1992): The Cognitive Role of *Phantasia* in Aristotle, in: Martha Nussbaum/Amélie Oksenberg Rorty (Hg.), *Essays On Aristotle's De Anima*, Oxford-UK: Clarendon, 279–295.
- Frère, Jean (1996): Fonction représentative et représentation. φαντασία et φάντασμα selon Aristote, in: Gilbert Romeyer Derby/Cristina Viano (Hg.), Corps et âme. Sur le *De Anima* d'Aristote, Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 331–348.
- Gilbert, Katherine E./Kuhn, Helmut (1956): A History of Esthetics, Revised and Enlarged 2nd Edition, London: Thames & Hudson.

- Goethe, Johann W. v. (1998): Materialien zur Geschichte der Farbenlehre, in: Werke. Hamburger Ausgabe, 14: Naturwissenschaftliche Schriften II, Dorothea Kuhn (Hg.), München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 7–269.
- Hegel, Georg W. F. (1970): Vorlesungen über die Ästhetik II, = Werke 14, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hicks, R. D. (1907a): Index of Greek Words, in: Aristotle (1907), 599–626.
- Hicks, R. D. (1907b): Notes, in: Aristotle (1907), 173–588.
- Immaterialien (1985): Immaterialien. Presse-Mitteilung vom 8. Januar 1985 <u.> Immaterialien. Konzeption, in: Jean-François Lyotard mit J. Derrida, F. Burckhardt, G. Daghini, B. Blistène, Th. Chapus und dem Team des CCI, Immaterialität und Postmoderne, translated by Marianne Garbe and Dora Winkler, = imd 123, Berlin: Merve, 7–18.
- Ingarden, Roman (1969): Das ästhetische Erlebnis, in: Erlebnis, Kunstwerk und Wert, Tübingen: Niemeyer, 3–7.
- Johansen, T. K. (1997): Aristotle on the Sense-Organs, Cambridge-UK: Cambridge University Press.
- Kant, Immanuel (1974): Kritik der Urteilskraft, = stw 57, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kosman, L. A. (1992): What does the Maker Mind Make?, in: Martha Nussbaum/Amélie Oksenberg Rorty (Hg.), Essays On Aristotle's De Anima, Oxford-UK: Clarendon, 343–358.
- Krämer, Sybille (1998): Zentralperspektive, Kalkül, virtuelle Realität. Sieben Thesen über die Weltbildimplikationen symbolischer Formen, in: G. Vattimo/W. Welsch (Hg.), Medien – Welten. Wirklichkeiten, München: Wilhelm Fink, 27–37.
- Krauss, Rosalind (2000): „A Voyage on the North Sea“. Art in the Age of the Post-Medium Condition, = Walter Neurath Memorial Lectures 31, London: Thames & Hudson.
- Külpe, O. (1906): Anfänge psychologischer Ästhetik bei den Griechen, in: Philosophische Abhandlungen. Max Heinze zum 70. Geburtstage gewidmet von seinen Freunden und Schülern, Berlin: Ernst Siegfried Mittler und Sohn, 101–127.
- Laurent, Jérôme (1996): La voix humaine (*De anima*, II, 8, 420 b 5 – 421 a 3), in: Gilbert Romeyer Derbey/Cristina Viano (Hg.), Corps et âme. Sur le *De Anima* d'Aristote, Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 169–187.
- Lefèvre, Charles (1978): Sur le statut de l'âme dans le *De anima* et les *Parva naturalia*, in: G. E. R. Lloyd/G. E. L. Owen (Hg.), Aristotle on Mind and the Senses. Proceedings of the Seventh Symposium Aristotelicum, Cambridge-E: Cambridge University Press, 21–67.
- Mahr, Peter (1999): Empfindung, in: Enzyklopädie Philosophie, hg. v. Hans Jörg Sandkühler, vol. 1, Hamburg: Felix Meiner, 310–313.
- Mahr, Peter (2002a): Medien, mixolydisch. Zur Ästhetik der Mischung bei Aristoteles, Baumgarten und Serres, in: hyper[realitäten]büro (Hg.), sinn-haft_nr.12/ <Februar> 2002, 18–26; online text version http://sinn-haft.action.at/nr_12/nr12mahr.html

- Mahr, Peter (2002b): Medienästhetik, in: Philosophische Brocken, auf: Orange 94.0. Das freie Radio Wien (FM, Österreich 94.0 Mhz), Mittwoch 13.00 – 14.00 Uhr, 13. März, online audio file <http://audiothek.philo.at/>
- Mahr, Peter (2003): Einführung in die Kunstphilosophie. Das Ästhetische und seine Objekte, Wien: Löcker.
- Mansion, S. (1978): Soul and Life in the *De anima*, in: G. E. R. Lloyd/G. E. L. Owen (Hg.), *Aristotle on Mind and the Senses. Proceedings of the Seventh Symposium Aristotelicum*, Cambridge-E: Cambridge University Press, 1–20.
- Méchoulan, Éric (1990): *Theoria, Aisthesis, Mimesis et Doxa*, in: *Diogène*, no. 151, juillet-septembre, 136–152.
- Meulen, Jan van der (1951): *Aristoteles. Die Mitte in seinem Denken*, Meisenheim/Glan: Westkulturverlag Anton Hain.
- Modrak, D. (1987), *Aristotle. The Power of Perception*, Chicago-IL: University of Chicago Press.
- Nancy, Jean-Luc/Kate, Laurens ten (2002): ‘Cum’ ... revisited. Some Preliminaries to Thinking the Interval (überarb. Fassung von: Jean-Luc Nancy, ‘Cum’, in: *La pensée dérobée*, Paris: Galilée 2001, 115–121), online text http://iapl.info/IAPL_2002_CONFERENCE_PROGRAM/IAPL_PROGRAM.htm (Download: 3. 6. 2002).
- Narcy, M. (1996): *Krisis et aisthesis (De anima, III, 2)*, in: Gilbert Romeyer Derbey/Cristina Viano (Hg.), *Corps et âme. Sur le De Anima d’Aristote*, Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 239–256.
- Neuhäuser, J. (1878): *Aristoteles Lehre von den sinnlichen Erkenntnißvermögen und seinen Organen*, Leipzig: Weiss.
- Nussbaum, Martha (1978): *Aristotle’s De Motu Animalium*, Princeton: Princeton University Press. (Essay 5. The Role of *Phantasia* in Aristotle’s Explanations of Actions, 221–269)
- Nussbaum, Martha/Putnam, Hilary (1992): *Changing Aristotle’s Mind*, in: Martha Nussbaum/Amélie Oksenberg Rorty (Hg.), *Essays On Aristotle’s De Anima*, Oxford-UK: Clarendon, 27–56.
- Oksenberg Rorty, Amélie (1992): *De Anima: Its Agenda and its Recent Interpreters*, in: Martha Nussbaum/Amélie Oksenberg Rorty (Hg.), *Essays On Aristotle’s De Anima*, Oxford-UK: Clarendon, 7–13.
- Pfeiffer, K. Ludwig (1999): *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kultur-anthropologischer Medientheorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Picht, Georg (1992): *Aristoteles’ „De anima“*, 2. Aufl., Stuttgart: Klett-Cotta.
- Pochat, Götz (1986): *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln: DuMont.
- Quéau, Philippe (1989): *Metaxu. Théorie de l’art intermédiaire*, Seyssel: Éditions Champ Vallon/Institut National de la Communication Audiovisuelle.
- Rodier, G. (1900): *Notes, = Aristotelous Peri Psyches. Aristote, Traité de l’âme*, übers. u. annotiert v. G. Rodier, tome II, Paris: Ernest Leroux.

- Rodrigo, Pierre (1996): Sentir, nommer, parler. Une réfutation implicite de la théorie de l'âme-harmonie en *De anima*, III, 2, in: Gilbert Romeyer Derby/Cristina Viano (Hg.), *Corps et âme. Sur le De Anima d'Aristote*, Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 219–237.
- Rötzer, Florian (Hg.) (1991): *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, = es 1599, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Romeyer Derby, G. (1996), La construction de la théorie aristotélicienne du sentir, in: G. Romeyer Derby/C. Viano (Hg.), *Corps et âme. Sur le De Anima d'Aristote*, Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 127–147.
- Ross, David (1967a): Commentary, in: Aristotle 1967, 163–326.
- Ross, David (1967b): Index, in: Aristotle 1967, 327–338.
- Schofield, Malcolm (1978), Aristotle on the Imagination, G. E. R. Lloyd/G. E. L. Owen (Hg.), *Aristotle on Mind and the Senses. Proceedings of the Seventh Symposium Aristotelicum*, Cambridge-E: Cambridge University Press, 99–140.
- Seitter, Walter (2002): *Physik der Medien. Materialien, Apparate, Präsentierungen*, = [‘medien]i.12, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften.
- Sorabji, Richard (1979): Body and Soul in Aristotle, in: J. Barnes/M. Schofield/R. Sorabji (Hg.), *Articles on Aristotle. 4. Psychology and Aesthetics*, London: Duckworth, 42–64.
- Sorabji, Richard (1992): Intentionality and Physiological Processes: Aristotle's Theory of Sense-Perception, in: Martha Nussbaum/Amelie Oksenberg Rorty (Hg.), *Essays On Aristotle's De Anima*, Oxford-UK: Clarendon, 195–225.
- Svoboda, K. (1927): *L'Esthétique d'Aristote (Aristotelova estetika)*, = Spisy filosofické fakulty masarykovy university v Brne/Opera facultatis philosophicae universitatis masarykianae brunensis 21, Brno: Vydává filosofická fakulta.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (1979): *Geschichte der Ästhetik. Erster Band. Die Ästhetik der Antike*, übers. v. Alfred Loepfe, Basel/Stuttgart: Schwabe & Co.
- Teichmüller, Gustav (1867): *Untersuchung über die nothwendigen und accessorischen Gesichtspunkte zur Kritik der Poësie*, in *Aristotelische Forschungen I. Beiträge zur Erklärung der Poëtik des Aristoteles*, Halle: G. Emil Barthel.
- Teichmüller, Gustav (1869): *Aristotelische Forschungen II. Aristoteles Philosophie der Kunst*, erklärt, Halle: G. Emil Barthel.
- Theiler, Willy (1959): Anmerkungen, in: *Aristoteles (1959): Über die Seele*, Werke 13, übers. u. hg. v. Willy Theiler, Berlin: Akademie-Verlag, 87–156.
- Ulmer, Karl (1953): *Wahrheit, Kunst und Natur bei Aristoteles. Ein Beitrag zur Aufklärung der metaphysischen Herkunft der modernen Technik*, Tübingen: Max Niemeyer.
- Walter, Julius (1893): *Die Geschichte der Ästhetik im Altertum, ihrer begrifflichen Entwicklung nach dargestellt*, Leipzig: O. R. Reisland.
- Welsch, Wolfgang (1987): *Aisthesis. Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinneslehre*, Stuttgart: Klett-Cotta.

- Welsch, Wolfgang (1997): *Aesthetics Beyond Aesthetics: For A New Form to the Discipline*, in: *Undoing Aesthetics*, übers. v. Andrew Inkpin, London-UK/Thousand Oaks-CA/New Delhi-IN: Sage Publications, 78–102.
- Wetzel, Michael (1997): *Die Wahrheit nach der Malerei*, München: Wilhelm Fink.
- Wiplinger, Fridolin (1971): *Physis und Logos. Zum Körperphänomen in seiner Bedeutung für den Ursprung der Metaphysik bei Aristoteles*, Freiburg/München/Wien: Karl Alber/Herder.
- Wittgenstein, Ludwig (1953): *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations*, übers. v. G. E. M. Anscombe, New York: The MacMillan Company.
- Wollheim, Richard (1971): *Art and Its Objects. An Introduction to Aesthetics*, New York-NY/Evanston-IL: Harper & Row.
- Zajonc, Arthur (1997): *Die gemeinsame Geschichte von Licht und Bewußtsein*, translated by Hainer Kober, = rororo 60381, Reinbek: Rowohlt.
- Zimmermann, Robert (1858): *Asthetik. Erster, historisch-kritischer Theil. Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, Wien: Wilhelm Braumüller.