Josef Früchtl

Mimesis

Meiner

Früchtl

Mimesis

Josef Früchtl

Mimesis

Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno

Meiner

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten
sind im Internet über https://portal.dnb.de abrufbar.
ISBN 978-3-7873-4264-8
ISBN eBook 978-3-7873-4620-2

Ergänzte und korrigierte Neuauflage 2024.
Die 1. Auflage erschien 1986 (ohne das *Enzyklopädische Stichwort*)
im Verlag Königshausen + Neumann, Würzburg.

© Felix Meiner Verlag, Hamburg 2024. Alle Rechte vorbehalten.
Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen,
soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.
Umschlaggestaltung: Andrea Pieper, Hamburg. Satz: Jens-Sören Mann.
Druck und Bindung: Stückle, Ettenheim. Gedruckt auf
alterungsbeständigem Werkdruckpapier.
Printed in Germany

Inhalt

Enzyklopädisches Stichwort: Mimesis – Zentralbegriff der philosophischen Ästhetik **7**

Antike Ontologie 7
Neuzeit und Kreativität 10
Romantischer Höhepunkt 12
Einfluss der Sozial- und Kulturwissenschaften 15
Resümee 18
Literatur 19

MIMESIS
KONSTELLATION EINES ZENTRALBEGRIFFS
BEI ADORNO

Vorwort 23

Einleitung **25**

I. Begriffsgeschichte und Provenienz in der Kritischen Theorie **31**

II. Anthropologie (Phylogenese) **51**

1. Urgeschichte des Subjekts 51
2. Das Erbe der Magie 69

III. Anthropologisch-systematische Bedeutung **81**

1. Alterzentrische Angleichung und ästhetische Bedeutung 81
2. Sympathie und kognitive Funktion des Leidens wie der Liebe 110
3. Außer-sich-Sein und Bewusstseinsphilosophie 139

IV. Triebtheorie und Sprachphilosophie **167**

V. Erkenntnisnistheorie **209**
1. Der Begriff der Affinität bei Kant 209
2. Zum Begriff der Synthesis bei Adorno 220
3. Mimetische Rationalität 236

Resümee **249**

Literaturverzeichnis 263

Ausführliches Inhaltsverzeichnis 273

Enzyklopädisches Stichwort: Mimesis – Zentralbegriff der philosophischen Ästhetik[1]

Das Konzept der Mimesis nimmt einen zentralen Stellenwert im abendländischen Denken über Kunst ein. Man darf es das älteste und nachhaltigste philosophisch-ästhetische Konzept nennen. Seit der griechischen Antike bestimmt es über weite Strecken das Verständnis von Kunst, bevor es seit dem Ende des 18. Jahrhunderts einschneidend, aber doch nicht ganz zurückgedrängt wird. Das Wort »mimesis« verweist im Altgriechischen unter anderem auf »mimos«, den Mimen, Schauspieler, im weiteren Sinn Darsteller, ins Lateinische wird es übersetzt als »imitatio«, ins Deutsche als »Nachahmung« oder auch »Nachbildung«. Von Anfang an ist dabei die Bedeutung leitend, dass Nachahmung etwas voraussetzt, das nachgeahmt werden kann und nachahmenswert ist; dass Nachahmung also nichts Neues hervorbringen kann. Historisch und systematisch gesehen lässt sich die Bedeutung des Mimesiskonzepts allerdings in der Auseinandersetzung genau mit dem Konzept der Schöpfung eines Neuen rekonstruieren. Was als Gegenteil von Mimesis erscheint, erweist sich zunehmend als interner Gegenpol. Imitation und Kreation, Nachahmung und Schöpfung, Ausrichtung an einem Vorgegebenen und Erfindung eines Neuen formen sich über einige entscheidende begriffsgeschichtliche Etappen schließlich zu einer Einheit. Mimesis ist also, in den Worten von Stephen Halliwell[2], »an intrinsically double-faced and ambiguous concept", ein Konzept, das um zwei Pole kreist, nämlich um den »world-reflecting« und den »world-creating« Pol, den fundamentalen Aspekt von Kunst als »Spiegel« der Natur und Kunst als einer eigenen, autonomen und fiktiven Welt.

Antike Ontologie

Es ist Platon, der den Begriff der Mimesis zum ersten Mal theoretisiert, und er tut dies zugleich in einer kritischen Weise, die den Begriff fortan zu einem Topos der Philosophie des Schönen und der Kunst werden lässt. Im Wesentlichen übt Platon eine zweifache Kritik, zum einen im Hinblick auf den ontologischen Status, zum anderen im Hinblick auf die pädagogisch-moralische

[1] Zuerst erschienen in Siegmund 2022.
[2] Halliwell 2002, S. 22 f.

Wirkung der mimetischen Handlungen und Hervorbringungen. Seine berühmte ontologische Kritik formuliert er im 10. Buch des *Staates.* Dort stellt er am Beispiel der Malerei die Gründe vor, die schließlich zur Verbannung der Kunst generell aus dem idealen Staat führen. Als »Spiegelung«[3] eines beliebigen einzelnen Gegenstandes, der der Platonischen Ideenlehre zufolge seinerseits Abbild einer »Idee« ist – ein Bett kann man nur handwerklich herstellen, wenn man über eine mentale Vorstellung und damit einen Begriff von einem Bett verfügt –, als »Nachbildung der Erscheinung«[4], als Nachbildung eines produzierten, an einem begrifflichen Vorbild orientierten Gegenstandes ist das Kunstwerk dem, wie etwas in Wahrheit ist, am fernsten. Als »Nachbildner« steht der Künstler an dritter Stelle in der Rangfolge von göttlichem, jenseits der Welt der Erscheinungen aktiven »Wesensbildner« (Kant würde ihn das »transzendentale Ich« nennen) und materiell produzierendem »Werkbildner«.[5] Sofern Plato Mimesis also ontologisch an der Wahrheit bzw. Wirklichkeit als dem in Wahrheit Seienden misst, steht sie unter der Hauptbedeutung von Täuschung.

Dieses Verständnis von Mimesis ist für die Konzeption von Kunst kanonisch geworden. Dramatisch formuliert darf man sagen, dass es die Ästhetik »gejagt« und verfolgt hat wie ein Fluch.[6] Platon selber verknüpft seine Gesamtkritik schließlich mit der Aufforderung, die Kunst aus dem idealen Staat zu verbannen. Freilich übersieht die traditionsgängige Interpretation, mimetische Werke seien (ästhetische) Nachbildungen von (handwerklich-materiellen) Nachbildungen (von Begriffsbildungen), dass Platons Text keineswegs so eindeutig ist, wie er erscheint. Man kann sogar sagen, dass diese Interpretation »seriously misleading« ist.[7] Sie verliert gewiss den Bezug zu einem Verständnis von Mimesis, das Platon selber im 3. Buch der *Politeia* diskutiert. Dort ist Mimesis nicht auf Dichtung oder Malerei bezogen, sondern auf Musik. Die »ursprüngliche Verbindung« innerhalb der antik-griechischen Kultur besteht nämlich zum Tanz, und zwar zum Gruppentanz, was »von vornherein jeden Realismus« verbietet.[8] »Mimos« meint insofern »den Akteur bacchantischer Weihen«, den »Darsteller, Teilnehmer des orgiastischen Spiels«.[9] Der Begriff der Mimesis meint dementsprechend nicht primär Täuschung, sondern Darstellung.

[3] Platon, *Politeia*, 596e.
[4] Ebd., 598b.
[5] Ebd., 597d/e.
[6] Gombrich 1977, S. 83.
[7] Halliwell 2002, S. 138.
[8] Koller 1954, S. 45, vgl. S. 104.
[9] Ebd., S. 39, 47.

Die Kritik an Mimesis entzündet sich hier nicht aus der ontologischen, sondern der pädagogisch-moralischen Sicht. Das ist die zweite leitende Kritikebene bei Platon. Zum Problem wird hier nicht die Möglichkeit der täuschenden Nachahmung, der falschen Darstellung dessen, wie es wirklich ist, sondern die Möglichkeit, die eigene Identität preiszugeben durch Identifikation mit dem Falschen, nämlich der Vielheit der Leidenschaften. Zum Problem wird hier also nicht das Werk als Resultat von Mimesis, sondern diese selber in ihrem Vollzug und ihrem Resultat für das vollziehende Subjekt: der mimetischen Auflösung von Ichidentität.[10]

Mit Aristoteles vollzieht sich eine deutliche Umakzentuierung und affirmative Wendung. Innerhalb der dualistischen Kernbedeutung von Mimesis als Weltbezug und Welterschaffung, als Kunst, die epistemisch abhängig ist von der Realität einerseits und einer eigenen Rationalität folgt andererseits, verschiebt sich der Akzent unmissverständlich auf die zweite Seite. Die enge und vorwiegend abschätzige Bedeutung von Mimesis als bloßer Nachahmung und reproduzierender Kopie tritt damit in den Hintergrund. Mit dieser klaren und philosophisch neu begründeten Ausrichtung auf »Darstellung« bietet Aristoteles, unbeschadet der Wirkung Platons (»notwithstanding Plato«), die einflussreichste und anpassungsfähigste (»the most influential and most adaptable«) aller Konzeptionen mimetischer Kunst.[11]

Um den Wahlspruch von Kunst als Nachahmung der Natur mit Aristoteles zu begründen, kann man sich freilich nicht auf die kunsttheoretisch zentrale Schrift zur *Poetik* berufen.

In ihr, wie auch in anderen Passagen zur Dichtkunst, ist der Ausdruck nirgendwo zu finden.[12] In der *Poetik* geht es vielmehr um »mímesis práxeon kai bíon«. Dichtung stellt demnach eine »Lebenswirklichkeit«[13] und praktische Handlungen dar, »die in sich selbst ihr Ziel haben und daher von sich aus sinnvoll sind«, Handlungen »im Bereich des ›Ethos‹«.[14] Der Begriff der Praxis schließt Handlungen aus, die, wie etwa im Falle des handwerklichen Herstellens, nur Mittel zu etwas sind, nämlich Mittel, um einen Zweck zu verwirklichen. Durch die Darstellung sinngeleiteter menschlicher Handlungen ruft poetische Mimesis bestimmte Wirkungen beim Publikum hervor, nämlich Einsicht und »Reinigung« (*katharsis*) durch, traditionell übersetzt, Furcht

10 Vgl. Platon, *Politeia* 395c; Koller 1954, S. 57; Gadamer 1968, S. 198 f.
11 Halliwell 2002, S. 151, vgl. 152.
12 Ebd., S. 151.
13 Aristoteles 1982, S. 21.
14 Grassi 1980, S. 167.

und Mitleid, in neuerer Übersetzung: Schaudern und Jammer, *phobos* und *eleos*.[15]

Aristoteles diskutiert Mimesis aber nicht nur im poetologisch-ästhetischen, sondern auch im anthropologischen und naturphilosophischen Zusammenhang. Dichtkunst geht demnach zum einen wesentlich zurück auf die dem Menschen eigene Befähigung zur Nachahmung und zum Lernen durch Nachahmung, die sich von frühester Kindheit an zeigt[16], ein anthropologischer und psychologisch-pädagogischer Befund, der sich bis in die gegenwärtigen wissenschaftlichen Diskussionen durchhält. Zum anderen ist für das Verständnis von Kunst in ihrem Verhältnis zur Natur Aristoteles' dynamischer Naturbegriff von entscheidender Bedeutung, wie er ihn in der *Physik* und *Metaphysik* vorstellt. Natur meint demnach nicht so sehr die Gesamtheit des Gegebenen als vielmehr das zugrundeliegende produktive Prinzip, eine Unterscheidung, für die die Scholastik die Begrifflichkeit von *natura naturata* und *natura naturans* eingeführt hat. Strittig ist freilich, ob Aristoteles damit in der Tat über Platons Ontologie hinausgeht, ob seine Konzeption von Natur Kreativität zulässt oder doch nur »die ewige Selbstwiederholung des Seins«, sofern sie Natur als »Inbegriff des überhaupt Möglichen« definiert. In seinem wegweisenden Aufsatz zur Nachahmung der Natur vertritt Hans Blumenberg die kreativitätskritische Interpretation. »Möglich« ist demnach »immer nur, was seiner *morphé* nach schon wirklich ist.« Der Werke herstellende und handelnde Mensch »vollbringt, was die Natur vollbringen *würde*, ihr – nicht sein – immanentes Sollen«.[17]

Neuzeit und Kreativität

Mehr als tausendfünfhundert Jahre erweist sich Aristoteles' Konzeption der mimetischen Kunst als tonangebend. Es dauert bis zum Jahr 1450, bis sich ein erster auffälliger Distanzierungsschritt vollzieht. Denn in diesem Jahr stellt Nikolaus von Cues die Figur des »Laien« (*idiota*) vor, der im Unterschied zum aristotelisch-scholastischen Gelehrten sein Wissen nicht aus Büchern bezieht. Als jemand, der das genügsame Handwerk der Löffelschnitzerei beherrscht, kann er von sich behaupten, dass sein Können etwas hervorbringt, das kein Vorbild in der Natur hat. Der Löffel ist etwas originär Neues. Mit dieser, wie man beachten muss, *technischen* Kunst, die sich von der Kunst der Malerei

[15] Aristoteles 1982, S. 19.
[16] Vgl. ebd., S. 11.
[17] Blumenberg 1981, S. 71 u. 73.

und Bildhauerei ausdrücklich absetzt, holt Nikolaus von Kues als humanistischer Theologe und Philosoph den spezifisch christlichen Gedanken der *creatio ex nihilo* anthropologisch ein. Der ursprünglich Gott vorbehaltene Akt der Schöpfung eines Neuen wird auf das menschliche Ebenbild übertragen, in bescheidenem Maße, aber langfristig doch mit erheblicher Wirkung. Hier erscheint zum ersten Mal in der westlich-europäischen Kultur »der Verbund von Leistung und Selbstbewusstsein«, die dann Ende des 18. Jahrhunderts im deutschen Idealismus mit aller Konsequenz ausgearbeitet wird; der Mensch ist, »was er tut und kann«.[18] Das »Gefühl der *Illegitimität*« dessen, was der Mensch da für sich beansprucht[19], die Mühe, die erforderlich ist, um sich von dem ontologischen Paradigma der Antike abzusetzen, ist freilich in dieser Zeit – der Zeit der Renaissance – noch deutlich zu spüren. So spricht Raffael davon, dass er ein Bild nach einer Idee (*idea*) gestaltet; Leonardo da Vinci davon, dass er Formen anwendet, die es in der Natur nicht gibt (*forme che non sono in natura*); und Giorgio Vasari davon, dass die Natur von der Kunst besiegt wird (*natura vinta dall'arte*). Wladyslaw Tatarkiewicz, der auf diese Zitate verweist, bemerkt nicht ohne einen gewissen Nationalstolz, dass es ein polnischer, in Neulatein dichtender Jesuit ist, Kazimierz M. Sarbiewski, der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, als Zeitgenosse Descartes' also, wagt, endlich den Ausdruck »Schöpfer« für den Dichter und Künstler zu verwenden.[20]

Mit der Renaissance kündigt sich also jener Wechsel vom Paradigma der Ontologie zu dem der Subjektivität an, der philosophiegeschichtlich vor allem mit Descartes verknüpft ist. Erst mit diesem fundamental-epistemischen Wechsel lassen sich Kreativität und Innovation philosophisch-begrifflich legitimieren. Freilich findet diese Legitimation für die Kunst anders statt als für die Wissenschaft. Während »die rationalistische Philosophie eines Descartes oder die mathematische Physik eines Galilei oder Newton« sich darum bemüht, »Sicherheitsfelder« ausfindig zu machen, von denen aus dann alles andere als »Phantasie«, »Imagination« oder bloßer »Geschmack« abgestoßen werden kann, gibt die Kunst den Feldern der Unsicherheit eine positive Wendung, indem sie deren eigene, innere Logik herausstellt.[21] Begriffe wie »Imagination«, »Illusion«, »Schein« und »Täuschung« werden in diesem Umbruch neu gedeutet.[22] Für den neuen Stellenwert der Kreativität erweist sich vor allem das kognitive Vermögen der Imagination als bedeutsam. Unter dem

[18] Ebd., S. 58.
[19] Ebd., S. 61.
[20] Tatarkiewicz 2003, S. 361.
[21] Luhmann 1995, S. 236.
[22] Vgl. Strube 1976, S. 204 ff.

Einfluss von Descartes ist es zunächst noch der Vernunft (*raison*) und dem Menschenverstand (*bon sens*) entgegengesetzt, unter dem Einfluss von Joseph Addisons Essay »On the Pleasures of the Imagination« (1712) aber wird es zu einem eigenständigen dritten Erkenntnisvermögen zwischen Vernunft und Sinnlichkeit, eine Umwertung, die am Ende des 18. Jahrhunderts mit Kant und Fichte ihren Höhepunkt erreicht.[23]

Bis dahin aber mühen sich die Kunsttheorie und die philosophische Ästhetik, die gewiss nicht zufällig zur selben Zeit mit Alexander Gottlieb Baumgarten als Disziplin entsteht, um eine angemessene Neubeschreibung der Mimesis als einer nicht bloß nachahmenden künstlerischen Verfahrensweise. Eine historische Akzentuierung erhält diese Diskussion im Übrigen in der berühmten *Querelle des Anciens et des Modernes*, in der an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert die Partei der »Modernen«, angeführt von Nicolas Boileau, sich gegen die Partei der französischen Klassik stellt, welche die Nachahmung der antiken Vorbilder als zeitenthobenes Schönheitsideal anpreist. Das Problem einer Begründung der Moderne, die »ihre Normativität aus sich selber schöpfen« muss, kommt also »zunächst im Bereich der ästhetischen Kritik zu Bewußtsein«.[24] In diesem Diskussionszusammenhang steht auch Lessings *Laokoon*-Schrift (1766). Er stellt dem Begriff der Nachahmung erläuternd den des »Ausdrucks« zur Seite und besteht darauf, dass der Einbildungskraft oder Phantasie »freies Spiel« erlaubt sein müsse, denn nur so könne die Kunst, scheinbar paradox, wirklichkeitsgetreu verfahren.[25] Realistische Imitation und kreative Imagination müssen einander ergänzen.[26]

Romantischer Höhepunkt

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts vollzieht sich dann der entscheidende Schritt von der kreativ-imaginativen *Ergänzung* zur *Leitung* und schließlich zur *Ersetzung* der Imitation. Es ist ein Schritt, der vom »Sturm und Drang« über den deutschen Idealismus zur Romantik führt, und der allenthalben verbindende Begriff ist – angestoßen in Frankreich erneut durch die *Querelle*, in England zur selben Zeit durch Shaftesbury – der des Genies als eines original-schöpferischen, im Einklang mit der Natur produzierenden Subjekts. Die *natura naturans*, die, zurückweisend auf Aristoteles, bei Nikolas von Kues zunächst der technischen Kunst des »Laien«, dann im Zuge der Hochrenaissance tas-

[23] Vgl. Warning 1976, S. 219 f.; Schulte-Sasse 2001, S. 110.
[24] Habermas 1985, S. 16 f.
[25] Lessing 1967, S. 21.
[26] Vgl. Halliwell 2002, S. 119.

tend und fordernd dem Künstler zugeschrieben wird, wird unter den veränderten Rahmenbedingungen der Subjektivitätsphilosophie definitiv zur »dunklen«, nur dem genialen Subjekt zugänglichen Quelle der Kunst.

Karl Philipp Moritz eröffnet diesen finalen Denkweg mit seinem Aufsatz »Über die bildende Nachahmung des Schönen« (1788). Das Schöne ist ihm zufolge ein durch die Einbildungskraft vorgestelltes, scheinbar »für sich bestehendes Ganzes«, das in Analogie zum »großen Ganzen der Natur« steht. Der Künstler drückt insofern als »bildendes Genie«, genauer: »aus sich heraus bildende« Kraft, die »Schöpfungskraft« der Natur in seiner eigenen »Thatkraft« aus. [27] Moritz' ästhetische Reflexionen gehören also zu einer »Ästhetik der Kraft«[28], wie sie bei Johann Gottfried Herder, Johann Georg Sulzer und Moses Mendelssohn formuliert wird. Sie betont Baumgartens disziplingründende Definition des Ästhetischen als sinnliches Erkennen (»cognitio sensitiva«) nicht auf dem Erkennen, sondern dem Sinnlichen und begreift das ästhetische Subjekt als ein Subjekt, das zu sich selbst in einem unendlichen Widerspruch steht; Selbstverwirklichung umfasst hier auch das Dunkle des Selbst. »Bildung« bzw. Schöpfung ist bei Moritz also der Nachahmung adjektivisch beigeordnet, dem Sinn nach aber als leitendes Prinzip übergeordnet.

Noch rigoroser ist dieser Primat in Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790). Ausgehend von einer reziproken definitorischen Spiegelung von Kunst und Natur – Natur ist schön, wenn sie aussieht wie Kunst, etwas Gemachtes; Kunst ist schön, wenn sie aussieht wie Natur, etwas nicht Gemachtes[29] – definiert Kant Genie als »das Talent (Naturgabe)«, »das angeborene produktive Vermögen«, welches der Kunst die je spezifische Produktionsregel gibt[30] und »dem Nachahmungsgeiste gänzlich entgegen zu setzen« ist.[31] In der Kunst geht es nicht um Nachahmung, schon gar nicht um »Nachmachung«[32], sondern um »Nachfolge«.[33] Ein Künstler nimmt sich andere Künstler in ihrer Art, Kunst zu machen, zum Vorbild und versucht, ihnen nachzueifern. Sein produktives Vermögen wird durch das seiner Kollegen und Kolleginnen angestoßen. Die Natur, die es nachzuahmen gilt, ist wesentlich zur inneren Natur geworden, die es auszudrücken gilt, mit dem korrektiven Zusatz, sich dabei am Ausdruck der inneren Natur bei den Künstlerkollegen und -kolleginnen zu orientieren.

[27] Moritz 2009, S. 39–45.
[28] Menke 2008, S. 9.
[29] Kant 1974, S. 241 (§ 45).
[30] Ebd., S. 241 f. (§ 46).
[31] Ebd., S. 243 (§ 47).
[32] Ebd., S. 245 (§ 47).
[33] Ebd., S. 255 (§ 49), 213 (§ 32).

Kant formuliert damit eine Position, die die Romantik in einer erneuten Zuspitzung ausformuliert. Nun geht es zentral um den ästhetischen »Ausdruck«, so sehr, dass er tendenziell das Konzept der Nachahmung ersetzt. Mit der Romantik wird allgemein der »Expressivismus« zu einem »Eckpfeiler der neuzeitlichen Kultur«.[34] Vorbereitet wiederum durch Herder und im Hintergrund durch Rousseau, bricht sich die Überzeugung Bahn, dass das Innere sich entäußern muss, Gefühle, Gedanken und Visionen sich kundtun und offenbaren müssen. Für den Künstler bedeutet das, dass er nicht mehr die äußere Natur imitiert, sondern ihre Schaffenskraft, dass er also, aus christlich-religiöser Sicht, den »Urheber der Natur« imitiert.[35] Freilich ersetzt auch hier das Konzept der Schöpfung das der Nachahmung nicht vollständig. Vielmehr zeigt sich, etwa bei A. W. Schlegel, Schelling und Schopenhauer, stets eine charakteristische »romantic ambivalence«[36], die das Nachahmungsprinzip zurückweist, sofern es auf die empirisch-phänomenale Welt bezogen ist, nicht aber, sofern es das Prinzip des Schaffens benennt, welches die Natur, wie sie in Wahrheit ist, darstellt, nämlich als ein sich selbst nicht bewusstes Bewusstsein, als ›dunkler‹ Geist. Je mehr die Philosophie, wie bei Schelling und Schopenhauer, sich dieser Unterscheidung annimmt, desto deutlicher tritt hervor, weshalb auch die Romantik nicht ersatzlos das Nachahmungsprinzip ersetzen kann. Es garantiert nämlich auf der Basis der Subjektphilosophie eine Metaphysik des Absoluten, sei es, wie in Schellings »System« von 1800, des absoluten Ich, in dem sich bewusster und unbewusster Pol mit Hilfe der Kunst verschränken, sei es, wie bei Schopenhauer, des »Willens« als blinder, dynamischer, alles Sein umfassender Kraft. Bei Schopenhauer verhalten sich alle Künste, auch die Musik, zur Welt »wie Darstellung zum Dargestellten, wie Nachbild zum Vorbilde«.[37] Anders als Architektur, Skulptur, Malerei, Theater und Literatur ist Musik allerdings nicht »Abbild der Ideen«, also, Platon mit Kant kombinierend, Abbild der Objektivation des Willens als transzendentalem Prinzip, sondern sie ist »Abbild des Willens selbst«, unmittelbarer Ausdruck dessen, was das Sein im Innersten zusammenhält, und eben deshalb ist ihre Wirkung »so sehr viel mächtiger und eindringlicher«.[38]

[34] Taylor 1994, S. 655.
[35] Ebd., S. 657.
[36] Halliwell 2002, S. 361.
[37] Schopenhauer 1977, S. 322 (§ 52).
[38] Ebd., S. 324 (§ 52).

Einfluss der Sozial- und Kulturwissenschaften

Die Philosophie des deutschen Idealismus und der Romantik ermöglicht also eine Synthese von Mimesis und Subjektivität. Genauer gesagt, ermöglicht sie auf der Basis des Subjektivitätsprinzips eine Fassung des Mimesisbegriffs, die dessen von Anfang an präsente und auseinanderstrebende Pole: Nachahmung und Schöpfung, Imitation und Kreation, konsistent zusammenfügt. Hier kommt also eine lange abendländische Geschichte zum Abschluss, und es verwundert daher nicht, dass der Mimesisbegriff fortan, zumindest für mehr als ein Jahrhundert, in der entsprechenden Diskussion keine auffällige und anregende Rolle spielt. Das ändert sich erst Mitte des 20. Jahrhunderts. Nun tritt er mit einer Neuakzentuierung hervor, die nicht intern durch die philosophische Ästhetik, sondern durch die Sozial- und Kulturwissenschaften geprägt ist.

Philosophisch gebührt Theodor W. Adorno das Verdienst, diesen neu akzentuierten Mimesisbegriff fruchtbar gemacht zu haben. Er führt ihn, in Co-Autorschaft mit Max Horkheimer, in der *Dialektik der Aufklärung* (1944) ein mit Bezug auf Roger Caillois' Überlegungen zu »le mimétisme« und Sigmund Freuds Spekulation über einen »Todestrieb«. Biologie, Kulturanthropologie, Soziologie und Psychoanalyse werden hier zusammengefügt, um den philosophisch-ästhetischen Begriff der Mimesis zu unterbauen. Mimesis gilt dementsprechend als ein ontogenetisch und phylogenetisch basales Vermögen, welches die zweifache Funktion erfüllt, einerseits die Selbsterhaltung des Lebewesens Mensch gegenüber natürlicher und sozialer Übermacht durch Anpassung zu sichern, andererseits eine Quelle zu bieten für dasjenige, was nicht restlos aufgeht in Anpassung, ein Potential also für eine utopische Humanität. Die Analyse der »Nachahmung« weitet sich demnach von den prähistorischen Anfängen bis zur bürgerlichen, am Ende totalitären Gesellschaft des 20. Jahrhunderts aus. Kunst ist das Ergebnis einer »ästhetischen Verhaltensweise«, die das Erbe des biologisch-archaisch vorgeformten und kultisch-magisch entwickelten mimetischen Verhaltens antritt.[39]

Neben Adorno tun sich innerhalb der Philosophie des 20. Jahrhunderts vor allem Hans-Georg Gadamer und Paul Ricoeur darin hervor, den Begriff der Mimesis affirmativ, wenn auch nicht uneingeschränkt produktiv, aufzugreifen. Gadamers kurze Diskussion des Begriffs hält sich in seiner Grundlegung einer philosophischen Hermeneutik ganz im antik-griechischen, namentlich im platonischen Rahmen. Mit Verweis auf die Lehre von der *anámnesis*, der zufolge Erkenntnis Wiedererkenntnis eines vor-sinnlichen Wissens ist, betont

[39] Vgl. dazu auch Früchtl 1998, S. 23 ff.

Gadamer den »Erkenntnissinn« von Nachahmung und Darstellung, der darin besteht, »daß *mehr* erkannt wird als nur das Bekannte«.[40] Auch Ricoeur diskutiert Mimesis aus der Sicht der Hermeneutik, also in ihrer Bedeutung für den Akt des Verstehens, entfaltet sie aber ausführlich in den drei Bänden von *Zeit und Erzählung* (1983–1985). Nur das Erzählen, eine Narration im weiten Sinn, ist ihm zufolge imstande, eine sinnliche Erfahrung der Zeit zu geben. Anknüpfend an Aristoteles ist Mimesis das kreative Vermögen, der zeitlichen Erfahrung die Form einer Erzählung zu verleihen. Im Einzelnen setzt es sich aus den drei Komponenten von »Präfiguration, »Konfiguration« und »Refiguration« zusammen, das heißt aus dem jeweils vorgegebenen Verstehen (Gadamers »Vorurteilsstruktur«), aus dem Zusammenfügen der konkreten Erzählung und aus dem Vervollständigen der Erzählung, des Text-Objekts, durch die Erfahrung des Subjekts. Der Text der Erzählung schließt sich somit zu einer Erfahrungswelt zusammen, so wie umgekehrt die Welt, auf die sich ein erzählender Text bezieht, die Form eines Textes aufweist; denn es gibt keinen von Deutung und das heißt hier von kreativer Nachbildung freien Zugriff auf die Welt.

Auch in der sprachanalytischen Philosophie gibt es einen interessanten Vorschlag zu einem neuen Verständnis der Mimesis. Kendall Walton legt ihn in seinem Buch *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts* (1990) vor. Die Künste wie die Kinderspiele kennen demnach den Gebrauch von Requisiten (*props*). Erwachsene verhalten sich zu Kunstwerken wie Kinder, die mit ihrem Teddybär sprechen oder sich in Prinz und Prinzessin verkleiden. Kunstwerke sind also – man kann einfügen: nichts anderes als – Requisiten zum imaginativen Gebrauch. Imagination ist für dieses Verständnis von Kunst die maßgebliche Kompetenz.

Vorwiegend kritisch stehen demgegenüber Autoren wie Arthur C. Danto, Roland Barthes und Jacques Derrida zum Konzept der Mimesis. Als Verteidiger des ästhetischen Modernismus betont Danto in vereinfachender Manier den Kontrast zur traditionellen Idee der Mimesis und der »Repräsentation« in der Kunst.[41] Barthes nähert sich einer antimimetischen und antirealistischen Position, je mehr er sich von seinem früheren strukturalistischen Denken verabschiedet, wiewohl er das Konzept der Mimesis nicht vollständig in einem Spiel der Interpretationen aufzulösen scheint.[42] Derrida ist darin konsequenter. Da Mimesis fundamental auf der Unterscheidung zwischen Darstellung und Dargestelltem aufruht, fügt sie sich ihm zufolge ein in

[40] Gadamer 1975, S. 108 f.
[41] Vgl. Danto 1986, S. 85 ff.
[42] Vgl. Halliwell 2002, S. 377 ff.

die seit Platon kanonisch gewordene Opposition zwischen Sein und Schein, Urbild und Abbild, Wahrheit und Täuschung. Folgt man dieser großflächigen Annahme vom Platonismus der abendländischen Metaphysik, kann man am Mimesisbegriff, wenn überhaupt, nur festhalten, wenn man ihn aus diesem Kontext loslöst, was allerdings nie rein gelingen kann, da es, folgt man dem Verfahren der »Dekonstruktion«, kein absolutes Entkommen aus der Metaphysik geben kann. Es lässt sich allerdings dekonstruktiv zeigen, in welchem Maße Theoretiker der Mimesis, etwa Kant in der *Kritik der Urteilskraft*, schulmäßige Gegenüberstellungen, etwa die von Natur und Nachahmung, Kunst und Produktion (Handwerk), Mimesis und Ökonomie im Begriff des Genies, der Technik und der »freien« Kunst auflösen.[43]

Die Neuinterpretation der Mimesis im 20. Jahrhundert ist allerdings, wie bereits angedeutet, keine ausschließliche Leistung der Philosophie. In der Literaturwissenschaft wird Erich Auerbach mit seinem Buch: *Mimesis* (1946) zu einem Klassiker der Thematik. Wie der Untertitel anzeigt, geht es um *Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, von Homer bis Virginia Woolf. Er schließt das Verständnis von Mimesis mit der Realismus- und Repräsentationskonzeption kurz und zeigt sich somit von der Spannung zwischen Imitation und Kreation, naturierter und naturierender Natur unbeeindruckt.

Im Grenzbereich von Literaturwissenschaft, Kulturanthropologie und Religionsphilosophie bewegt sich demgegenüber René Girard. Seine anregende, wenn auch sehr breit angelegte und schwer überprüfbare Hypothese lautet, dass aus dem nachahmenden Verhalten zwischen Menschen Rivalität und Gewalt erwächst, da es eine im mimetischen Prozess stets größer werdende Gruppe von Menschen dazu verleitet, dasselbe Objekt zu begehren. Der soziale Zusammenhalt, der damit gefährdet wird, kann nur dadurch bewahrt werden, dass man das kollektive Objekt des Begehrens in einen »Sündenbock« verkehrt.[44] Spekulativ weitaus weniger belastet zeigt sich demgegenüber jene sozialwissenschaftliche Forschung, die die Bedeutung mimetischen Handelns in der sozialen Welt herausstellt. Kompetenz für soziales Handeln erwirbt man demnach in hohem Maße mimetisch, das heißt in praktisch und sinnlich, oft rituell eingeübten Vollzügen, deren Wirkungen unbewusst sind.[45] Einen kritischen anthropologischen Akzent setzt in dieser Diskussion Michael Taussig, wenn er, zurückgreifend auf Horkheimer/Adorno und den französischen Poststrukturalismus, die kolonialistischen und rassistischen

[43] Vgl. Derrida 1981.
[44] Vgl. Girard 1994.
[45] Vgl. Gebauer/Wulf 1998.

Implikationen im Verhältnis von Nachahmung und Andersheit beschreibt.[46] In diesem Kontext sollte nicht vergessen werden, dass Gabriel Tarde bereits Ende des 19. Jahrhunderts aus soziologischer Sicht ein Buch über die »Gesetze der Nachahmung« *(Les lois de l'imitation*, 1890) vorgelegt hat.

Resümee

Rückblickend zeigt sich, wie der Begriff der Mimesis sich im Laufe der Geschichte langsam, aber mit zunehmendem Nachdruck von der semantischen Bindung an Imitation als realistischer, wahrheitsgetreuer Nachahmung löst und die ihm ebenfalls immanente Bedeutung von Kreativität freisetzt, bis beide sich mit der Romantik entweder zu einer konsistenten Synthese formen oder sich die Bedeutung des Kreativen im Namen von Ausdruck, Imagination und Spiel verselbständigt. Anknüpfend an die sozialwissenschaftliche Diskussion und im Einklang mit der linguistischen wie im weiteren Sinn pragmatistischen Wende der Philosophie des 20. Jahrhunderts löst sich die ästhetische Mimesis von der Nachahmung der Natur zugunsten der reaktualisierten aristotelischen Nachahmung des Handelns. Zwischen die Beziehung von Denken und Sein, später von Subjekt und Objekt, fügt sich als dritte und vermittelnde Instanz das Co-Subjekt ein. Intersubjektivität vertritt damit Objektivität. Mimesis erweist sich hier als primär praktisches und soziales Vermögen. Die Nachahmung von Vorbildern in der Kunst erhält auf diese Weise Rückhalt in der sozialen Lebenswelt, und die mimetische Darstellung dieser Welt zielt letztlich auf eine Refiguration der politischen Gemeinschaft.

[46] Vgl. Taussig 1993.

Literatur

Aristoteles: *Poetik*, Griechisch/Deutsch, übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1982.

Blumenberg, Hans: »›Nachahmung der Natur.‹ Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen« (1957), in: ders., *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, Stuttgart: Reclam 1981, S. 55–103.

Danto, Arthur C.: »Das Ende der Kunst", in: ders., *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, übers. v. Karen Lauer, München: Fink 1993, S. 109–146.

Derrida, Jacques: »Economimesis«, in: *Diacritics*, Vol. 11, No. 2, 1981, S. 2–25.

Früchtl, Josef: »Adorno and Mimesis«, in: Michael Kelly (Hg.): *Encyclopedia of Aesthetics, Vol. 1*, Oxford/New York: Oxford University Press 1998, S. 23–25.

Gadamer, Hans-Georg: *Platons dialektische Ethik und andere Studien zur Platonischen Philosophie*, Hamburg: Meiner 1968.

Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr/Siebeck 1975 (Or. 1960).

Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph (Hg.), *Spiel-Ritual-Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*, Reinbek: Rowohlt 1998.

Girard, René: *Das Heilige und die Gewalt*, Frankfurt/M.: Fischer 1994 (franz. Or. 1972).

Gombrich, Ernst: *Art and Illusion*, 5. Ed., Oxford: Phaidon 1977.

Grassi, Ernesto: *Die Theorie des Schönen in der Antike*, Köln: Dumont 1980 (1. Aufl. 1962).

Habermas, Jürgen: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985.

Halliwell, Stephen: *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton/Oxford: Princeton University Press 2002.

Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe Bd. X*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974.

Koller. Heinz: *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern: Francke 1954.

Lessing, Gotthold Ephraim: »Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie«, in: *Lessings Werke. Dritter Band*, hg. v. Kurt Wölfel, Frankfurt/M.: Insel 1967, S. 7–171.

Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995.

Menke Christoph: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008.

Moritz, Karl Philipp: »Über die bildende Nachahmung des Schönen«, in: ders., *Die Signatur des Schönen und andere Schriften zur Begründung der Autonomieästhetik,* hg. v. Stefan Ripplinger, Hamburg: Philo Fine Arts 2009.

Platon: *Phaidon, Politeia,* in der Übers. v. Friedrich Schleiermacher, mit der Stephanus-Numerierung, hg. v. Walter F. Otto u. Ernesto Grassi, Hamburg: Rowohlt 1958.

Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung, Werke in zehn Bänden, Band I*, Zürich: Diogenes 1977.

Schulte-Sasse, Jochen: Art. »Einbildungskraft/Imagination«, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 2: Dekadent-Grotesk,* Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 88- 120.

Siegmund, Judith (Hg.), *Handbuch Kunst-Philosophie*, Bielefeld: transcript Verlag/utb. 2022, S. 67–78.

Strube, Werner: Art. »Illusion«, in: Joachim Ritter u. Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 4: I-K*, Basel/Stuttgart: Schwabe & Co 1976, S. 204–215.

Tatarkiewicz, Wladyslaw: *Geschichte der sechs Begriffe: Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis, Ästhetisches Erlebnis*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003.

Taussig, Michael: *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, Routledge, New York 1993.

Taylor, Charles: *Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994.

Warning, Rainer: Art. »Imagination«, in: Joachim Ritter u. Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 4: I-K,* Basel/Sutggart: Schwabe & Co 1976, S. 219–220.

Mimesis
Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno

»Nur keine Nachlässigkeit in den kleinen Dingen«
Samuel Beckett

Vorwort

Dieses Buch wurde als Dissertation zwischen 1982 und 1985 geschrieben, zu einer Zeit also, da die Kritische Theorie als Gesellschaftstheorie nur noch Anlaß für resignative Erinnerungen bot, die »Dialektik der Aufklärung« als Schlagzeile die Feuilletons und als Menetekel den wiederauferstandenen Kulturpessimismus bestimmte, und die Denker der Postmoderne unwiderstehlich dabei waren, die Kritik der Vernunft eloquent und zwiespältig radikalisiert fortzuführen. Gut fünfzehn Jahre nach seinem Tod hat sich Adornos öffentliche Wirkung in einer diffusen Präsenz sedimentiert, akademisch zeigt sich seine Aktualität offen als ungebrochen. Die Bibliographie der Sekundärliteratur nimmt von Jahr zu Jahr zu, Symposien in Hamburg und in Münster und vor allem die Frankfurter Konferenz 1983 belegen beeindruckend das große Interesse. Nach wie vor bietet Adorno sich dabei divergierenden Positionen an. Der Froschkönig, den er als sein Urbild ausersehen hat, verwandelt sich im Boudoir der Philosophie jedesmal in einen anderen Prinzen: in einen der Avantgarde verschriebenen Ästheten und einen westlichen Marxisten, in einen spekulativen Denker und einen verweltlichten Theologen, in einen amerikanisierten Soziologen und einen psychologisch geschulten Diagnostiker, in einen Geistesaristokraten und einen Pädagogen; erlöst wird er letztlich nicht.

Danken möchte ich an dieser Stelle Frau Professor Brigitte Scheer für die Unterstützung, die sie mir während des Studiums zuteil werden ließ, und für die sorgsame Betreuung der Dissertation, Herrn Professor Jürgen Habermas besonders für die Anregung und Kritik, die sich in Seminar-Diskussionen mehr noch entwickelt haben als durch die Lektüre der Schriften.

Danken möchte ich auch der »Studienstiftung des deutschen Volkes«, die die Promotion durch ein Stipendium gefördert hat.

Mein Dank gilt schließlich meinen Eltern, ohne deren vorbehaltslose und kontinuierliche Unterstützung ich diese Arbeit nicht unter den angenehmen Bedingungen hätte schreiben können, die mir gegönnt waren.

Frankfurt/M., im Juli 1986 J. F.

Einleitung

Der Begriff der Mimesis ist auf eine paradoxe Weise bedeutsam geworden. Mit seinem ersten großen Auftritt wird er bei Platon auch gleich ein für allemal diskreditiert. An den Folgen laboriert er bis heute. Unter dem Topos ›Nachahmung der Natur‹ zieht er sich durch die Geschichte der Ästhetik, und je weniger diese Natur – zuletzt angesichts der Kunstproduktion des 20. Jahrhunderts – natura naturata, Kunst abbildhafte oder einfache Nachahmung meint, desto mehr verlegt sich schon seit Aristoteles die Bedeutung auf natura naturans, die aber im vorkantisch-obligatorischen Rahmen einer Wahrheitsästhetik keine geringeren Probleme aufwirft. Nach Hegel bewegt sich Adorno wieder innerhalb dieses Rahmens. Seine Ästhetik stellt den Begriff der Mimesis explizit ins Zentrum und spannt – von Künstlerästhetiken wie denjenigen Klees oder Kandinskys und von Lukács‹ konventioneller Theorie abgesehen – den Bogen zu einer im 18. Jahrhundert abgerissenen abendländischen Tradition.

Das Interesse am Begriff der Mimesis ist also zunächst ein *ästhetisches.* Die Aktualität dieses Begriffs insgesamt besser beurteilen zu können, dazu kann die Herausarbeitung seiner Bedeutung bei Adorno in der Folge verhelfen. Aus dem massiven Auftreten des Mimesisbegriffs in der *Ästhetischen Theorie* aber zu schließen, er habe seinen ihm eigentlich gebührenden Ort innerhalb der Ästhetik, wäre so kurzsichtig wie der Versuch systematisch abwegig, die Philosophie des Schönen von den ihr traditionell zur Seite gestellten Bereichen des Wahren und Guten abzusondern. Adorno verfolgt auch nach dem Übergang in die von Max Weber als Ausdifferenzierung von Rationalitätstypen gekennzeichnete Moderne das klassische, von Hegel am höchsten gesteckte Programm der Einheit der Vernunft. Auf seine eigene Theorie läßt sich zudem die von ihm häufig verwendete Argumentationsfigur der Rückwirkung anwenden; vom Jüngsten her fällt neues Licht auf das Alte. In dem Maße, in dem über seiner Theorie als ganzer der Titel *Ästhetische Theorie* zu stehen hat, rückt auch der Begriff der Mimesis offiziell in ihr Zentrum überhaupt. Diese offizielle Entwicklung teilt er schließlich und nicht zufällig mit dem Begriff, der ebenso spät und unverrückbar zum Zentralbegriff der Theorie schlechthin avanciert: dem Begriff des Nichtidentischen. Seine Nennungen in der *Dialektik der Aufklärung* und in den *Minima Moralia* sind beiläufig, trotzdem ist rückblickend nichts weniger umstritten, als daß Adornos Philosophie Nichtidentitäts-Philosophie sei, Adorno der philosophische Statthalter des Nichtidentischen.

Mindestens ebenso groß wie das ästhetische ist daher das *erkenntnis-* und implizit *gesellschaftstheoretische* Interesse am Mimesisbegriff. Als Widerpart zur Rationalität findet er sich heute nicht nur innerphilosophisch auf einem mitunter geradezu umkämpften Terrain wieder. Der im Zeitalter der Aufklärung kreierte Titel *Kritik der reinen Vernunft* hat seither nämlich nicht minder großangelegte Fortsetzungen provoziert. Als *Kritik der instrumentellen Vernunft* ist er im Verein mit der *Dialektik der Aufklärung* in unserer Zeit zum Schlagwort geworden, innerhalb des Paradigmas der Sprachphilosophie wird er auf neuem Niveau reformuliert, und der Poststrukturalismus versucht, mit Nietzsche und Freud federführend einen Schlußpunkt zu setzen. Im Sog des Poststrukturalismus wird auch die Kritik der instrumentellen Rationalität aus einer Endzeitperspektive heraus betrieben, die die rigorose Verklammerung von Unterdrückung der äußeren wie inneren Natur ökologisch und kulturkritisch in ungeahntem Ausmaß bestätigt sieht und Adorno im Gefolge der ›dunklen Schriftsteller‹ des Bürgertums den Lockungen einer amorphen, Versöhnung versprechenden Natur erliegen, Mimesis als Regression obsiegen läßt. Verstärkt durch diese Perspektive zieht der Mimesisbegriff mithin den *Irrationalismusverdacht* auf sich. Ihn auf das ihm zustehende Minimum reduzieren zu können, soll ein Ergebnis der vorliegenden Arbeit sein. Zwischen der Alternative von sprachphilosophisch gewendeter Kritischer Theorie und Poststrukturalismus kommt der Philosophie Adornos eine aktuelle Vermittlerrolle zu. Sie teilt mit der ersteren das Festhalten am ›Projekt der Moderne‹, an der ›bestimmten Negation‹ als Rettung der Aufklärung, mit letzterem jene Momente von Intimität, Körper, Lust und Ausdruck, wie sie unter dem Mimesisbegriff gedacht werden und die Disziplinen von Psychoanalyse und Ästhetik hervorheben. Mimesis erfüllt bei Adorno die Funktion des Korrektivs der (instrumentellen) Rationalität; das verleiht ihr erkenntnistheoretischen Rang. Ob diese Funktion und mit ihr das hedonistische und expressivistische Moment des Mimesisbegriffs von einem kommunikationstheoretisch erweiterten Rationalitätsbegriff abgedeckt ist, wird in der vorliegenden Arbeit bezweifelt. Die Doppelperspektive von Aufklärung als zugleich hedonistischem Projekt rückt den Mimesisbegriff in das rechte Licht.

Das Interesse am Mimesisbegriff wird im selben Zusammenhang spezifisch erfahrungstheoretisch motiviert. Erfahrung ist der Gegen- wie Oberbegriff Adornos zu ›verblendeter‹ Theorie. Er ist prädestiniert für ein Denken, dem es um die Erkenntnis des Besonderen oder um eine nicht wissenschaftlich reglementierte Erkenntnis auf der Basis kompetenter Subjektivität geht. Von seinen schulbildenden Ausdifferenzierungen ist Adorno vor allem der des (Neu-)Kantianismus und des logischen Empirismus präsent, die Gleichsetzung von Erfahrung mit empirisch-wissenschaftlicher Erkenntnis oder dem

in der Wahrnehmung rein Gegebenen. Adorno setzt gegen diese Tradition auf diejenige Hegels, in der sich Kantische Elemente – Erfahrung als allgemeine und notwendige – mit Aristotelischen – der auch im alltäglichen Gebrauch des deutschen Wortes gelegenen Bedeutung von ›erworbenen Fähigkeiten‹ – verbinden. Seit seinen jungen Jahren aber ist ihm ein Erfahrungsbegriff vertraut, für dessen Theorie und mehr noch Praxis Benjamin einsteht. Über ihn fließt die Traditionslinie des ›Unmittelbaren‹ und Mimetischen verstärkt in diejenige Hegels ein.

Adorno hat den Begriff der Mimesis nicht in einer umfassenden Abhandlung expliziert. Dem Ideal eines Wissens, das sich auf die cartesianischen Methodenforderungen nach Elementaranalyse, Kontinuität und Vollständigkeit verpflichtet, widerstreitet Adornos Philosophie in ihrem essayistischen und konstellativen Formideal. Das hat für den Leser, der es genau(er) wissen will, zur Folge, den Konstellationen im Einzelnen jeweils nachgehen zu müssen in einem gleichsam strukturalistischen Verfahren. Dieses Vorhaben muß natürlich den Einwand gewärtigen, ebenso unendlich zu sein wie die Konstellationen, die ein Begriff mit anderen Begriffen innerhalb eines bis heute auf neunzehn Bände angewachsenen Werkes eingeht. Abgesehen davon, daß dieser Einwand unter hermeneutischer Perspektive für die Werke aller Autoren in Anschlag gebracht werden kann, wird ihm im vorliegenden Fall, der Konstellation des Mimesisbegriffs, dadurch begegnet, zum einen nur den unmittelbar an ihn assoziierten Begriffen nachzugehen, zum anderen vor allem denjenigen, die ihn positiv bestimmen. Diese *positiven Bestimmungen*, nach denen die Kapitelfolge vorgenommen wird, die sich ex post in einem stark akzentuierenden Zugriff aber auch um *drei Schwerpunkte* zentrieren lassen, sind: (biologische) Mimikry, Todestrieb, Idiosynkrasie und Magie unter anthropologisch-phylogenetischer Bedeutung; Nachahmung und Identifikation, Phänomene der Sympathie und des Außer-sich-Seins unter anthropologisch-systematischer Bedeutung; innere Natur und Ausdruck unter, zweitens, triebtheoretischer (und – damit zusammenhängend – sprachphilosophischer) Bedeutung; Affinität, (Wahl-)Verwandschaft und Ähnlichkeit, Erfahrung und Differenzierungsvermögen, drittens, unter erkenntnistheoretischer Bedeutung. Die *Grundfigur* ist die eines onto- und phylogenetisch frühen Vermögens, das zugleich die primäre Funktion der Selbsterhaltung für das natur- und sozialgeschichtlich ohnmächtige Subjekt wie der Herausbildung von Humanität übernimmt in seinem intimen Verhältnis zum Nichtidentischen. Aussagekräftig wird diese Grundfigur aber erst in ihren Diversifikationen, ihrer Erläuterung an den konstellierten Elementen, das Nichtidentische dann spezifiziert als sympathetisch, nach Affinität und Ähnlichkeit betrachtete äußere Natur, als kantianisch Ungegenständliches, als Lebendiges, natura

naturans, als Physisch-Somatisches und partiale Libido, als Daßheit und Objekt sowie als Individuiertes und Anderes.

Tritt die konstellative Verfahrensweise an die Stelle systematischer Theorie, dann sind auch der nachzeichnenden Rekonstruktion *Grenzen der Theoretisierbarkeit* gesetzt. Für keinen Begriff gilt das mehr als für den der Mimesis. Eine von Adorno zu erwartende Theorie der Mimesis als Statthalter der Vernunft, so hat zuletzt Habermas beklagt, ist nach seinen eigenen Begriffen unter dem Bann der instrumentellen Vernunft nicht möglich. Die »meisten ästhetisch zentralen« Begriffe, so Adorno selbst, sind »widerspenstig gegen die Theorie« (GS 7, S. 170). So sehr Adorno keinen Zweifel daran läßt, daß »Dunkelheit nicht durch Helligkeit des Sinns zu substituieren« ist (S. 47), so sehr besteht er doch darauf, das »Vage als Vages deutlich« hervortreten zu lassen (S. 438). Die polemische Umkehrung des berühmten Wittgenstein-Satzes aus dem *Tractatus* liest sich dann akzentuiert so, Philosophie müsse *genau* sagen (angeben), *was* sich genau nicht mehr sagen lasse. Eine gewisse Trivialisierung ist bei dieser Rekonstruktion unvermeidlich, wenn man sich um die detaillierte Analyse der Argumentation bemüht, die bei Adorno im fein gesponnenen Gewand eines elaborierten Codes versteckt ist, der jedem Anschein eines zweireihigen Strickmusters zuvorkommen will. Die Arbeit möchte das argumentative Skelett des Essayisten Adorno freilegen, ohne die Warnung zu vergessen, daß sein Bestes, die an Konstellationen aufscheinende Evidenz von Erkenntnissen, dadurch auch verloren gehen könnte. Nach der beispielhaften Vorführung durch die Dissertation von Friedemann Grenz wird dabei aus den Schriften Adornos unterschiedslos und mit Hilfe eines erarbeiteten Begriffsregisters zitiert. Am Mimesisbegriff zeigt sich erneut, daß Adornos Denken unterhalb einer Wandlung der Terminologie von Kontinuität regiert wird.

Neben den Grenzen der Theorie tritt auch das hervor, was man Adornos verschwiegenen oder geheimen *Dogmatismus* nennt. Im Fall des Mimesisbegriffs ist das weit weniger die Marxsche als die Freudsche Theorie. Die Psychoanalyse bildet sein tragendes argumentatives Fundament in einem Maße, daß es bisweilen den Anschein hat, Adorno wolle mit ihr die alten metaphysischen Kategorien auf einen theoriefähigeren Begriff bringen, ohne ihren eigenen methodologischen Status zu relativieren.

Vorliegende Arbeit bleibt im Rahmen einer philosophisch ausgerichteten und immanenten, philologisch verfahrenden Rekonstruktion. Sie will zur ›Auflösung von Deutungsproblemen‹ beitragen, konfrontiert Adorno nicht – was seinem eigenen Anspruch nach möglich wäre – mit den ›avanciertesten‹ einzelwissenschaftlichen, das hieße hier vor allem ethnologischen und psychoanalytischen Theorien, unternimmt schließlich aber auch eine vorsichtige