

*Christoph Wulf*

# Mimesis

## Einleitung<sup>1</sup>

Die gängigen Vorstellungen von Mimesis begrenzen diesen Begriff in zweifacher Hinsicht in unzulänglicher Weise. Einmal bedeutet Mimesis nicht nur Nachahmen, sondern auch ‹sich ähnlich machen›, ‹zur Darstellung bringen›, ‹ausdrücken›, ‹vor-ahmen›. Zudem darf Mimesis nicht auf Kunst, Dichtung und Ästhetik eingeschränkt werden. Die mimetische Fähigkeit spielt in annähernd allen Bereichen menschlichen Handelns, Vorstellens, Sprechens und Denkens eine Rolle und stellt eine unerläßliche Bedingung gesellschaftlichen Lebens dar. Auf dem Hintergrund eines solchen Verständnisses greifen Bestimmungen von Mimesis zu kurz, die einen Gegensatz zwischen Mimesis und der Selbstmächtigkeit des modernen Menschen konstruieren<sup>2</sup> oder die das Wirken der Mimesis lediglich in der Unterschiedlichkeit literarischer Darstellungen von Wirklichkeiten sehen.<sup>3</sup>

Nach dem Tode Gottes und dem Ende einer verbindlichen normativen Anthropologie gewinnt Mimesis besondere Bedeutung.<sup>4</sup> Mit dem Wegfall der Garanten einer gesicherten göttlichen bzw. menschlichen Ordnung sind die Referenzpunkte des Wissens erschüttert, verschoben sich und geraten in Bewegung. Durch den Bezug aufeinander ändern sie sich, unaufhörlich. Es entsteht ein mimetisches Verhältnis der Zeichen zueinander, in dem längst nicht mehr eine ‹Wirklichkeit› das Modell der Nachahmung bildet, sondern in dem Wort- und Bildzeichen selbst zum Modell anderer Zeichen werden, die sie nachahmen und dabei verändern, so daß in einem komplexen mimetischen Prozeß Neues entsteht.

Mimesis hat keine ein für allemal feststehende Bedeutung. Der Begriff hat viele Bedeutungsnuancen; sie zeigen sich in der klassischen Verwendung des Begriffs bei Platon und bei Aristoteles. Mimesis bedeutet ‹Nachahmung›, aber auch ‹Darstellung› und ‹Ausdruck›. Der Begriff kann sich auf das Verhältnis von vorgegebener und dargestellter Wirklichkeit beziehen; dann bezeichnet er ein Repräsentationsverhältnis. Er kann aber auch die ‹Nachahmung› von etwas bezeichnen, das selbst nicht gegeben ist, etwa die Darstellung eines Mythos, der immer

nur in dieser Darstellung gegeben ist und dem kein bekanntes Modell außerhalb dieser Darstellung zugrunde liegt. Mimesis hat hier eine den Mythos konstituierende Funktion. Auch im Fall des Symbols geht es nicht um ein reines Nachahmungsverhältnis; sondern das Symbol verweist auf ein Neues, das in einer jeweils gegebenen Wirklichkeit nicht anzutreffen ist. Es schafft etwas Eigenes, das nicht durch den Bezug auf ein Vorgegebenes erklärt werden kann, sondern das auf ein Ganzes verweist, das außerhalb des Symbols liegt.

Wie die Natur schafft auch der Künstler mit Hilfe der Mimesis Neues und Anderes. Es kommt zu einer Erweiterung des Wirklichkeitsbegriffs, die diesen fast überflüssig werden läßt. In der mimetischen Aneignung von Vorgegebenem gestaltet die Einbildungskraft des Rezipienten den Nachahmungsprozeß mit, so daß im Nachahmenden das Vorgegebene eine neue Qualität gewinnt. Mimesis schließt den nachgeahmten Gegenstand, den Prozeß der Nachahmung und den Nachahmenden zusammen, wobei im nachgeahmten Gegenstand die Strukturen schon angelegt sind, die die Richtung des mimetischen Prozesses im Nachahmenden steuern. Seine Ergebnisse werden zudem von der individuellen Situation des Nachahmenden bestimmt. Wenn sich die mimetische Aneignung auf sprachliche oder bildliche Erzeugnisse bezieht, die selbst in einem mimetischen Verhältnis zu anderen stehen, sind diese Prozesse besonders komplex. Bei allen kulturellen Produkten ist dies der Fall, bei denen es keinen «Nullpunkt» gibt und bei denen die Referenzpunkte durch mimetische Prozesse erzeugt und verschoben werden. Hier ist ein offener, lediglich situativ eingeschränkter Horizont von Sinnmöglichkeiten gegeben. Mimesis ist also nicht in dem Sinne rückwärts gewandt, daß sie nur auf die Nachahmung eines Gegebenen zielt. Sie richtet sich auch nach vorn.<sup>5</sup> Der prinzipiell offene Charakter des Kunstwerks ermöglicht diese Wendung der Mimesis zum Noch-nicht-Geschaffenen.<sup>6</sup> Das Ziel ist nicht vorgegeben; es entfaltet sich gleichermaßen in seinem Werden und in seiner Rezeption.<sup>7</sup>

Schon Aristoteles weist darauf hin, daß Mimesis dem Menschen angeboren ist; «sie zeigt sich von Kindheit an, und der Mensch unterscheidet sich dadurch von den übrigen Lebewesen, daß er in besonderem Maße zur Nachahmung befähigt ist und seine ersten Kenntnisse durch Nachahmung erwirbt – als auch durch die Freude, die jedermann an Nachahmungen hat.»<sup>8</sup> Diese besondere Fähigkeit zur Mimesis ist in anthropologischer Hinsicht an

- die Frühgeburt des Menschen und seine dadurch bedingte Angewiesenheit auf Lernen,
- seine residuale Instinktausstattung und

– den Hiatus zwischen Reiz und Reaktion gebunden. Greifbar wird diese Fähigkeit lediglich in ihren historischen Ausprägungen. Wie diese bestimmt werden, ist von der eigenen unhintergehbaren konzeptuellen und historischen Position abhängig. Einer *historisch-anthropologischen* Analyse erscheint Mimesis als ein Konstrukt mehrerer Vorstellungen und Diskurse, die verschiedene Funktionen akzentuieren. Welche Vorstellungen und Diskurse konstituieren den Mimesisbegriff und werden für unser Verständnis von Mimesis bestimmend? Eine Rekonstruktion ausgewählter Aspekte mit einer beträchtlichen Bedeutungsvielfalt soll hier Antwort geben. Dabei zeigt sich: Mimesis ist theoriewiderständig; sie widersetzt sich dem Versuch, sie eindeutig zu machen, und verweist auf ihr komplexes Verhältnis zu Imagination, Sprache und Körper.

Mimesis entfaltet sich, bevor sich die ethische Frage stellt, ob das Nachgeahmte ‹gut› oder ‹schlecht› ist und welche Wirkungen es auf die Nachahmenden hat. Oft wird dieser vorethische Charakter der Mimesis als bedrohlich empfunden und fordert dazu heraus, die Ambivalenz des Mimetischen zu kontrollieren. Einerseits knüpfen sich hohe Erwartungen an die im Zentrum ontogenetischer und phylogenetischer Entwicklung stehende mimetische Fähigkeit des Menschen. Andererseits erscheint sie als Ermöglichung von Anpassung, Verzicht auf Selbstbestimmung und Ursprung von Gewalt. Ferner wird Mimesis als eine Kraft begriffen, die Zwänge zweckrationaler Vernunft aufzubrechen und Verdinglichungen abzubauen. Sie erscheint selbst dann noch als Möglichkeit von Freiheit, wenn die Kritik längst überführt wird, selbst Gefangene des kritisierten Sachverhalts zu sein.

Im weiteren werden wichtige paradigmatische Veränderungen der Mimesis in der Ästhetik, im Sozialen und in der Konvergenz beider Bereiche in der Gegenwart untersucht.

## 1. Mimesis und Ästhetik

In der europäischen Geschichte taucht ‹Mimesis› zunächst in einer geringen begrifflichen Differenzierung auf. Während der Mimesisbegriff zunächst in sozialen und ästhetischen Zusammenhängen ohne Unterschied verwendet wird, bildet sich allmählich eine eigene ästhetische Bedeutung des Begriffs heraus, die bei Platon noch auf soziale und erkenntnistheoretische Prozesse verweist, sich dann aber mehr und mehr verselbständigt. Viele Jahrhunderte lang war Mimesis ein zentra-

ler Begriff der Kunst- und Dichtungstheorie. Erst in der Ästhetik der Neuzeit verliert der Begriff allmählich an Bedeutung. Die Vorstellung von der originären Kreativität des Menschen kollidiert mit einem auf Nachahmung (*imitatio*) reduzierten Mimesisverständnis und führt zu einer Abwertung des Begriffs. Das Subjekt der Neuzeit will sich nicht mehr von den Traditionen der Vergangenheit bestimmt wissen. Bereits seit dem 16. Jahrhundert geht der Kampf gegen die Kanonisierung der Stilmittel und für eine Erweiterung der individuellen Ausdrucksformen.<sup>9</sup> Zurückgedrängt, jedoch nie vollständig vergessen werden Vorstellungen über das mimetische Verhältnis zwischen Welt und Mensch.

Wie der Demiurg die Gegenstände schafft, so erzeugt bei Platon der Künstler die «Welt des Scheins». Im Mittelalter erscheint die Welt als Buch Gottes, das es zu lesen und mimetisch zu erschließen gilt.<sup>10</sup> Das menschliche Leben wird unter den Anspruch der «*imitatio christi*» gestellt, aus der die Normen der Lebensführung und Erziehung hergeleitet werden. Im 15. Jahrhundert will der Renaissance-Künstler den Entwurf und die Signaturen der Welt in seinen künstlerischen Arbeiten erfassen.<sup>11</sup> Für Paracelsus formiert sich jede Erkenntnis über ein mimetisches Verhältnis zwischen dem Mikrokosmos Mensch und dem Makrokosmos.<sup>12</sup> Auch wenn derartige Vorstellungen in anderen historischen Zeiten wieder in den Hintergrund treten, werden sie nie ganz «vergessen»; wiederholt tauchen sie in veränderten Kontexten auf. So ist für Johann Georg Hamann die Natur ein Text, den es zu entziffern gilt; so gibt es für Goethe eine unaufhebbare Entsprechung zwischen Mensch und Welt; und so postuliert selbst Baudelaire eine «*correspondance*» zwischen Mensch und Welt. Unabhängig von der jeweiligen Epoche scheint es nicht an diese gebundene Formen der «Zeitgenossenschaft» zu geben, die sich über Jahrhunderte hinweg bilden und die es kaum ermöglichen, eine systematische Geschichte der Mimesis zu schreiben.

Dies hat bereits Auerbach in seinem berühmten Buch «*Mimesis*» betont, in dem er die «*Interpretation des Wirklichen durch literarische Darstellung oder «Nachahmung»*» behandelt<sup>13</sup> und mit dem er eine Sammlung literarischer Fallstudien vorlegt, an denen er sich zu zeigen bemüht, wie in verschiedenen Epochen Wirklichkeit literarisch gestaltet wird. Dabei zeigt seine Analyse, daß es im Mittelalter und in der Renaissance durchaus möglich war, «die alltäglichsten Vorgänge der Wirklichkeit in einem ernsten und bedeutenden Zusammenhang darzustellen, in der Dichtung und auch in der bildenden Kunst»<sup>14</sup>. Erst im 17. Jahrhundert scheinen von den Vertretern einer strengen Nachahmung der antiken Literatur Normen aufgestellt worden zu sein, gegen

die sich im Sturm und Drang und in der Romantik die Revolte richtet. Auerbach untersucht die von ihm ausgewählten «realistischen Werke ernststen Stils und Charakters» daraufhin, wie sie Wirklichkeit darstellen; dabei interessieren ihn weniger eine «zeitliche oder kausale Entwicklung» als eine die Vielfalt der Verarbeitungsformen von Wirklichkeit zur Darstellung bringende Form.<sup>15</sup> So faszinierend einzelne Studien des Auerbachschen Werkes sind und so wichtig es auch für eine neue Auseinandersetzung mit Mimesis geworden ist, die Zeitgebundenheit dieser Position zeigt sich an ihrem Festhalten am Wirklichkeitsbegriff.

In ähnliche Richtung weist Feldmanns Unterscheidung zwischen einer repräsentationalen und einer seinskonstituierenden Form der Mimesis.<sup>16</sup> Ihre repräsentationale Seite bleibt an eine vorgegebene «Wirklichkeit» gebunden, die sie jedoch nicht nur nachahmt, sondern die in der «künstlerischen Transformation» verändert wird. Daher ist die Darstellung des Kunstwerks nie eine Verdopplung der «Wirklichkeit», sondern lediglich ihre Repräsentation. Die seinskonstituierende Seite der Mimesis erzeugt eine neue «Wirklichkeit». Hier zeigt sich die Kraft der Mimesis, eine imaginäre Welt hervorzubringen, die unabhängig von der vorgegebenen «Wirklichkeit» ist. Wie bei Auerbach stellt sich die Frage, ob «Wirklichkeit» geeignet ist, als Bezugspunkt der Mimesis zu dienen, oder ob nicht angesichts der heutigen Krise der Repräsentation von einer radikalen Pluralität der Wirklichkeitsauffassungen auszugehen ist, von denen jede einzelne zum Ausgangspunkt mimetischer Prozesse werden kann, so daß nicht länger sinnvollerweise «Wirklichkeit» zum Bezugspunkt für Mimesis genommen werden sollte. Denn mimetische Prozesse beziehen sich meistens auf bereits existierende Setzungen und Interpretationen, Bilder und Texte, die nicht in ein repräsentationales Verhältnis zur «Wirklichkeit», sondern zu anderen Repräsentationen treten. – Ein ähnlicher Zweifel richtet sich auf den Begriff einer «seinskonstituierenden Seite» der Mimesis. Wenn sich Mimesis im Bereich der Kunst und Dichtung in der «Welt des Scheins» entfaltet, dann erzeugt sie kein neues Sein, sondern bringt lediglich Neues in einer Welt des Scheins in Erscheinung.<sup>17</sup> Mimesis konstituiert also eine Welt des Scheins, nicht aber des Seins. Auch wäre zu fragen, inwieweit Mimesis in der Kunst der Gegenwart im Hinblick auf eine Welt des Scheins nicht weniger konstituierend als *dekonstruktiv* wirkt. In jedem Fall zeigt sich hier nicht nur die reproduktive, sondern auch die produktive Seite der Mimesis, die auf eine Ausweitung und Gestaltung der Welt der Imagination und des Scheins zielt.

Im weiteren sind wichtige Stadien der historischen Entwicklung des Mimesisbegriffes zu skizzieren. Dabei wird sich herausstellen, daß der

Begriff unterschiedlich verwendet wird und begriffliche Eindeutigkeit nicht herstellbar ist. Selbst die Darstellung ausgewählter Beispiele aus der Geschichte der Mimesis muß unvollständig bleiben und läßt sich nicht bis in die Gegenwart fortführen. So konnten die Wandlungen des Mimesisbegriffs in der Renaissance, in der französischen und deutschen Klassik, der Romantik und in der Ästhetik des 20. Jahrhunderts nicht bearbeitet werden. Montaigne, Diderot, Rousseau, Stendhal und Balzac, aber auch Baudelaire, der Surrealismus und die postmoderne Kunst der Gegenwart lohnten eine Untersuchung.

### *Die Entstehung des Mimesisbegriffs*

Der europäische Mimesisbegriff entsteht in der griechischen Antike. Nach Koller liegt sein Ursprung im Tanz.<sup>18</sup> Von dieser Überzeugung ausgehend, erweitert Koller den Mimesisbegriff. Mimesis bedeutet nicht mehr nur Nachahmung, sondern auch Darstellung und Ausdruck. In der *Politeia* entfaltet sich der Begriff. Während er im dritten Buch noch in seiner allgemeinen Bedeutung verwendet wird, findet im zehnten Buch eine Einschränkung auf die Kunst und eine damit verbundene Abwertung statt. Diese Behauptungen Kollers haben eine umfangreiche und intensive Diskussion hervorgerufen. Nicht haltbar ist seine Vermutung, der Begriff Nachahmen stamme aus dem Delischen Hymnos und stehe in seinen Anfängen im Zusammenhang mit dem Tanz und den bacchantischen Kulte. Problematisch und wenig überzeugend ist auch die These von den zwei einander widersprechenden Mimesis-Theorien des dritten und zehnten Buches der *Politeia*.

Sprachgeschichtliche Untersuchungen haben gezeigt, daß der von Koller postulierte enge Zusammenhang zwischen dem Wort «nachahmen», dem Tanz und der Musik nicht gegeben ist.<sup>19</sup> Auch seine Behauptung, Platon greife auf Damons Musiktheorie zurück, ist zweifelhaft.<sup>20</sup> In der Auswertung einer bedeutungsgeschichtlichen Untersuchung aller zur Mimesis-Gruppe gehörenden Worte und Textstellen kommt Else für das 5. Jahrhundert zu folgenden Bedeutungen: 1. «Nachahmen» als direkte Darstellung des Aussehens, der Handlung und der Äußerungen von Tieren und Menschen durch Sprache, Gesang und/oder Tanz... 2. «Nachahmung» der Handlungen einer Person durch eine andere, in einem allgemeinen Sinn, ohne unmittelbares Nachahmen (im ethischen Sinn)... 3. «Abbildung»: ein Bild oder Abbild einer Person oder eines Dings in materieller Form...<sup>21</sup> Insgesamt lassen diese Bedeutungen des Begriffs es nicht zu, schon zu dieser Zeit von einer Mimesis-Theorie zu

sprechen; vielmehr handelt es sich um ein Bündel ähnlicher Wortverwendungen, in deren Zentrum die Nachahmung einer Person oder eines Tieres mit Stimme und Geste steht. Häufig erfolgt sie auch im Medium der Musik und des Tanzes. Mit Hilfe menschlicher Mittel wird etwas Vorästhetisches nachgeahmt.<sup>22</sup>

Im Unterschied zu Kollers Auffassung muß man davon ausgehen, daß «Nachahmen» als Begriff aus Sizilien, der Heimat der Mimen, nach Griechenland gekommen ist und sich in Ionien und Attika erst allmählich durchsetzt. «Mimesis» findet jedoch erst im 5. Jahrhundert eine größere Verbreitung; zur Zeit Platons dürfte dieser Begriff gebräuchlich gewesen sein. Die dargelegten Differenzierungen führen, selbst wenn man sie nicht für notwendig hält<sup>23</sup>, zu zwei Erkenntnissen. Mimesis steht nicht in einem besonderen Zusammenhang mit Musik und Tanz, sondern hängt eher mit «Mimos» zusammen. Nachahmen bzw. eine Ähnlichkeit herstellen ist zunächst nicht die Bedeutung von Mimos, sondern: eine Posse aufführen, sich wie ein Mime verhalten ist hier die Bedeutung des Begriffs; sie verweist auf das «niedrige» Leben, das bei den Feiern der Reichen mit der Absicht, sie zu unterhalten, vorgeführt wurde. Diese Aufführungen waren oft deftig und despektierlich; in ihnen wurden Menschen getäuscht und betrogen. Erst allmählich erlangt Mimesis die Bedeutung von «nachstreben», «nacheifern», die im dritten Buch von Platons *Politeia* entfaltet wird.

Von 63 Textstellen mit einem Wort aus der Mimesisgruppe, die vor den Werken Xenophons und Platons bekannt sind, finden sich nur 19 in einem ästhetischen Kontext, ohne daß sich allerdings hier ihre Wortbedeutung von der Verwendung des Wortes im außerästhetischen Kontext unterscheidet.<sup>24</sup> Ansatzweise bei Xenophon, dann vor allem bei Platon und Aristoteles ändert sich die Situation; Mimesis entwickelt nach und nach seine volle Bedeutung im Bereich der Ästhetik.

Im dritten Buch der *Politeia* umfaßt der Mimesisbegriff mehrere Bedeutungen. Einmal meint er «sich einem anderen gleichsetzen nach Stimme oder Haltung (Gestalt), d. h. ihn darstellen»<sup>25</sup>; Mimesis führt hier zu der Form der Dichtung, die in der Tragödie, der Komödie und in Teilen des Epos erscheint, in der Personen unmittelbar zur Darstellung gebracht werden. Von dieser darstellenden Dichtung wird die reine Erzählung, wie sie im Dithyrambus und in Teilen des Epos erfolgt, unterschieden. Mimesis dient Platon als Merkmal für die Entwicklung einer *Typologie der Dichtung*.

Davon ausgehend, daß in der griechischen Erziehung die Dichter eine große Rolle spielen, welche nach Platons Auffassung allmählich durch die Philosophen ersetzt werden, wird nach der *erzieherischen*

*Wirkung* der Mimesis gefragt. Für Platon steht sie außer Zweifel; nach seiner Auffassung ist Mimesis eine «*conditio humana*», die die Möglichkeit der Erziehung bedingt und mit deren Hilfe Erziehung stattfindet. Gerade in der Jugend sind viele entscheidende Lernprozesse mimetisch. Daher will Platon im Rahmen der Pläne für seinen idealen Staat unbedingt die Kontrolle über die Mimesis. Einmal soll sie sich auf Inhalte beziehen. So seien die Wächter nicht mit Dingen zu konfrontieren, die sie schwächen anstatt zu stärken. Ihre Erziehung soll sie befähigen, ihre Aufgaben zu erfüllen. Unter diesem Gesichtspunkt habe auch die Auswahl der Inhalte der Dichtung und Dichter zu erfolgen. Verbreitet werden sollen nur solche dichterischen Inhalte, von denen die jungen Wächter lernen und an denen sie wachsen können. Die Darstellung der Unzulänglichkeiten der Götter und großen Männer ist daher abzulehnen, und, wenn sie erfolgt, im Staat nicht zuzulassen. Dies ist um so mehr erforderlich, als es höchst zweifelhaft ist, ob die Darstellung der Unzulänglichkeiten von Göttern und Helden der Wahrheit entspricht; denn zweifellos sind für Platon Größe und Schwäche unvereinbar. Aufgrund ihres vorethischen Charakters ist Mimesis, wenn sie sich auf Negatives bezieht, eine Gefahr, die den Menschen schwächt und ihn von der Erfüllung seiner gesellschaftlichen Aufgaben abhält. Deshalb muß die Auswahl der Inhalte kontrolliert werden, die für eine mimetische Auseinandersetzung freigegeben wird.

Aus dieser Bestimmung ergibt sich, daß die Darstellung von erwünschten Handlungen durchaus ihren Sinn hat. Denn sie fordern zur Nachahmung im Sinne des *Nacheiferns* heraus. Ziel des mimetischen Prozesses ist es, den vorbildlichen Handlungen bzw. Menschen nachzustreben, ihnen ähnlich zu werden und sich ihnen anzugleichen. Derartige Prozesse gelingen um so eher, wenn sie auch den Prozessen der Arbeitsteilung und der Konzentration unterworfen werden: Die Wächter sollen Gelegenheit bekommen, sich die dargestellten Handlungen, die für die Erfüllung ihrer Aufgaben wichtig sind, mimetisch anzueignen; zugleich sollen sie sich auf diese konzentrieren. Denn nur durch Konzentration kann die Kraft aufgebracht werden, die für das Lernen der notwendigen Dinge erforderlich ist. Mimesis bekommt hier eine *ethische* Komponente. Mit Hilfe der mimetischen Fähigkeiten soll etwas Vorbildliches nachgeahmt und dadurch Teil des Eigenen werden.

Umstritten ist, ob im dritten und im zehnten Buch widersprüchliche Mimesisbegriffe zugrunde gelegt werden. Koller vertritt diese Auffassung, der in der Folge jedoch intensiv widersprochen wird.<sup>26</sup> M. E. ergeben sich die Differenzen zwischen den beiden Büchern der *Politeia* eher aus dem Kontext, das heißt aus der Stellung des zehnten Buchs nach

dem Linien- und Höhlengleichnis und nach der Entwicklung der platonischen Seelenvorstellung. Zunächst wird hier eine ontische Rangfolge erarbeitet, die insofern zur ‚Abwertung‘ des Malers und Dichters führt, als diese am wenigsten dazu in der Lage sind, die Idee nachzuahmen. Somit ergibt sich eine Stufenfolge. Den in ontischer Hinsicht höchsten Status hat die Idee, die der Schöpfergott hervorbringt. Danach kommt der Handwerker, der Demiurg, der die Idee schaut und in ihrer Anschauung einen Gegenstand wie eine Liege schafft. Den dritten Platz nimmt schließlich der Maler ein, der weder die Idee schaut noch die Sachkenntnisse hat, einen Gegenstand aus der Schau der Ideen hervorzubringen; wie jemand, der mit Hilfe eines Spiegels Spiegelbilder erzeugt, ist er lediglich in der Lage, Abbilder der geschaffenen Dinge hervorzubringen. Er ist der ‚Mimetes‘, also der Nachahmende schlechthin, der nur Abbilder mit einem geringen ontischen Status schafft. Dem Maler wird der Dichter gleichgesetzt; auch er produziert nur Abbilder. Beide benötigen keine spezielle Sachkenntnis der von ihnen abgebildeten Gegenstände. Statt dessen haben sie die Fähigkeit, alles abzubilden bzw. nachzuahmen. Nicht nur, daß diese Fähigkeit Gegenstände geringen ontologischen Wertes hervorbringt; sie verstößt zudem gegen das im dritten Buch entwickelte Postulat der Konzentration auf eine Aufgabe und das ihr zugrunde liegende Prinzip der Arbeitsteilung. Trotz dieser Unzulänglichkeiten sollte dem Maler und dem Dichter durchaus Achtung bezeugt werden; jedoch seien sie im Idealstaat, der nach anderen Prinzipien zu gestalten ist, nicht zugelassen.

Maler und Dichter produzieren also nicht wie Gott Ideen und Handwerker Gebrauchsgegenstände. Sie bringen die Erscheinungen der Dinge hervor, wobei sie nicht auf bestimmte Dinge beschränkt sind. Malerei und Dichtung sind nicht auf die künstlerische Darstellung der Dinge begrenzt, sondern auf die künstlerische Darstellung der Erscheinungen, wie sie erscheinen. Ziel ist also nicht die Darstellung der Realität oder der Wahrheit, sondern die künstlerische Darstellung von Phantasmen, Erscheinungen in ihrem Erscheinen. Daher kann Malerei und mimetische Dichtung eben auch prinzipiell alles Sichtbare zur Erscheinung bringen.<sup>27</sup> Hier geht es in erster Linie um die Bilder und Illusionen schaffende Mimesis, bei der die Differenz zwischen Modell und Abbild unwichtig wird. Ergebnis ist nicht die wahre Nachbildung bzw. Ähnlichkeit, sondern der *Schein des Erscheinenden*.<sup>28</sup> Hier werden Kunst und Ästhetik bereits als eigener Bereich konstituiert, in dem der Künstler bzw. Dichter der Meister ist. Dieser hat zwar in Platons Sicht nicht die Fähigkeit, Seiendes zu produzieren, ist dafür aber frei vom Wahrheitsanspruch, dem sich die Philosophie zu stellen hat und der dem Idealstaat

zugrunde liegt. Somit gewinnt der ästhetische Bereich bereits eine gewisse Unabhängigkeit von den Belangen der Philosophie, ihrer Wahrheits- und Erkenntnissuche, ihrem Bemühen um das Gute und Schöne. Der dafür zu entrichtende Preis ist der Ausschluß aus dem Idealstaat, der den unkalkulierbaren Charakter von Kunst und Dichtung nicht akzeptieren will.

Platon spricht Kunst und Dichtung die Fähigkeit ab, die Ideen zur Darstellung zu bringen. Denn sie haben es mit Mimesis und nicht mit Methexis zu tun. Von hier aus erfolgt eine Abwertung der Mimesis gegenüber den Ansprüchen der Philosophie auf Ideenschau und Erkenntnis des Wahren, Guten und Schönen. Andererseits ist die platonische Philosophie von der Erkenntnis der Bedeutung der Mimesis für Erziehung, Politik und Ästhetik fasziniert. Auf diese Seite gehört auch der mimetische Charakter der platonischen Philosophie selbst, die schließlich darin besteht, Sokrates und seine Gesprächspartner zur Darstellung zu bringen, und zu zeigen, wie Erkenntnis in Gesprächen gesucht wird und Annäherungen an das Wahre, Gute und Schöne erfolgen. Somit bleibt das Verhältnis Platons zur Mimesis widersprüchlich und enigmatisch.

Auch für Aristoteles ist Kunst Nachahmung. Besonders die Musik ist Nachahmung des Ethos; im Unterschied zur Malerei und Plastik, die sichtbare Linien gestalten, schafft sie eine hörbare innere Bewegung. Diese ist Ausdruck eines Charakters; sie hat ethische Wirkungen. Im Mittelpunkt der Poetik steht die *Tragödie* als Mimesis handelnder Menschen. In der Tragödie wird nichts zur Darstellung gebracht, was bereits stattgefunden hat. Denn ihre Themen und Handlungskonzepte münden im Mythischen, über das Wirklichkeitsaussagen unsinnig wären. Die Handlung der Tragödie soll so aufgeführt werden, daß der Zuschauer sich mimetisch verhält und das ‹Schauererregende› und das ‹Jammervolle› erlebt, eine kathartische Erfahrung macht und dadurch in seinem Charakter gestärkt wird.<sup>29</sup>

Mimesis meint bei Aristoteles nicht die Kopie eines Wirklichen, bei der der Unterschied zwischen Vorbild und Nachbild nach Möglichkeit verschwinden soll. Mimesis ist nachschaffen und verändern in einem, zielt auf eine ‹Verschönerung› und ‹Verbesserung›, eine ‹gestaltende Nachahmung›. Homers Achill-Darstellung ist dafür ein Beispiel; in ihr wird Achill als ein jähzorniger leichtsinniger Mann gezeigt, der insgesamt jedoch als rechtschaffener Held in Erscheinung tritt. Im Bereich der Dichtung hat Mimesis es mit der Gestaltung des Möglichen und des Allgemeinen zu tun; dadurch kommt ein neues Element in den Nachahmungsprozeß hinein, das im bloßen Abbildungsprozeß nicht enthalten ist.

Dichtung, Malerei und Musik sollen die Natur nachahmen. Wie dies zu verstehen ist, hängt allerdings von dem zugrunde gelegten Naturbegriff ab. Dieser ist bei Aristoteles nicht der die Natur auf ein Objekt reduzierende des 19. und 20. Jahrhunderts. Vielmehr bezeichnet Physis die Natur mit der ihr innewohnenden Kraft, Leben zu erzeugen – die belebte Natur.<sup>30</sup> Wenn nun die Kunst als Dichtung, Malerei und Musik diese Natur nachahmen soll, kann es sich nicht um die Herstellung einer bloßen Reproduktion oder um die «naturalistische» Wiedergabe von etwas handeln. Geht man von der Vorstellung einer «belebten Natur» aus, in der ein geistiges Prinzip wirksam ist, so muß Naturnachahmung eine andere Bedeutung haben.<sup>31</sup> In diesem Fall heißt Naturnachahmung: Die Kunst muß die Kraft der Natur nachahmen. Mit dieser Vorstellung tritt der Nachahmungsaspekt im engeren Sinne in seiner Bedeutung zurück; statt dessen soll etwas zur Darstellung gebracht werden, von dem der Künstler ein Bild in sich hat, unabhängig von der Frage, wie weit dieses irgendwelchen in der Welt gegebenen Dingen oder Personen entspricht. Nachahmen bedeutet nun nicht die Herstellung eines Abbildes, sondern die Herstellung eines Bildes, das zwar auch auf ein Vorbild bezogen ist, dieses jedoch nicht einfach verdoppelt.

Mimesis zielt auf die Ausgestaltung eines inneren dem Maler bzw. Dichter vor Auge stehenden Bildes. Im künstlerischen Gestaltungsprozeß entsteht dabei etwas Neues. Der die Gestaltung leitende Entwurf löst sich mehr und mehr in das Bild, das Drama oder das Musikstück hinein auf, das in einem anderen Medium als der imaginierte Entwurf entsteht. Dabei kommt es zu Veränderungen, Auslassungen, Ergänzungen und dergleichen, so daß Ähnlichkeit nur noch im begrenzten Maß gegeben ist. Verschiedentlich sind die Vorbilder, auf die sich die Bilder und Entwürfe der Künstler beziehen, unbekannt, da es sie entweder nie gab oder sie nicht mehr erhalten sind. Im Zentrum des künstlerischen Prozesses steht das Bild, sei es, daß es Bezüge zu Vorbildern erfaßt oder lediglich durch den künstlerischen Prozeß in ein Kunstwerk überführt wird. In jedem Fall umfaßt die Schaffung des Bildes die Transformation des Vorbildes.

Wenn der Künstler die Natur nachahmen soll, dann bedeutet das «Schaffen wie die Natur». Der erste Schritt in diesem Prozeß ist die Schaffung eines Bildes bzw. Entwurfs. In der Verarbeitung dieses Bildes gewinnt das Kunstwerk Gestalt; es kommt zu einem wiederholten Verbessern, Korrigieren, Neu-Entwerfen. Wie Emil Staiger in seiner Interpretation der sieben Fassungen von Conrad Ferdinand Meyers Gedicht «Die tote Liebe» zeigen konnte, finden die entscheidenden Veränderungen von Fassung zu Fassung im Verhältnis der Worte, Klänge, Reime,

Verse zueinander, nicht jedoch im Bereich der inhaltlichen Bestimmungen statt.<sup>32</sup>

Wie ist das Verhältnis von Vorbild und Abbild? Wird letzteres durch ersteres geschaffen? Oder wie muß das Verhältnis begriffen werden? Im Bezug auf die berühmte Zeus-Darstellung des Phidias erhebt sich die Frage, ob und wenn wo es ein Vorbild für diese gegeben hat. Da es jedoch kein Vorbild für diese Darstellung gegeben haben kann, ist dieses Bild des Zeus neu. Im künstlerischen Prozeß selbst, in der Arbeit am Material ist es entstanden. Wer die Statue sieht, erkennt das Bild, obwohl man das Vorbild ‹Zeus› nicht kennt, das vor dieser Darstellung auch nicht existiert hat. Zuckerkanndl spitzt seine Überlegungen in der Behauptung zu, daß das ‹Kunstwerk ein Bild auf der Suche nach einem Vorbild sei›, das geschaffen wird, ‹um in dem Geiste der Menschen ein Vor-Bild zu finden und so seine Bestimmung zu erfüllen, Bild zu werden.›<sup>33</sup> Dieses ‹Bild› ist nicht eindeutig; es ist keine ‹Antwort›, sondern eher eine Frage, die durch das Kunstwerk an den Rezipienten gestellt wird und die dieser unterschiedlich beantworten kann. Durch die im Kunstwerk bzw. im literarischen Stück implizite Struktur werden Bilder, Sinnzusammenhänge und Deutungen erzeugt, die erst die Komplexität und Materialität des Kunstwerks ausmachen. So gesehen entstehen Kunst und Literatur erst in dem Zusammenwirken von Werk und Rezipienten.<sup>34</sup> Damit verlagert sich das mimetische Verhältnis. Das Kunstwerk läßt sich nicht mehr als Nachahmung eines Vorbildes begreifen. Vielmehr findet die Nachahmung zwischen Kunstwerk und Rezipienten statt. Als Ort mimetischen Verhaltens gewinnt die ästhetische Erfahrung eine zentrale Bedeutung. Das Kunstwerk beinhaltet zwar bestimmte Inhalte und Formen, Sinnbezüge und Aussagen; jedoch gewinnen diese erst in der ‹ästhetischen Erfahrung› bzw. im ‹Akt des Lesens› (Iser) ihre Lebendigkeit.

### *Mimesis in der Kunst des Mittelalters*

Der von Aristoteles übernommene Satz ‹ars imitatur naturam› kann als ein Leitgedanke der mittelalterlichen Kunstphilosophie angesehen werden. Allerdings erhält dieser Topos eine andere Bedeutung als bei Aristoteles. Auch im Mittelalter bezeichnet Kunst nicht nur das Hervorbringen des Kunstwerks, sondern auch seine Gestalt und sein Urbild.<sup>35</sup> Kunst stellt das Ergebnis eines komplexen, die Natur nachahmenden Prozesses dar, der widerstreitende Deutungen auf sich zog. Für den Satz ‹die Kunst ahmt die Natur nach› bieten sich mehrere Deutungen an.

«Er konnte die Kunst als Epiphänomen der alles umfassenden Natur erscheinen lassen und damit die Kunst überhaupt in Frage stellen; er konnte aber auch zur Unterordnung der Natur unter die Kunst mit der Begründung führen, daß ein denkendes Wesen die wahre Natur besser nachahmen könne, als es die sinnlichen Dinge vermögen. Er konnte als Erinnerung an die Grenzen des menschlichen Könnens gemeint sein: Wir ahmen die Natur nach, ohne sie erreichen zu können.»<sup>36</sup> Die Tätigkeit der Künstler erreicht nie die schöpferische Tätigkeit Gottes; als menschliche Kunst bedarf sie stets der Vorgaben der von Gott geschaffenen Natur. Begrenzt wird die Kunst also durch die «Geschöpflichkeit» und «Naturabhängigkeit» des menschlichen Künstlers, dessen Werke hinter der unendlichen Kunst und Schöpferkraft Gottes zurückbleiben. In dieser Richtung weist die ästhetische Theorie auf Ontologie und Metaphysik.

Im Anschluß an Platon geht Plotin davon aus, daß die Kunst die Idee in drei Schritten nachahmt.<sup>37</sup> Selbst wenn der Künstler meint, die Natur nachzuahmen, arbeitet er an der Idee; denn die Natur ahmt ihrerseits den Geist nach. Sodann bemühen sich viele Künste um einen Aufstieg zu den geistigen Formen. Der Künstler begreift sich nicht in erster Linie von der Natur her, sondern als denkender, schaffender Mensch, der die Natur gestaltet. So sind die Künste in der Lage, etwas aus sich heraus zu schaffen, da sie Zugang zur Schönheit haben. Folglich kann die sichtbare Natur von der Kunst korrigiert und vollendet werden.

Für Eriugena gibt es «nicht zwei Substanzen des Menschen, eine allgemeine in den göttlichen Ideen und eine partikuläre in Raum und Zeit»<sup>38</sup>, sondern lediglich zwei Auffassungsweisen der einen Substanz des Menschen. Wie die Natur der Dinge göttlich ist, so ist auch der menschliche Geist «ein lebendiger produktiver Spiegel des Universums» und als solcher göttlich. Der Mensch als Mikrokosmos und die Natur als Makrokosmos entsprechen sich. Da die Objekte im Geist des Künstlers wahrer als in sich selbst sind, kann das Kunstwerk auch einen höheren Rang als die Naturdinge erreichen.

In der Schule von Chartres fallen alle Dinge in drei Bereiche: die Werke Gottes, die Werke der Natur und die Werke der die Natur nachahmenden Künstler.<sup>39</sup> Die Natur erscheint als Simulacrum der göttlichen Idee, die Produktivität des menschlichen Geistes als Voraussetzung zur Erkenntnis des göttlichen Geistes. Was der Mensch aber schafft, erscheint im Vergleich zu den Produkten Gottes nichtig; das gilt auch für das Kunstwerk, das ähnlich nichtig wie er selbst ist. So wird hier eine unaufgelöste Spannung zwischen den Möglichkeiten und den Realisierungen des menschlichen Geistes sichtbar.

Bei Thomas von Aquin wird die Natur als Gedankeninhalt der göttlichen Kunst bestimmt. Der menschliche Künstler ist auf die «Nachahmung der Natur angewiesen, weil seine Erkenntnis durch die Sinne aus den Naturdingen geschöpft ist... Die Naturdinge sind nachahmbar, weil sie von einem geistigen Prinzip hingeordnet sind auf ihr Ziel, so daß jedes <opus naturae>, ein <opus intelligentiae> sei.»<sup>40</sup> Für Thomas sind die Dinge von Gott vorgedacht und können daher vom Menschen erkannt werden. Die Erkenntnisfähigkeit des Menschen ist also Gott geschuldet. Kunst und Natur ähneln sich insofern, als sie in ähnlicher Weise ihre Mittel zu verwirklichen und zum Ziel zu gelangen versuchen.

Platon, Plotin, Eriugena, die Schule von Chartres und Thomas von Aquin gehen davon aus, daß die Natur geistig ist und jeder Sache ihre Idee vorausgeht. Für Nicolaus von Cues entsprechen sich Weltseele und menschliche Vernunft; Natur und Kunst ahmen die Idee nach. Die Idee der Dinge ist nicht sinnlich; sie ist die Einheit einer Vielheit von Bestimmungen, denen sie selbst nicht unterliegt. Natur und Kunst stehen nicht getrennt nebeneinander. Die Vernunft erscheint als die begründende Einheit von Natur und Kunst. Einige Jahrhunderte später entwickelt Goethe ähnliche Vorstellungen: «Die Nachahmung der Natur durch die Kunst ist um so glücklicher, je tiefer das Objekt in den Künstler eingedrungen und je größer und tüchtiger seine Individualität selbst ist. Ehe man ändern etwas darstellt, muß man den Gegenstand erst in sich selbst neu produziert haben.»<sup>41</sup>

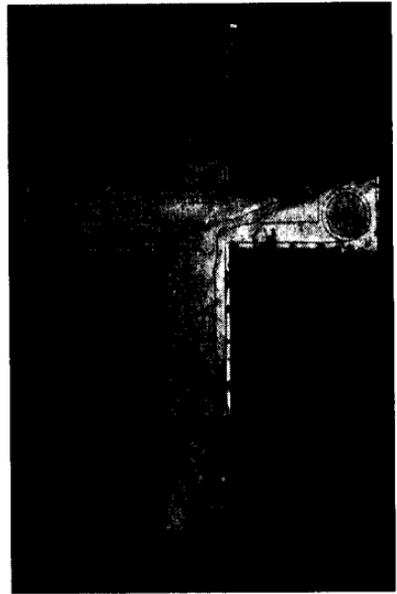
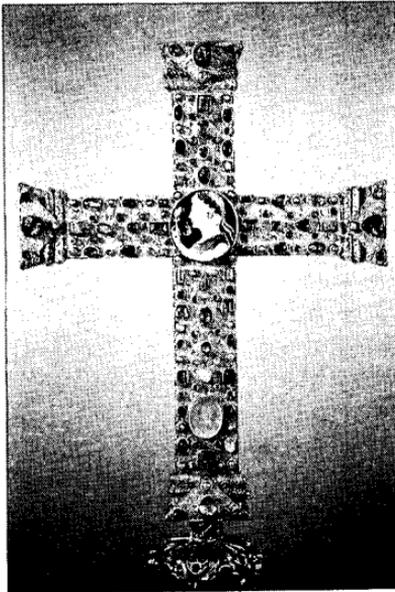
In Anlehnung an Kurt Flasch lassen sich folgende Schlüsse für die mittelalterliche Kunst und den Stellenwert der Mimesis in ihr ziehen:

- Natur und Idee sind nicht getrennt; der Naturbegriff ist nicht der reduktionistische der Naturwissenschaften des 19. und 20. Jahrhunderts.
- Begriffe, Denken und Kunst werden nicht im nachhinein an die Natur herangetragen; sie gehen ihr voraus. Die Natur ist das Abbild; eine naturalistische Deutung der Mimesis ist nicht möglich.
- Es fehlt eine Phänomenologie des Kunstwerks und ein Sinn für das Geschichtliche der Kunst.
- Die göttliche Kunst ist die unendliche Kunst und der Maßstab jeder menschlichen Kunst. Natur ist als Natur etwas Geistiges, wie der Mensch von Gott Geschaffenes. Wegen der sich mit ihr auseinandersetzenen Vernunft ist sie es wert, nachgeahmt zu werden. Vom Menschen kann sie nachgeahmt werden, weil er in seiner Sinnlichkeit der Natur ähnlich ist.
- Kunst muß durch die Nachahmung des Wesens der Natur mehr als ihre Oberfläche zur Erscheinung bringen. Nachahmung meint also

mehr als die bloße Imitation des Äußeren der Kunst; in diesem «Mehr» liegt die Freiheit des Menschen, etwas Neues zu schaffen, das in der Natur selbst kein Vorbild hat. Hier ist der Mensch das Abbild Gottes als Schöpfer und Künstler.

In einer anderen Richtung stellt sich der ästhetischen Reflexion die Frage, wie eigenständig die mittelalterliche Kunst ist. Ist etwa die romanische Architektur durch die «Unfähigkeit» der Künstler zur genauen Nachahmung der römischen Kunst gekennzeichnet?<sup>42</sup> Oder stellt die romanische Kunst einen eigenen Entwurf dar, der sich nicht unter dem Begriff der Nachahmung im Sinne von Reproduktion fassen läßt?<sup>43</sup> Unterstellt man eine schlechte Nachahmung, dann ergibt sich die Frage: Was wird in der romanischen Kunst dargestellt, und was fehlt in der Darstellung? Diese Kategorien der gleichzeitigen «Anwesenheit» und «Abwesenheit» in der Darstellung verweisen auf Mimesis. Wie die Metapher bringt Mimesis etwas zur Darstellung, das selbst abwesend ist und in der Darstellung auch abwesend bleibt. So entsteht ein interbildlicher Dialog zwischen dem Vorbild und dem dargestellten (Ab-)Bild. Das Ausmaß der Transformationen, die zwischen dem Vorbild und dem Abbild stattfinden, entscheidet über die Eigenständigkeit des Abbildes – in diesem Beispiel über die Originalität der romanischen gegenüber der römischen Architektur. So zeichnet sich die romanische Kunst dadurch aus, daß Elemente aus der römischen Kunst übernommen, jedoch in ihrer Bedeutung vollständig verändert werden, so daß etwas bislang Neues entsteht. An dem Lothar-Kreuz aus dem Aachener Kirchenschatz lassen sich diese für die mittelalterliche Kunst so charakteristischen mimetischen Prozesse verdeutlichen.

Das Kreuz datiert aus der Zeit um 1000. Die in seinem Zentrum zu sehende Gemme stellt Augustus dar und stammt aus seiner Zeit; die kleine Kaiserdarstellung am Fuß des Kreuzes wird durch eine Inschrift als Darstellung Lothar II., des Enkels Karl des Großen, ausgewiesen. Offensichtlich handelt es sich bei diesem Kreuz aus der Zeit der Ottonen um eine Verbindung von Elementen aus mehreren historischen Perioden, die so zusammengestellt worden sind, daß sie trotz historischer Veränderungen die Kontinuität der Geschichte zum Ausdruck bringen. Gezeigt werden soll durch die Symbolik dieses Kreuzes, daß die Ottonen in der Tradition des Römischen Reiches stehen. Der Regierungszeit des Augustus kommt dabei insofern besondere Bedeutung zu, als in ihr Christus zur Welt gekommen ist, dessen Kreuzigung auf der Rückseite des Kreuzes dargestellt wird. Zu dieser Darstellung des leidenden Christus steht die Abbildung des unbewegten starken Kaisers im Gegensatz.



Seine Unbeweglichkeit kontrastiert mit der sich fortwährend ändernden Welt und wird als Hinweis auf Jupiter, die Göttlichkeit des Kaisers, aber auch die Göttlichkeit des Menschen überhaupt verstanden. Die Einfügung dieser Gemme ins Zentrum des ottonischen Kreuzes ist ein *mimetischer Akt*, der Ausdruck der «renovatio imperii» der Ottonen ist.

Das Regierungsprogramm der Ottonen knüpft an die Göttlichkeit des Kaisers Augustus an, die eine spezielle Würde durch das Leiden Christi während der Kreuzigung erhält. Das Kreuz wird zu einem Dialog unterschiedlicher Traditionen und Intentionen, die in ihm gebündelt werden und der Auslegung bedürfen. Die Details der Darstellung erhalten im Zusammenhang mit der Programmatik des Kreuzes neue Bedeutungen. Sie ergeben sich aus der *intertextuellen* Lektüre des Kreuzes, in deren Rahmen die Eindeutigkeit der Bedeutung bisherigen Leidens durch die Überschneidung mit neuen Bedeutungen aus anderen Kontexten aufgelöst wird. Eine bis dahin nicht gekannte Mehrdeutigkeit entsteht. Sie ist das Ergebnis mimetischer Beziehungen zwischen gleichzeitig präsenten unterschiedlichen Bedeutungen des gleichen Zeichens. Ein solches Zeichen ist der kaiserliche Adler der Augustus-Gemme, der auf dem Hintergrund der Kreuzigungsdarstellung und im Zentrum des Kreuzes die Bedeutung einer Taube erhält und damit auf den Heiligen Geist verweist. Auch der Lorbeer wird zum Zeichen des göttlichen Sie-

ges, der Präsenz der Trinität, der Glorie des göttlichen Reiches. Das Kreuz verbindet die Augusteische Reichsordnung mit der göttlichen Ordnung; eingelöst werden soll diese Verbindung durch die Erneuerung des Reiches durch die Ottonen.

In deutlicher Differenz zur römischen Kunst entwickelt die romanische Kunst eigene Ausdrucksformen und Bedeutungen; eine eigene Kreativität entsteht. Durch die Überlappung der römisch-heidnischen und der christlichen Traditionen bilden sich neue Horizonte. In der mimetischen Verarbeitung heterogener Vorbilder werden Werke geschaffen, die zwar mit Vorbildern aus mehreren Traditionen in Verbindung stehen, jedoch in der romanischen Kunst radikal neue Bedeutungen erhalten. Im «Gespräch» der verschiedenen Traditionen und Sprachen entsteht die für die mittelalterliche Kunst charakteristische Vieldeutigkeit.

### *Mimesis in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts*

In der Folgezeit blieben Mimesis und Ästhetik über den Anspruch, die Kunst solle die Natur nachahmen und sie vollenden, eng verbunden. Zu Unrecht hat man in dieser Konzeption eine Beschränkung der schöpferischen Kräfte des Menschen gesehen, aus der sich der Mensch erst allmählich zu befreien begann.<sup>44</sup> Nach dieser Auffassung repräsentiert der Löffelschnitzer des Nicolaus von Cues aus dem Jahre 1450 den neuen in einer alltäglichen Handlung in Erscheinung tretenden selbstbewußten Menschen, der Kunst nicht mehr als Nachahmung der Natur, sondern als Nachahmung der «unendlichen Kunst» Gottes begreift und der den Blick weniger in den Kosmos als auf die menschengeschaffene Dingwelt richtet. Bedeutend ist zudem, «daß hier das ganze Pathos des schöpferisch-originären Menschen und der Bruch mit dem Nachahmungsprinzip beim *technischen*, nicht beim *künstlerischen* Menschen hervortreten.»<sup>45</sup> In Blumenbergs Deutung konstituiert sich der schöpferische Mensch über den Einfall (*entusiasmo*); seine Vollendung findet er in der Vorstellung vom Originalgenie, von der aus Naturnachahmung als eine Beschränkung der Kräfte des Menschen erscheint.

In der Ästhetik setzt sich diese Veränderung innerhalb eines Jahrhunderts durch. Am Anfang des 18. Jahrhunderts stand die Dichtungstheorie noch ganz unter dem Einfluß der italienischen, französischen und englischen Poetiken. So heißt es in Gottscheds «Kritischer Dichtkunst» von 1730 ausdrücklich: «Ich sage also ernstlich: ein Poet sei ein geschickter Nachahmer aller natürlichen Dinge.» Die Ähnlichkeit zur ari-

stotelischen Poetik ist deutlich. Der Akzent liegt auf der Mimesis, weniger auf der Praxis des Genies. «Das Verhältnis von Mimesis und Poiesis läßt sich also schematisieren als ein Zirkel, den Dichter und Leser, Hörer bzw. Zuschauer gemeinsam schlagen: der Dichter verfremdet das Wahrscheinliche ins Wunderbare, der Leser reduziert das Wunderbare aufs Wahrscheinliche, auf Erfahrungswirklichkeit; der Dichter maskiert die Wahrheit und die Natur als Fiktion, der Leser demaskiert die Fiktion als Wahrheit und Natur.»<sup>46</sup> Dem Dichter ist es erlaubt, die Wahrheit so darzustellen, daß sie gefällt. Dem Leser obliegt es, diese Darstellung, dieses Bild mit dem ihm zugrunde liegenden Vorbild zu vergleichen und so die Dichtung als «wunderbare» Nachahmung der Natur zu verstehen. In diesem Prozeß liegt der Kern der ästhetischen Erfahrung.

Johann Elias Schlegel hat in seiner «Abhandlung von der Nachahmung» (1742/45) in diesem Vergleich zweier Vorstellungen den Ursprung des ästhetischen Vergnügens gesehen. Kritisch haben die Schweizer Johann Jacob Bodmer und Johann Jacob Breitinger sich gegen Gottscheds Poetik gewandt. In Breitingers «Kritischer Dichtkunst» von 1740 bleibt zwar das Prinzip der Naturnachahmung durchaus noch gültig; doch finden sich hier schon Formulierungen, die auf romantische Poetiken vorausdeuten. So wird dem Dichter die Aufgabe zugeschrieben, mit Hilfe der Phantasie nicht die gegenwärtige Welt abzubilden, sondern neue Begriffe und Vorstellungen zu ersinnen, die in einem anderen «möglichen Weltgebäude zu suchen sind». Daher sind Dichter auch Schöpfer, die eine neue «poetische Welt» schaffen, in der «alles der Zeit und dem Raum nach ineinander gegründet» sein soll.<sup>47</sup>

In der deutschen Aufklärung des 18. Jahrhunderts wird Batteux' in Deutschland intensiv rezipiertes ästhetisches System bestimmend. In seinem Mittelpunkt steht die Naturnachahmung. In einem deduktiven Verfahren leitet er sein zentrales ästhetisches Postulat, nach dem die «schönen Künste» die schöne Natur nachahmen sollen, aus dem Geist und den Regeln des Geschmacks ab. Aus einer Nachahmung der Natur wird immer mehr eine «Idealisierung der schönen Natur» im Kunstwerk.<sup>48</sup> Das Verhältnis des Künstlers zur schönen Natur wird durch zwei seiner Eigenschaften bestimmt: den Geist (*génie*) und den Geschmack (*goût*). Seine Begeisterung ist die Kraft, mit der der Künstler sein Verhältnis zur Natur darstellt. Das Vernunftprinzip wirkt auf mimetische Prozesse so ein, daß eine Ordnung in der Mannigfaltigkeit und eine Symmetrie der Teile im Verhältnis zum Ganzen entstehen, die sich aus dem Zusammentreffen des menschlichen Geistes mit der Natur bilden. Die mimetischen Prozesse des menschlichen Geistes sind individuelle

Äußerungen der allgemeinen Vernunft; diese erkennt die Ordnung, die Symmetrie und die Einheit der Natur. Der Geschmack ist das dabei mitwirkende emotionale Element; durch ihn werden die Gegenstände auf den Menschen selbst bezogen. Der ‹gute Geschmack› wird zum Beurteiler der schönen Künste – ein Gedanke, den Kant aufgreifen und in sein System einfügen wird.

Gottsched, K. W. Ramler und J. A. Schlegel tragen zur Verbreitung dieser Vorstellungen in Deutschland bei; schon bald üben sie auf die Berliner Sulzer, Nicolai und Mendelssohn und auf Lessing ihren Einfluß aus. Deren Auseinandersetzung mit Batteux ist heftig und führt allmählich zur Überwindung dieser Theorie der Nachahmung. Kritisiert wird vor allem die zentrale Stellung des Nachahmungsprinzips in den schönen Künsten und der rationalistische deduktive Charakter dieser Theorie, der die Natur der Empfindungen der Menschen außer acht läßt. Der Sturm und Drang, die deutsche Klassik und die Romantik greifen diese Vorstellungen von Naturnachahmung als Zentrum der Kunst und Dichtung scharf an und entwickeln neue ästhetische Perspektiven, die hier nicht mehr behandelt werden können.

Jean Pauls in der ‹Vorschule der Ästhetik› von 1804 geäußerte Vorstellung, daß ‹Dichtung die Darstellung der Subjektivität der Welt durch Subjektivität sei›, gibt eine Perspektive für die Entwicklung an, in der das eigenständig gestalterische Element der Mimesis radikalisiert wird. In die gleiche Richtung weist die Forderung des Novalis: ‹alles muß poetisch sein›. Die ‹Poetisierung der Welt›, die die Romantiker fordern, impliziert ebenfalls diese Subjektivierung der Mimesis und der mimetischen Prozesse. Nach dem Selbstverständnis der Romantiker zielt die Poetisierung der Welt auf einen Prozeß, für dessen Ergebnisse es kein Vorbild gibt, das nachgeahmt wird, in dem vielmehr die ‹poetisierte Welt› selbst das Ziel ist. Zweifellos spielt in diesen Fällen die Einbildungskraft die entscheidende Rolle. Denn außerhalb der Kunst gibt es nichts, auf das sie sich unmittelbar beziehen kann. Entscheidend wird die Übersetzung des in der Einbildungskraft entworfenen Bildes, das selbst nicht mehr auf Vorbilder reduzierbar ist, in das Medium der Kunst oder Dichtung. Im Verlauf des 19. und 20. Jahrhunderts nehmen die subjektiven Variationen in diesem Übersetzungsprozeß zu. Intensiv imaginieren die Avantgarden neue Bilder und Vorstellungen als Ausgangspunkte des künstlerischen Prozesses. Ein radikaler *Pluralismus* mit mimetischen Beziehungen zwischen den Künsten entsteht und führt zu einer zunehmenden Selbstreferentialität der Kunst.

## 2. Soziale Mimesis

Außer in Kunst und Dichtung spielt Mimesis in der Phylogenese und Ontogenese, im Zivilisations- und Sozialisationsprozeß eine zentrale Rolle. Sie ist eine Voraussetzung der Kultur, des Sozialen und der Erziehung und durchzieht viele Bereiche menschlichen Handelns, Interagierens und Produzierens. Mimetische Prozesse beeinflussen das Verhältnis des Menschen zur Natur, zur Gesellschaft und zum Anderen. An vier Beispielen soll dies verdeutlicht werden. Mimikry ist bei Pflanzen und Tieren das Ergebnis von Mutation und Selektion, also des Evolutionsprozesses. Angesichts der gefährvollen Natur scheint es auch beim Frühmenschen derartige Prozesse des Angleichens an die Natur gegeben zu haben, die Schutz gegen deren Schrecken boten und somit zu einem Mittel des Überlebens wurden. Mit dem Entstehen der Magie ändert sich die Situation. Nun dienen die mimetischen Fähigkeiten dem Menschen dazu, ‹Ahmungen› zu entwerfen. Mimesis erscheint nicht als Nachahmung, sondern als ‹Vor-Ahmung› der Natur. Sodann gilt es, die destruktive gesellschaftliche Seite der Mimesis herauszuarbeiten. Hier kommt den durch Mimesis produzierten gesellschaftlichen Gewaltpotentialen und den Verfahren, diese handzuhaben, besonderes Interesse zu. Schließlich ist jede Begegnung zwischen Menschen auf deren mimetische Fähigkeit angewiesen, da ohne sie Sympathie, Verständnis und Intersubjektivität nicht möglich sind. Mimesis ist somit eine unerläßliche Voraussetzung des Sozialen. Daher erscheint es durchaus als gerechtfertigt, den Begriff ‹soziale Mimesis› einzuführen, der weiterer, diesen Rahmen sprengender Bearbeitung bedarf.

### *Mimikry: Die ökologische Mimesis*

Formen der Mimesis finden sich nicht nur beim Menschen, sondern auch bei Tieren und bei Pflanzen. Allerdings unterscheiden sich hier die mimetischen Prozesse, so daß es sich empfiehlt, eher von der Mimikry als der Mimesis der Pflanzen und Tiere zu sprechen. Pflanzen sind zu außerordentlichen Anpassungen an ihre Umwelt in der Lage. Drei Elemente spielen dabei eine Rolle: das Vorbild, der Nachahmende und der Signalempfänger bzw. das Tier, das zwischen Vorbild und Nachahmer keine sichere Unterscheidung treffen kann.<sup>49</sup>

Nachgeahmt werden Farben, Gestaltmerkmale, Verhaltensformen. Im Unterschied zur Mimesis des Menschen handelt es sich bei der Mimikry von Pflanzen und Tieren um das Ergebnis einer Evolution. Diese

bringt schließlich durch Selektion und Mutation über mehrere Generationen die für das Überleben geeigneteren Merkmale hervor. Voraussetzung für die Entwicklung einer Mimikry durch Evolution ist ein Fortpflanzungsvorteil, den der Nachahmende durch Mimikry hat.

Eine der bekanntesten Formen der Mimikry bei Pflanzen besteht in der Nachahmung einer ungenießbaren Art mit dem Ziel, nicht gefressen zu werden. In diesem Fall ist das bloße Überleben der sich anpassenden Pflanze bereits ein Überlebensvorteil gegenüber anderen dazu nicht fähigen Pflanzen. Ähnliches gilt für Tiere, die sich ihrer Umwelt in Form und Farbe so anpassen, daß sie von ihren Feinden nicht identifiziert und gefressen werden können, oder die sich totstellen und dadurch überleben.

Eine andere Form der Mimikry besteht zwischen Pflanzen und ihren Bestäubern. Hier ist die Beziehung symbiotisch; beide haben einen Vorteil aus ihr. Diese Situation machen sich auch Pflanzen zunutze, deren Form den Bestäubern zwar Nektar verspricht, ihn ihnen aber nicht gibt, obwohl sie die Leistungen der Bestäuber durch deren Täuschung erhalten. Ein bekanntes Beispiel ist die Orchidee Rotes Waldvögelein, die in Gebieten, in denen sie mit der Glockenblume zusammen wächst, deren Form nachahmt und so trotz fehlendem Nektar von Wespen bestäubt wird. Beide Pflanzen unterscheiden sich für unser Auge durch unterschiedliche Farben der Blüten, nicht jedoch für die Wahrnehmungsorgane der Insekten, von denen viele rotblind sind, so daß sie beide Pflanzen verwechseln.

Ein weiteres Beispiel für Mimikry gibt die zu den Orchideen gehörende Ragwurz. Hier sondern die Blüten statt Nektar einen Duftstoff ab, der dem Sexuallockstoff der Insekten ähnelt. Dies führt dazu, daß die männliche Biene eine Pseudokopulation mit der Blüte vollzieht, die zudem für das Bienenmännchen wie eine weibliche Biene aussieht. Wenn die Biene auf der Pflanze landet, nimmt sie Pollen auf, die sie nach Verlassen der einen Pflanze bei der anderen abstreift. So bietet die Pseudokopulation der Pflanze erhebliche Vorteile. Auch Aasblumen geben den Insekten fast nie Nektar; sie täuschen durch ihren Aasgeruch die Insektenweibchen, die Aas für die Ablage ihrer Eier suchen und so von Blume zu Blume fliegen und sie bestäuben.

Diese Prozesse der Mimikry zielen auf eine verbesserte Anpassung an die Umwelt, die der Pflanze bzw. dem Tier bessere Überlebenschancen bietet. Sie werden durch Mutation eingeleitet und durch Selektion in der für das Überleben richtigen Richtung gehalten. Ähnliche Prozesse haben auch die Geschichte der Vormenschen bestimmt und legen Hypothesen nahe, warum bestimmte Formen des *Homo Australopithecus*

sich nicht weiterentwickelt haben.<sup>50</sup> Am «mutmaßlichen Anfang des Menschengeschlechts» (Kant) stand der Schrecken vor der gefährlichen Natur. Dem Frühmenschen blieb häufig nichts anderes übrig, als sich tot zu stellen, also eine Kleintieren vergleichbare Erstarrungsreaktion zu zeigen. Mit Hilfe dieser «Angleichung ans Tote» machte der Frühmensch sich unangreifbar; er überlebte, allerdings als «wehrloses Opfer»<sup>51</sup>. Noch gelingt ihm keine Distanzierung gegenüber der übermächtigen Natur; sein einziger Überlebensweg ist diese Verhärtung, Erstarrung, Entfremdung und Verdinglichung bewirkende Anpassung an die übermächtige Lebensumwelt. Mit dieser Transformation ins «Tote» wird bereits hier eine Seite des Zivilisationsprozesses sichtbar, die bis heute diesen mitbestimmt. Ist sie zunächst an den Raum gebunden, in dem der Mensch lebt, so erfaßt sie später in Form einer bis zum Exzeß getriebenen Chronokratie auch seine Lebenszeit.<sup>52</sup> In jedem Fall ist der Mensch in dieser Perspektive Opfer in einem sich weitgehend unabhängig von ihm vollziehenden Evolutions- und Zivilisationsprozeß.

### *Mimesis und Magie*

Distanz und Unabhängigkeit gegenüber der Natur gewinnt der Mensch erst mit der Entwicklung der Magie. Wenn sie im Verhältnis zu seiner Umwelt zu einem bestimmenden Merkmal wird, betritt er eine im Vergleich zur bloßen Anpassung an die Natur und zur «Angleichung ans Tote» neue Phase der Geschichte. Der Mensch entwickelt Vorstellungen über die in der Natur beobachteten Zusammenhänge und versucht, diese durch sein Handeln zu beeinflussen. Er beginnt, der Natur etwas vorzuschreiben, dessen Nachvollzug er von ihr erwartet. So ändert sich allmählich das mimetische Verhältnis zwischen Mensch und Natur. War es zunächst ein Totstellreflex gegenüber der übermächtigen Natur, so wurde es allmählich eine «Vorahnung», in der der Mensch Vorstellungen entwickelt, von denen er erwartet, daß die Natur sie «befolge».

Die Wirksamkeit der Magie, die in allen frühen Kulturen den Versuch des Menschen darstellt, Macht über die Natur und andere Menschen zu gewinnen, hängt von der Intensität der Emotionen im magischen Akt des Ausführenden und dem mimetischen Ausdruck ab. Soll beispielsweise mit einem magischen Akt Schrecken abgewehrt werden, so muß sich der Zauberer so verhalten, als ob ihn selbst Angst befällt. Er muß zittern, schreien und sich so darstellen, als habe ihn das Entsetzen gepackt; der Zauberer muß sich also dem gefürchteten Gefühl mimetisch angleichen und es so vor den Augen aller handhabbar machen. In ande-

ren Fällen wird versucht, mit Hilfe eines Ritus ein Ziel zu imitieren, also mit Hilfe einer Handlung ihr Resultat vorwegzunehmen. Der Versuch, durch eine brünstige Vereinigung auf den vertrocknenden Äckern diese wieder zur Fruchtbarkeit zu bringen, ist dafür ein Beispiel. Entscheidend ist die Übertragung der magischen Kraft auf das Objekt, den Schrecken oder die unfruchtbare Natur, mit der Hoffnung, daß diese sich anstecken lassen und sich mimetisch zur investierten magischen Kraft verhalten. Um diese Ansteckung zu sichern, kommt es zu Beschwörungen mit Geräuschen, mit dem vitalen Gebrauch von wunschbezogenen Worten und mythologischen Anspielungen.<sup>53</sup> Magie ist eine nur dem Menschen innewohnende Kraft, die mit Hilfe von Stimme, Körperausdruck (Tanz) und Ritus dargestellt wird und der spezielle Aufgaben zugewiesen werden. Der mimetische Prozeß besteht darin, ein Bild von der erwünschten Situation und den zu ihrer Veränderung notwendigen Handlungen zu entwerfen und mit der Absicht nachzuahmen, durch die Nachahmung zu seiner Realisierung beizutragen. Hier hat die Magie Berührungspunkte mit frühen Formen der Wissenschaft. Nach Malinowskis Unterscheidungsversuch geht Wissenschaft davon aus, «daß Erfahrung, Anstrengung und Vernunft Gültigkeit haben», und beruht Magie auf der Annahme, «daß Hoffnung nicht fehlschlagen und der Wunsch nicht trügen kann»<sup>54</sup>. Wie weit diese Unterscheidung greift, muß hier offenbleiben. Doch sind Zweifel angebracht; denn die Entwicklung der Wissenschaft basiert stärker als oft angenommen darauf, Konzepte und Theorien in der Hoffnung zu entwickeln, daß sie gültig sind.

Obwohl instrumentelles Denken und Handeln sowie der Gebrauch von Werkzeugen und Instrumenten in frühen Kulturen eine eigenständige Rolle spielen und über die Zuständigkeit und Reichweite dieses Gebrauchs klare Vorstellungen herrschen, gibt es Bereiche und Zusammenhänge, für die lediglich die Magie zuständig ist. In diesen ist es Aufgabe des Zauberers, mit seinen Mitteln Natur und andere Menschen zu beeinflussen. Dies geschieht mit Hilfe der «Ahmung» – so jedenfalls Leopold Ziegler. Damit ist nicht gemeint, daß der Mensch die Natur nachahmt; vielmehr «ahmt er voraus. Er schauspielert und stellt dar. Er drückt mimisch aus, was er von der urhebenden *natura naturans* erwartet, und er drückt es mit der höchsten ihm möglichen Drastik aus.»<sup>55</sup> Noch einmal wird deutlich: Der Ansatzpunkt magisch-mimetischen Verhaltens liegt im Menschen, nicht in der Natur.

Mit Hilfe seines Denkens schreibt der Mensch der Natur vor, was er von ihr erwartet. Durch die Intensität seiner Emotionen und Darstellungen will er sich ihrer Macht entziehen und Einfluß über sie gewinnen.

Man könnte hierin einen Ansatzpunkt zur allmählichen Emanzipation des Menschen von der Natur sehen. Mimesis wäre dann die Kraft, die durch Angleichung an die «urhebende natura naturans» Einfluß auf diese gewinnt. In der Mimesis gäbe es nicht wie in der Wissenschaft die Subjekt-Objekt-Spaltung und den Versuch eines Subjekts, die zum Objekt gemachte Welt zu erkennen und zu beherrschen. Sondern durch Angleichung und Annäherung des in enger Beziehung zur Natur stehenden Menschen soll die Natur im Sinne des Menschen beeinflußt werden. Der Umwelt wird das nahegelegt, was man von ihr als Mensch erwartet. Die schaffende Natur soll durch «Ahmung» zur erwünschten Antwort auf die menschlichen Wünsche gebracht werden. Allerdings stehen die Wünsche der Menschen noch im Einklang mit der Natur und haben sich noch nicht von ihr gelöst und verselbständigt. Dieser Prozeß der «Ahmung» stellt einen ersten Versuch dar, sich eine kosmische Ordnung zu schaffen, in der die Trennung von Ursache und Wirkung noch nicht vollzogen ist. Durch die Darstellung von Wunschbildern und Wunschhandlungen zielt Magie darauf, die Natur zur Nachahmung dieser Bilder zu verleiten. Vertraut wird auf die vom «Bild» ausgehende ansteckende Wirkung, durch die die gewünschten Bilder und Handlungen auf seiten der Natur und anderer Menschen hervorgebracht werden.

Vorausgesetzt wird eine Möglichkeit zur Ansteckung, Verführung bzw. Nachahmung durch Vor-Handlungen. Magische Wirkungen werden von den vom Zauberer entworfenen Vorstellungsbildern und den diesen Bildern folgenden mimetischen Handlungen erwartet. Da sich diese Wunschvorstellungen manchmal erfüllen und da dieser Erfüllung nach magischen Handlungen besondere Aufmerksamkeit zukommt, können auch immer wieder Wirkungen und Erfolge magisch-mimetischen Handelns festgestellt werden, in deren Folge der kultisch-gesellschaftliche Wert der Magie steigt.

Magische Wirkungen entfalten sich auf der Grundlage von drei Prinzipien: Kontiguität, Similarität und Kontrast. Einmal wird die magische Handlung des Menschen wirksam, wenn der Teil, auf den sie sich richtet, für das Ganze steht, auf das sich die magische Kraft bezieht. So steht ein Gegenstand aus dem Besitz eines Feindes in Kontiguität mit dem Feind selbst. Was dem Gegenstand getan wird, soll sich auf seinen Besitzer übertragen. Sodann wird der magische Akt wirksam, wenn eine Ähnlichkeit zwischen dem Objekt gegeben ist, auf das er sich richtet, und dem Objekt, dessen Beeinflussung intendiert ist. Bereits wenn eine Kontiguität vorliegt, spielt das Mimetische eine Rolle. Wo Ähnlichkeiten gegeben sind, kommt das Mimetische besonders zur Wirkung.<sup>56</sup> Wo

derartig strukturierte Formen magischer Handlungen in modernen Gesellschaften angetroffen werden, lassen sich auch heute noch Formen mimetischen Handelns entdecken.

### *Mimesis und Gewalt*

Zunächst wurde Mimesis in der Form pflanzlicher und tierischer Mimi-kry und damit in der Form des <Angleichens ans Tote>, des Totstellreflexes der frühen Menschen angesichts der Überlegenheit der gefahrvollen Natur, behandelt. Sodann zeigte sich Mimesis im Zusammenhang mit Magie als Fähigkeit, Distanz und Handlungsfähigkeit gegenüber der Natur zu gewinnen, und als Fähigkeit der «Ahmung», die der Natur Vorgaben macht, deren Erfüllung erwartet wird. Nun erscheint Mimesis als der Zwang, Hierarchien und soziale Differenzierungen aufzuheben. Die Außerkraftsetzung von Verboten und Ritualen in Krisensituationen, die bis dahin die Differenzen zwischen den Menschen aufrechterhielten, bewirkt den Zusammenbruch von Ordnungen. Mimetische Prozesse führen zur Ansteckung vieler situativ einander ähnlich werdender Menschen. Dieser Verlust an Unterscheidungen zwischen den Menschen läßt sich als ein Grund für das Entstehen gesellschaftlicher Gewalt ansehen. Nur durch das Opfer eines Sündenbocks und durch den Zusammenschluß aller gegen einen werden wieder Differenzen hergestellt und läßt sich die der Gesellschaft inhärente Gewalt besänftigen. Die mimetischen Prozesse zwischen den Menschen geraten hier vor allem in der die Gesellschaftsordnung gefährdenden Form in den Blickpunkt.

Die Erkenntnis des <Ansteckungscharakters> der Mimesis, von dem auch im Kontext mimetischer Magie die Rede war, ist der Ausgangspunkt einer wichtigen Theorie über die Entstehung gesellschaftlicher Gewalt.<sup>57</sup> Einerseits ist Mimesis eine durch die Exzentrizität des Menschen ermöglichte Fähigkeit, von frühem Alter an zu lernen. Indem man andere nachahmt, eignet man sich an, was sie vormachen. Dabei handelt es sich um <Aneignungsmimesis>. Mit ihrer Hilfe werden die in einer Kultur entwickelten Einstellungen, Fähigkeiten und Verhaltensweisen von Generation zu Generation weitergegeben und modifiziert. Die mimetische Fähigkeit des Menschen ist für den Aufbau von Gesellschaften und die Entwicklung von Individuen konstitutiv. Andererseits ist sie ein Grund für die Entstehung von Gewalt zwischen den Menschen. Denn die mimetische Aneignung von Einstellungen und Handlungsformen schafft zur gleichen Zeit Konkurrenz und Rivalität zwi-

schen den nachgeahmten und den nachahmenden Menschen, die zum Ausgangspunkt von Gewalthandlungen werden. Eine widersprüchliche Situation entsteht: Die vom Nachahmenden erstrebte Aneignung bestimmter Eigenschaften des Nachgeahmten verträgt sich nicht mit dem Wunsch beider, sich zu unterscheiden und einmalig zu sein. In diesem Wunsch nach Unterscheidung und Einmaligkeit ist die durch Mimesis erzeugte Gleichheit und Unterschiedlichkeit eine Bedrohung, die die gesellschaftlichen Gewaltpotentiale erhöht.

Handlungen mit großer emotionaler Intensität scheinen in besonderem Maße Mimesis herauszufordern; der ansteckende Charakter des Lachens, der Liebe und der Gewalt ist sprichwörtlich. In frühen Kulturen wurde jede Gewalthandlung mit weiteren Gewalthandlungen beantwortet. Immer wieder kam es zu einem ‹Teufelskreis› der Gewalt, der ihr Ausmaß und ihre Intensität verstärkte. Dadurch wurde nicht selten der Zusammenhalt der Gesellschaft gefährdet. Mit Hilfe von Verboten und Ritualen versuchen Gesellschaften auch heute noch, mimetisch bedingter Gewalthandlungen Herr zu werden.

*Verbote* sollen alles ausschließen, was eine Gemeinschaft bedroht. Zugelassen werden Konkurrenz- und Rivalitätskonflikte nur so lange, wie sie ein bestimmtes, der gesellschaftlichen Entwicklung förderliches Ausmaß nicht überschreiten. Ausgeschlossen werden auf jeden Fall Gewalthandlungen. Mit Verboten eingeschränkt wird ein Nachahmungsverhalten, das auf die Auslöschung von Differenzen zielt, die für die Erhaltung der inneren Ordnung der Gesellschaft strukturell erforderlich sind. Zu diesen gehören die durch Arbeits- und Funktionsteilungen und Hierarchien bedingten Unterschiede zwischen den Gesellschaftsangehörigen. Sie müssen erhalten bleiben, da sie eine Integrationsfunktion haben, die durch die Zulassung einer uneingeschränkten Mimesis gefährdet würde. Eine Gratwanderung zwischen der die Gesellschaft zusammenhaltenden und der sie auflösenden Macht der Mimesis mit Hilfe der sie einschränkenden Verbote ist notwendig. Daher werden mimetische Konkurrenz- und Rivalitätskonflikte in bezug auf die in einer Gesellschaft jeweils begehrtesten Objekte nur in eingeschränkter Weise zugelassen. Verboten wird, daß sie in offene, die gesellschaftliche Ordnung zerbrechende Gewaltkonflikte münden.

Während viele Verbote durch den Ausschluß mimetischer Rivalität darauf zielen, die in ihr potentiell enthaltene Gewalt zu unterdrücken, stellen zahlreiche *Riten* den Versuch dar, die manifeste mimetische Krise so zu kanalisieren, daß der Zusammenhalt der Gesellschaft nicht gefährdet wird. Werden die die mimetische Rivalität steuernden Verbote übertreten, kommt es zu einer die Gesellschaft gefährdenden Ge-

walkrise. Aufgabe von Riten ist es, die Gefährdung der Gesellschaft in der mimetischen Krise in einen Akt gesellschaftlicher Zusammenarbeit zu überführen. Indem Rituale die gefährliche Auflösung der Gesellschaft mimetisch vor Augen führen und dadurch die Integrationswünsche und die Kräfte des Zusammenhalts stärken, wehren sie die drohenden Krisen ab. Während Verbote die Entstehung mimetischer Krisen verhindern sollen, dienen Riten dazu, sie dadurch zu überwinden, daß sie bestimmte, die Gesellschaft konstituierende integrative Handlungen wiederholen. Die Wiederholung der Riten soll die integrativen Kräfte aktualisieren und die in der Rivalität steckende auflösende Gewalt überwinden. Indem diese Riten gemeinsam vollzogen werden, hat die Gemeinschaft über den mimetischen Prozeß an ihrer versöhnenden Kraft teil. Riten und Verbote sollen also die durch Mimesis aktualisierbare Gewalt vermeiden oder überwinden helfen.

In mimetischen Krisen, in denen Gewalthandlungen stattfinden, deren Eindämmung nicht mehr zu gelingen droht, kann es zur rituellen Opferung eines *Sündenbocks* kommen, mit deren Hilfe es gelingen kann, die Krise beizulegen.<sup>58</sup> In diesen Situationen wird ein potentielles Opfer gemeinschaftlich ausgewählt, als Sündenbock bestimmt und gemeinsam geopfert. Im Zusammenschluß der Gemeinschaft entwickelt sich eine ‚Gegenspielermimesis‘, das heißt eine Allianz gegen das zum Feind erklärte Opfer. Einmütig wird in der Regel jemand bestimmt, der sich nicht verteidigen kann und dessen Tötung keine weiteren Gewalthandlungen nach sich zieht. Zwar ist die Opferung selbst eine Gewalthandlung; doch wird von ihr erwartet, daß sie den mimetischen Zirkel der Gewalthandlungen abschließt. Denn sie konzentriert die Solidarität der Kollektivität gegen das oft nach dem Zufallsprinzip bestimmte Opfer und gibt ihr die Möglichkeit, sich durch diese Handlung von der ihr selbst inhärenten Gewalt scheinbar zu befreien. Das Ende der Krise wird durch folgenden Umkehrmechanismus erreicht. Einmal wird das Opfer für die der Gesellschaft innewohnende Gewalt verantwortlich gemacht, indem ihm eine Macht zugeschrieben wird, die es nicht hat; doch entlastet sich die Gesellschaft dadurch von ihren eigenen Gewaltpotentialen. Andererseits wird dem Opfer die Kraft der Versöhnung zugesprochen, die die Gesellschaft nach dem Tod des Opfers erlebt. In beiden Fällen handelt es sich um Zuschreibungen und Übertragungen, die sicherstellen sollen, daß das Opfer die erwarteten Ergebnisse bringt. Die Rückkehr zur Ruhe erscheint als Beweis dafür, daß das Opfer für die mimetische Krise verantwortlich war. Diese Überzeugung ist freilich eine Illusion. Nicht die Gesellschaft leidet unter der Aggression des Opfers, sondern dieses unter der Gewalt der Gesellschaft. Damit jedoch

dieser Umkehr-Mechanismus funktioniert, dürfen beide Übertragungen auf das Opfer nicht als solche durchschaut werden. Sonst besteht die Gefahr, daß das Opfer seine versöhnende, Befreiung bringende Kraft verliert.

Vielleicht handelt es sich bei der Durchführung dieser Opfer um stellvertretende Opfer, die an einen eine Gesellschaft häufig begründenden Mord erinnern. Nach dieser – von Freud angeregten – Interpretation würden Menschen Opfer darbringen, da ein «spontaner erster Mord die Gemeinschaft tatsächlich zusammengebracht und einer wirklichen mimetischen Krise ein Ende gemacht hat» (Girard). Dann wären Opfer-riten Versuche, eine drohende Krise abzuwehren, die jedoch in diesem Fall nicht um ihrer selbst willen produziert wurde, sondern vielmehr die Wiederholung eines früheren kollektiven Mordes war. Viele Mythen wären nach dieser Hypothese Erinnerungen und mimetische Verarbeitungen des die Gesellschaft und Kultur schaffenden Gründungsmordes und der damit verbundenen Schrecken erzeugenden Gewalt.

Aufgrund der mimetischen Rivalität wird häufig ein «Double» geopfert. Es gefährdet die Differenz und eignet sich besonders dazu, die in der mimetischen Rivalität steckende Gewalt durch seinen Tod zu versöhnen. Romulus und Remus, Kain und Abel sind Belege dafür, daß ein Double sterben muß, dessen Tod sich auch als Gründungsmord zu Beginn der jeweiligen Gesellschaft interpretieren läßt. Während im Falle Roms der Tod des Remus aufgrund seiner Provokation des Romulus als gerechtfertigt erscheint, wird die Tötung Abels durch Kain von vornherein als Verbrechen angesehen. Damit wird übrigens ein Charakteristikum der jüdisch-christlichen Geschichte deutlich, die sie von den Riten und Mythen vieler anderer Kulturen unterscheidet: Die Geschichte wird vom Standpunkt des Opfers, nicht jedoch – wie in den meisten anderen Kulturen – vom Standpunkt des Siegers erzählt.

Mimesis ist also in der Konstitution und Destruktion von Gesellschaften von Anfang an wirksam. Mimetische Prozesse durchdringen die gesellschaftlichen Hierarchien und Ordnungen und wirken sich auf die Entstehung sozialer Strukturen aus. Sie zeigen ihre Ambivalenz; sie bauen Ordnungen auf, zugleich aber gefährden sie sie und führen zu ihrer Zerstörung. Einerseits lassen sie sich auffangen und kanalisieren, andererseits drohen sie – wie etwa im Massenphänomen –, wildwüchsig und unkontrollierbar zu werden.<sup>59</sup>

### *Mimesis und der Andere*

Nach der Analyse der konstruktiven und destruktiven Rolle mimetischer Prozesse in Gesellschaften unterschiedlicher historischer Entwicklung soll nun die zentrale Rolle der Mimesis bei der Begegnung mit anderen Menschen verdeutlicht werden. Ausgangspunkt ist die Frage, welche Prozesse ablaufen, wenn sich zwei Menschen begegnen, der eine dem anderen gegenübersteht, sie sich anschauen, sich aufeinander beziehen und jeder den Versuch macht, sich das Bewußtsein des Anderen zu erschließen.<sup>60</sup> Das Bewußtsein des Anderen kann ich nur dadurch erfahren, daß der Ausdruck der Gefühle des Anderen und meine Gefühle in Bezug zueinander gesetzt und mein mimetischer Ausdruck mit meinen psychischen Gegebenheiten verglichen wird. Die Wahrnehmung des Anderen geht solchen Erfahrungen voraus. Die beobachteten Beziehungen zwischen meinem mimischen Ausdruck und dem mimischen Ausdruck des Anderen können mir Auskünfte über den Anderen geben. Hier liegt nach Merleau-Pontys Auffassung der Ursprung der Intersubjektivität.<sup>61</sup> Sie erwächst durch die innere Beziehung zwischen meinem Körper, meinem Bewußtsein und seinem Körper, die den Anderen als Vollendung dieses Systems erscheinen läßt. Die Evidenz des Anderen ist möglich, weil ich selbst für mich nicht transparent bin und meine Subjektivität meinen Körper hinter sich herzieht. Meine Ausdrucksbewegungen, die ich vor allem kinästhetisch verspüre, und die Ausdrucksbewegungen des Anderen, die ich vor allem mit den Augen aufnehme, werden «durch die nach <innen> und nach <außen> gehende innere Wahrnehmung» aufeinander beziehbar. Die Verbindung zwischen diesen beiden Formen innerer und äußerer Wahrnehmung ist nach Max Schelers Auffassung der *Ausdruckssinn*.<sup>62</sup>

Ob die <Brücke> des beiden Zonen gemeinsamen Ausdruckssinns immer gangbar ist, um Mimesis zu erklären, ist zweifelhaft. Zwar spielen die Intersubjektivität der ausdruckshaften Züge und die Bewegungen des Verhaltens, Benehmens und Gebarens sowie die Prozesse der Sympathie und der Antipathie in mimetischen Zusammenhängen eine Rolle. Doch erfordert die Möglichkeit der Nachahmung mehr. Nach Plessners Analysen muß «eine lokalisierte Übertragung der gesehenen Gestalt in die mir verfügbare Zone meines Aussehens stattfinden können, die mir als solche primär nicht visuell gegeben ist.»<sup>63</sup> In dieser Begegnung meines Blickes mit dem des Anderen liegt eine Grunderfahrung der Reziprozität zwischen mir und dem Anderen. Wenn ich das Auge des Anderen sehe, sieht er mich und nicht nur mein Auge. Der andere Mensch hat ein bestimmtes Aussehen; zugleich sieht er mich an

und steht mir gegenüber; mit ihm kann ich die Position tauschen. In der Austauschbarkeit des Blickpunktes ist er ein ‹Anderer›, wie ich für ihn ein Anderer bin. Der Blick gehört zur äußeren und zur inneren Wahrnehmung; er schafft die sinnliche Bildhaftigkeit und die in ihr sich zeigende Ausdruckhaftigkeit; zugleich wird er durch beide geschaffen. Unter Führung des Blicks, der dem Anderen begegnet, kann die *Reziprozität des Körperschemas* entdeckt werden, die wahrscheinlich mit der Ausbildung und Beherrschung der Motorik einhergeht. «Gerade weil meine Augen, ‹mit› denen ich blicke, mir selbst unsichtbar bleiben, treten seine Augen als Blicksender und Blickempfänger zu ihnen ins Wechselverhältnis.»<sup>64</sup> Dadurch werden das Gesicht und die Gestalt des Anderen auf mein ‹Bewegungsschema› abgebildet. Sein Aussehen bleibt in der Blickbewegung reproduzierbar und bleibt zugleich für die Wiederherstellung seiner Bewegungen in meinem Bewegungssystem ausreichend konstant. Das Gesicht des Anderen ist mein Gesicht in Umkehrung. Das gilt für den gesamten Körper, dessen Teile Gegenbilder meiner Bewegungsfelder sind.

Im Blick, der dem Anderen begegnet, wird die Reziprozität des Körperschemas erfaßt. Allerdings muß dazu der Blick in dieser Bedeutung erlebt werden; dies ist dem Menschen nur aufgrund seiner *exzentrischen Position* möglich. Sie erst erlaubt die Begegnung der Blicke, der Blickenden, der Reziprozität im Blick. Die Exzentrizität ist die Bedingung für die Reziprozität, dafür, daß der Körper und die Bewegung des Anderen mit Hilfe des Blicks auf das eigene Körperschema bezogen und nachgeahmt werden können. Damit es zu einem mimetischen Prozeß kommen kann, ist die Ablösung des Gesehenen und seine Nachbildung in der menschlichen Imagination erforderlich. Dazu bedarf es einer Rückbeziehung auf den Körper. Verkörperung und Vergegenständlichung sind Voraussetzungen von Mimesis. Jeder mimetische Akt verweist auf den eigenen Körper. Während der Mensch in Erscheinung tretende Bilder als Bilder nachahmen kann, sind Tiere lediglich zum bloßen Mitvollzug fähig, in dem bestimmte Bewegungen wiederholt werden. Im Unterschied zu einem an die Gegenwart gebundenen bloßen Nachvollzug wird der Mensch als soziales Wesen durch Vorgänger bzw. Doppelgänger ermöglicht. Im Akt der Namensgebung wird zum Beispiel der Bezug zu den herausragenden Trägern der jeweiligen Namen hergestellt. Zu diesen soll das Kind in ein Verhältnis der Nachahmung und des Nacheifers treten. Im Vollzug derartiger mimetischer Prozesse wird das Kind zu einem neuen, sich bestimmten Vorbildern, Aufgaben und Pflichten stellenden Gesellschaftsmitglied.

In anthropologischer Hinsicht wird Mimesis ermöglicht durch den

Hiatus zwischen Reiz und Reaktion, die «besondere Stellung des Menschen im Kosmos» (Scheler), die Exzentrizität (Plessner). Letztere ist die Bedingung für die «unaufhebbare Fernstellung» des Menschen zu sich, die damit gegebene Möglichkeit der Vergegenständlichung von Eindrücken sowie für die Erfahrung der Reziprozität des Körperschemas als anthropologische Voraussetzung der Mimesis.

### 3. Die Konvergenz sozialer und ästhetischer Mimesis

Aus den sprachgeschichtlichen Untersuchungen des Mimesisbegriffes wurde deutlich: Anfangs gab es keine Unterscheidung zwischen der Mimesis in sozialen und in ästhetischen Zusammenhängen. Erst bei Platon bildet sich diese heraus; jedoch werden auch hier noch beide Dimensionen der Mimesis in engen Bezug zueinander gedacht. Allmählich wird Mimesis zu einem zentralen Begriff der Kunst- und Dichtungstheorie – der Ästhetik. Die Bedeutung mimetischer Prozesse für die gesellschaftliche und soziale Organisation der Menschen scheint in Vergessenheit geraten zu sein, wenngleich diese sich in einer historischen Rekonstruktion sozialer Verhältnisse nachweisen ließe. Zwar sind mimetische Prozesse auch im sozialen Bereich wahrgenommen, doch selten in ihrer Bedeutung für die Entwicklung der Wissenschaften vom Menschen erkannt worden; Mimesis findet vor allem im Bereich der Kunst und der Dichtung Anwendung.

Gegenwärtig werden die Grenzen zwischen Kunst, Wissenschaft und Leben durchlässig. Bislang gültige Differenzierungen verlieren ihre Unterscheidungskraft. Einschränkungen von Vorstellungen, Konzepten und Begriffen auf bestimmte Bereiche werden zurückgenommen. Neue Verbindungen und Unterscheidungen bilden sich; Begriffszuweisungen werden außer Kraft gesetzt; neue Denkkordnungen entstehen. Diese Entwicklung führt dazu, daß die in vielen Bereichen übersehenen mimetischen Prozesse wieder sichtbar werden. Dies ist um so mehr der Fall, als Verschmelzungen zwischen Kunst und Dichtung, Ästhetik und Wissenschaft gegenwärtig häufig sind und in neuen Verbindungen zwischen Kunst und Wissenschaft die produktive Seite der Mimesis deutlich wird. Mimetische Prozesse sind nicht an die zwischen diesen Bereichen ehemals etablierten Grenzen gebunden; sie relativieren bestehende Grenzziehungen und verlaufen grenzüberschreitend. Oft verbinden mimetische Prozesse eine soziale und eine ästhetische Dimension; und häufig führt diese Verbindung zu einer neuen Qualität des

Sozialen und der Kunst. Neben dieser ‹produktiven Seite› wird Mimesis auch zu einer zentralen Kategorie der Analyse sozialer und ästhetischer Prozesse.

Mimesis zeigt ihren ambivalenten Charakter. Durch Angleichung an destruierte Umwelten, verfestigte Gesellschaftsstrukturen und Herrschaftsverhältnisse, an die Zwänge der Chronokratie und die maschinenmäßige Logik selbstreferentieller Prozesse trägt sie zur Verdinglichung und Verfremdung bei. Mimesis wirkt an der Verbildlichung der Welt und an Prozessen der Simulation mit. Die fortgeschrittene Ästhetisierung der Welt ist nicht zurücknehmbar; die Entstehung und Ausbreitung der Massenmedien fördert vielmehr diesen Prozeß. Ihre Bilder verhalten sich mimetisch zu angenommenen Wirklichkeiten. Sie schaffen sie nach, verändern sie, saugen sie auf. Ihre Miniaturisierung und Beschleunigung machen sie für das Alltagserleben zum Ersatz von ‹Wirklichkeitserfahrungen› und ‹Wahrheit›. Für das alltägliche Erleben wird nicht Wirklichkeit zu Bildern, sondern Bilder werden zur Wirklichkeit: Eine Pluralität von ‹Bild-Wirklichkeiten› entsteht.

Die Differenz zwischen Wirklichkeit und Fiktion verschwindet. Bilder sind sofort verfügbar und kommen daher den Omnipotenzwünschen der Menschen entgegen. Alles erscheint machbar – zumindest im Bild. Bilder simulieren Bilder auf der Suche nach verschwundenen Bildern und Wirklichkeiten. Bilderfluten ertränken die Einbildungskraft und vernichten die Unverfügbarkeit des Anderen und die Widerständigkeit des Fremden. Andererseits verbindet sich mit Mimesis noch die Hoffnung auf eine neue Form des Widerstands gegen die beschriebenen Prozesse. Denn Mimesis ermöglicht es dem Menschen, aus sich herauszutreten und eine Nähe zu den Objekten und Menschen herzustellen. Sie ist damit eine notwendige Voraussetzung der Erfahrung der Außenwelt, der Begegnung mit dem Anderen und der Erkenntnis.<sup>65</sup> Sie birgt eine Möglichkeit des Widerstandes gegen die Abstraktion, die Verdinglichung und die Verbildlichung der Welt; sie widersetzt sich der Subsumtionslogik und beharrt auf ihrer theoretischen Unverfügbarkeit.

### *Verdinglichung und Widerstand*

Mimesis widersetzt sich der theoretischen Durchdringung und verweist auf die Grenzen der Theoretisierbarkeit. Diese Eigenschaft faszinierte Adorno. In der ‹Dialektik der Aufklärung› wird Mimesis zunächst als eine Bewegung bestimmt, mit der sich der Mensch an seine Umwelt verliert, anstatt sich in ihr durchzusetzen: ‹Mimesis (macht) sich der

Umwelt ähnlich.» In dieser frühen Zeit ähnelt diese menschliche Angleichung an die Umwelt Prozessen der Mimikry von Pflanzen und Tieren. Sie stellt eine frühe Form der Entfremdung, Erstarrung und Angleichung ans «Tote» dar: «Wo Menschliches werden will wie Natur, verhärtet es sich zugleich gegen sie. Schutz als Schrecken ist eine Form der Mimikry. Jene Erstarrungsreaktionen am Menschen sind archaische Schemata der Selbsterhaltung: das Leben zahlt den Zoll für seinen Fortbestand durch die Angleichung ans Tote.»<sup>66</sup> In der Form der Mimikry ist Mimesis nach Adornos Verständnis eine vormagische Form der Auseinandersetzung mit der Überlegenheit der Natur und ihren Schrecken, die Ausdruck menschlichen Leidens, nicht aber Überwindung dieser Situation ist. Mimesis ist kein irrationales, unvernünftiges Vermögen; vielmehr enthält sie ein Element Rationalität, das die bewußte Handhabung der Mimesis ermöglicht und verhindert, daß Mimesis in den Dienst der Herrschaft tritt.<sup>67</sup> Dieses rationale Element wirkt der Auflösung der Subjekte und der dekompositorischen Kraft der Mimesis entgegen.

Mimetische Anpassung an die Lebensumwelt führt zur Reduktion der Zeitformen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auf den einen Zeit-Raum und bewirkt eine Verdinglichung des Menschen. Mit dem Verlust der Zeitvielfalt wird auch die Vieldimensionalität des Raums reduziert und die Vielgestaltigkeit der Zeit auf die lineare Zeit verengt. Obwohl die Menschen länger leben, wird Zeit immer knapper; immer mehr soll in der gleichen Zeit bewältigt werden. Zeitmangel führt zur Akzeleration der Zeit, die die Menschen fest in den Griff nimmt. *Chronokratie* bewirkt die Reduktion unterschiedlicher Handlungen, Interaktionen und Erlebnisse auf das für sie jeweils erforderliche Zeit-Element.<sup>68</sup> Ereignisse werden zu Zeitposten, die erledigt werden müssen. Abgesehen wird von ihrer qualitativen Differenz. Chronologie homogenisiert, synchronisiert und funktionalisiert die Lebenszeit der Menschen unter dem Gesichtspunkt der Steigerung von Rationalität und Effektivität. Entfremdung und Verdinglichung sind unausweichlich. Verstärkt werden diese Prozesse durch die Ausdifferenzierung der Rationalität aus der Mimesis. Mimesis entmachtet das Subjekt und läßt es nicht zu einer Einheit des Bewußtseins kommen; zugleich entzieht sie sich der Herrschaft des Subjekts, bleibt widerständig und ambivalent.

Im Verlauf des Zivilisationsprozesses läßt sich eine Entwicklung von den frühen Formen der Mimesis als Angleichung an die unbelebte Natur, über erste Formen der Autonomiegewinnung im Zusammenhang mit Magie bis hin zur rationalen Praxis von Arbeit feststellen. Auch das Herr-Knecht-Verhältnis ist mimetisch und läßt sich entsprechend inter-

pretieren. Ein frühes Bild dafür liefert Odysseus, der als Herr mit seinen Gefährten im selben Boot sitzt; sie arbeiten, er genießt, allerdings nur noch die Welt des Scheins.<sup>69</sup> In der Gestalt des Odysseus und seiner Handhabung der List kündigt sich der Übergang von frühen Formen der Vergesellschaftung zur Arbeit und Wissenschaft an, der auf viele Entwicklungen der europäischen Zivilisationsgeschichte und der Bedeutung der Mimesis in ihr verweist.

Mimesis gerät in ein Spannungsverhältnis zur sich verselbständigenden Zweckrationalität instrumenteller Vernunft. Identitätslogisches Denken, falsche Widerspruchslosigkeit, Abstraktion werden zur Herausforderung des mimetischen Vermögens. Mimesis wird zum Widerspruch gegen die Gewalttätigkeit eines feststellenden Denkens, das die Welt in starren Definitionen abbildet. Sie bewegt sich zu auf das Noch-nicht-Eingeordnete und schmiegt sich diesem mit gebrochener Intention an; sie widersetzt sich der starren Subjekt-Objekt-Spaltung, dem Gegensatz von Herrschenden und Beherrschten, von Sein und Sollen und soll zur Versöhnung der Wirklichkeit beitragen.

Mimesis ist ein emphatisches Verhalten, ein Sich-Angleichen des Subjekts an die Objektivität, das sich dem instrumentellen Denken widersetzt, obwohl es selbst rationale Elemente enthält. Mimesis trägt die Hoffnung, Entfremdung und Verdinglichung überwinden zu können, wengleich sie selbst kein Kriterium der Kritik hat und sich vor der Teilung in moralisches und unmoralisches Handeln bildet. Mimesis ist Ausdruck eines bestimmten Verhaltens des Menschen zu sich selbst: *Selbstnachahmung*, ohne den Verlust der Welt der Gegenstände. Sie ermöglicht dem Menschen, aus sich herauszutreten und die Außenwelt in die Innenwelt hineinzuholen und umgekehrt. Der mimetische Impuls erzeugt die Nähe zum Objekt, die sonst nicht erreichbar ist; das mimetische Vermögen ist eine notwendige Bedingung von Erkenntnis. Die Tendenz, dem Objekt den Vorrang zu geben und die Selbstmächtigkeit des Subjekts hintenanzusetzen, kann durch die in der Mimesis enthaltenen rationalen Elemente korrigiert werden.

Geht man von einer übergeordneten *Krise der Repräsentation* aus, in der radikale Pluralität als einziger Ausweg erscheint<sup>70</sup>, greift auch die an ein Repräsentationsverhältnis gebundene Kritik nicht mehr. Für Adorno ist ästhetische Theorie und die in ihrem Zentrum stehende Mimesis eine Antwort auf diese Krise der Kritik. In dieser Situation kann nach Adornos Auffassung Mimesis zu einer neuen Form des Widerstandes gegen die Verhältnisse werden, die die bis dahin gültigen Grenzziehungen unterläuft. In der Ästhetik scheinen sich dazu die besten Möglichkeiten zu ergeben.

Kunst ist für Adorno Nachahmung der Natur, allerdings der *natura naturans*, der Kraft der Natur. Naturnachahmung bedeutet Nachahmung des Naturschönen, Schönheit bezeichnet die Welt des Ungegenständlichen, des Scheins. Dieser ist unbestimmbar und entzieht sich der Eindeutigkeit. Er enthält ein ›Mehr‹, das sich nicht feststellen läßt. Kunst ist die Nachahmung des Akts des Schaffens. Mimesis bezieht sich nicht auf eine äußere Ähnlichkeit, sondern auf die Ähnlichkeit mit dem Akt des Schaffens. «Die Mimesis des Kunstwerkes ist Ähnlichkeit mit sich selbst.»<sup>71</sup> Sie ist selbstbezüglich, ohne dadurch dem Identitätszwang der Identitätslogik aufzusitzen. Als Modell der Kunst dient l'art pour l'art, in dem der Referenzpunkt der Kunst die Kunst selbst ist. So wie heute in den Humanwissenschaften der radikale Pluralismus dazu führt, daß zahlreiche Referenzpunkte gleichberechtigt nebeneinanderstehen und jeder für eine Form der Wissensproduktion selbstreferentiell wird, ohne daß es die Möglichkeit gibt, zwischen ihnen im Namen einer ›höheren Wahrheit‹ zu entscheiden. Hier ähnelt die gegenwärtige Situation der Wissenschaften der Kunst. Nutzen, Emanzipation, Erkenntnis sind zweifelhafte Leitideen für die Kunst- und Wissenschaftsproduktion. Auch Wissenschaft ist heute mehr den je *selbstreferentiell*. Im Zusammenhang mit der Entwicklung der Systemtheorie galt Selbstreferentialität als Nachweis für Komplexitätssteigerung. Als ›Autopoiesis‹ ist sie ein fester Bestandteil der Humanwissenschaften. Offen ist allerdings, wie sie einzuschätzen ist. Zwei sich keineswegs ausschließende Deutungen bieten sich an. Einmal läßt sich in dieser Art der Komplexitätssteigerung eine unfreiwillige Angleichung an die Funktionsweise höherer Maschinen sehen, durch die das menschliche Leben so stark beeinflußt wird, daß es schließlich durch eine externe, maschinenmäßige Logik übernommen werden kann.<sup>72</sup> Andererseits birgt die Einsicht in den selbstreferentiellen Charakter großer Teile der Wissenschaften die Chance, sich dem Zwang der Abstraktion der Identitätslogik zu entziehen und sich auf eine mimetische Erkenntnisbewegung einzulassen, die an Sprachspiele und an das mimetische Verhältnis der Sprachspiele zueinander gebunden ist und die sich dem Paralogischen und Paradoxen aussetzt.<sup>73</sup>

### *Verbildlichung und Simulation*

Nicht weniger einschneidend als Entfremdung und Verdinglichung ist die Verbildlichung der Welt.<sup>74</sup> Alles hat eine Tendenz, zum Bild zu werden; selbst opake Körper werden transformiert. Sie verlieren ihre Un-

durchsichtigkeit und Räumlichkeit, werden transparent und flächig. Abstraktionsprozesse münden in Bilder und Bildzeichen. Überall begegnet man ihnen; nichts ist mehr fremd und überwältigend. Bilder bringen Dinge, «Wirklichkeiten» zum Verschwinden.

Neben der Überlieferung von Texten werden zum ersten Mal in der Geschichte der Menschheit auch Bilder in unvorstellbarem Ausmaß gespeichert und tradiert. Fotos, Filme, Videos werden zu Gedächtnishilfen, Bildgedächtnisse entstehen. Erforderten Texte bisher die Ergänzung durch imaginierte Bilder, so wird die Imagination heute durch die Produktion von «Bildtexten» und ihre Überlieferung eingeschränkt. Immer weniger Menschen gehören zu den Produzenten, immer mehr Menschen zu den Konsumenten vorgefertigter Bilder und Texte.

Bilder sind eine spezifische Form der Abstraktion; ihre Flächigkeit vernichtet den Raum. Der elektronische Charakter von (Fernseh-)Bildern ermöglicht ihre Ubiquität und Beschleunigung. Solche Bilder können mit Lichtgeschwindigkeit annähernd simultan an allen Orten der Welt verbreitet werden. Sie miniaturisieren die Welt und ermöglichen spezifische Erfahrungen: die Erfahrungen von Bildern. Sie stellen eine neue Form der Ware dar und unterliegen den ökonomischen Prinzipien des Marktes. Sie werden selbst dann produziert und gehandelt, wenn die Gegenstände, auf die sie sich beziehen, nicht zu Waren geworden sind.

Bilder werden gemischt; sie geraten in einen Austausch mit anderen, werden mimetisch auf andere bezogen; in ihnen werden Bildteile aufgegriffen und anders zusammengesetzt; fraktale Bilder werden erzeugt, die jedesmal neue Ganzheiten bilden. Sie bewegen sich, verweisen aufeinander. Bereits ihre Beschleunigung gleicht sie einander an: Mimesis der Geschwindigkeit. Unterschiedliche Bilder werden aufgrund ihrer reinen Flächigkeit, ihres elektronischen und miniaturisierenden Charakters trotz inhaltlicher Unterschiede einander ähnlich. Sie nehmen teil an einer tiefgreifenden mimetischen Umgestaltung heutiger Bilderwelten. Eine Promiskuität der Bilder entsteht.

Bilder reißen den Betrachter mit und tauchen ihn in eine Flut, in der er zu ertrinken droht. Bilderstrudel werden zu einer Bedrohung; es wird unmöglich, ihnen zu entkommen; sie faszinieren und ängstigen. Sie lösen die Dinge auf und überführen sie in eine Welt des Scheins. Es kommt zu einer ununterscheidbaren Verbindung von Macht und Bedrängnis. Die Welt, das Politische und das Soziale werden ästhetisiert. In einem mimetischen Prozeß suchen Bilder Vorbilder, um sich ihnen anzugleichen; sie werden zu neuen fraktalen Bildern ohne Referenzrahmen transformiert. Sie faszinieren. Ein rauschhaftes Spiel mit Simulac-

ren und Simulationen entsteht: unendliche Differenzierung der Bilder und Implosion ihrer Differenz, grenzenlose Ähnlichkeit der Bilder. Sie selbst sind die Botschaft (McLuhan), die Welt des Scheins mit Faszination und Entrückung.

Bilder verbreiten sich mit der Geschwindigkeit des Lichts; virusartig stecken sie an. In mimetischen Prozessen führen sie zur Produktion von immer neuen Bildern. Eine Welt des Scheins und der Faszination entsteht, die sich von der ‹Wirklichkeit› loslöst. Als Welt der Kunst und Dichtung nimmt die Welt des Scheins neben der Welt der Politik nicht mehr ihren (begrenzten) Raum ein; vielmehr hat sie eine Tendenz, den anderen ‹Welten› ihren Realitätsgehalt zu rauben und auch sie zu Welten des Scheins zu machen. Die Ästhetisierung aller Lebensbereiche ist das Ergebnis. Ein ungeheurer *Bedeutungszuwachs der Mimesis* ist die Folge. Mehr und mehr Bilder werden produziert, die nur noch sich selbst zum Bezugspunkt haben und denen keine Wirklichkeiten entsprechen. In letzter Konsequenz wird alles zur Kunst, zu einem Spiel von Bildern und Bezügen, in dem alles möglich ist, so daß auch ethische Fragen untergeordnete Bedeutung erhalten. Die ‹Tendenz zur Kulturgesellschaft› zeigt hier ihren ambivalenten Charakter.<sup>75</sup> Wenn alles zum mimetischen Spiel von Bildern wird, ist Beliebigkeit und Unverbindlichkeit unvermeidlich. Die so produzierten und miteinander in einem mimetischen Verhältnis stehenden Bilderwelten wirken auf das Leben zurück und führen zu seiner Ästhetisierung. Die Unterscheidung zwischen Leben und Kunst, Wirklichkeit und Schein wird unmöglich. Beide Bereiche gleichen sich an. Das Leben wird zum Vor-Bild der Welt des Scheins und diese zum Vor-Bild des Lebens. Das Visuelle entwickelt sich hypertrophisch. Alles wird transparent; der Raum verkommt zur bildhaften Fläche; die Zeit wird verdichtet, als gäbe es nur noch die Gegenwart der beschleunigten Bilder. Diese Bilder ziehen das Begehren an, binden es, entgrenzen und verringern die Differenzen. Zugleich weichen diese Bilder dem Begehren aus; bei gleichzeitiger Anwesenheit weisen sie auf Abwesendes. Die Dinge und die Menschen verlangen nach einer Überschreitung in Bildern. Das Begehren schießt in die Leere der elektronischen Bildzeichen.

Immer mehr werden Bilder zu Simulacren. Sie beziehen sich auf etwas, gleichen sich an und sind Produkte mimetischen Verhaltens. So werden beispielsweise politische Auseinandersetzungen häufig nicht um ihrer selbst geführt, sondern für die Verbildlichung im Fernsehen inszeniert. Was als politische Kontroverse stattfindet, ist bereits auf seine Verbildlichung ausgerichtet. Die Fernsehbilder werden zum Medium politischer Auseinandersetzung; die Ästhetisierung der Politik ist

unvermeidbar. Der Zuschauer sieht die Simulation einer politischen Kontroverse, in deren Verlauf alles so inszeniert wird, daß er glauben soll, die politische Auseinandersetzung sei authentisch. Tatsächlich ist die Authentizität der Darstellung jedoch Simulation. Mit den Überzeugungen und Erwartungen des Zuschauers wird so gespielt, daß er die Simulation für authentisch hält. Alles ist von vornherein auf Verbildlichung und Aufnahme in die Welt des Scheins angelegt. Insoweit diese gelingt, ist die Kontroverse erfolgreich. Nur als Simulation der Politik entstehen über die Fernsehschirme auch die intendierten Wirkungen des Politischen. Die Simulation zeigt häufig höhere Wirkungen als die <wirklichen> politischen Auseinandersetzungen.

Simulacren befinden sich auf der Suche nach Vor-Bildern, die erst durch sie selbst geschaffen werden. Simulationen werden Bild-Zeichen, die Rückwirkungen auf den Charakter der politischen Kontroverse haben. Grenzziehungen zwischen Wirklichkeiten und Simulacra werden unmöglich; Entgrenzungen haben zu neuen Durchdringungen und Überlappungen geführt. Mimetische Prozesse lassen die Vor-Bilder, Ab-Bilder und Nach-Bilder zirkulieren. Ziel der Bilder ist nicht mehr Vor-Bildern, sondern sich selbst zu gleichen. Selbstbezüglichkeit bzw. rückbezügliche Mimesis. Ähnliches geschieht im Bezug auf die Menschen. Es gilt, anderen ähnlich zu werden; Ziel ist die außerordentliche Ähnlichkeit der Individuen mit sich selbst, erreichbar nur als Ergebnis produktiver Mimesis auf dem Hintergrund umfassender Differenzierungen im gleichen Subjekt. Mimesis wird zur bestimmenden Kraft der Bilder, ihrer fraktalen Vervielfältigungen in der Welt des Scheins. Bei aller Unterschiedlichkeit der Bedingungen verweisen antike und moderne Reflexionen aufeinander.

## Nachbemerkung

Ziel dieser Untersuchung war ein neues Verständnis von Mimesis. Geläufige Verkürzungen des Begriffes sollten problematisiert und überwunden werden. Ein von vielen Begriffen besetztes Feld eröffnete sich. Mimikry, Ähnlichkeit, Angleichung, Nachahmung, Repräsentation, Imitation, Reproduktion, Simulation, Nachstellung, Ausdruck, Vorahmung gehören dazu. Mit der Mannigfaltigkeit dieser Begriffe entfiel die Eingrenzung der Mimesis auf Ästhetik. Neue transdisziplinäre Perspektiven eröffnen sich. Das Verhältnis zur Umwelt und das Soziale treten als gleichgewichtige Bereiche zur Ästhetik hinzu. Nach dem

Ende einer normativ verbindlichen Anthropologie wird Mimesis zu einer zentralen Kategorie historischer Anthropologie. Ihre fundamentale, schon von Platon gesehene Ambivalenz wird heute mehr denn je sichtbar. Einerseits trägt sie zur Verbildlichung und Ästhetisierung der Welt bei. Die Bilder geraten in einen mimetischen Taumel. Ihre Selbstreferentialität und Geschwindigkeit steigern die Abstraktion und Verbildlichung. Andererseits ist Mimesis Träger von Hoffnungen. Sie kann auf Eindeutigkeit verzichten, Bewegungen mit gebrochener Intention initiieren, Raum für das Nicht-Identische bieten und den Augenblick gegenüber der Chronokratie ins Recht setzen. Mimesis kann Möglichkeiten zu einem nicht-instrumentellen Umgang mit dem Anderen und der Welt gewähren, in dem das Besondere gegenüber dem Universellen geschützt und den Dingen und Menschen Schonung gewährt wird. Beim gegenwärtigen Stand des Zivilisationsprozesses ist eine Entscheidung für eine von beiden Seiten der Mimesis nicht möglich.

## Anmerkungen

- 1 Diese Studie ist aus einem gemeinsam mit Gunter Gebauer unternommenen Projekt zur Erforschung der Mimesis hervorgegangen.
- 2 Vgl. H. Blumenberg: «Nachahmung der Natur». Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen. In: ders.: Wirklichkeiten in denen wir leben. Stuttgart 1981, S. 55–103.
- 3 Vgl. E. Auerbach: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeiten in der abendländischen Literatur. Bern/München <sup>7</sup>1982.
- 4 Vgl. dazu M. Foucault: Archäologie des Wissens. Frankfurt/M. 1973, und ders.: Die Ordnung der Dinge. Frankfurt/M. 1971. Siehe in diesem Zusammenhang besonders das 1. Kapitel der vorzüglichen Studie von E. Dauk: Denken als Ethos und Methode. Foucault lesen. Berlin 1989 (= Reihe Historische Anthropologie, Bd. 5, Reimer Verlag).
- 5 Vgl. V. Zuckerkindl: Mimesis. In: Merkur, Bd. 12, 1958, S. 225–240.
- 6 Vgl. U. Eco: Das offene Kunstwerk. Frankfurt/M. 1977, und W. Iser: Der Akt des Lesens. München 1976, <sup>2</sup>1984.
- 7 Vgl. H. Feldmann: Mimesis und Wirklichkeit. München 1988.
- 8 Aristoteles: Poetik. Hg. v. M. Fuhrmann. Stuttgart 1984, S. 11.
- 9 Vgl. H. Blumenberg, a. a. O.
- 10 Vgl. K. Flasch: Das philosophische Denken im Mittelalter. Stuttgart 1986.
- 11 Vgl. die aufschlußreiche Dissertation von Viola Altrichter: Konstruktion und Dekonstruktion des manieristischen Genies im Cinquecento. Berlin: Freie Universität 1987.
- 12 Vgl. dazu G. Böhme: Der offene Leib. Eine Interpretation der Mikrokosmos-Makrokosmos-Beziehung bei Paracelsus, und H. Böhme: Der spre-

- chende Leib. Die Semioliken des Körpers am Ende des 18. Jahrhunderts und ihre hermetische Tradition. In: D. Kamper/Ch. Wulf (Hg.): *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*. Berlin 1989, S. 44–57 bzw. S. 144–182.
- 13 Vgl. E. Auerbach, a. a. O., S. 515.
  - 14 Vgl. E. Auerbach, a. a. O., S. 516.
  - 15 Vgl. E. Auerbach, a. a. O., S. 516.
  - 16 Vgl. H. Feldmann, a. a. O., S. 18 und 19.
  - 17 Feldmann verweist z. B. auf die Wirklichkeit evozierende und erweiternde Kraft der Mimesis und versucht, im Verlauf seiner interessanten Untersuchung den Wirklichkeitsbegriff immer mehr aufzulösen, so daß die Frage unabweidbar wird, warum er trotzdem so nachdrücklich an ihm festhält.
  - 18 H. Koller: *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*. Bern 1954.
  - 19 Vgl. z. B. G. F. Else: «Imitation» in the 5th Century. *Classical Philology*, Bd. 53, H. 2 (1958), S. 73–90.
  - 20 Vgl. H. Koller, a. a. O., S. 21 ff.
  - 21 Vgl. G. F. Else, a. a. O., S. 79.
  - 22 Vgl. G. F. Else, a. a. O., S. 87, und G. Sörbom: *Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*. Uppsala 1966.
  - 23 Vgl. G. Sörbom, a. a. O., S. 20 und 22 ff.
  - 24 Vgl. G. Sörbom, a. a. O., S. 41 ff.
  - 25 Platon: *Politeia*. Sämtliche Werke, Bd. 3. Reinbek bei Hamburg 1958, Stephanus-Abschnitt 393c.
  - 26 Vgl. U. Zimbrich: *Mimesis bei Platon. Untersuchungen zu Wortgebrauch, Theorie der dichterischen Darstellung und zur dialogischen Gestaltung bis zur Politeia*. Frankfurt/Bern/New York/Nancy 1984.
  - 27 Vgl. Platon: *Politeia*, a. a. O., 598a und 598b.
  - 28 Vgl. U. Zimbrich, a. a. O., S. 270.
  - 29 Vgl. R. Tarot: *Mimesis und Imitatio*. In: *Euphorion* 64 (1970), S. 125–142. Erst Brechts episches Theater verlangt vom Schauspieler, eine Handlung so vorzutragen, daß erkennbar wird, daß er sie erzählt, zur Darstellung bringt, nachahmt, ohne in der Handlung aufzugehen.
  - 30 *Physis* bezeichnet das Zauberkraut, das dem Odysseus gegen Kirke gegeben wird, und bei den Vorsokratikern das Wachsen und den Ursprung. Platon überträgt *Physis* auf die Idee. Die Idee der Kline wird von Gott geschaffen.
  - 31 Vgl. K. Flasch: *Ars imitatur naturam. Platonischer Naturbegriff und mittelalterliche Philosophie der Kunst*. In: *Parusia*. Festgabe für J. Hirschberger. Hg. von K. Flasch. Frankfurt 1965, S. 265–306.
  - 32 Vgl. E. Staiger: *Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert*. Zürich <sup>3</sup>1957; darin: Conrad Ferdinand Meyer «Die tote Liebe», S. 202–222.
  - 33 V. Zuckerkandl, a. a. O., S. 233.
  - 34 Vgl. u. a. W. Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München <sup>2</sup>1984, und H. R. Jauß (Hg.): *Nachahmung und Illusion*. München 1964.
  - 35 Vgl. K. Flasch, a. a. O., S. 265.

- 36 Vgl. K. Flasch, a. a. O., S. 266.
- 37 Vgl. K. Flasch, a. a. O., S. 270f.
- 38 Vgl. K. Flasch, a. a. O., S. 275.
- 39 Vgl. K. Flasch, a. a. O., S. 277.
- 40 Vgl. K. Flasch, a. a. O., S. 280f.
- 41 Vgl. J. W. v. Goethe: Gespräche mit Eckermann. Zit. nach K. Flasch, a. a. O., S. 296.
- 42 Vgl. Gunn: An Inquiry into the Origin and Influence of Gothic Architecture. London (Longman) 1819; zit. nach St. G. Nichols. In: J. D. Lyons/St. G. Nichols (Eds.): Mimesis. From Mirror to Method, Augustine to Descartes. Hanover/London (University Press of New England) 1982, S. 38.
- 43 Vgl. M. M. Davy: Initiation à la symbolique romane. Paris (Flammarion) 1977.
- 44 Vgl. H. Blumenberg, a. a. O., S. 56f.
- 45 Vgl. H. Blumenberg, a. a. O., S. 59.
- 46 Vgl. W. Preisendanz: Mimesis und Poesis in der deutschen Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts. In: Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730. Festschrift für Gunther Weyth zum 65. Geburtstag. Hg. von W. Rasch/H. Geulen/K. Haberkamm. München 1972, S. 541.
- 47 Vgl. hierzu auch W. Preisendanz: Zur Poetik der deutschen Romantik I. Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung. In: H. Steffen (Hg.): Die deutsche Romantik. Göttingen 1967, S. 54–74.
- 48 Vgl. F. C. Tubach: Die Naturnachahmungstheorie. Batteux und die Berliner Rationalisten. In: Germanisch-Romanische Monatsschriften, Bd. 44 (1983), S. 262–280.
- 49 Vgl. dazu S. C. H. Barrett: Mimikry bei Pflanzen. In: Spektrum der Wissenschaft 11 (1987), S. 100–107.
- 50 Vgl. die anschauliche Darstellung dieser Zusammenhänge von U. Kull: Die Evolution des Menschen. Biologische, soziale und kulturelle Evolution. Stuttgart 1979, sowie R. E. Leakey/R. Lewin: Wie der Mensch zum Menschen wurde. Neue Erkenntnisse über den Ursprung und die Zukunft des Menschen. Hamburg 1978; vgl. auch R. J. Riedel/F. Kreuzer (Hg.): Evolution und Menschenbild. Hamburg 1983.
- 51 Vgl. M. Horkheimer/Th. W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. In: Th. W. Adorno: Gesammelte Schriften, Bd. 3. Frankfurt/M. 1971.
- 52 Vgl. Ch. Wulf: Lebenszeit – Zeit zu leben? Chronokratie versus Pluralität der Zeiten. In: D. Kamper/Ch. Wulf (Hg.): Die sterbende Zeit. 20 Diagnosen. Darmstadt/Neuwied 1987, S. 266–275.
- 53 Vgl. B. Malinowski: Magie, Wissenschaft und Religion. Frankfurt/M. 1973.
- 54 Vgl. B. Malinowski, a. a. O., S. 71. Vgl. dazu auch: H. G. Kippenberg/B. Luchesi (Hg.): Magie. Die sozialwissenschaftliche Kontroverse über das Verstehen fremden Denkens. Frankfurt/M. 1978.
- 55 Vgl. L. Ziegler: Von der Ahmung. In: Spätlese eigener Hand. München 1953, S. 93–106.
- 56 Vgl. M. Foucault: Die Ordnung der Dinge, a. a. O., S. 46 ff. Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts kommt der Ähnlichkeit als Organisationsform des Wissens, der Repräsentation und der Erkenntnis besondere Bedeutung zu. «Die Welt drehte sich in sich selbst: die Erde war die Wiederholung des Himmels, die

- Gesichter spiegelten sich in den Sternen, das Gras hüllte in seinen Halmen die Geheimnisse ein, die dem Menschen dienten» (a. a. O., S. 46). Im weiteren präzisiert Foucault vier Figuren, die das Wissen der Ähnlichkeit vorstrukturieren: *convenientia*, *aemulatio*, Analogie und *Sympathie*. Sie zeigen, «wie die Welt sich verschließen, sich reduplizieren, sich reflektieren oder verketten muß, damit Dinge sich ähneln können» (a. a. O., S. 56).
- 57 Vgl. R. Girard: *Das Heilige und die Gewalt*. Zürich 1987, sowie ders.: *Der grundlegende Mord im Denken Nietzsches*. In: D. Kamper/Ch. Wulf (Hg.): *Das Heilige. Seine Spur in der Moderne*. Frankfurt/M. 1987, S. 255–274.
- 58 Vgl. in diesem Zusammenhang auch die bislang nicht ins Deutsche übersetzten materialreichen Arbeiten von R. Girard u. a.: *Le Bouc Émissaire*. Paris 1982; *Critique dans un souterrain*. Paris 1976; *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris 1961. – *Les choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris 1982, liegt um Buch III und die Beiträge der Gesprächspartner gekürzt in deutscher Übersetzung vor: R. Girard: *Das Ende der Gewalt. Analyse des Menschheitsverhängnisses*. Freiburg im Breisgau 1983.
- 59 Vgl. hierzu S. Moscovici: *Das Zeitalter der Massen*. Frankfurt/M. 1986. Hier wird der Versuch gemacht, unter Bezug auf Le Bon, Tarde und Freud Entstehung und Funktion der Massen zu erklären; insbesondere die Arbeiten von Tarde sind für die hier behandelten Fragen aufschlußreich. Vgl. auch E. Casetti: *Masse und Macht*, Bd. 1 und 2. München 1976.
- 60 Vgl. M. Scheler: *Wesen und Formen der Sympathie – Deutsche Philosophie der Gegenwart*. Hg. von M. S. Frings. Bern 1973; M. Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*. Paris 1945, S. 404 f.; H. Plessner: *Zur Anthropologie der Nachahmung*. In: *Gesammelte Schriften Bd. VII, Ausdruck und menschliche Natur*. Frankfurt/M. 1982, S. 391–398; ders.: *Der imitatorische Akt*. In: *Gesammelte Werke Bd. VII, Ausdruck und menschliche Natur*. Frankfurt/M. 1982, S. 449–457.
- 61 Vgl. M. Merleau-Ponty, a. a. O., S. 404 f.
- 62 Vgl. H. Plessner: *Zur Anthropologie der Nachahmung*, a. a. O., S. 393.
- 63 Vgl. H. Plessner, a. a. O., S. 394.
- 64 Vgl. H. Plessner, a. a. O., S. 395.
- 65 Vgl. dazu die ausgezeichnete Untersuchung von K.-M. Wimmer: *Der Andere und die Sprache. Vernunftkritik und Verantwortung*. Berlin 1988 (= Reihe Historische Anthropologie im Reimer Verlag).
- 66 Vgl. M. Horkheimer/Th. W. Adorno, a. a. O., S. 205.
- 67 Vgl. zu dem Gesamtzusammenhang die informative Untersuchung von J. Früchtl: *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*. Würzburg 1986.
- 68 Vgl. dazu Ch. Wulf: *Lebenszeit – Zeit zu leben? Chronokratie versus Pluralität der Zeiten*, a. a. O.; vgl. ebenso H. Blumenberg: *Lebenszeit und Weltzeit*. Frankfurt/M. 1986; R. Koselleck: *Vergangene Zukunft*. Frankfurt/M. 1979; E. Benz: *Akzeleration der Zeit als geschichtliches und heilsgeschichtliches Problem*. Mainz 1977.
- 69 Vgl. M. Horkheimer/Th. W. Adorno, a. a. O., S. 49 ff.
- 70 Vgl. dazu auch die umfassende Studie von W. Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim 1987 (= VCH, Acta Humaniora).
- 71 Vgl. Th. W. Adorno: *Gesammelte Werke*, Bd. 7. Frankfurt/M. 1970, S. 159.

- 
- 72 Vgl. dazu D. Kamper in diesem Band.  
73 Vgl. J.-F. Lyotard: Das postmoderne Wissen. Wien 1982.  
74 Vgl. J. Baudrillard: Das Andere Selbst. Wien 1987.  
75 Vgl. Ästhetik und Kommunikation, Heft 67/68: Kulturgesellschaft. Berlin 1987.

