

# Inhalt

Wer Costa Lima lesen muss und warum Ein Geleitwort von HANS ULRICH GUMBRECHT . . . . .	VII
Vier Fragmente anstelle eines Vorwortes. . . . .	1
Kapitel I <i>Mimesis</i> und Wahrscheinlichkeit. . . . .	16
Kapitel II Subjekt, Repräsentation: Fortuna, Revision . . . . .	52
Kapitel III Folgen der Spaltung des Subjekts . . . . .	117
Kapitel IV Repräsentation und <i>Mimesis</i> . . . . .	168
Kapitel V Die <i>Mimesis</i> entwirren . . . . .	214
Kapitel VI Deleuze: eine anti-repräsentionale Ästhetik. . . . .	245
Kapitel VII Das Paradoxale bei Kafka. . . . .	275
Literatur . . . . .	299



# Wer Costa Lima lesen muss und warum

HANS ULRICH GUMBRECHT

Seit fast vierzig Jahren studiere ich die Bücher und Essays von Luiz Costa Lima. Kein Autor ist mir begegnet, der mit soviel philosophischer Kompetenz, beharrlicher Energie und am Ende geduldig differenzierendem Erfolg die Doppel-Frage verfolgt, was jene Texte sind, die wir »Literatur« nennen, und was wir uns von ihnen versprechen dürfen. Da diese Frage mit ihren Implikationen und Folgen seit den Anfängen der modernen Literaturtheorie im frühen zwanzigsten Jahrhundert deren Reflexionsfeld abgesteckt hat, bedeutet das auch, dass ich Costa Lima für den wichtigsten Literatur-Theoretiker meiner Generation halte.

Solche Sätze mögen trotz ihrer eher atypischen Entschlossenheit erwartbar wirken am Beginn eines Textes, der für einen Autor werben soll, und sie könnten schlimmstenfalls zugleich in den Verdacht geraten, mit ihrem positiven Ton etwas herablassend zu sein, weil es sich ja bei Costa Lima um einen Autor handelt, der nicht zu den institutionellen Zentren des akademischen Prestiges gehört, nicht nach Europa und nicht nach Nordamerika. Umso wichtiger ist es, den Anspruch dieser Vorstellung und Einführung besonders hoch zu stecken: ich sehe es tatsächlich als eine Pflicht für alle potentiellen Leser an, welche sich beruflich mit Literaturtheorie befassen, die von dieser weiteren deutschen Übersetzung eröffnete neue Chance einer Auseinandersetzung mit Costa Limas Werk zu nutzen. Ohne die Bereitschaft zu einer genauen, vollständigen und für Herausforderungen offenen Lektüre allerdings lässt sich die Verpflichtung nicht einlösen. Denn sehr früh schon war es Costa Lima klar, dass sich die Frage, was Literatur sei, durch einfache Definitions-Formeln mit metahistorischem oder transkulturellem Anspruch nicht beantworten lässt. Er hatte gelernt aus dem so oft wiederholten Scheitern solcher Formeln bei ihrer Anwendung auf Texte aus verschiedenen Zeiten und Traditionsräumen. Deshalb unternimmt er immer neue Anläufe der Reflexion in variierenden Einführungen zwischen philosophischen Motiven mit universalem Anspruch und jeweils spezifischen Lektüreerfahrungen – und hat so bis heute eine konzentrierte Reflexion mit prinzipiell unendlicher Komplexitätssteigerung

in Bewegung gehalten. Dieser Weg und seine Resultate sind über die Jahre voraussetzungsreicher und dadurch schon sehr früh singulär geworden, was Costa Limas Werk auf der einen Seite gegen alle pauschalisierenden Schul-Zuschreibungen immun machte, aber zugleich den Zugang immer schwieriger werden ließ. Diese Schwierigkeit wuchs weiter aufgrund seiner bis heute bestehenden Offenheit für neue Anregungen und mithin selbst für kleinteilige Revisionen eigener Standpunkte – und durch seine so längst zum Spezialistentum im besten Sinn gewordene Kenntnis der bedeutendsten philosophischen und literarischen Klassiker der westlichen Tradition (unter denen selbstverständlich die grossen Texte der südamerikanischen Literaturen einen wichtigen, aber ganz ohne Polemik beanspruchten Raum einnehmen). Kein anderer Literaturtheoretiker unserer Zeit beherrscht die verschiedenen Dimensionen des Kanons seit der griechischen Antike souveräner und produktiver als Costa Lima.

Mit intellektueller Leidenschaft hat er jeden nächsten Theorie-Zug in all seinen Implikationen und Folgen immer schon durchdacht, und er versucht nie, den Lesern die aus seiner Leidenschaft erwachsenden Herausforderungen zu ersparen. Keinesfalls ist Costa Lima ein leichter Autor. Doch wer seine Denk-Wege in die Vergangenheit und zurück zur Gegenwart mit ihm geht, für den erwächst aus der Arbeit mit seinen Büchern der Ton eines konzentrierten Gesprächs. Dabei zeigt sich auch, dass die Komplexität der Voraussetzungen und philosophischen Herausforderungen aufgefangen und zu einem Teil wenigstens ausgeglichen wird durch eine ungewöhnliche Konzentration auf die eine zentrale Frage und auf die besondere Konstellation ihrer Voraussetzungen. Die traditionelle theoretische Grund-Frage, was Literatur sei, ist für Costa Lima mit wachsender Prägnanz zur Frage nach den Bedingungen und Möglichkeiten eines spezifischen Modus der Wirklichkeitserfahrung geworden. Er hat sich nie für jene Positionen erwärmt, denen literarische Texte und ästhetische Erfahrung zu Komponenten oder Variationen eines Spiels geraten; und schon gar nicht hat er sich auf die scheinbar komplexitätsentlastende Perspektive eingelassen, dass Sprache die Wirklichkeit in keiner Weise erreichen kann. In der doppelten Distanz gegenüber Konzeptionen der literarischen Lektüre als Spiel und gegenüber dem sogenannten »Lingustic turn« hat möglicherweise das risikobereite politische Engagement seiner Jugend überlebt. Costa Lima ist nicht nur ein schwieriger, sondern auch immer ein ernsthafter Autor. Das Werk von Immanuel Kant steht im Zentrum seiner Denk-Arbeit, weil es einerseits an der Topologie von Subjektivität als menschlichem Pol und der ihr gegenüberliegenden Wirklichkeit festhält – und sich andererseits doch nun schon über gute zwei Jahrhunderte als offen für die Brechungen seines ursprünglich tragenden Erkenntnisoptimismus erwiesen hat. Dass

Costa Lima Sprache und menschliche Kognition nicht als gegenüber ihnen äußeren Wirklichkeiten geschlossene Systeme ansieht, kann in seinem Fall gewiss nicht mit epistemologischer Naivität verwechselt werden – wie es die Dekonstruktivisten ihren Kritikern gern unterstellten, als sie noch die internationale Szene der Geisteswissenschaften kontrollierten.

\*

Literatur ist ihm eine unter verschiedenen Medialitäten, die sich zwischen dem (gebrochenen) Subjekt und der (nie ganz zugänglichen) Wirklichkeit entfalten. Damit stellt Costa Lima die Literaturtheorie in einen klassischen Rahmen der abendländischen Philosophie. Entlang der Sequenz seiner Bücher hat er alle Dimensionen dieses epistemologischen Raums durchgearbeitet, was zur Folge hat, dass jedes einzelne Buch die ihm vorausgehenden als Bedingungshorizont voraussetzt und ins Spiel bringt. Auch das macht die Lektüre zu einer Herausforderung. Im Zentrum stehen immer die sich überlagernden Phänomen-Komplexe von Mimesis (Literatur als Medialität in ihrer Öffnung auf die Wirklichkeit) und ästhetischer Erfahrung (Literatur als Medialität in ihrer Öffnung auf das Subjekt). Aber er hat darüberhinaus seine eigenen Konzeptionen von Imagination, Sprache, Gesellschaft und Geschichte entwickelt.

Wer sich mit Costa Limas Gesamtwerk vertraut macht, der wird Schritt für Schritt eine in ihren Grundzügen stabile, aber doch auch immer komplexer werdende und sehr persönliche Struktur von wiederkehrenden Bezugsautoren und Bezugstexten entdecken. Wenn man einen Dreh- und Angelpunkt für diese Struktur bestimmen müsste, so könnten das allein, wie schon gesagt, die kritischen Schriften von Immanuel Kant sein. Doch daneben spielen Beckett, Cabral, Cervantes, Conrad, Freud, García Márquez, Kafka, Machado de Assis, Melville, Montaigne, Friedrich Schlegel oder Sterne jeweils spezifische zentrale Rollen. Auch zu Adorno, Benjamin, Deleuze, de Man, Derrida, Foucault, Heidegger, Schiller oder Schmitt scheinen Bezüge auf und machen Costa Limas Argumente komplexer. Da er stets ausgehend vom Kern seiner zentralen Fragen und Ergebnisse liest, braucht er keine intellektuellen Scheuklappen. Einseitige Thesen oder von der einen oder anderen »Schule« übernommene Vorurteile haben keinen Platz in seiner Denk-Arbeit. Vor allem – und darin liegt eine Herausforderung, welcher kein Versuch gerecht werden kann, sein Werk in kompakter Form zu präsentieren – ergibt sich der enorme Gewinn bei der Lektüre seiner Texte aus der nie versiegenden Fülle von differenzierenden Einsichten, die oft den Status philosophischer Nuancierungen haben. Von Costa Lima lernt man Satz für Satz, Seite für Seite, Buch für Buch. Deshalb fiele es mir schwer zu sagen, was der wichtigste Gewinn war, der mir aus der

über die Jahre fast lückenlosen Beschäftigung mit seinem Werk erwachsen ist. Klar ist nur, dass ich seit vielen Jahren schon auf seine Bücher nicht verzichten kann.

\*

Wenn man auf philosophisch kompetente Positionen in der deutschen Literaturtheorie des letzten halben Jahrhunderts blickt, dann fällt eine markante Affinität zwischen dem Werk von Wolfgang Iser und dem von Luiz Costa Lima ins Auge, und es ist gewiss kein Zufall, dass ein intensives Interesse und großer wechselseitiger Respekt die beiden Denker miteinander verband. Vielleicht waren sie ehrgeiziger und erfolgreicher als alle Konkurrenten bei ihrer Konzentration auf die Frage, was Literatur sei. Im genaueren Vergleich fällt dann auf, dass Iser – ohne sich je ganz auf eine konstruktivistische Position einzulassen – der Seite der Wirklichkeit deutlich weniger Aufmerksamkeit geschenkt hat als Costa Lima. Mit geradezu unnachgiebiger Genauigkeit hat Iser hingegen die im Entstehen von Literatur und in ihrer Lektüre ablaufenden Akte an der Subjekt-Position des Lesers und später auch an der Subjekt-Position des Autors beschrieben. Dass die bei seinem Tod unabgeschlossen hinterlassenen Manuskripte aber vor allem den Begriff der »Emergenz« entwickelt hatten, mag vorbewusst (und neben anderen Faktoren) motiviert gewesen sein von dem Bedürfnis, am Ende doch noch eine Dimension außerhalb der Subjektpositionen von Leser und Autor in den Blick zu bringen. Zugleich versuchte Iser die These plausibel zu machen, dass das seit der aristotelischen »Poetik« so wirkungsmächtige Mimesis-Paradigma in der frühen Neuzeit durch das Paradigma von »Autor und Authentizität« abgelöst worden sei – was man als den Versuch deuten mag, sich historische Legitimität für die Ausblendung der Mimesis-Perspektive im eigenen Werk zu verschaffen.

Im Gegensatz dazu zeigt gerade das hier vorzustellende Buch, wie weit Luiz Costa Lima das Mimesis-Paradigma, an dem er – anders als Iser – festhält, entwickelt und im Blick auf die Literatur der Moderne differenziert hat. Ausgehend von Kant natürlich verfolgt er zunächst die Geschichte verschiedener »Brechungen« der Subjekt-Position, die bis hin zur Dekonstruktion (und zum »Linguistic turn«) mit ihrer restlosen Einklammerung der Dimension »Wirklichkeit« führt – der Text der deutschen Übersetzung übersetzt das portugiesische »fraturado«, die Intention des Autos korrekt erfassend, mit »gespalten,« doch ich spreche vom »gebrochenen Subjekt,« um die spezifischen Beobachtungen in einen weiteren Kontext der Subjekt-Kritik zu stellen. Diesen Weg zum »Linguistic turn« und zur Dekonstruktion verwirft Costa Lima – bei aller Wertschätzung einzelner Ergebnisse – als epistemologische Sackgasse. Stattdessen entwickelt er nun

gerade aus dem Begriff des »gebrochenen Subjekts« eine andere Theorie der Mimesis. Ausgerechnet die Unfähigkeit des gebrochenen Subjekts, seine Wirklichkeit je vollständig zu erfassen, soll eine reflexive Dynamik in Bewegung gebracht haben, dank derer sich das Subjekt selbst – wiederum: ohne je Vollständigkeit erreichen zu können – in den Blick bringt.

An dieser Stelle muss Costa Lima mit der Frage rechnen, ob solche Reflexivität eine ausschließliche Besonderheit der literarischen Lektüre und der ästhetischen Erfahrung ist – oder unter Bedingungen der Moderne zu jeglichem Versuch der Wirklichkeitsaneignung gehört. Darauf gibt es mindestens zwei Antworten, die sich in ein Verhältnis der Komplementarität bringen lassen. Zunächst kann man mit Jean-François Lyotard sagen, dass in der Tat jene Bedingungen, die Kant noch als spezifisch für das ästhetische Urteil identifiziert hatte, heute zur Struktur jeglichen Urteilens gehören. Allein in Distanz zum Druck praktischer Alltagssituationen aber, allein in jener Distanz, auf die sich Kant mit dem Begriff der »Interesselosigkeit« bezogen hatte, werden uns zweitens die Ergebnisse der vom gebrochenen Subjekt vollzogenen Weltaneignungsakte bewusst – bewusst nicht in einer Deckungsgleichheit, sondern in ihrer je besonderen »Differenz« zur primären Wirklichkeit. Unter Bedingungen der Moderne kommt also durch Mimesis »etwas Neues in die Welt«, das unser Verhältnis zur Wirklichkeit komplexer macht und schließlich permanent verändert.

Wie für das gesamte Werk von Luiz Costa Lima gilt auch für diese Argumentation, dass der spezifische Gewinn weniger in ihren grossen Zügen liegt als in der Genauigkeit und in den Differenzierungen der einzelnen Schritte. Seine Kant-Lektüre zum Beispiel, die Seiten zum antiken Mimesis-Begriff oder die abschließende Kafka-Interpretation können den Vergleich mit den besten Arbeiten der jeweiligen Spezialisten aufnehmen. Es bestätigt darüberhinaus meine eigene Erfahrung mit Costa Limas Büchern, dass auch hier eine Energie zum Weiterdenken von seinen Unterscheidungen und Reflexionen ausgeht. Stärker als er, vorschneller als er vielleicht, bin ich überzeugt, dass jene seit der Aufklärung brüchig gewordene Subjektposition während des vergangenen Vierteljahrhunderts in eine neue, einschneidende Phase ihrer Transformationen eingetreten ist. Wenn man nämlich behaupten kann, dass der klassische cartesianische Subjekt-Begriff seine (wie wir heute sagen können: vorübergehende) Stabilität im Zusammenhang mit jener Form der Gegenwart gewonnen hatte, die in der Zeit-Konstruktion der Moderne zu einem bloßen Moment des Übergangs zwischen Vergangenheit und Zukunft geworden war; wenn zweitens zu der auf ein Minimum reduzierten Gegenwart eine Vergangenheit gehörte, die wir beständig hinter uns zu lassen glaubten, und eine Zukunft, auf die wir uns als einen offenen Horizont von Möglichkeiten

zubewegen wollten; und wenn drittens nun offenbar wird, dass weder diese Zukunft noch jene Vergangenheit die Vergangenheit und Zukunft des frühen einundzwanzigsten Jahrhunderts sind, dann muss eine heute gewandelte Form der Gegenwart auch die überkommene Substanz und Form der Subjekt-Position verändert haben. Die oft etwas hilflos wirkenden, aber am Ende als Symptom doch gewiss signifikanten Bemühungen der Philosophie während der vergangenen Jahrzehnte, »den Körper« wieder in (nun post-subjektive) Begriffe von menschlicher Selbstreferenz zurückzubringen, zeigen an, so meine ich, dass das seit dem achtzehnten Jahrhundert »gebrochene« Subjekt mittlerweile Funktionen erfüllt, die sich nicht mehr allein auf die Rolle eines der Wirklichkeit Sinn zuschreibenden Beobachters reduzieren lassen.

So gesehen kann es kein Zufall sein, dass – und auch darauf hat Costa Lima schon reagiert – jüngst literarische und Bild-bezogene Mimesis-Konzeptionen in die Diskussion gekommen sind, welche die Dimensionen von Gefühl, Gestik und Verkörperung wieder zu betonen (oder zurückzuerobern) suchen. Das gebrochen cartesianische Subjekt scheint zu einem epistemologischen Ort der Inkarnation zu werden. Wer Luiz Costa Lima gelesen hat, ist auf solche anstehenden Debatten bestens vorbereitet.

## Vier Fragmente anstelle eines Vorwortes

### I

Mitte 1998 machte ich die Erfahrung des Alterns. Obwohl schmerzvoll, ist sie doch nicht jener zu vergleichen, die Ende des 19. Jahrhunderts die Opfer der Syphilis im dritten Stadium gemacht haben oder, Ende unseres Jahrtausends, die Aidsopfer. Der Tod war eigentlich nicht die Frage, um die es ging. Ihn habe ich nicht weniger gefürchtet als das Leben.

Die Krise trat nicht plötzlich auf. Jetzt konnte ich wissen, dass sie im Lauf der Jahre herangereift war. Gut möglich, dass die Signale auf etwas anderes hindeuteten: auf eine körperliche oder imaginäre Krankheit, oder aber auf tiefe Enttäuschungen. Ihre Eigenart bestand in ihrer Unvergleichbarkeit. Und Dauerhaftigkeit.

Zu entdecken, dass man alt geworden ist, heißt zu erkennen, dass von nun an die Vergangenheit die noch ausstehenden Tage bestimmen wird. Man sieht plötzlich, dass der Weg gerade ist. Eine seltsame Geometrie: Man nimmt wahr, dass die Gerade die Kurven nicht glättet oder etwas Zukünftiges; nein, Kurven und bevorstehende Zeit sind bald getilgt.

Ich spürte Panik vor dem, was ich bereits als unausweichlich ansah; dazu kam das schuldhaftige Eingeständnis der Niedergeschlagenheit, mit der ich diesen Zustand beklagte. Ich sagte mir dann, dass man nicht mehr länger aufschieben könne, was man schon länger hinauszögerte. Im weit zurückliegenden Jahr 1980 war mir nämlich die Einsicht gekommen, dass die Mimesis neu durchdacht werden müsse. Zwar blieb die Bewunderung für meinen alten Meister Erich Auerbach ungebrochen, doch gelangte ich zu der Überzeugung, dass seine Mimesiskonzeption nur in eine einzige Richtung wies: mit dem sozialen Kontext als Quelle, mündet die Mimesis stets im geschriebenen Text. Obwohl ich in den kommenden Jahren die Gedanken Walter Benjamins, René Girards und Theodor W. Adornos kennenlernen sollte, blieb weiterhin der Eindruck bestehen, etwas sei noch nicht gesagt. Doch was war dieses etwas? So wie jemand, der Umwege auf sich nimmt, um einen Ausweg zu finden, gab ich diese Idee nicht auf und suchte mittels eingehender und konkreter Textanalysen. Davon abgesehen, leistete mir theoretisch der Essay aus dem Jahre 1981, »Soziale

Vorstellung und Mimesis«, Genüge. Ich wurde das Gefühl nicht los, vor einer dringlichen Aufgabe zu stehen, alle Möglichkeiten noch lange nicht ausgeschöpft zu haben. Auch das, was ich im zweiten Teil von *Leben und Mimesis* (1995) geschrieben hatte, schien mir nicht ausreichend.<sup>1</sup>

Die Skrupel hintanstellend, hörte ich auf, mir zu sagen, dass ich noch nicht genug gelesen hätte. Das Studium der Literatur kommt ja nie an ein Ende und stattdessen spürt man immer mehr Ermüdung, Mutlosigkeit, Enttäuschung, innere Unruhe und Angst. So wie man in den Kampf gegen einen unvergleichlich starken Gegner zieht, ohne an eine listige Schleuder zu glauben, mit der dieser andere Goliath zu Boden geworfen werden kann, sagte ich mir, dass es jetzt nur eine Möglichkeit gab: Eine grobe Skizze dessen, was durchdacht werden sollte, musste formuliert werden.

Wenn ich nun aber versuchen würde, dieses Ziel zu erreichen, neue Erkenntnisse zu formulieren, zu überprüfen und weiter zu vertiefen, lief ich Gefahr, entmutigt und von der Zeit überrannt, gar nichts mehr zu tun. Es kam noch dies dazu: wenn die Zukunft, die sich als geradlinig erwiesen hatte, die Zweifel darüber, was die Tage uns vorbehalten, nicht aus dem Weg räumte, musste ich den gegenwärtigen Augenblick mobilisieren. Und so trat der Zufall auf die Bühne. In Reichweite, wie der Papierbogen auf dem Tisch. Nur mit ihm durfte ich rechnen. Lediglich die im Lauf der Zeit angesammelte Klugheit ließ sich vernehmen: man dürfe keine Eile walten lassen, wenn es ein Buch werden solle. Wenigstens hier war mir mein Land behilflich: wie ein Dichter, den ich bewundere, einmal bemerkt hat, besitzt die Tatsache, in einem Land mit einem nur kleinen Leserkreis zu schreiben, den Vorteil, keine Zugeständnisse eingehen zu müssen. In meinem Fall hieß das, auf die Hoffnung zu verzichten, viele würden sich für meine Ergebnisse interessieren. Diese morgen oder später zu veröffentlichen, machte wohl keinen Unterschied aus und es wäre dann ein späterer Zeitpunkt vorzuziehen. Man könnte besser argumentieren, die Freunde anhören, häufiger die Möglichkeit nutzen, Schwachpunkte aufzudecken und das anzuzeigen, was noch getan werden muss. Die Entscheidung für den Aufschub war auch von der Hoffnung begleitet, in diesem Spiel könne irgendwann einmal jemand sich bereit erklären, die von vornherein als Skizze angelegte Studie weiterzuführen. Diese Erfahrung veränderte die Idee der Sterblichkeit an sich. So als ob sie mir sagte: gleichgültig, wo du gerade lebst, wenn das, was du tust, Sinn hat, dann wird sie sich wahrscheinlich mit dir nicht erschöpfen. War deine Idee nicht eine Art Wahnsinn? Warum

---

<sup>1</sup> Vor allem aus Zeitgründen: das später als Buch veröffentlichte Manuskript musste fristgerecht abgegeben werden, da es Bestandteil einer Stellenbewerbung an der Staatlichen Universität Rio de Janeiro war.

nicht daran glauben, dass eines Tages jemand auftaucht, der ein ähnliches Anliegen verfolgt? Durchaus möglich, dass er sich verspätet und du ihn nicht kennenlernen wirst.

Noch einen Grund gibt es für die verspätete Veröffentlichung: die angestrebte Skizze müsste vor dem eigentlichen Thema einsetzen, dem Nachdenken über den Ort, an dem die Mimesis neu durchdacht werden kann. Da der Hauptteil meines Steckenpferdes nur die Präsenz der Mimesis in der Literatur ist, sah ich mich dazu gezwungen, erst einmal über den Ort der Literaturkritik nachzudenken.

## II

Selten genug denken Kritiker (seien es Kunst- oder Literaturkritiker) über ihr eigenes Tun nach. Es ist, als ob die Kritik sich selbst schon legitimiert. Und ziemlich häufig erklären anerkannte Autoren, dass sie den Kritiken wenig Bedeutung beimessen. Wenn sie freundlich gesinnt sind, dann beglückwünscht man sich selbst. Sind sie es nicht, dann erwartet man, dass die Zeit oder der Leser Rache üben. Es kommt auch häufiger vor, dass junge oder noch nicht anerkannte Schriftsteller die Augen verdrehen, sobald sie Kritiker treffen, die ihre Leistungen entweder gar nicht besprochen oder aber ungünstig beurteilt haben – und vorgebliche Freunde erweisen sich erst recht als Gespenster. In beiden Fällen scheint die Kritik auf eine Art von kommerziellem Unfall hinauszulaufen, Werbung, für die der damit Begünstigte nichts zu zahlen braucht.

Betrachten wir den Sachverhalt von diesem Blickwinkel aus, kommen wir nicht weiter. Denn hier wird zweierlei vorausgesetzt: die Kritik beschränke sich auf eine praktische Tätigkeit und ihr Hauptziel seien die Autoren. Bevor die Kritik jedoch eine praktische Frage aufwirft, schlägt sie ein theoretisch-topographisches Problem vor: im Gegensatz zu den freien Berufen legt der Kritiker nicht darüber Rechenschaft ab, was er tut oder nicht tut. Was aber rechtfertigt ihn?

In der Moderne gewährt uns Kant die besten Bedingungen dafür, dieses Problem zu durchdenken. Die Frage nach der Kunstkritik ist einer weitergreifenden untergeordnet: Wie gewiss können wir unserer Erkenntnis sein? Im Hinblick darauf unterscheidet Kant zwischen dem Vermögen des Verstandes, das mit a priori bestehenden Prinzipien operiert, d. h. denjenigen, die unabhängig von jeder Erfahrung sind, und den Vermögen der Vernunft und der Urteilskraft, denn nur Ersteres ermöglicht das Formulieren der die Phänomene regierenden Gesetze. Das heißt, dass im Vermögen des Verstandes die Urteile bestimmend sind (sie erklären die Art und Weise, wie die im Blick stehenden Objekte agieren). Die Vermögen der Vernunft

und der Urteilskraft können aber nur regulierende Urteile bereitstellen, das heißt solche, die unser Verhalten lenken, ohne dass man aber behaupten könne, diese seien die einzig angemessenen Verhaltensmuster. Jetzt gibt es aber eine enge Beziehung zwischen den Vermögen des Verstandes und denjenigen der Urteilskraft: jede durch den Verstand formulierte Konzeptualisierung drückt sich in Form eines Urteils aus. Daher ist es notwendig, die Eigenart des Vermögens der Urteilskraft zu analysieren, das, der Aktualisierung des Verstandes inhärent, seiner objektiven Gewissheit entbehrt. Kürzlich schrieb ein Exeget:<sup>2</sup>

Kant identifiziert das Urteil mit der Fähigkeit oder dem «Vermögen Regeln zu subsumieren; d. h. zu unterscheiden, ob etwas einer bestimmten Regel folgt oder nicht». Der Verstand sieht Begriffe oder Regeln vor, mit dem Ziel, Ordnung in unserem mentalen Gehalt zu schaffen, die Sensibilität bereitet das Material dieses Gehaltes vor und das Urteil sucht die angemessene Form der Beziehung des Begriffs mit dem relevanten Material. Da sie in korrekter Weise Begriffe mit der Sensibilität oder anderen Begriffen – unterschiedliche Teile unserer Gedanken – in Verbindung setzt durch logisch kohärente Weisen, gestatten uns die Urteile intersubjektiv geltende Gedankenkomplexe über Objekte und Ereignisse zu entwerfen – und ermöglichen uns auch, Urteile über unsere eigenen Gedanken und Urteile zu fallen und diese zu durchdenken.

Diese Beziehung zwischen den beiden Vermögen und dem das Vermögen der Urteilskraft bestimmenden Mangel wirft ein Problem auf, das Kant im »Vorwort« zur ersten Ausgabe der Dritten Kritik so beschreibt:

Eine Kritik der reinen Vernunft, d. h. unseres Vermögens, nach Prinzipien a priori zu urteilen, würde unvollständig sein, um die der Urteilskraft, welche für sich als Erkenntnisvermögen darauf auch Anspruch macht, nicht als ein besonderer Teil derselben abgehandelt würde [...] so muss die Kritik den Boden zu diesem Gebäude vorher so tief, als die erste Grundlage des Vermögens von der Erfahrung unabhängiger Prinzipien liegt, erforscht haben. (Kant, 1790, A VI.)

Gerade also, weil das Vermögen der Urteilskraft das Alibi, uns zutreffende Aussagen über die Objekte zu verschaffen, nicht besitzt, ergibt sich die besondere Möglichkeit, danach zu fragen, wie denn die Kritik beschaffen sei, also die Grundlage des ganzen Systems. Mit anderen Worten, das bestimmende Urteil ebnet dank seiner affirmativen Ergebnisse den Weg für die Theorie, d. h. die Gesamtheit der Sätze, die die Eigenheit der das Feld konstituierenden Objekte erklären. Das war es, was die Erste Kritik angesichts des Feldes der Natur explizit gemacht hatte. Da diese Ergebnisse ausblieben – d. h., weil das Urteil als solches es nicht erlaubt, ein einzelnes Objekt einem allgemein geltenden Gesetz zu subsumieren –, zeigt sich die Kritik ohne Deckung. Dieser Sachverhalt entspricht der Frage: wie können

<sup>2</sup> S. Kemal, *Kants aesthetic theory. An introduction*. New York 1992 (zweite Auflage 1993), S. 25–26.

wir wissen, dass die Kritik ihre nur subjektive Einschreibung überschreitet? Dass sie mehr ist als reine willkürliche Rhetorik oder eine unsichere Wette? Konkret gesagt, wie sollen wir die Kritik an einem Objekt rechtfertigen, das in einer ästhetischen Erfahrung eingerückt ist?

Die ganze Frage wird von der in letzter Zeit so verbreiteten »soziologischen« Antwort vom Tisch gewischt: die Kritik sei nichts anderes als die Kanonisierung von an das politische und soziale Establishment ausgerichteten Werten; politisch also voreingenommen, weist sie zurück, was der Macht nicht gefällt: die Gay-Literatur, die Literatur der nur geduldeten Minderheiten usw. Die von ihr geschaffene marginale Position ist überbestimmt, d. h., immer schon da. Das ist eine so krasse Antwort, dass wir uns veranlasst sehen, das postromantische Establishment um seine Intelligenz zu beneiden; ihm ist es schließlich gelungen, die Kanonisierung Homers, Vergils und Dantes aufrecht zu erhalten und ihnen Shakespeare, Rousseau, Leopardi zur Seite zu stellen. Die durchgängig soziologische Antwort lässt die Frage nach der Kritik hinfällig werden, indem sie sie auf einen ideologischen Faktor beschränkt. Da wir uns mit dieser Vereinfachung nicht zufrieden geben, müssen wir wiederum alte Quellen befragen.

Indirekt hat Kant schon einen Weg gewiesen, als er bemerkte, dass das einer ästhetischen Erfahrung eigene Urteil eine besondere Benennung verdient: es ist ein Urteil der *Reflexion*; also nicht etwas, das Verhalten reguliert, sondern etwas, das uns dazu bringt, sich damit zu beschäftigen, was wir selbst gefühlt haben. Und vor allem, als er am Ende des »Vorwortes« hinzufügte: dass im Urteilsvermögen »die Kritik statt der Theorie dient«. (Kant, 1790, A X) Anders gesagt, die Klarsicht der Kritik kann nicht vollständig sein, ihre Objektivität ist immer anfechtbar, da ihr das Fundament der Gewissheit fehlt. Ihre Überdeterminiertheit zu negieren heißt noch nicht, sie zu erklären.

Nachdem wir das Universum von Kants Kritik im Hinblick auf die ästhetische Erfahrung skizziert haben, begreift man schnell, wie fremd es dem ist, was man gewöhnlich »Kritik« nennt. Einige historische Gegebenheiten helfen uns dabei die Unstimmigkeit zu verstehen. Bis zur einschlagenden Wirkung der kantianischen Philosophie in Deutschland, noch gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts, hieß der Kunstkritiker, wie Walter Benjamin in seinem Buch *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1919) anmerkt, *Kunstrichter*. Erst mit den Frühromantikern wird er dann *Kritiker* genannt. Der Unterschied zwischen beiden Benennungen liegt auf der Hand: wie jeder Richter, so setzt der Kunstrichter eine Gesetzgebung voraus, die er anwendet, sei sie nun geschriebenes Recht oder Gewohnheitsrecht. Der Kritiker dagegen ist jemand, der über die Grenzen der Vernunft nachdenkt, oder genauer, der sich fragt, wie

die Vernunft in angemessener Weise von einer Erfahrung sprechen kann, die sich nicht verallgemeinern lässt – man kann die Gültigkeit der Kritik eines Romanautors nicht einfach auf andere übertragen, nur weil auch diese Romane schreiben. Doch auch in diesem Fall erfuhr die Erfahrung der ersten Romantiker keine Kontinuität. In der deutschsprachigen journalistischen Praxis übernimmt neuerdings der Kritiker wiederum die Rolle des Kunstrichters, vielleicht auf etwas diskretere Weise. Dieser Sachverhalt lässt sich auch in anderen Sprachräumen beobachten, aus einem schlichten Grund: In den verschiedensten kulturellen Kontexten gilt weiterhin die Auffassung, die Kunst sei eine normative, d. h. eine von der Anwendung von Normen bestimmte Tätigkeit. Daraus folgt die allgemeine Tendenz, bestimmte Theorien oder theoretische Rahmen als etwas *Anwendbares* zu betrachten. Wenn aber im ästhetischen Bereich die Theoretisierung immer problematisch ist, wie soll deren Anwendung dann beruhigend wirken? Eine dornige Frage, die nur unwillig zur Kenntnis genommen wird, auch weil die ökonomische Realität keine Zeit mit dem verlieren will, was ihr keinen Gewinn in Aussicht stellt. Und so wird die Frage unwillig zur Kenntnis genommen. Dies ist auch der Grund, warum »soziologische« Antworten so schnell erfolgreich sind.

Im Gegensatz zu dieser häufig beobachtbaren Tendenz behauptet eine aus der kritischen Philosophie kommende Denkweise, die Literatur- oder Kunstkritik sei keine normative Tätigkeit, sondern eine Form des Nachdenkens über eine bestimmte Art von Objekt. Ihre genaue Fragestellung ist: Wie denkt die Kunst? Wie denkt das Kunstwerk unabhängig von dem – unabhängig und nicht trotz seiner –, der es geschaffen hat. Anzumerken ist: wenn die Natur der Kunsterfahrung *sui generis* verhindern sollte, dass die Kritik einen normativen Weg einschlägt, bedeutet dies noch nicht, dass der Kritiker Begriffe verwendet. In der Kritik jedoch verliert der Begriff seine das Objekt homogenisierende Kraft. Im Gegenteil, in der Kunst- und Literaturkritik wird der Begriff zum Denkinstrument zu etwas, das in Übereinstimmung mit dem Objekt der Analyse und seinem Ort in Raum und Zeit *per definitionem* plastisch und veränderbar ist. In diesem Sinne könnte man sogar sagen, die Kritik stelle, im Wissen, dass sie niemals für die Anwendung vorbereitet sein wird, nur die Grenze dar, die jeder Kritiker sucht. Eigentlich gibt es ja keine Kritiker, nur Leute, die sich manchmal mehr, manchmal weniger dem Denkhorizont nähern, der ihre Aufgabe rechtfertigt. Anders als diejenigen, die einen anerkannten Beruf haben, besitzt der Kritiker keinen definierten Ort. Er verfügt lediglich über einen Horizont.

Was heißt es nun, die Kritik als Horizont zu definieren, von dem der Kritiker näher oder weiter entfernt ist? Eine Möglichkeit, uns die Beziehung

der Kritik mit dem Kritiker etwas genauer anzuschauen – eine stets prekäre Beziehung – besteht darin, sie mit einer Benjamin-Passage in Verbindung zu bringen: »Menschen wahrhaft greifbar darstellen, heißt das nicht, unsere Erinnerung in ihrer zum Vorschein bringen?«<sup>3</sup> Dies heißt: der Kritiker ist nicht jemand, der mithilfe eines technischen Instrumentariums den Laien »zeigt«, was sie aus eigener Kraft nicht zu sehen vermögen, sondern jemand, der ein nur manchmal technisches Instrumentarium benutzt mit dem Ziel, die Präsenz einer Eigentümlichkeit sichtbar zu machen, die im Grunde allen zugänglich ist. Dafür verfügt er lediglich über die Fähigkeit, seine eigene Erinnerung mit einer weiteren zusammenzuschließen, die von den anderen Menschen, seinen Zeitgenossen erkannt werden kann. Deshalb ist der Kritiker immer auch von der Geschichte geprägt. Deshalb auch verwechselt sich seine Tätigkeit nie mit dem anzustrebenden Horizont.

Kennzeichnend für den Kritiker ist nicht nur der Mangel eines eigenen Ortes, sondern auch seine nie endende Aufgabe. So setzt er sich aber weit ab vom Propheten oder Hellscher, oder, wie man gemeinhin annimmt, von der Funktion des Vermittlers, der dasjenige sichtbar macht, was man ansonsten nicht sieht. In Wirklichkeit ist das durch ihn Wahrnehmbare nur dann zu sehen, wenn die Leser, die sich ihm anschließen, zum Sichtbarmachen des noch nicht Augenscheinlichen beitragen. Indem er also zur Konstruktion einer anderen Wahrscheinlichkeit beiträgt. Es ist dem Wahrscheinlichen eigentümlich, etwas sichtbar zu machen, d. h., dies der Wahrheit anzunähern, die dieses Angenäherte sichtbar werden lässt. So gibt das Wahrscheinliche seinen zwangsläufig negativen Zug auf, den man ihm anzuhängen pflegt. Dies ist die gewiss provokative These des ersten Kapitels im Versuch, die Mimesis neu zu durchdenken.

Eine letzte Beobachtung bevor wir schließen. Implizit haben die letzten Absätze die Bedeutung der Geschichte für die Aufgabe des Kritikers betont. Leider muss angemerkt werden, dass zwischen der Herausbildung der modernen Kritik bei den Frühromantikern und der Konsolidierung der Literaturwissenschaft im 19. Jahrhundert und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Literaturgeschichtsschreibung nicht die positive Rolle gespielt hat, die unsere Worte nahelegen. Dies ist wohl aus bestimmten Gründen geschehen, unter anderem auch deshalb, weil die Rolle des Kritikers sich nur schwer konkret fassen ließ. Es ist daher nicht verwunderlich, dass das Problem schon beim ersten großen Kritiker der Moderne anzutreffen ist: Friedrich Schlegel. Nachdem dieser den normativen Weg der ersten Essays hinter sich gelassen hatte, in denen er noch die Alten

---

<sup>3</sup> Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt a. M. 1982, Suhrkamp. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Bd. 2 (1., 6), S. 2015.

als überlegen und beispielhaft für die Moderne ansah, nachdem auch die fruchtbarste Phase seines Wirkens vorüber war, die kurze Zeit, aus der, neben anderen Texten, die beiden Fragment-Sammlungen herausragen, suchte Schlegel schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts systematisch einen Literaturbegriff zu entwickeln. Damals ist er von der entscheidenden Rolle der Geschichte überzeugt. Wie wird sie konzipiert? In der »Einleitung« zur Sammlung privater Vorlesungen, die er zum ersten Mal in Paris zwischen dem 25. November 1803 und dem 11. April 1804 gibt, und die er, zurück in Deutschland, in Köln wiederholt, im Zeitraum zwischen dem 28. Juni und dem 18. September desselben Jahres, macht Schlegel eine wesentliche Beobachtung:

»Ehe wir aber unsere historische Darstellung beginnen, ist es nötig, einen vorläufigen Begriff der Literatur voranzuschicken, den Umfang und die Grenzen des Ganzen auszugeben. Dieser Begriff kann aber nur ein vorläufiger sein, indem der vollständigste Begriff die Geschichte der Literatur selbst ist.«<sup>4</sup>

Damit die Geschichte jedoch zur Bedingung von komplexerer Theoretisierung werden kann, muss sie ein eigenes Zentrum besitzen und sich selbst lenken. Kurz gesagt, sie muss teleologisch ausgerichtet sein. Wie sollte man sonst verstehen, dass sie keimhaft künftige Gattungen und Formen enthalte? Schlegel sah voraus, was Hegel – und darin liegt die Ironie, denn Hegel schätzte ihn nicht – in seinem Gesamtsystem verwirklichen würde.

Ohne sich die Mühe zu geben, Hegel zu verarbeiten – eine für Historiker nicht unbedingt attraktive Aufgabe –, hat die Literaturgeschichte vor allem teleologische Geschichtsentwürfe erarbeitet. Mit einem Unterschied im Vergleich mit dem Philosophen: statt *telos* der Welt zu sein, begnügt sich diese Geschichte damit, national zu werden. So sanktioniert sie eine weitere Änderung, die sie jedoch nicht weniger schädlich macht: die Geschichte ist nicht mehr notwendig teleologisch, so dass sie, als nationale, nun als *organische* konzipiert werden kann, d. h. als eine von innen her begründete Geschichte. Sie wird zu einem Gewebe, das partikuläre Organisationen homogenisiert. Ausgehend von der Feststellung – für die der gesunde Menschenverstand ausreicht – wie etwa Coleridge als französischer Schriftsteller oder Baudelaire als Engländer oder (den Argentinier) Sarmiento als Peruaner zu betrachten wären –, konnte man eine bestimmte Normativität legitimieren: der nationale Schriftsteller sei derjenige, der den nationalen Geist (?) verkörpert. In dem Fall also, in dem die Literaturgeschichte sich nicht mit dem genannten Geist trifft, wird ein Schriftsteller vom nationalen

<sup>4</sup> Friedrich Schlegel, »Einleitung zur Geschichte der europäischen Literatur«, (1803–1804), in: *Kritische Ausgabe*, Bd. XI, hrsg. von Ernst Behler, München 1958, S. 6.

Pantheon ausgeschlossen. Nationale Identität war und ist die Begründerin von Marginalität. Aufgrund dieses Postulats hat Silvio Romero in Brasilien Machado de Assis – ein Mulatte, der vorspielte Humor zu haben – die Bedeutung abgesprochen.

Dem Kritiker sprechen wir diese nationalisierte Geschichte nicht zu, sondern eine andere Geschichte. Diese ist Kontingenzen unterworfen, schreitet träge und auf eingefahrenen Bahnen voran, aber auch dank dem Beharren auf Wertvorstellungen und unvorhergesehenen Diskontinuitäten.<sup>5</sup> Eine Geschichte also die, zusammengefasst, zugleich mehrere Zeiten in sich trägt – Joyce, Zeitgenosse von Gide, Kafka, Zeitgenosse von Thomas Mann –, die nicht nur Subjekte umgibt, sondern sie auch durchmisst, als frakturierte Subjekte, womit sie sich von den Subjekten anderer Zeiten unterscheiden, ohne dass sie allerdings den zur gleichen Zeit zugehörigen gleich wären. Zu glauben, diese mehrzeitliche, die Subjekte durchmessende Geschichte verwechsle sich mit einer nationalen und linearen Geschichte hieße, die Frage der Kritik auf den zweiten Rang zu verweisen. Die Literatur- oder Kunstkritik ist eine historische Tätigkeit, die von Seiten der Historiker wenig Hilfestellung findet. Diese fühlen sich in Gesellschaft der Kritiker auch nicht sehr wohl. Sie ziehen es vor, Werke als Dokumente aufzufassen: Werke als Dokumente eines Kontextes.

### III

Im gewagtesten Werk, das ich geschrieben habe, *Grenz-Stimmen* (1993), versuche ich eine bestimmte Verbindung zu zeigen: zwischen der Anerkennung von individueller Subjektivität, die die moderne Philosophie charakterisiert, ihrer Parallele zur Behauptung des autonomen literarischen Diskurses, ihrer vorgängigen theoretischen Formulierung, die den bis in die heutigen Tage reichenden Horizont definiert, und der Infragestellung der Prämissen des Denkens und der Literatur in der Moderne durch das Werk Kafkas. Das Buch schließt mit der Überprüfung der sich aus der Infragestellung ergebenden Folgen für die Produktion und Verbreitung von Literatur. Eine dieser Konsequenzen leuchtet in einem Satz aus Kafkas Tagebuch auf: »ich bin Ende oder Anfang«; ein Satz, der eine Frage zu beinhalten schien, in Wahrheit aber Zweifel und Ungewissheit ausdrückt.

---

<sup>5</sup> Zur Rolle der Kontingenz im Denkprozess siehe den Aufsatz von David Wellbery »Der Zufall der Geburt. Sternes Poetik der Kontingenz«. In: *Poetik und Hermeneutik: Kontingenz*, Bd. XVII, hrg. von G. v. Graevenitz und O. Marquard, W. Fink, München 1998, S. 291–317.

Von einem ganz anderen Blickwinkel aus betrachtet – mit Ausnahme des letzten Kapitels handelt es sich hier um ein rein theoretisches Buch, das es sich zur ausschließlichen Aufgabe macht, Mimesis neu zu durchdenken – versucht ich im vorliegenden Text einen Punkt zu vertiefen, mit dem mein letztes Werk endete. Obwohl ich den Zweifel Kafkas weiterhin nähre, hoffe ich doch mit der hier vorgelegten Analyse dazu beizutragen, uns dem Ort zu nähern, an dem wir uns befinden. Das Würfelspiel, in das *Mimesis: Herausforderung an das Denken* übergeht, hängt entscheidend vom Glück oder Unglück ab, mit dem wir die Beziehung zwischen der Rolle der vom Subjekt realisierten Vorstellungen – Vorstellungen und Subjekt werden anders betrachtet, als es das moderne Denken uns normalerweise vorgibt – und dem Phänomen der Mimesis neu zu durchdenken vermögen, die wiederum anders aufgefasst wird, als es die Alten getan haben. Der Vorschlag einer erneuten Betrachtung der Mimesis versteht diese als transversalen Begriff, das heißt als eine für die vorautonome und autonome Produktion der Literatur gültige. Dieser Vorschlag verfolgt das Anliegen, uns dabei zu helfen, die Scheidung von der Welt zu vermindern, die noch betont worden ist durch die Tradition der Negativität, zu der die Lyrik nach Mallarmé und die nicht-figurative Malerei gehört (wenn wir die experimentelle Musik nicht dazunehmen, dann deshalb, weil wir von ihr nicht genügend verstehen).

Es spricht viel dafür, dass im neuen Jahrtausend einige althergebrachte Glaubenssätze zu Grabe getragen werden – die Menschheitsgeschichte als Fortschritt hört sich so schlecht an wie die Idee des Dichters als Gesetzgeber. Aber wie steht es mit dem propagierten Tod des Menschen? Dieses Buch will zeigen, dass es sich lohnt, ihn neu zu überdenken, bevor er im wahrsten Sinne des Wortes eintritt. Zwischen diesem Tod, ungewissen Behauptungen und Infragestellungen wird das Leben gesucht, das im nicht begrabenen Körper der Mimesis fort dauert.

#### IV

Wir haben nun die Hauptpunkte einer erneuten Analyse der Mimesis benannt. Im Einzelfall folgen sie nicht so geradlinig aufeinander, wie sie hier dargestellt werden. Ganz im Gegenteil, sie sind so komplex, dass sie hier und dort in den verschiedensten Wendungen auftauchen. Doch bevor wir sie vorstellen, suchen wir erst einmal eine Orientierung im Hinblick auf den zentralen Begriff *Mimesis*. Die Orientierung kann nur provisorisch sein, denn unsere Aufgabe besteht darin, das alte Mimesiskonzept von dem anderen Konzeptvorschlag zu unterscheiden.

Grosso modo kann gesagt werden, dass Mimesis die Übereinstimmung einer ersten, orientierenden und allgemeinen Szene mit einer zweiten, in einem Werk konkret gewordenen Szene voraussetzt. Diese findet in jener die Parameter, die ihre Anerkennung und Akzeptanz ermöglichen. Doch so leicht sich auch diese Behauptung formulieren lässt, sie gewinnt dann an Komplexität, sobald die notwendigen Erklärungsversuche anstehen. Mit den Worten von Michael Taussig, ihr Produkt ist eine »Kopie, die keine Kopie ist«, da in ihr »die Ähnlichkeit in sich nicht ausreichend ist«. <sup>6</sup> Wenn wir daher von »orientierender Szene« sprechen, unterscheiden wir sie von einer modellierenden Szene. Würden wir nun behaupten, Mimesis setze eine modellierende Szene oder, einfacher gesagt, ein Modell voraus, dann müssten wir annehmen, dass sie normativen Charakter besitzt. Was dagegen im Phänomen der Mimesis von fundamentaler Bedeutung ist, ist die vorgeschlagene Entsprechung von singulärem Werk – die zweite Szene – und Parametern, die den Rezipienten leiten. Die Behauptung jedoch, diese Parameter gestalteten eine »erste Szene«, gäbe Anlass zu denken, es existiere im Grunde genommen eine schon immer gegebene Szene! Jedoch sachlich gesehen, gibt es diese Szene nicht, sondern nur jeweils kulturell unterschiedliche Parameter, die die Funktion von Wegzeichen übernehmen. Wer zum Beispiel nichts von der ägyptischen, skulpturalen Ausdrucksart weiß, versteht nicht, warum ihre Figuren im Profil gezeigt werden. Diese Haltung ist ein Orientierung stiftender Parameter, der, wird er nicht befolgt (etwa im Falle eines von vorn gezeigten Gefangenen im versenkten Relief von Set I, c. 1300 v. Chr.), bedeutet, dass es sich um eine zu vernachlässigende Person handelt. Dieser kulturell bedingte Parameter bildet einen radikalen Gegensatz zu einem anderen, der sich in der griechischen Malerei und Skulptur entwickelte. Als Plinius der Ältere die Vorzüge der Werke des griechischen Malers Parrhasios (der in Athen in den Jahren 440 bis 390 vor Chr. lebte) auflistet, hebt er zwei seiner Gemälde hervor: »Ein Hoplit im Kampf, der so schnell rennt, wo man ihn schwitzen zu sehen glaubt, und ein anderer, der die Waffen niederlegt und von dem man seinen raschen Atem zu hören meint«. <sup>7</sup> Die Bildkunst hat nun als Parameter einen richtigen *Trompe-L'œil*.

Eine zu einfache Erklärung bestünde darin, die Mimesis als Erzeugerin von Ähnlichkeit zu beschreiben. So vorzugehen, hieße aber, sich später größere Hindernisse einzuhandeln. Denn wenn es ein nicht zu leugnender

<sup>6</sup> Michael Taussig, *Mimesis and alterity. A particular history of the senses*. New York 1993, Routledge, S. 52 bzw. S. 55.

<sup>7</sup> Plinius, *Naturalis Historiae*, Buch XXXV. Zitiert nach der zweisprachigen Ausgabe: *Histoire naturelle XXXV. La peinture*. Trad. de J.M. Croisille, Paris 1997, Les Belles Lettres. S. 65.

Sachverhalt ist, dass kulturell und historisch ausdifferenzierte Parameter Orientierung stiften, indem sie Wahrscheinlichkeit schaffen, dann würde die Betonung des Aspektes »Erzeugerin von Ähnlichkeit« uns dazu führen, paradoxerweise nur den negativen Aspekt des Wahrscheinlichen in Betracht zu ziehen – seine kristallisierende Kraft, die jene Werke nicht einbezieht, die ihm nicht folgen.

Nach dieser sehr schematischen Erklärung kommen wir jetzt zu den zentralen Fragen, die uns beschäftigen werden.

A) Der Entwurf des Subjektes als zentral, einzigartig sowie Quelle und Kommandozentrale seiner Vorstellungen (dies entspricht gemeinhin dem modernen Begriff des Subjekts) ist das erste Hindernis, das die Reflexion über Mimesis zu überwinden hat. Daher bemühen wir uns, eine andere mögliche Konzeption des Subjektes zu zeigen, eines gespaltenen Subjektes, wobei wir von Descartes, vor allem aber von Kant ausgehen. Es sei hinzugefügt, dass es nicht darum geht, das Subjekt als Quelle von Vorstellungen und somit, aufgrund seiner Intentionalität, als Besitzer der produzierten Objekte zu »retten«. Vielmehr handelt es sich darum, es nicht einfach aus der kritischen Betrachtung auszuschließen, wie es heute, im Namen von Strömen, Intensität und Empfindungen, die durch nicht »repräsentative« Szenen geweckt werden, üblich ist. Die praktische Konsequenz stellt den Versuch dar, anstelle eines zentralen und solaren Subjekts die Bedeutung dessen zu zeigen, was man die *Subjektposition* nennt, eine Position, die, variierend und selten harmonisch mit anderen Positionen, die es besetzt, zu einer der zu behandelnden Varianten wird. Angesichts seiner Spaltung hat das Subjekt keine von vornherein definierte Position, sondern immer diejenige, die es gerade besetzt, und formiert sich erst inmitten von Konfliktinteressen und asymmetrischen sozialen Gruppen. Die für eine kritische Analyse heikle Frage besteht darin, wie nun diese Position mit dem zu verbinden ist, was den Text charakterisiert, ohne zwischen beiden eine notwendig kausale Beziehung herzustellen. Als Antisemit und Kollaborateur nahm Louis-Ferdinand Céline Stellung im besetzten Frankreich. Wie verbindet sich diese Subjektposition mit seinen Romanen? Die Tatsache, dass ich selbst darauf nicht antworten kann und auch niemanden kenne, der eine Antwort wüsste, unterstreicht nur die Problematik der Frage. Die Betonung des gespaltenen Subjekts und die Postulierung des metahistorischen Charakters der Mimesis stellen jedoch ein heikles Problem dar. Vor der Ankunft des Subjekts in der Moderne setzt die Mimesis andere Formen des Akteurs voraus, selbst wenn wir ihr Gespaltensein annehmen. Nur derjenige, der sich auf andere Zeiten und Kulturen spezialisiert hat, ist in der Lage, sie zu bestimmen. Eine mögliche Konvergenz findet sich vielleicht

in der Beobachtung Taussigs anlässlich so unterschiedlicher Phänomene wie der Inszenierung, der Handlungen des Zauberers (*magician*) und der Drogen: Immer ist Mimesis am Werk und ihre Arbeit besteht darin, das Auge in ein »optisches Mittel des Kontaktes zu verwandeln« mit dem Ziel, die auf der Lauer liegenden und daher miteinander verbundenen Realitäten zu verändern.«<sup>8</sup>

B) Das zweite, mit dem vorigen zusammenhängende Hindernis wird deutlich, wenn wir uns das Konzept der Vorstellung (Repräsentation) vergegenwärtigen, die verstanden wird als subjektives Äquivalent zu einer äußerlichen und objektiven Szene. Wie im vorherigen Fall, muss sie überschritten werden, damit sich der Kritiker auf Textualität konzentrieren kann und diese sich nicht unterordnen muss, denn andernfalls wäre es nicht möglich, Literatur und Kunst zu verstehen. Parallel zum ersten Fall soll gezeigt werden, dass es in der Tradition selbst des modernen Denkens legitim ist, an einen zweiten Sinn von Vorstellung zu denken: Vorstellung als Wirkung, die nicht durch eine referentielle Szene ausgelöst wird, sondern durch den Eindruck, den die Szene bei jemandem erweckt, womit Mimesis und *imitatio* nicht mehr verwechselt werden können. Durch die Vorstellung als Wirkung wird das Auge zur Modalität des Tastens.

C) Jetzt geht es darum, den Mimesisbegriff der Alten zu verstehen. Mimesis wird als in der Ähnlichkeit begründetes Phänomen gesehen oder, wenn wir den Vektor »Differenz« annehmen, ordnet diesen jenem unter. Dies geschieht im paradigmatischen Monument der klassischen Mimesis, dem von der aristotelischen Poetik vorgeschlagenen Begriff. Es soll gezeigt werden, dass diese Ausschließlichkeit oder Herrschaft der Ähnlichkeit sich ihrerseits in einem *organischen* Begriff der Mimesis gründet, d. h., in der Annahme, sie sei der Natur homolog – obwohl sie in der aristotelischen Begrifflichkeit eher der *natura naturans* entspricht, d. h. der Bildung von Formen, als der *natura naturata*, also einer im Hinblick auf die schon gebildeten Formen gesehene.

D) Da die Alten den Begriff der Mimesis mit den Eigenschaften der Physis in Beziehung gesetzte sahen, selbst wenn ihre Eigenschaften als *natura naturans* berücksichtigt wurden, betrachteten sie sie notwendigerweise in ihrer Abhängigkeit von der Realität. Unsere Untersuchung versucht dagegen zu zeigen, dass sie ihren Anfang außerhalb der Anregungen der Realität nimmt, als Suche nach der Konstituierung der subjektiven

---

<sup>8</sup> Michael Taussig, op.cit., S. 58.

Identität des Handelnden – d. h. jedes Menschen. Die Mimesis, wie wir mit Borch-Jacobsen<sup>9</sup> sagen werden, hat eher mit dem Sein zu tun, als mit dem Haben. Dieser Ausgangspunkt verknüpft sich notwendigerweise mit der Atmosphäre der Realität, so dass Darstellung (die Bildung von etwas, das nicht von der Physis abgeleitet wird oder in ihr sichtbar wäre) mit Vorstellung kombiniert wird, die nicht etwas Vorgängiges repräsentiert, sondern von der im Akteur ausgelösten Wirkung aus konstituiert wird, sei dieser nun der Schöpfer oder der Rezipient.

E) Mimesis wird als existentes Phänomen verstanden – ich ziehe diesen Neologismus vor, um die Verwechslung mit »existenziell« zu vermeiden – und nicht schlicht als Begriff. Die Ergiebigkeit ihrer Resultate bestätigt sich letztendlich durch die Verbreitung, die sie erfährt. Diese hängt von der Wahrscheinlichkeit ab, die das einzelne Werk, das Mimema, zu wecken vermag. Man sollte jedoch Wahrscheinlichkeit nicht mit einem normativen Prinzip verwechseln, und noch weniger sollte man annehmen, sie agiere zur gleichen Zeit wie die Schöpfung eines wegweisenden Werkes. Die Erzeugung von Wahrscheinlichkeit ist eine Berufung des Werkes. Und dies im Begriff der Mimesis selbst, die in ihrer Beziehung mit der Realität in beiden Richtungen operiert – sie empfängt nicht nur das, was von der Realität kommt, sondern vermag auch unsere eigene Sicht der Dinge zu verändern. Mimesis als existentes Phänomen beschränkt sich nicht nur auf die Kunst, denn im klassischen Sinn schließt sie die ganze *techné* mit ein, sondern ist auch eine Herausforderung an das Denken. Es ist richtig, dass die Formulierung *Mimesis: Herausforderung an das Denken* gefährlich ist, da sie die Mimesis als ein Objekt zu verstehen gibt, das sich vor das Denken stellt.<sup>10</sup> So gestellt, stößt die Frage auf die gleiche Schwierigkeit, die Heidegger in der Wendung »Was heißt Denken?« diskutiert hat: »Die Frage: ›Was heißt denken?‹ schlägt unmittelbar wie der Blitz bei uns ein. Die so gefragte Frage: ›Was heißt Denken?‹ schlägt sich nicht bloß wie ein Problem der Wissenschaft mit einem Gegenstand herum«; für Heidegger bedeutet »heißen« jedoch: »was soll man sich bei dem mit dem Namen ›Denken‹ belegten Vorgang vorstellen?«<sup>11</sup> Obwohl wir Heideggers Scharfsinn zustimmen, ziehen wir vorläufig die unpassende Formulierung vor, sei es, weil wir ein Element noch nicht eingeführt haben, das es uns gestattet, in die entgegengesetzte Richtung zu denken – Mimesis als Impuls für

<sup>9</sup> M. Borch-Jacobsen, *Le sujet freudien*. Aubier-Flammarion, Paris 1982.

<sup>10</sup> Ich danke Hans Ulrich Gumbrecht, der mich auf diesen Punkt aufmerksam gemacht hat. Zur Berichtigung des Gedankenganges siehe das Ende des Kapitels III.

<sup>11</sup> Martin Heidegger, *Was heißt Denken?* (1954), 5. Auflage, Max Niemeyer, Tübingen 1997, S. 81.

subjektive Identität –, sei es, weil wir sonst das Risiko eingehen müssten, sie mit dem Akt des Denkens selbst zu verwechseln.

F) Da diese Überlegungen sich insgesamt auf die Dritte Kritik Kants stützen, kehrt dieser Text beharrlich in allen Kapiteln wieder. Es wird versucht, Kants architektonischen und systematischen Vorschlag von einem anderen zu unterscheiden, der sich vom ersten löst und die angestrebte Skizze durchdringt. Mit dieser Unterscheidung entfernen wir uns nicht nur von Kant selbst, sondern weichen von einigen zeitgenössischen Interpreten ab, die sich zwar auch vom architektonischen Vorschlag distanzieren, dabei aber die Mimesis außer Acht lassen.

G) Selbst wenn für denjenigen, der das Buches bis zu Ende liest, die folgende Erklärung müßig erscheinen mag, muss doch darauf hingewiesen werden, dass hier keine Geschichtsphilosophie vorgeschlagen wird, d. h. kein *telos*, das andere, an die wir nicht mehr glauben, ersetzt oder erneuert. Wir wären schon zufrieden, wenn wir am Ende auf dem Weg zum Verständnis von Mimesis ein gutes Stück weitergekommen wären oder, genauer gesagt, beim Verständnis von Mimesis als einem Prinzip, das Kunst als ästhetisches Phänomen, d. h. als autonome Tätigkeit erklärt.

Da der Weg dorthin steinig ist, wäre es vielleicht nützlich, diese erste Lektüre mit dem Epilog zu verknüpfen. Möglicherweise hätten wir so Erfolg. Was heißt aber Erfolg, wenn wir den kommerziellen Sinn des Begriffes ausschließen und uns auf das Fehlen eines Ortes des Kritikers konzentrieren?