



**Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 5 (2022): *Literatur, Philosophie, Ästhetik*

Herausgegeben von Wolfgang G. Müller und Rainer Thiel

Kablitz, Andreas: Transformationen des *Mimesis*-Konzepts in der Neuzeit oder Warum wird die Theorie der Kunst die Nachahmung nicht los? In: IZfK 5 (2022). 71-110.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-d5d5-7b55

**Andreas Kablitz (Köln)**

## **Transformationen des *Mimesis*-Konzepts in der Neuzeit oder Warum wird die Theorie der Kunst die Nachahmung nicht los?**

*The Concept of Mimesis and its Transformation in Modern Times or Why Does Literary Theory not Get Rid of Mimesis?*

How does one explain the remarkable resilience of the notion of mimesis in the face of frequently severe criticism, starting with Plato's "*Politeia*"? How could a term, whose theoretical career begins with its dismissal, survive for more than two millennia? This article starts off from Hegel's radical rejection of imitation as a basic principle of art. However, despite such fundamental disapproval, even in literary theory of the 20th century, mimesis continues to play an important role. It looks as if both phenomena – the at times profound criticism of mimesis as well as its remarkable resistance to this criticism – can be explained by going back to the origin of the concept in Ancient Greek philosophy and by reconstructing its transformation in modern times.

*Keywords: mimesis, art, fiction, Plato, Aristotle, Hegel, Ricœur, Genette*

### *Hegels Nachahmungskritik*

Um 1800, infolge der viel zitierten Wende der Geschichte in der „Sattelzeit“, jenes epochalen Umbruchs, den man in unterschiedlichen Bereichen des Lebens für die Wegbereitung der Moderne geltend gemacht hat, steht es auch um den



Creative Commons Attribution 4.0 International License

Ruf der Nachahmung nicht (mehr) sonderlich gut. Ein besonders nachdrückliches Beispiel für ihre prekär gewordene Reputation bieten Hegels „Vorlesungen über die Ästhetik“. In ihrer Einleitung, dort, wo der Philosoph die Frage nach dem *Zweck der Kunst* erörtert, nennt Hegel als „geläufigste Vorstellung“ ihrer Funktionsbestimmung das „Prinzip von der *Nachahmung der Natur*“:

α) In dieser Bestimmung liegt zunächst nur der ganz formelle Zweck, daß, was sonst schon in der Außenwelt und wie es da ist, nun auch vom Menschen danach, so gut er es mit seinen Mitteln vermag, zum zweiten Male gemacht werde. Dies Wiederholen kann aber sogleich als eine αα) *überflüssige* Bemühung angesehen werden, da wir, was Gemälde, Theateraufführungen usf. nachahmend darstellen, Tiere, Naturszenen, menschliche Begebenheiten, sonst schon in unseren Gärten oder im eigenen Hause oder in Fällen aus dem engeren und weiteren Bekanntenkreise vor uns haben. Und näher kann dies überflüssige Bemühen sogar als ein übermütiges Spiel angesehen werden, das ββ) hinter der Natur zurückbleibt. Denn die Kunst ist beschränkt in ihren Darstellungsmitteln und kann nur einseitige Täuschungen, z. B. nur für *einen* Sinn den Schein der Wirklichkeit hervorbringen und gibt in der Tat, wenn sie bei dem formellen Zweck *bloßer Nachahmung* stehen bleibt, statt wirklicher Lebendigkeit überhaupt nur die Heuchelei des Lebens.<sup>1</sup>

Die Geläufigkeit, die Hegel dem „Prinzip von der Nachahmung der Natur“ bescheinigt, ergibt sich aus dem historischen Hintergrund, vor dem seine Bemerkungen entstehen. ‚Mimesis‘ lautete die Leitformel der frühneuzeitlichen Theorie der Kunst im Allgemeinen und der Dichtung im Besonderen über gut zwei Jahrhunderte. Ihr Aufstieg zu solcher Bedeutsamkeit steht im Zusammenhang mit der Rezeption der aristotelischen „Poetik“ seit dem 16. Jahrhundert, seit dessen zweiter Hälfte die Nachahmung zur dominanten Begründungsformel der Kunst wurde und diesen Vorrang bis ans Ende des 18. Jahrhunderts behalten sollte. Hegels Verwerfung der Mimesis als Leitkategorie für die Kunst stellt deshalb ein beredtes Zeugnis des Geltungsverlusts dar, den die Nachahmungsästhetik seit dem späten 18. Jahrhundert erfahren hat.

Hegels Kritik ist zweifellos radikal. Nicht mehr zu sein als eine „überflüssige“ Wiederholung dessen, „was sonst schon in der Außenwelt und wie es da ist“, wirft er ihr vor. Doch lastet er der Nachahmung nicht allein eine solch nutzlose Verdoppelung an. Ebenso zeigt er sich von ihrer grundsätzlichen Minderwertigkeit überzeugt. Die Beschränktheit ihrer Möglichkeiten bringe es mit sich, daß sie stets hinter der Natur zurückstehen müsse. Es ist, als erlebe Platons Verurteilung der Mimesis, mit der der Begriff seine philosophische Karriere dereinst begonnen hat, eine triumphale Erneuerung.

Die Kritik der Nachahmung als solche ist insofern alles andere als neu, ja man wird mit gutem Grund sogar sagen können, daß ihre philosophische Wertschätzung je schon einen apologetischen Ursprung hat. Am Anfang steht die

<sup>1</sup> Hegel (1970: 64).

platonische Verurteilung der Mimesis, die immer wieder eine Erneuerung erfahren wird. Was sich ändert, sind die Kriterien ihrer Ablehnung, nicht diese selbst.

Hegels Verurteilung der Mimesis fällt so entschieden aus, daß seine Kritik unweigerlich die Frage nach den Gründen des ihr lange Zeit anhängenden Rufs als einer Begründungskategorie der Kunst aufwirft. Wir werden dieser Frage nicht ausweichen. Zunächst aber gilt es zu klären, was Hegels kompromißlose Ablehnung auslöst.

Nichts anderes als ein wohlfeiles – und darum nur kurzzeitiges – Vergnügen an der eigenen Geschicklichkeit hält er für die Ursache ihrer bedenklichen Wertschätzung.<sup>2</sup> In der Tat bemißt sich seit alters her am ‚Realismus‘ vor allem bildkünstlerischer Darstellungen das Vermögen des Künstlers. Man denke nur an die berühmte Episode der Begegnung zwischen den beiden antiken Malern Zeuxis und Parrhasios, die als ein prominentes Belegstück für die Wertschätzung einer solchen mimetischen Geschicklichkeit gelten kann.<sup>3</sup> Doch solche Vorzüge vermögen den Philosophen nicht zufriedenzustellen. Die Alternative, die er selbst der aus seiner Sicht so fragwürdigen Freude an der Nachahmung entgegenhält, gibt denn auch den Blick auf die in den Grundprinzipien seines Denkens angelegten Prämissen seiner radikalen Kritik der Mimesis frei:

Überhaupt kann diese Freude über die Geschicklichkeit im Nachahmen nur immer beschränkt sein, und es steht dem Menschen besser an, Freude an dem zu haben, was er aus sich selber hervorbringt. In diesem Sinne hat die Erfindung jedes unbedeutenden technischen Werkes höheren Wert, und der Mensch kann stolzer darauf sein, den Hammer, den Nagel usf. erfunden zu haben, als Kunststücke der Nachahmung zu fertigen.<sup>4</sup>

Hinter Hegels Begründung für die Legitimität des Stolzes auf die eigene Leistung, der einem Erfinder weit mehr als einem bloßen Nachahmer anstehe, verbirgt sich durchaus anderes als nur die Suche nach der Plausibilität einer psychologischen Wertordnung. In dem zu diesem Zweck eingesetzten Argument lassen sich vielmehr die wesentlichen Anliegen von Hegels Ästhetik bemerken. Vor allem deutet diese Begründung auf die Aufgabe, die er der Kunst grundsätzlich

<sup>2</sup> „Bei solchem stets relativen Mißlingen des Nachbildens, dem Vorbilde der Natur gegenüber, bleibt als Zweck nichts als das Vergnügen an dem Kunststück übrig, etwas der Natur Ähnliches hervorzubringen. Und allerdings kann der Mensch sich freuen, was sonst schon vorhanden ist, nun auch durch seine eigene Arbeit, Geschicklichkeit und Emsigkeit zu produzieren. Aber auch diese Freude und Bewunderung wird für sich, gerade je ähnlicher das Nachbild dem natürlichen Vorbild ist, desto eher frostig und kalt oder verkehrt sich in Überdruß und Widerwillen“ (ders., 66f.).

<sup>3</sup> Plinius („Naturalis historia“, 35, 65f.) berichtet, daß Zeuxis Trauben so realistisch gemalt habe, daß die Vögel sie für echte Früchte hielten und an dem Bild pickten. Er selbst hingegen ließ sich von einem Vorhang, den Parrhasios gemalt hatte, täuschen, wollte er doch, daß man ihn wegziehe, um das dahinter vermeintlich versteckte Bild zu zeigen. Letzterer hatte den Wettstreit zwischen beiden augenscheinlich gewonnen.

<sup>4</sup> Hegel (1970: 67).

zuspricht. Denn ihre Zweckbestimmung wächst der Kunst aus der Rolle zu, die sie in dem für Hegel zentralen, die Identitätsfindung des Menschen begründenden Prozeß der Selbsterkenntnis des Geistes besitzt. Über dessen Verhältnis zur Kunst heißt es in den „Vorlesungen über die Ästhetik“:

[...] er erzeugt aus sich selbst die Werke der schönen Kunst als das erste versöhnende Mittelglied zwischen dem bloß Äußerlichen, Sinnlichen und Vergänglichen und dem reinen Gedanken, zwischen der Natur und endlichen Wirklichkeit und der unendlichen Freiheit des begreifenden Denkens.<sup>5</sup>

Das „begrreifende Denken“ gilt Hegel mithin als eine Tätigkeit des Geistes, auf die die Kunst ihn vorbereitet. Indem der Mensch vermittels der Kunst die externe materielle Welt mit den Spuren seines Geistes versieht, schafft er eine Voraussetzung für die kognitive Aneignung der Natur, die vollkommen nur mit den ausschließlichen, von keiner Äußerlichkeit mehr abhängigen eigenen Mitteln seines Geistes, genauer gesagt mit Hilfe von Begriffen, gelingen kann:

Die Notwendigkeit des Kunstschönen leitet sich also aus den Mängeln der unmittelbaren Wirklichkeit her, und die Aufgabe desselben muß dahin festgesetzt werden, daß es den Beruf habe, die Erscheinung der Lebendigkeit und vornehmlich der geistigen Beseelung auch äußerlich in ihrer Freiheit darzustellen und das Äußerliche seinem Begriffe gemäß zu machen.<sup>6</sup>

Die Bedeutung dieser Sätze erschließt sich von ihrem Ende her: Kunst hat die Aufgabe, das Äußerliche „dem Begriffe gemäß zu machen“, gilt es doch dem Bewußtsein zu der Einsicht zu verhelfen, daß die Natur selbst je schon vom Geist vermittels seiner Begriffe bestimmt wird. Diese selbstreflexive Erkenntnis des Geistes, die ihn am Ende über sein tatsächliches Verhältnis zu der nur scheinbar äußerlichen Natur zu belehren hat, bleibt der Philosophie vorbehalten. Die mit ihren Mitteln vollzogene Einsicht aber stellt sich als eine Wirkung der Kunst dar. Sie bringt dem Geist seine eigene Tätigkeit zu Bewußtsein; denn er ist es, der die Natur mit *seinen* Instrumenten als solche allererst bestimmt und mithin geformt hat, weshalb die Natur ihm auch nur scheinbar äußerlich ist. Die Entgegensetzung von Geist und Natur findet deshalb innerhalb des Geistes selbst statt, wie er in seiner selbstreflexiven Wendung zu erkennen hat.

Wahrzunehmen vermag die Kunst diese Aufgabe im Prozeß der Selbstfindung des Geistes gleichermaßen paradoxer- wie schlüssigerweise aufgrund ihrer eigenen Unzulänglichkeit für dessen schließliche Selbsterkenntnis. Denn ungeachtet ihrer unentbehrlichen Leistung für diesen Prozeß bleibt die Kunst nicht mehr als eine – wenn auch unverzichtbare – Station auf diesem Weg der Selbstfindung des Geistes: eine notwendige Etappe, die gleichwohl nicht die vollkommene Versöhnung von Geist und Natur bewerkstelligen kann. Aus sich selbst heraus,

<sup>5</sup> Ders., 21.

<sup>6</sup> Ders., 202.

aufgrund ihrer medialen Bedingungen, um einen Begriff unserer Tage zu verwenden, vermag sie nicht in der gebotenen Vollkommenheit zu leisten, was sie auf den Weg bringt – und zu bringen hat:

Diese Beschränktheit [der Kunstsphäre] ist darin zu setzen, daß die Kunst überhaupt das seinem Begriff nach unendliche konkrete Allgemeine, den Geist, in sinnlich konkreter Form zum Gegenstande macht [...]. Bei diesem Verschmolzensein aber kommt in der Tat der Geist nicht seinem wahren Begriffe nach zur Darstellung.<sup>7</sup>

Die Kunst erfüllt ihre – notwendige, ja die *raison d'être* ihrer Existenz bildende – Funktion für die Selbstfindung des zu seiner Selbstreflexion gelangenden Geistes also gerade dadurch, daß sie im Verlauf ihrer Geschichte ihre eigene Untauglichkeit für die bewußte – in ihr selbst nur angelegte, aber nicht zur Explizität gebrachte – Selbsterkenntnis fortschreitend enthüllt und durch eine solche Ausstellung ihrer eigenen Grenzen den Geist auf das hinlenkt, was ihr selbst nur unvollkommen gelingen kann.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Ders., 111.

<sup>8</sup> Hegel (1970: 109): „In der *zweiten* Kunstform nun, welche wir als die *klassische* bezeichnen wollen, ist der zwiefache Mangel der symbolischen getilgt. Die symbolische Gestalt ist unvollkommen, weil einerseits in ihr die Idee nur in *abstrakter* Bestimmtheit oder Unbestimmtheit ins Bewußtsein tritt und andererseits dadurch die Übereinstimmung von Bedeutung und Gestalt stets mangelhaft und selber nur abstrakt bleiben muß. Als Auflösung dieses gedoppelten Mangels ist die *klassische* Kunstform die freie adäquate Einbildung der Idee in die der Idee selber eigentümlich ihrem Begriff nach zugehörige Gestalt, mit welcher sie deshalb in freien, vollendeten Einklang zu kommen vermag. Somit gibt erst die *klassische* Form die Produktion und Anschauung des vollendeten Ideals und stellt dasselbe als verwirklicht hin.“ Wenn die *klassische* Kunstform, die für Hegel in der griechischen Plastik den höchsten Grad ihrer Perfektion erreicht hat, die Vollendung der Kunst überhaupt bietet, dann ist freilich gerade sie es auch, die zur Sicherung ihres teleologisch gedachten Zwecks ihre eigenen Defizite zum Vorschein bringt und bringen muß und sich deshalb konsequent auflöst: „Der menschliche Körper in seinen Formen gilt nun aber in der *klassischen* Kunstform nicht mehr bloß als sinnliches Dasein, sondern nur als Dasein und Naturgestalt des Geistes und muß deshalb aller Bedürftigkeit des nur Sinnlichen und der zufälligen Endlichkeit des Erscheinens entnommen sein. Ist in dieser Weise die Gestalt gereinigt, um den ihr gemäßen Inhalt in sich auszudrücken, so muß auf der anderen Seite, wenn die Übereinstimmung von Bedeutung und Gestalt vollendet sein soll, ebenso sehr auch die Geistigkeit, welche den Inhalt ausmacht, von *der* Art sein, daß sie vollständig in der menschlichen Naturgestalt sich auszudrücken imstande ist, ohne über diesen Ausdruck im Sinnlichen und Leiblichen hinauszuragen. Dadurch ist der Geist hier zugleich als partikulärer bestimmt, als menschlicher, nicht als schlechthin absoluter und ewiger, indem dieser nur als Geistigkeit selbst sich kundzugeben und auszudrücken fähig ist. Dieser letzte Punkt wird wiederum der Mangel, an welchem die *klassische* Kunstform sich auflöst und den Übergang in eine höhere *dritte* fordert, nämlich in die *romantische*“ (ders., 110f.). Diese *romantische* Kunst aber wird schließlich die Mangelhaftigkeit der Kunst schlechthin für die ihre gestellte Aufgabe anzeigen. Während die *klassische* Kunst „die vollendete Ineinsbildung des geistigen und des sinnlichen Daseins als *Entsprechen* beider hinstellt“ (ders., 111), „hebt die *romantische* Kunstform jene ungetrennte Einheit wieder auf“ (ebd.), um die Grenzen der Kunst selbst auszustellen: „Wird nun in solcher Weise das Ansich der vorigen Stufe, die Einheit menschlicher und göttlicher Natur,

Es könnte als ein Widerspruch innerhalb von Hegels Ästhetik erscheinen, daß er die Kunst, ungeachtet seiner beißenden Kritik an aller Nachahmung, gleichwohl auf eine Ähnlichkeit mit der Natur verpflichten möchte. Doch erklärt sich dieses Postulat aus den aus allgemeinen Prinzipien seines Denkens stammenden Prämissen, die diese Forderung nach einer Ähnlichkeit mit der Naturgestalt letztlich auf das Gegenteil aller Naturnachahmung zurückführen:

Der Zweck der Kunst muß deshalb noch in etwas anderem als in der bloß formellen Nachahmung des Vorhandenen liegen, welche in allen Fällen nur technische *Kunststücke*, nicht aber *Kunstwerke* zutage fördern kann. Freilich ist es ein dem Kunstwerke wesentliches Moment, daß es die Naturgestaltung zur Grundlage habe, weil es in Form äußerer und somit auch zugleich natürlicher Erscheinung darstellt. Für die Malerei z. B. ist es ein wichtiges Studium, die Farben in ihrem Verhältnisse zueinander, die Lichteffekte, Reflexe usf., ebenso die Formen und Gestalten der Gegenstände bis in die kleinsten Nuancen genau zu kennen und nachzubilden, und in dieser Beziehung hat sich denn auch hauptsächlich in neuerer Zeit das Prinzip von der Nachahmung der Natur und Natürlichkeit überhaupt wieder aufgetan, um die ins Schwache, Nebulose zurückgesunkene Kunst zu der Kräftigkeit und Bestimmtheit der Natur zurückzuführen oder um auf der anderen Seite gegen das bloß willkürlich Gemachte und Konventionelle, eigentlich sowohl Kunst als Naturlose, wozu sich die Kunst verirrt hatte, die gesetzmäßige, unmittelbare und für sich feste Konsequenz der Natur in Anspruch zu nehmen.<sup>9</sup>

Wenn die Kunst die Einsicht vorzubereiten hat, daß der Geist selbst es ist, der die Natur zu dem macht, was sie ist, dann erfordert diese Selbsterkenntnis nahe-  
liegenderweise eine Ähnlichkeit des Kunstwerks mit der Natur. Sie gründet also nicht auf einer mimetischen Tätigkeit, sondern erscheint vielmehr umgekehrt als eine Konsequenz der ursprünglichen Gestaltung der Natur durch den Geist. Begrifflich gelingt es Hegel unter den Voraussetzungen seiner Philosophie mithin, beide Formen künstlerischen Umgangs mit der Natur als theoretische Alternative zwischen „Naturgestaltung“ und „Nachahmung der Natur“ zu unterscheiden. Doch unweigerlich kommt dabei die Frage auf, wie die im einen wie im anderen Fall gegebene Ähnlichkeit mit der Natur diese Differenz auch in der Erscheinungsform des Kunstwerks selbst zur Geltung kommen läßt. Was also macht phänomenologisch in einem Artefakt den Unterschied zwischen einer *Gestaltung* der Natur von ihrer *Nachahmung* aus?

Die hier aufgeworfene Frage läßt sich indessen noch weitertreiben. Wenn denn der Geist selbst es ist, der die Natur als solche je schon hervorgebracht hat, wie

---

aus einer *unmittelbaren* zu einer *bewußten* Einheit erhoben, so ist das wahre Element für die Realität dieses Inhalts nicht mehr das sinnliche unmittelbare Dasein des Geistigen, die leibliche Gestalt, sondern die selbstbewußte Innerlichkeit“ (ders., 112).

<sup>9</sup> Ders., 69f.

verhält sich dann die in der Kunst gegebene Gestaltung der Natur zum anderweitigen Erscheinungsbild dieser Natur? Anders gefragt: Wie läßt sich Gestaltung zur Geltung bringen im Umgang mit dem, was immer schon gestaltet ist?

Hegel nennt vor allem ein Kriterium, anhand dessen sich diese Unterscheidung ermessen läßt:

In der gewöhnlichen äußeren und inneren Welt erscheint die Wesenheit wohl auch, jedoch in der Gestalt eines Chaos von Zufälligkeiten, verkümmert durch die Unmittelbarkeit des Sinnlichen und durch die Willkür in Zuständen, Begebenheiten, Charakteren usf. Den Schein und die Täuschung dieser schlechten, vergänglichen Welt nimmt die Kunst von jenem wahrhaften Gehalt der Erscheinungen fort und gibt ihnen eine höhere, geistgeborene Wirklichkeit. Weit entfernt also, bloßer Schein zu sein, ist den Erscheinungen der Kunst der gewöhnlichen Wirklichkeit gegenüber die höhere Realität und das wahrhaftigere Dasein zuzuschreiben.<sup>10</sup>

Der von Hegel genannte Unterschied liegt darin begründet, daß die empirische Wirklichkeit dem Menschen „in der Gestalt eines Chaos von Zufälligkeiten“ entgegentritt. Das phänomenale Kriterium zur Differenzierung zwischen der Kunst und „der gewöhnlichen äußeren und inneren Welt“ besteht also in einer Strukturbildung: in der Herstellung logischer Ordnung. Anders gesagt: Die Kunst hat also durch ihre Ordnungsbildung die Evidenz ihres geistigen Ursprungs herzustellen.

Diese Unterscheidung zwischen der Kunst und der empirischen Welt aufgrund einer für die Kunst konstitutiven Strukturbildung erinnert indessen an ein uraltes Prinzip der Definition der Eigenheiten der Dichtung. Denn sie entspricht in beträchtlichem Maß der Differenzierung zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung in der „Poetik“ des Aristoteles.<sup>11</sup> Die Ausbildung einer logischen Ordnung der Handlung in der Dichtung hat in dieser Ordnung poetische Mimesis nicht nur gegenüber der Historiographie abzugrenzen, sondern eine Wertdifferenz zwischen der Kontingenz des Handelns in der empirischen Wirklichkeit und der Schlüssigkeit poetischer Handlungen zu begründen.

In dieser Hinsicht ist es höchst aufschlußreich, daß Hegel zur Begründung der minderen Scheinhaftigkeit der Kunst gegenüber derjenigen der empirischen Welt gerade auf einen Vergleich mit der Geschichtsschreibung zurückgreift – und damit auf jenen Diskurstyp, der bei Aristoteles den Bezugspunkt seines Strukturvergleichs zwischen der Dichtung und der historischen Wirklichkeit des Handelns bildete:

Ebenso wenig sind die Darstellungen der Kunst ein täuschender Schein gegen die wahrhaftigeren Darstellungen der Geschichtsschreibung zu nennen. Denn die Geschichtsschreibung hat auch nicht das unmittelbare Dasein, sondern den geistigen Schein desselben zum Elemente ihrer Schilderungen, und ihr Inhalt bleibt mit der

<sup>10</sup> Ders., 22.

<sup>11</sup> Der Name des Aristoteles fällt übrigens verschiedentlich in Hegels „Vorlesungen über die Ästhetik“, in denen der Autor der „Poetik“ vor allem als Theoretiker der Tragödie Erwähnung findet.

ganzen Zufälligkeit der gewöhnlichen Wirklichkeit und deren Begebenheiten, Verwicklungen und Individualitäten behaftet, während das Kunstwerk uns die in der Geschichte waltenden ewigen Mächte ohne dies Beiwesen der unmittelbar sinnlichen Gegenwart und ihres haltlosen Scheines entgegenbringt.<sup>12</sup>

In der Konsequenz von Hegels – unausdrücklichem, aber kaum zu übersehenen – Rückgriff auf die aristotelische Unterscheidung zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung ergibt sich eine komplexe, in gewisser Weise irritierende Konstellation: Hegel nimmt eine radikale Kritik des Prinzips der „Nachahmung der Natur“ vor, der er die positiv bewertete, ja für die Selbsterkenntnis des Geistes unverzichtbare „Naturgestaltung“ als einzig legitime Form der Kunst entgegensetzt. Die Eigenheiten, die das aus dem Geist geborene Artefakt für ihn von einem bloß nachahmenden Kunstwerk unterscheiden, entsprechen hingegen sehr weitgehend denjenigen Kriterien, die Aristoteles als charakteristische Merkmale der Dichtung, und damit einer nachahmenden Kunst, eingeführt hatte. Hätten wir es also nur mit einer letztlich willkürlichen terminologischen Frage zu tun? *Nennt* Hegel *Gestaltung*, was bei Aristoteles als *Mimesis* bezeichnet wird? Gäbe Hegel diesem Phänomen also den Namen, den es schon bei Aristoteles verdient hätte? Oder vermag sich Hegel nur vordergründig von dem zu lösen, was Aristoteles durchaus treffend als Nachahmung bezeichnet hatte?

Der Zusammenhang von Hegels Kritik der Mimesis mit den griechischen Ursprüngen ihrer Theorie läßt sich indessen noch weiterhin verfolgen. Denn als ein profilierter Gegner der Nachahmung hatte Hegel einen großen Vorgänger in Platon, auf den Aristoteles in seiner „Poetik“ im Grunde mit einer Apologie der Mimesis antwortet. Platons „Politeia“ und ihre Mimesis-Kritik bildet in der aristotelischen Schrift einen nirgend erwähnten, aber letztlich omnipräsenten Intertext. Erst die beständige – unausdrückliche – Bezugnahme auf Platons Argumente, die die Abwertung der Nachahmung bei ihm zu begründen haben, läßt die Logik von Aristoteles’ Versuch einer Aufwertung der Mimesis erkennen. Treten also Hegel und Platon als vehemente Kritiker der Nachahmung auf, so unterscheiden sie sich doch in einem wesentlichen Punkt: Anders als Platon billigt Hegel der Kunst einen höheren Status als der empirischen Wirklichkeit zu. So steht Hegel gleichsam quer zu Aristoteles’ Verteidigung der Dichtung und Platons Kritik der Nachahmung. Wie also verhalten sich diese verschiedenen Konzepte der Mimesis zueinander?

Bemerkenswerter noch als diese Frage nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen Texten, die mehr als zwei Jahrtausende voneinander trennt, aber ist womöglich das Faktum, daß sich die Diskussion um die Kunst im Allgemeinen und die Dichtung im Besonderen auch nach einem so langen Zeitraum

<sup>12</sup> Ders., 22f.

noch immer im Zeichen eines Begriffs vollzieht, dem alle Kritik die Funktion eines wesentlichen Bezugspunktes der theoretischen Diskussion über den Status der Kunst nicht hat nehmen können. Was aber ist es, das dem Konzept der Nachahmung eine solche Langlebigkeit jenseits aller Verabschiedungen beschieden hat? Und auch Hegel hat ihr keineswegs den Totenschein ausstellen können. Nachahmung bleibt bis in unsere Tage ein relevanter Gesichtspunkt poetologischer Diskussion. Es hat den Anschein, als könne ein Blick auf die Ursprünge der kunsttheoretischen Bedeutung des Mimesis-Begriffs ein Stück weit Aufschluß über die Ursachen seiner Widerständigkeit geben.

### *Aristoteles' Verteidigung der Nachahmung und ihre frühneuzeitliche Aneignung*

Die Aufwertung der Mimesis in der aristotelischen „Poetik“

Mimesis scheint im elementarsten kunsttheoretischen Sinn dieses Begriffs ein Konzept der Bestimmung des Verhältnisses zwischen Kunst und Natur – oder allgemeiner noch – zwischen dem Vorfindlichen und dem Gemachten zu sein. Eine solche Definition der Beziehung zwischen beiden Sphären bildet auch die Voraussetzung von Hegels Kritik der Nachahmung, der er letztlich eine Umkehrung der tatsächlichen Gegebenheiten anlastet: Während die Natur selbst schon dem Geist entstamme, weil er sie als eine solche bestimme, erwecke die Vorstellung von einer Mimesis den Eindruck, als folgte der Geist einer ihm vorgängigen Natur. In der Tat eignet dem Begriff der Nachahmung ja das Moment der Nachträglichkeit gegenüber etwas, das ihm vorausliegt, und eben sie bietet Hegel Anlaß für seine Kritik an der Mimesis.

Betrachtet man allerdings den Wortsinn des Begriffs der Nachahmung genau, so scheint er zur Bestimmung des Verhältnisses zwischen etwas Gegebenem und etwas Gemachtem nicht unbedingt geeignet zu sein. Denn er bezeichnet eine *Tätigkeit*, die sich ihrerseits auf eine *Tätigkeit* bezieht: Man ahmt Personen nach, indem man ihr Verhalten imitiert. In metonymischer Begriffsverwendung läßt sich deshalb auch das Produkt einer Tätigkeit nachahmen: ein Gemälde, eine Vase oder ein Auto. Aber man würde kaum sagen, daß man einen Baum oder einen Berg ‚nachahmt‘. Der *Mimesis*-Begriff macht letztlich nicht die Beziehung zwischen einem Gemachten und einem Gegebenen namhaft, sondern zwischen etwas Gemachtem und etwas (Nach-)Gemachtem. Das Nachgeahmte ist etwas Nachgemachtes. Wie also konnte es zu der kunsttheoretischen Umbesetzung des Begriffs kommen, die aus ihm eine Bestimmung des Verhältnisses von Kunst und Natur abgeleitet hat?

Die Antwort, die auf diese Frage gegeben sei, lautet: Die betreffende Transformation stellt eine Folgeerscheinung der ontologischen Beanspruchung des

Nachahmungsbegriffs bei Platon dar, und diese metaphysische Interpretation der Mimesis vollzieht sich wesentlich anhand der Malerei.

Was es für Platons Denken bedeutet, daß die Nachahmung als Nachahmung einer Tätigkeit begriffen ist, zeigt sich mit besonderer Deutlichkeit anhand seiner Theorie der Wortkunst. Dichtung wird von ihm keineswegs grundsätzlich als Nachahmung verstanden, dies gilt vielmehr nur für bestimmte Erscheinungsformen der Dichtung. Die Mimesis ist nur eines der Verfahren, dessen sich ein Dichter bedienen kann:<sup>13</sup>

Ἄρ' οὖν οὐχὶ ἤτοι ἀπλῆ διηγῆσει ἢ διὰ μιμήσεως γυνομένη ἢ δι' ἀμφοτέρων περαιοῦσιν [sc. τὴν διήγησιν];

Und erzählen sie es nicht entweder in einfacher Darstellung oder in einer, die auf Nachahmung beruht, oder mit Hilfe von beidem zugleich.<sup>14</sup>

Die von Sokrates, dem Gesprächspartner des Dialogs in Platons „Politeia“, hinter dem sich freilich der Autor selbst verbirgt, aufgeworfene rhetorische Frage besagt, daß keineswegs nur das Drama als eine Form poetischer Mimesis gelten könne. Eine Nachahmung liegt auch dann vor, wenn der epische Dichter einer Figur des Geschehens das Wort übergibt. Der Hinweis, daß ein Dichter gleichzeitig erzählen und nachahmen könne, deutet dies an.

Anhand der Zuordnung der Figurenrede zur Nachahmung (und dem gleichzeitigen Ausschluß der Autorenrede aus einer solchen Klassifizierung) aber läßt sich das hier zugrunde gelegte Verständnis der Mimesis noch einmal klären. Offensichtlich ist die Wiedergabe der Rede eines anderen bei Platon keineswegs als ein Zitat seiner *Worte* verstanden. Es ist die Nachahmung seines *Sprechens* und damit eben einer Tätigkeit. Wie aber kommt es unter diesen Voraussetzungen zu einem Verständnis von mimetischer Dichtung, bei dem am Ende ein Vergleich der Eigenschaften von Gegenständen der empirischen Welt und solchen in einem Artefakt über den Wert der Mimesis befindet?

Wesentlich dafür ist Platons Interesse, die Mimesis der Dichter in ihrem ontologischen Wert zu prüfen, d. h. ihren Stellenwert in der Ordnung des Seins zu bestimmen. Diesem Anliegen dient das zehnte Buch seiner „Politeia“. Interessanterweise gelingt Platon dort allerdings eine eigentlich metaphysische Bewertung der poetischen Nachahmung selbst nicht. Denn wann immer er zu einer solchen Untersuchung ansetzt, greift er auf die Malerei zurück, um anhand ihrer den Nachweis der ontologischen Minderwertigkeit der Dichtung zu führen, der insofern auf eine Demonstration *per analogiam* angewiesen bleibt.

<sup>13</sup> Platon, *Politeia*, 392d5-6. Ich greife hier und im Folgenden in diesem Artikel auf einige Überlegungen zurück, die ich zusammen mit Stefan Feddern in einem gemeinsamen Artikel angestellt habe: vgl. Feddern/Kablitz (2020).

<sup>14</sup> Platon (2000: 210f.).

Dieses Erfordernis ergibt sich durchaus konsequent aus einer Eigenheit der Wortkunst, die sie von den anderen Künsten, von der Musik, der Skulptur oder auch der Malerei unterscheidet. Diese Künste entwickeln in ihrer Bearbeitung der außerkünstlerischen Wirklichkeit ein eigenes Medium. Dichtung referiert hingegen immer schon auf ein anderes Medium: auf die Sprache. Poetische Nachahmung ist in diesem Sinn Nachahmen eines Sprechens, und aus genau diesem Grund schließt Platon die vom Dichter in eigener Person vorgetragene Erzählung aus der Mimesis aus. Wer ein Gemälde oder ein Standbild herstellt, bearbeitet hingegen ein der außerkünstlerischen Wirklichkeit unmittelbar entnommenes Material. Gilt aber Mimesis grundsätzlich als Nachahmung einer Tätigkeit, wen oder wessen Herstellung eines Gegenstandes ahmt dann der Maler oder Bildhauer nach?

An genau dieser Stelle stoßen wir auf den Zusammenhang zwischen Kunst und Metaphysik, deren Konnex sich aus der platonischen Ideenlehre ergibt. Deren theoretische Koordinaten im Einzelnen in Erinnerung zu rufen, erübrigt sich an dieser Stelle. Sie sind hinlänglich bekannt. Wesentlich ist es jedoch festzuhalten, daß die Idee, die allgemeine intelligible Entität, die dem einzelnen Gegenstand voraufliegt, sprachlichen Ursprungs ist. Ideen sind zu ontologischen Größen umgedeutete Sprachbedeutungen, es handelt sich bei ihnen um metaphysisch reinterpretierte *signifiés*, wie der einschlägige Begriff Ferdinand de Saussures bekanntlich lautet.<sup>15</sup> Ihre Transformation in ontologische Größen aber wirft die Frage nach der Herstellung eines Zusammenhangs zwischen dem einzelnen Gegenstand der empirischen Wirklichkeit und dem Allgemeinen der Idee auf.

Im Falle sprachlicher Äußerungen erfolgt die Bezugnahme des Sprachzeichens auf die außersprachliche Welt durch Referenz vermittelt einer Prädikation. Doch wie stellt sich die Verbindung zwischen Gegenstand und Idee her, wenn das Medium Sprache ausfällt, weil es sich nicht um eine mit vorgegebenen Zeichen operierende Bezugnahme auf etwas ihr Voraufliegendes handelt, sondern wenn eine wesensmäßige Verbindung zwischen dem Einzelnen und dem Allgemeinen erst herzustellen ist? An genau dieser Stelle greift Platon nun auf das Modell eines bildenden Künstlers zurück mit der Vorstellung von einem Demiurgen, der die materiellen Dinge den intelligiblen Ideen nachgebildet hat.

Die Praxis eines Künstlers hält insoweit schon im metaphysischen Modell der Wirklichkeit selbst Einzug. Aber damit vollzieht sich gleichsam eine theoretische Permutation: Die Konstruktion der Wirklichkeit wird nach dem Modell der Tätigkeit eines Künstlers gebaut, die Kunst selbst hingegen wird zur Nachahmung der Produktion der Welt erklärt. Sie *kann* insofern nichts anderes als

---

<sup>15</sup> Zum genaueren Zusammenhang zwischen der platonischen Metaphysik und der Sprache vgl. Vf. (2021).

eine Nachahmung sein, womit ihre kategoriale Nachrangigkeit besiegelt zu sein scheint. Kunst ist unter diesen Voraussetzungen im Grunde eine Mimesis zweiter Ordnung, denn der Künstler richtet sein Augenmerk nicht mehr auf die Ideen, sondern auf die materiellen Objekte, die den Ideen nachgebildet sind.

Die Bestimmung der Mimesis zur konzeptuellen Figur der Zuordnung von Kunst und Wirklichkeit ruht also auf einer Reihe komplexer theoretischer Operationen auf, die an der Nahtstelle zweier medialer Praktiken entstehen und aus einer Verbindung von Sprache und bildender Kunst erwachsen. Im Grunde ist die Ontologie bei Platon aus deren spezifischer Verbindung gebaut, die als solche jedoch nicht reflektiert, sondern letztlich verdeckt wird – ja, verdeckt werden muß, weil sich anderweitig eine *Ontologie* gar nicht begründen ließe, hinge sie insgeheim schon von Kategorien humaner Praxis ab.

Eine solche – ontologische – Charakteristik der Kunst als Mimesis, die sie zur praktischen Nachahmung dessen erklärt, was sie als Konzept für die Ontologie bereits geliefert hat, holt die Kunst in die Kategorien der Philosophie hinein und verschafft ihr damit gleichsam eine theoretische Dignität, macht sie – technischer formuliert – theoriefähig. Doch dieser Anschluß an die Ontologie ist teuer erkaufte, denn er geht mit einem doppelten Verlust einher. Weil die Kunst insgeheim die Kategorien der Ontologie bereitstellt, wird sie in praktischer Hinsicht als eine nur nachahmend-nachrangige Praxis ontologisch minderwertig. Zugleich geht ihr in theoretischer Hinsicht dasjenige konzeptuelle Potential verloren, das ihr *als* einer Praxis gerade eignet. Denn Kunst betreibt wesentlich eine *Gestaltung* von Wirklichkeit: Sie schafft Ordnungen und löst Ordnungen auf.

Vielleicht wird dieses Prinzip der Gestaltung als ursprünglichster Leistung der Kunst nirgends deutlicher als in der Musik, also in jener Kunst, die am wenigsten mit Zeichen operiert: in der Gestaltung von Geräuschen zu Tönen und deren Ordnung. Doch just dieses Moment der Gestaltung, das immer auch Veränderung mit sich bringt, verliert durch die Anbindung an die Ontologie seinen theoretischen Belang und wohl auch seine Legitimität. *Fingere*, das *Bilden* von etwas, ist nun ohne eine wahrheitssemantische Negativität nicht mehr zu haben: Bilden und Fiktion geraten zu einem interdependenten Kategorienpaar. Im Denken Platons wird im Namen der Mimesis das *produktive* Potential, das im Verhältnis der Kunst zur außerkünstlerischen Wirklichkeit angelegt ist, letztlich liquidiert, um dieses Verhältnis in eine hierarchische Beziehung zu verwandeln, die für die Kunst kaum mehr als den Status einer minderwertigen Kopie übrigläßt. Hegels Kritik der Nachahmung, die sie zur überflüssigen Wiederholung degradiert, ist hier im Grunde präformiert.

Aber auch dort, wo die Theorie der Kunst die Nachahmung zurückweist, bleibt das Erbe ihrer Festlegung auf eine Mimesis wirksam. Dies gilt nicht zuletzt für den Nachahmungsskeptiker Hegel. Denn ungeachtet seiner Ablehnung

der Mimesis verlangt er von der Kunst, die Versöhnung mit der Realität zu betreiben und darum die Ähnlichkeit mit der Natur nicht zu verlieren. Dieses Postulat kehrt im Grunde die – ungenannten – Koordinaten der platonischen Ontologie um. Platon hatte die Welt insgeheim am Leitfaden der Kunst theoretisch konstruiert, weshalb für die Kunst *in praxi*, für das Artefakt als solches, nur die undankbare Rolle einer minderwertigen Reproduktion ihrer eigenen Prinzipien übrigblieb. Hegel läßt den Geist hingegen vergessen, daß er selbst die Natur erst geschaffen hat. Darum muß die Kunst her, um ihn daran zu erinnern, daß niemand anderes als *er* der Schöpfer dieser Welt ist. Weil der Kunst infolgedessen die Aufgabe eines Agenten dieser Anamnese zufällt, reduziert sich ihr Gestaltungspotential aber wiederum auf das, was die Natur ihr vorgibt.

Strukturell nicht anders, nur unter umgekehrten Vorzeichen, steht es um etliche Theorien, die die Mimesis im Namen einer Freisetzung der Phantasie des Menschen verwerfen, um der Sklaverei des Wirklichen zu entkommen. Sie kennen die Natur als den Feind dieses Freiheitsdranges, machen die Verfremdung zu ihrem Programm oder erklären im Namen der Freiheit die Wirklichkeit selbst zur Fiktion. Die zwischen einer Widerspiegelungsdoktrin und dem Postulat der Selbstreflexivität aufgespannte Bandbreite der Kunsttheorien der Moderne ist nicht nur der Reflex einer tiefen Ungewißheit über das Verhältnis der Kunst zur Welt, sie spiegelt ebenso die theoretische Verdrängung dessen, was die Kunst im praktischen wie im konzeptuellen Umgang mit der Welt außerhalb ihrer selbst zutiefst prägt: Kunst ist zuvörderst *Gestaltung* von Wirklichkeit. Auch die Nachahmung ist eine Variante künstlerischer Gestaltung von Welt, nur orientiert sie sich an vertrauten Mustern der empirischen Wirklichkeit.

Der ontologische Horizont, in den die Kategorie der Mimesis die Reflexion über die Kunst gerückt hat, erweist sich im Grunde bis auf den heutigen Tag als ein Hindernis für die Theoretisierung der medialen Logik des Umgangs der Kunst mit der außerkünstlerischen Wirklichkeit. Kunst kann dem Vorhandenen ähnlich sein oder radikal davon abweichen – und an diesem Unterschied entscheidet sich weder ihr Wesen noch ihre Qualität. Und sie ist auf diese Welt angewiesen, ohne die sie ihr Gestaltungspotential gar nicht zu entfalten vermöchte. Um das produktive Potential der Kunst als die Form ihres Verhältnisses zur außerkünstlerischen Welt zu theoretisieren, aber bietet die Kategorie der Mimesis kaum Potential. Vielmehr hat ihre Prominenz dazu geführt – und dies selbst dort, wo ihre Zuständigkeit gerade bestritten wird –, daß das Gestaltungsmoment der Kunst theoretisch nicht recht zum Tragen kommt. Zweifellos gebührt der Nachahmungs-Theorie das Verdienst, das Nachdenken über die Kunst auf die Höhe philosophischer Reflexion gehoben zu haben. Doch damit hat sie für diese Theorie auch die Koordinaten definiert, die die *ihren* sind. Sie hat vor allem eine konfrontative Relation zwischen Kunst und Welt begründet im Rahmen einer

metaphysischen Wertordnung, die die produktive Dimension dieses Verhältnisses – zu der ja nicht zuletzt die Möglichkeit einer Veränderung der Wirklichkeit durch Kunst gehört – verstellt.

Es macht vermutlich die größte Errungenschaft von Aristoteles' Theorie der Mimesis aus, daß er, wenn auch in gewissen Grenzen, der Kunst unter dem theoretischen Dach der Nachahmung gleichwohl einen gewissen Gestaltungsspielraum erobert hat. Wie die hier genannten Grenzen noch des Näheren zu erkennen geben werden, vermag er dieses Dach nicht zu sprengen. Ein solches Unternehmen entspräche auch keineswegs seinen Absichten. Aber schon diese relative theoretische Sicherung eines Spielraums der Kunst gegenüber der Wirklichkeit ließ sich nicht ohne eine Umwertung der Mimesis bewerkstelligen – ohne eine theoretische Aufwertung, die sich im Grunde zweier verschiedener Argumente bedient: eines anthropologischen und eines logischen. Die Anthropologie liefert gleichsam die Heuristik für die Neubewertung: Wenn Kinder mit Hilfe von Nachahmungen zu lernen verstehen, wenn sie also mit deren Hilfe Erkenntnis und Kenntnisse gewinnen, wie kann sie dann von Übel sein, wenn sie dem Menschen doch zu dem verhilft, was dem *animal rationale* als sein ur-eigenstes Verhalten wohl ansteht?

Die Probe aufs Exempel für die kognitive Leistung der Kunst bietet Aristoteles die Malerei. Auf Bildern, so heißt es im vierten Kapitel der „Poetik“, betrachtet man auch Dinge gern, die man in der Wirklichkeit nur ungern ansieht, so etwa unansehnliche Tiere oder Leichen.<sup>16</sup> Es ist die für Bilder konstitutive semiotische Struktur, die ihm als Erklärung für diesen Sachverhalt dient. Denn ein Gemälde verlangt es, daß man die dargestellten Dinge als solche allererst erkennt, und eine solche Erkenntnis löst Freude an ihrem Gelingen aus. Die Struktur des ikonischen Zeichens bringt für Aristoteles augenscheinlich eine Fokussierung auf den Erkenntnisprozeß als solchen mit sich, der anderweitige Eigenschaften des erkannten Gegenstands in den Hintergrund treten läßt.

<sup>16</sup> Aristoteles, „Poetik“, c. 4, 1448b10–17: ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὀρῶμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν. αἴτιον δὲ καὶ τούτου, ὅτι μαθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἤδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν αὐτοῦ. διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὀρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μαθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος. „Denn von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, z. B. Darstellungen von äußerst unansehnlichen Tieren und von Leichen. Ursache hiervon ist folgendes: Das Lernen bereitet nicht nur den Philosophen größtes Vergnügen, sondern in ähnlicher Weise auch den übrigen Menschen (diese haben freilich nur wenig Anteil daran). Sie freuen sich also deshalb über den Anblick von Bildern, weil sie beim Betrachten etwas lernen und zu erschließen suchen, was ein jedes sei, z. B. daß diese Gestalt den und den darstelle“ (Aristoteles [1982: 10-13]).

Diese positive Einschätzung der Malerei, die in besonderer Weise geeignet erscheint, intellektuelles Vergnügen hervorzurufen, bedeutet eine gehörige Aufwertung dieser Kunst gegenüber ihrer Charakteristik in Platons „Politeia“. Aus der Perspektive ontologischer Minderwertigkeit herausgenommen, begegnet sie nun als eine Quelle kognitiven Gewinns. Eine solche Umwertung der Malerei beruht offenkundig auf der Rationalisierungsleistung, die Aristoteles ihr bescheinigt. Eine entsprechende Leistung läßt sich ebenso für seine Konzeption der poetischen Mimesis im Vergleich mit ihrer platonischen Auffassung beobachten, wiewohl sich in ihrem Fall dieser Effekt in anderer Weise darstellt.

Daß die Dichtung schlechthin Nachahmung sei, stellt Aristoteles zu Anfang seiner Schrift unmißverständlich fest.<sup>17</sup> Schon dies bedeutet einen maßgeblichen Unterschied gegenüber Platons Dichtungstheorie. Denn Mimesis gilt in der „Politeia“ ja nur als *eine* Möglichkeit poetischer Darstellung. Mimesis ist dort eine Erscheinungsform der *Diegesis*. Aristoteles aber kehrt das Verhältnis zwischen beiden genau um: Nun wird die *Diegesis*, die einfache Erzählung, diejenige also, in der der Dichter selbst spricht, zu einer Variante poetischer Mimesis. Der Beginn des dritten Kapitels der „Poetik“ (1448a19–24) scheint dies unmißverständlich anzuzeigen:

Ἔτι δὲ τούτων τρίτη διαφορὰ τὸ ὡς ἕκαστα τούτων μιμήσαιο ἂν τις. καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα, ἢ ἕτερόν τι γινόμενον ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ, ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα, ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους.

Nun zum dritten Unterscheidungsmerkmal dieser Künste: zur Art und Weise, in der man alle Gegenstände nachahmen kann. Denn es ist möglich, mit Hilfe derselben Mittel dieselben Gegenstände nachzuahmen, hierbei jedoch entweder zu berichten – in der Rolle eines anderen, wie Homer dichtet, oder so, daß man unwandelbar als derselbe spricht – oder alle Figuren als handelnde und in Tätigkeit befindliche auftreten zu lassen.<sup>18</sup>

Die Erzählung des Dichters im eigenen Namen wird hier ausdrücklich zu einem Fall von Mimesis erklärt. Was aber macht das Charakteristische einer poetischen Nachahmung aus? Diese Frage stellt sich um so dringlicher, als Aristoteles das bei Platon vorausgesetzte Kriterium der Dichtung, die Vergestalt der Rede, ausdrücklich ablehnt.<sup>19</sup> Aristoteles scheint die poetische Nachahmung hingegen

<sup>17</sup> Vgl. Aristoteles, „Poetik“, Kap. 1.

<sup>18</sup> Aristoteles (1982: 8f.).

<sup>19</sup> Aristoteles, „Poetik“, c. 1, 1447b13–17: Πλὴν οἱ ἄνθρωποι γε συνάπτοντες τῷ μέτρῳ τὸ ποιεῖν ἐλεγειοποιούς τοὺς δὲ ἐποικοὺς ὀνομάζουσιν, οὐχ ὡς κατὰ τὴν μίμησιν ποιητὰς ἀλλὰ κοινῇ κατὰ τὸ μέτρον προσαγορεύοντες· καὶ γὰρ ἂν ἰατρικὸν ἢ φυσικὸν τι διὰ τῶν μέτρων ἐκφέρωσιν, οὕτω καλεῖν εἰώθασιν. „Allerdings verknüpft eine verbreitete Auffassung das Dichten mit dem Vers, und man nennt die einen Elegien-Dichter, die anderen Epen-Dichter, wobei man sie

vermittels eines Bündels von Kriterien zu definieren, wobei man allerdings wird feststellen müssen, daß sie nicht bruchlos miteinander aufgehen.

Zum einen scheint die Nachahmung gegenstandsbestimmt zu sein. Zu Beginn des zweiten Kapitels der „Poetik“ heißt es:

Μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας [...].

Die Nachahmenden ahmen handelnde Menschen nach.<sup>20</sup>

In dieser Bestimmung steckt noch immer die grundsätzliche performative Konzeption der Mimesis: Nachahmung ist eine Tätigkeit und darum sind die Gegenstände der *Mimesis* ihrerseits Tätigkeiten. Aristoteles' Charakteristik der Malerei weicht hingegen von einer solchen Definition ab. Denn seine Bemerkungen zur Wirkung der Malerei gelten ihm als Beweis, als ‚Erfahrungstatsache‘, die den natürlichen Ursprung der Nachahmung belegt.<sup>21</sup> Doch die genannten Beispiele – unansehnliche Tiere oder Leichen – lassen sich kaum als ‚handelnde Menschen‘ verstehen.

Als weiteres Kriterium für die Nachahmung der Dichter nennt Aristoteles die Sprache, ja er merkt sogar an, daß noch keine gemeinsame Bezeichnung für die verschiedenen Formen sprachlicher Mimesis existiere.<sup>22</sup> Allerdings genügt auch die Kombination der beiden Kriterien – des gegenstandsspezifischen (handelnde

---

nicht im Hinblick auf die Nachahmung, sondern pauschal im Hinblick auf den Vers als Dichter bezeichnet. Denn auch, wenn jemand etwas Medizinisches oder Naturwissenschaftliches in Versen darstellt, pflegt man ihn so zu nennen.“ (Aristoteles [1982: 6f.]).

<sup>20</sup> Aristoteles, „Poetik“, c. 2, 1448a1 (ebd.).

<sup>21</sup> Aristoteles, „Poetik“, c. 4, 1448b4–9: Ἐοίκασι δὲ γεννηῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτία δύο τινὲς καὶ αὐταὶ φυσικαί. τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας. – „Allgemein scheinen zwei Ursachen die Dichtkunst hervorgebracht zu haben, und zwar naturgegebene Ursachen. Denn sowohl das Nachahmen selbst ist den Menschen angeboren – es 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 die Freude, die jedermann an Nachahmungen hat. Als Beweis hierfür kann eine Erfahrungstatsache dienen.“ (Aristoteles [1982: 10f.]).

<sup>22</sup> Aristoteles, „Poetik“, c. 1, 1447a28–b13: ἡ δὲ [ἐποποιία] μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς <καὶ> ἡ τοῖς μέτροις καὶ τούτοις εἴτε μιγνῦσα μετ' ἀλλήλων εἶθ' ἐνὶ τινὶ γένει χρωμένῃ τῶν μέτρων ἀνόνημοι τυγχάνουσι μέχρι τοῦ νῦν· οὐδὲν γὰρ ἂν ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινὸν τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μίμους καὶ τοὺς Σωκρατικούς λόγους οὐδὲ εἴ τις διὰ τριμέτρων ἢ ἐλεγείων ἢ τῶν ἄλλων τινῶν τῶν τοιούτων ποιοῖτο τὴν μίμησιν. „Diejenige Kunst, die allein die Sprache, in Prosa oder in Versen – Versen, indem sie entweder mehrere Maße miteinander vermischt oder sich mit einem einzigen Maß begnügt –, verwendet, hat bis jetzt keine eigene Bezeichnung erhalten. Denn wir können keine Bezeichnung angeben, die folgendes umgreift: die Mimen des Sophron und Xenarchos, die sokratischen Dialoge sowie – wenn jemand mit diesen Mitteln die Nachahmung bewerkstelligen will – die jambischen Trimeter oder elegischen Distichen oder sonstigen Versmaße.“ (Aristoteles [1982: 4-7]).

Menschen) und des medialen (Sprache) – noch nicht, um poetische Nachahmung von anderen Formen der Mimesis trennscharf abzugrenzen. Denn wie steht es dann um die Geschichtsschreibung? Auch sie bedient sich ja der Sprache und stellt gleichermaßen handelnde Menschen dar. So verwundert es kaum, dass Aristoteles just das Verhältnis zwischen diesen beiden Formen der Rede zum Dreh- und Angelpunkt seiner Bestimmung der Natur poetischer Mimesis macht.

Die für die Definition ihrer Beziehung entscheidenden Feststellungen finden sich im berühmten neunten Kapitel der „Poetik“ (1451a36–b7), das mit Fug und Recht als das zentrale dieser Schrift betrachtet werden kann:

Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ’ οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμμετρα διαφέρουσιν (εἶη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἦττον ἂν εἶη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων)· ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἢ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ’ ἱστορία τὰ καθ’ ἕκαστον λέγει.

Aus dem Gesagten ergibt sich auch, daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche. Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, daß sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt – man könnte ja auch das Werk Herodots in Verse kleiden, und es wäre in Versen um nichts weniger ein Geschichtswerk als ohne Verse –; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte. Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit.<sup>23</sup>

Wenn ich eingangs unserer Beschäftigung mit der Dichtungskonzeption des Aristoteles gesagt habe, daß seine Aufwertung der Mimesis sich vor allem vermittels zweier Argumente vollzieht, eines anthropologischen und eines logischen, so begegnen wir in diesem neunten Kapitel der „Poetik“ dem zweiten der beiden. Der entscheidende logische – und zugleich ontologische – Unterschied gegenüber Platons Theorie poetischer Nachahmung besteht in einer veränderten Zuordnung des Einzelnen und des Allgemeinen. Aristoteles dreht die Relation zwischen ihnen nämlich im Grunde genommen genau um.

Bei Platon ist die nachahmende Kunst in doppelter Weise auf das Einzelne verwiesen: Schon die materiellen Dinge der phänomenalen Welt stellen einzelne Nachbildungen der einen Idee dar, die als das für sie alle verbindliche Modell zu gelten hat. Ein Künstler aber bildet bereits etwas Einzelnes nach. Aristoteles ordnet hingegen der Dichtung das Allgemeine zu, während das Einzelne auf

<sup>23</sup> Ders., 28f.

die Seite der in der historischen Welt spielenden Geschehnisse rückt. Der theoretische Hebel, mit dem er diese Kehrtwendung vollzieht, besteht darin, daß er nicht mehr einzelne Gegenstände in den Blick nimmt, sondern Beziehungen zwischen einzelnen Phänomenen betrachtet: Ihn interessiert die logische Struktur von Handlungsabläufen.

Ein Historiker ist darauf angewiesen, die Abfolge einzelner Handlungen so aneinanderzufügen, wie sie sich ereignet haben. Der Dichter verfügt statt dessen über die Möglichkeit, sie nach bestimmten logischen Prinzipien zu ordnen: Er kann sie im Sinne von Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit auseinander hervorgehen lassen; und weil diese logische Ordnung Regelmäßigkeitserwartungen entspricht, begründet sie den Status des Allgemeinen gegenüber dem Einzelnen. Indem Aristoteles nicht einzelne Größen miteinander vergleicht, sondern Strukturen zueinander in Beziehung setzt, durch Komplexitätssteigerung also, vermag er den logischen Vorrang der Dichtung gegenüber der Geschichtsschreibung zu begründen und damit der poetischen Mimesis einen auch sie aufwertenden Rationalitätsgewinn zu bescheinigen.

Mithilfe der für sie charakteristischen Möglichkeit einer Strukturbildung sichert Aristoteles in theoretischer Hinsicht der Nachahmung durch Dichtung jenes Potential, das ihr als einem Artefakt in generischer Weise zukommt, ja, das ihr Wirklichkeitsverhältnis wesentlich fundiert – dessen theoretische Würdigung durch eine ontologische Perspektive hingegen nachhaltig behindert wird. Er vermag es, das Gestaltungspotential der Kunst zu einem theoretisch begründbaren Faktor ihrer Wertschätzung zu machen. Aristoteles gelingt gleichsam das Kunststück, unter dem Dach der Ontologie und im Zeichen einer durch ihre Koordinaten bestimmten Kategorie der Mimesis der Kunst gleichwohl einen Spielraum zu erobern, in dem das für sie konstitutive Prinzip der Gestaltung – wenn auch gewiß nur innerhalb von noch zu diskutierenden Grenzen – theoretische Dignität gewinnt.

Daß auf diese Weise der Dichtung auch ein ontologischer Vorrang gegenüber der historischen Wirklichkeit zufällt, bedarf allerdings noch einer weitergehenden Begründung. Bislang haben wir ja nur das von Aristoteles postulierte Verhältnis zwischen zwei Diskurstypen, zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung erörtert. Inwiefern aber ist durch die Beziehung zwischen der poetischen Nachahmung und der Historiographie zugleich dasjenige zwischen der Dichtung und der historischen Welt selbst definiert?

Die Antwort auf diese Frage besteht darin, daß Aristoteles keinen Unterschied zwischen der geschichtlichen Realität und ihrer Wiedergabe durch den Geschichtsschreiber macht. Denn der Historiker ist derjenige, der „das wirklich Geschehene mitteilt“, wie Manfred Fuhrmann das griechische Original wiedergibt. Wörtlicher noch übersetzt, hieße es, daß es ihm obliegt, „das, was gewesen

ist, zu sagen“ (τὰ γινόμενα λέγειν). Irgendeine strukturelle Differenz zwischen dem Geschehen und seiner Darstellung, gar eine – wie es einem heutigen Verständnis von Geschichtsschreibung entsprechen würde – Strukturierungsleistung durch den sprachlichen Bericht als solchen, zeichnet sich in der „Poetik“ nirgends ab. Die historiographische Darstellung und das historische Geschehen werden dadurch beide der Dichtung gegenübergestellt, die über die Möglichkeit verfügt, Handlungsabläufe logisch ordnend zu gestalten.

Durch den Strukturvergleich mit der Geschichtsschreibung vermag es Aristoteles deshalb, die poetische Mimesis in einen unmittelbaren Zusammenhang mit der phänomenalen Welt zu rücken. Platon gelang dies nur *per analogiam*, indem er die Malerei als Paradigma künstlerischer Nachahmung schlechthin dazwischenschaltete. Insoweit die Historiographie jedoch als diskursives Scharnier zwischen Sprache und Welt fungiert, kann Aristoteles die sich des Mediums der Sprache bedienende Dichtung ebenso in Beziehung zur phänomenalen Wirklichkeit rücken, um auf diese Weise ihre ontologische Überlegenheit gegenüber dieser Wirklichkeit selbst zu postulieren.

Anders als bei Platon gründet dieser ontologische Vorrang jedoch nicht auf einer kategorialen Differenz von Dichtung und Welt. Ihr qualitativer Unterschied hat eine letztlich quantitative Grundlage. Denn es ist keineswegs ausgeschlossen, daß auch historische Handlungsabläufe den logischen Prinzipien der Wahrscheinlichkeit und/oder Notwendigkeit entsprechen:

δῆλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσα ποιητῆς κατὰ τὴν μίμησιν ἐστίν, μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις. κὰν ἄρα συμβῆ γινόμενα ποιεῖν, οὐθὲν ἥττον ποιητῆς ἐστὶ τῶν γὰρ γενομένων ἕνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι [καὶ δυνατὰ γενέσθαι], καθ’ ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητῆς ἐστίν.

Hieraus ergibt sich, daß sich die Tätigkeit des Dichters mehr auf die Fabeln erstreckt als auf die Verse: er ist ja im Hinblick auf die Nachahmung Dichter, und das, was er nachahmt, sind Handlungen. Er ist also, auch wenn er wirklich Geschehenes dichterisch behandelt, um nichts weniger Dichter. Denn nichts hindert, daß von dem wirklich Geschehenen manches so beschaffen ist, daß es nach der Wahrscheinlichkeit geschehen könnte, und im Hinblick auf diese Beschaffenheit ist er Dichter derartiger Geschehnisse.<sup>24</sup>

Diese Feststellung allerdings bleibt nicht ohne Folgen. Denn sie wirft unausdrücklich die Frage auf, wie sich die Dichtung in *diesem* Fall von der Geschichtsschreibung unterscheiden läßt; und diese Frage stellt sich um so nachhaltiger, als Aristoteles ja ausdrücklich den Vers als Unterscheidungskriterium zurückweist.

<sup>24</sup> Aristoteles (1982: 30-33); „Poetik“, c. 9, 1451b27–32.

Es scheint an der damit zutage tretenden mangelnden Distinktivität der strukturellen Unterscheidung zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung zu liegen, daß Aristoteles im 24. Kapitel (1460a5-11) seiner „Poetik“ normativ eingrenzt, was er der poetischen Nachahmung in deren drittem Kapitel deskriptiv zugesprochen hatte:

Ὅμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἄξιός ἐπαινέσθαι καὶ δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἄγνοεῖ ὃ δεῖ ποιεῖν αὐτόν. αὐτόν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γὰρ ἐστὶ κατὰ ταῦτα μιμητής. οἱ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοὶ μὲν δι’ ὅλου ἀγωνίζονται, μιμοῦνται δὲ ὀλίγα καὶ ὀλιγάκις· ὁ δὲ ὀλίγα φρονησάμενος εὐθὺς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι ἦθος, καὶ οὐδέν’ ἀήθη ἄλλ’ ἔχοντα ἦθος.

Homer verdient in vielen Dingen Lob, insbesondere auch darin, daß er als einziger Dichter nicht verkennt, wie er zu verfahren hat. Der Dichter soll nämlich möglichst wenig in eigener Person reden; denn insoweit ist er nicht Nachahmer. Die anderen Dichter setzen sich fortwährend selbst in Szene und ahmen nur wenig und nur selten nach. Homer dagegen läßt nach kurzer Einleitung sofort einen Mann oder eine Frau oder eine andere Person auftreten; hiervon ist keine ohne Charakter, vielmehr eine jede mit einem Charakter begabt.<sup>25</sup>

War zu Beginn des dritten Kapitels der „Poetik“ jegliche Form literarischen Erzählens als eine Mimesis begriffen, so revidiert Aristoteles diese Aussage nun; und er revidiert sie, ohne sonderliche Zweifel an der Entschiedenheit dieser Korrektur aufkommen zu lassen: Wenn ein Dichter in eigener Person spricht, ist er kein Nachahmer (οὐ γὰρ ἐστὶ κατὰ ταῦτα μιμητής). Die vollkommene Subsumtion der *Diegesis* unter die *Mimesis* ist damit preisgegeben. Wollte man eine salvierende Formel finden, die die voneinander abweichenden, ja widersprüchlichen Aussagen des dritten und des 24. Kapitels der „Poetik“ miteinander in Einklang zu bringen versucht, dann müßte man wohl sagen, daß die Erzählung durch den Dichter selbst nur insoweit legitim erscheint, als sie dazu dient, die Figurenrede vorzubereiten. Aber wie immer es um derlei Kompromisse zwischen Aristoteles’ divergierenden Äußerungen stehen mag, der Widerspruch zwischen den betreffenden Feststellungen ist nicht zu übersehen. Welche Ursache aber hat diese Divergenz?

Es scheint, als erklärt sich dieser Widerspruch aus einer gewissen Inkompatibilität zweier konkurrierender Konzeptionen poetischer Mimesis, die sich in der „Poetik“ nicht ganz zur Deckung bringen lassen – und, wie es weiterhin scheint, ist es der normative Zug in Aristoteles’ Dichtungstheorie, der diese Unvereinbarkeit hervorruft. Dichtung wird, anders als bei Platon, von Aristoteles grundsätzlich als eine Nachahmung verstanden. Auch in seiner „Poetik“ aber ist die Mimesis nach wie vor als eine performative Größe verstanden. Sie stellt noch immer eine Tätigkeit dar, die Tätigkeit nachahmt. Aus diesem Grund sind die Handelnden Gegenstand der Dichtung.

<sup>25</sup> Aristoteles (1982: 82f.).

Dieses elementar performative Verständnis dichterischer Nachahmung geht nicht zuletzt aus Aristoteles' Charakteristik der Figurenrede im dritten Kapitel der Schrift hervor. Denn ihr zufolge ist es – wie bei Platon – keineswegs so, dass ein epischer Dichter nur die Worte seiner Figuren wiedergäbe, sie gleichsam zitiere. Vielmehr verwandelt er sich selbst *in* diese anderen, agiert er „in der Rolle eines anderen“, wie Fuhrmann übersetzt. Das griechische Original geht in dieser Hinsicht sogar noch weiter: ἕτερόν τι γιγνόμενον – der Dichter wird *zu* einem anderen, heißt es da. Nicht also werden Worte wiedergegeben, sondern ein Verhalten, das Sprechverhalten eines Akteurs der Handlung, wird nachgeahmt. Wenn man so will, liegt dieser Vorstellung ein von der Sprechakttheorie der Moderne gar nicht weit entferntes Verständnis von Rede zugrunde.

Dieser *performativen* Definition der poetischen Nachahmung gesellt Aristoteles indessen ein *strukturelles* Konzept bei, das durch den Vergleich von Dichtung und Geschichtsschreibung ins Spiel kommt: Die *Poiesis* ist für Aristoteles generell gekennzeichnet durch die logische Struktur der Handlungsabfolgen ihrer *plots*, wodurch sie sich von der Historiographie abhebt, die auf die Wiedergabe der kontingenten Sukzession der Ereignisse in der Wirklichkeit festgelegt ist. Beide Definitionen poetischer *Mimesis* aber haben gleichsam eine systematische Schwachstelle. Denn mit einem performativen Nachahmungskonzept geht der Fall des Dichters, der in eigener Person spricht, nicht auf. Dies wäre nun solange unproblematisch, als das strukturelle Kriterium für eine ausreichende Unterscheidung von der Geschichtsschreibung sorgte. Doch genau dies ist nicht der Fall, weil keineswegs ausgeschlossen werden kann, daß auch die historischen Ereignisse gemäß den logischen Prinzipien von Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit verlaufen. Deshalb greift Aristoteles auf eine normative Einschränkung seiner systematischen Identifikation poetischer Rede mit der *Mimesis* zurück und beschränkt poetisches Erzählen auf Figurenrede.<sup>26</sup>

Auch wenn sich damit das performative Nachahmungskriterium für die Theorie der Dichtung als das letztlich weiterhin dominante erweist, erbringt Aristoteles' gleichzeitiger Rückgriff auf eine strukturelle Komponente des Konzepts poetischer *Mimesis* einen unverkennbaren Gewinn für die Dichtung mit sich, erlaubt sie doch eine ontologische Aufwertung der Wortkunst. Um dieses Ziel willen ist es unvermeidlich, deren Strukturierungspotential normativ auf eine

<sup>26</sup> Die Distinktivität gegenüber der Geschichtsschreibung ist hier freilich ebenso nur in einer quantitativen Hinsicht gegeben. Denn auch der Historiograph kann den Akteuren des Geschehens das Wort übergeben, und dies geschieht allenthalben in dem betreffenden antiken Schrifttum. Doch die Verhältnisse stehen insofern gleichsam komplementär zu einem Epos, in dem Aristoteles' Vorgaben zufolge *vor allem* die Figuren der Handlung das Wort zu ergreifen haben. Denn die Erzählung durch den Geschichtsschreiber selbst bleibt das Hauptgeschäft der Historiographie.

Herstellung logisch organisierter Handlungen zu beschränken. Aber nur um diesen Preis wird das Strukturierungspotential der Wortkunst theoriefähig. Und so gerät die Mimesis zu einer Ermöglichungsstruktur poetischer *Gestaltung* der Wirklichkeit – eine durchaus bemerkenswerte theoretische Leistung im Zeichen einer Nachahmungskategorie, die jene ontologischen Prämissen transportiert, die einer konzeptuellen Würdigung des für alle Kunst konstitutiven Gestaltungspotentials grundsätzlich im Weg steht.

Aristoteles' Apologie poetischer Mimesis beruht also auf einem komplexen theoretischen Gefüge, das verschiedene Komponenten in einen systematischen Zusammenhang stellt. Es verbindet die Definition des Gegenstands der Dichtung als einer Nachahmung von Handlungen mit einem sprechsituativen Postulat: Poetische Rede gründet auf dem Ersatz eines Sprechers durch einen anderen. Die Verbindung dieser beiden Merkmale bietet zugleich die Voraussetzung dafür, daß sich mit Hilfe eines strukturellen, handlungslogischen Kriteriums ein ontologischer Vorrang der Dichtung gegenüber den Ereignissen der historischen Welt begründen läßt, der sie als das Allgemeine gegenüber dem kontingenten Einzelnen in Erscheinung treten läßt.

Wenn es Aristoteles also gelingt, in das Konzept der Mimesis das Moment der Gestaltung einzubauen und damit einer philosophischen Würdigung dieses für alle Kunst konstitutiven Verhältnisses zur Wirklichkeit den Weg zu bereiten, so bleiben doch auch in dieser Aufwertung – wenn auch nun unter umgekehrten Vorzeichen – die Preise zu erkennen, die für eine entsprechende ontologische Rehabilitation der Nachahmung zu entrichten sind. Denn auch im Fall der aristotelischen „Poetik“ ist die Relation zwischen der (mimetischen) Dichtung und der Wirklichkeit nicht wertfrei: διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστίν – „Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung.“ Diesmal geht der wertende Vergleich zu Lasten der (empirischen) Wirklichkeit aus, deren Verfaßtheit die Geschichtsschreibung wiedergibt. Das logische Defizit der Welt macht die Dichtung, die für Aristoteles das Handeln der Menschen unter die ordnende Kraft der Vernunft zu stellen vermag (und zu stellen hat), überlegen.

Die Ontologie der Mimesis kommt ohne Werturteile augenscheinlich nicht aus. Die Bewertung der Kunst bleibt unter ihren Prämissen nicht auf einen Vergleich zwischen ihren Erzeugnissen beschränkt. Es gibt nicht nur bessere und schlechtere Kunstwerke. Die Kunst selbst ist gut – oder schlecht.

### Die semiotische Umdeutung der Nachahmung in der Frühneuzeit

Man kann nicht umhin festzustellen, daß die Rezeption der aristotelischen „Poetik“ in der Frühneuzeit das ausgeklügelte System, das die philosophische Aufwertung der Nachahmung ermöglicht hat, im Grunde genommen auflöst. Diese

konzeptuelle Desintegration eröffnet ihr zweifellos einen größeren Geltungsbe- reich, der im Laufe der Entwicklung frühneuzeitlicher Poetologie vor allem im Wechsel von der Nachahmung der Handelnden zur Nachahmung der Natur als dem fundierenden Prinzip der Dichtung (wie der Künste im Allgemeinen) zur Geltung kommt. Aber durch diese Auflösung der Beschränkung ihres Gegen- stands wird Aristoteles' Konzept der Mimesis auch um seine Identität gebracht.

Der Aristotelismus der frühneuzeitlichen Poetologie ist deshalb im Grunde ein sehr vordergründiger. Er geht mit einer Desintegration der Systematik einher, die die Aufwertung der Nachahmung in der „Poetik“ gegenüber ihrer platonischen Verurteilung erst ermöglicht hat; und diese Auflösung ihres systemati- schen Zusammenhangs ist nicht zuletzt eine der Ursachen für jene vernichtende Kritik der Mimesis, der sie bei Hegel in der Einleitung seiner „Vorlesungen über die Ästhetik“ anheimfallen wird.

Die Verabschiedung der systematischen Ordnung von Aristoteles' Dichtungs- konzept erklärt sich auch aus den äußeren Umständen der Rezeption seiner „Poe- tik“. Vergleicht man sie mit der Aneignung des anderweitigen aristotelischen Werks im nachantiken Europa, so erscheint sie nachgerade als unzeitgemäß. Denn sie erfolgt erst Jahrhunderte nach der Scholastik, also jener intellektuel- len Bewegung, die programmatisch eine Synthese des christlichen Dogmas mit dem Denken des Aristoteles herzustellen sucht und als die Phase gelten kann, in der sein Werk die größte Wertschätzung genießt. Erst seit dem 16. Jahrhundert aber wird die „Poetik“ zu einem relevanten Bezugspunkt der Reflexion über die Natur der Dichtung. Dabei verhält es sich keineswegs so, daß die Schrift zuvor unbekannt gewesen wäre. Im 13. Jahrhundert wurde sie von Wilhelm von Moer- beke aus dem Griechischen ins Lateinische übersetzt. Auch Thomas von Aquin erwähnt die „Poetik“ in seiner „Summa theologiae“. Doch erst zur Mitte des 16. Jahrhunderts erscheinen die ersten Kommentare zu Aristoteles' poetologi- scher Schrift, die nach und nach zur wichtigsten Autorität dichtungstheoretischer Überlegungen aufsteigt.

Ein wesentlicher Unterschied, der den Begriff der Mimesis in der frühneuzeit- lichen Rezeption der „Poetik“ im Verhältnis zu seinen aristotelischen Vorgaben kennzeichnet, ist seine semiotische Reinterpretation. Die Nachahmung verliert ihre handlungsbezogene Dimension, um statt dessen als eine *Repräsentation* von Wirklichkeit begriffen zu werden.

Die Schwierigkeiten, die sich die Kommentatoren der „Poetik“ damit einhan- deln, treten vor allem anhand eines Punktes der aristotelischen Mimesis-Lehre zutage: anhand des Verhältnisses zwischen dem Einzelnen und dem Allgemei- nen. Aristoteles' systemisches Verständnis des Allgemeinen, das aus der Kom- bination verschiedener Teilhandlungen zu einer wahrscheinlichen und insoweit einem allgemeinen Prinzip genügenden Handlungsstruktur erwächst, bedeutet,

daß ein poetischer *plot* das Allgemeine in sich selbst realisiert. Es bildet bezeichnenderweise nicht den *Gegenstand* der Nachahmung, sondern das Allgemeine unterscheidet die Nachahmung gerade *von* ihrem Gegenstand. Insoweit kombiniert es Einzelnes: die Handlung von individuellen Akteuren – mit einem Allgemeinen: der Logik der Abfolge ihres Handelns.

Schon der erste Kommentator der „Poetik“ im 16. Jahrhundert, aus der Feder Francesco Robortellos, kann belegen, welche Probleme dieser Zusammenhang des Einzelnen und des Allgemeinen den Interpreten des aristotelischen Textes nun bereitet. Er weiß sich im Grunde keinen anderen Rat, als dieses Verhältnis charakterologisch aufzulösen: Homer führe Odysseus nicht als einen individuellen Charakter ein, sondern behandelt ihn als den Typus eines klug Handelnden:<sup>27</sup>

Respondeo igitur, utrunque uerum esse, et poetam versari in una unius personae actione describenda: in ea tamen describenda versari circa universale, quod nihil aliud est, quam respicere ad generale quoddam, et commune. Ut si sit effingendus prudens in rebus agendis Ulysses, non qualis ipse sit esse considerandum; sed, relicta circumstantia, transeundum ad universale, et effingendum esse, qualis prudens, callidusque ab omni parte absolutus describi solet a philosophis.

Ich antworte also, daß beides wahr ist, daß der Dichter das Handeln einer einzelnen Person gemäß dem Allgemeinen darstellt, was nichts anderes bedeutet, als auf das Generelle und Gemeinsame zu achten. So sei der klug agierende Odysseus nicht so gezeichnet, wie man ihn selbst sich vorzustellen hat, sondern, unter Vernachlässigung der besonderen Umstände, hat man zum Allgemeinen überzugehen. Er soll also dargestellt werden, wie eine in jeder Hinsicht kluge und gewitzte Person von den Philosophen dargestellt zu werden pflegt.<sup>28</sup>

Der Hinweis auf die Philosophen, nach deren Manier Homer den Odysseus in seinem Werk gezeichnet habe, ist alles andere als nebensächlich. Er versucht vielmehr, Aristoteles' Postulat, daß die Dichtung philosophischer als die Geschichtsschreibung sei, zu integrieren. Doch damit unterläuft Robortello zugleich Aristoteles' Postulat, daß die Handlung wichtiger als die Charaktere sei, schließlich könne man sich auch eine poetische Handlung ohne Charaktere denken.<sup>29</sup> Und eben darin zeigt sich gleichsam symptomatisch, wie sich Robortello bei *seiner* Zuordnung des Einzelnen und des Allgemeinen von der „Poetik“ entfernt. Denn nun wird das Allgemeine zu einem *Gegenstand* der Nachahmung, statt eine *Modalität* poetischer Mimesis zu bilden, und eben darin tritt die zeichenhafte Umdeutung der Nachahmung zutage. Mimesis bedeutet *Repräsentation* eines Allgemeinen. Bei Aristoteles *realisiert* der poetische Plot in sich selbst das Allgemeine durch eine Nachahmung dessen, dem dieses

<sup>27</sup> Ich komme hier auf Überlegungen zurück, die ich an anderer Stelle bereits entwickelt habe (vgl. Kablitz 2010: 201ff.).

<sup>28</sup> Francesco Robortello (1968 [1548/1555]: 91); Übersetzung A. K.

<sup>29</sup> Vgl. Aristoteles, „Poetik“, Kap. 6.

Allgemeine gerade fehlt – durch die Nachahmung kontingenter Handlungsfolgen. Damit geht ein weiterer Unterschied einher: Robortellos Allgemeines ist ein semantisch bestimmtes, ein besonderes Allgemeines, eben ein bestimmter (Charakter-)Typus. Aristoteles' Allgemeines hingegen meint das Prinzip der Schlüssigkeit als solches. Hier geht es um logische Ordnung an sich – und um ihrer selbst willen.

Die entsprechende Umbesetzung kommt deutlicher noch in Giovanni Antonio Viperanos Interpretation der aristotelischen „Poetik“ zum Vorschein, die im Grunde eine Verwandlung des poetischen Textes in eine ontologische Wesensschau von einzelnen Phänomenen betreibt. So heißt es bei ihm zum Verhältnis von Geschichtsschreibung und Dichtung: „Quamobrem historicus singulorum res, poëta rerum naturam persequitur.“ „Deshalb kümmert sich der Historiker um die einzelnen Dinge, der Dichter um die Natur der Dinge.“<sup>30</sup> Eine Aufgabenbestimmung für die Dichtung wie diese stellt im Grunde eine schlichte Umkehrung der platonischen Konzeption der Kunst dar: Nicht ist ihr ein Verlust an Sein für die von ihr dargestellten Dinge vorzuhalten, sondern der Dichter erschließt ihr Wesen.

Auch eine solche Funktionsbestimmung der Dichtung zielt, insoweit in Übereinstimmung mit der veränderten Definition der Mimesis in der aristotelischen „Poetik“, auf ihre Aufwertung. Doch weil dem poetischen Werk nun die Repräsentation des Wesens des *Einzelnen* aufgetragen ist, verliert sich zugleich die strukturelle Sicherung seines Zugriffs auf das *Allgemeine*. Denn aufgrund der Möglichkeit einer Gestaltung der Handlung nach logischen Prinzipien besitzt der Dichter bei Aristoteles diesen Vorzug. In einer Konzeption poetischer Repräsentation, wie sie sich bei Robortello oder Viperano findet, bleibt die Orientierung am Wesenhaften hingegen eine bloße Vorgabe, für die keine strukturelle, im Medium der *Poiesis* selbst angelegte Möglichkeit ihrer Realisierung mehr gegeben ist.

In der semiotischen Reinterpretation der Nachahmung, die das Allgemeine zum Gegenstand der Mimesis erklärt, statt es als eine Modalität der Nachahmung der außerpoetischen, empirischen Wirklichkeit begreifen zu lassen, verliert die aristotelische Aufwertung der Mimesis deshalb ihren systematischen Grund. So kann es nicht sonderlich erstaunen, wenn Castelvetro sein schlichtes Unverständnis gegenüber der Aussage des Aristoteles, daß in der Dichtung das Einzelne auch ein Allgemeines sei, zu Protokoll gibt:

E è da sapere, come abbiamo ancora detto, che Aristotele non dice chiaramente, come abbiamo da considerare questo universale; il che non è altro che quello che è avvenuto a certe persone, e può avvenire ancora ad altre.

<sup>30</sup> Viperani (1579: 29).

Und man muß wissen, wie wir schon festgestellt haben, daß Aristoteles nicht klar sagt, wie wir dieses Allgemeine zu verstehen haben. Denn es nichts anderes als das, was bestimmten Personen zugestoßen ist und anderen noch zustoßen kann.<sup>31</sup>

Castelvetros Ratlosigkeit angesichts der aristotelischen Äußerung zum Verhältnis des Einzelnen und des Allgemeinen in der Dichtung zeigt weit mehr als nur seine Schwierigkeiten bei der Erläuterung einer bestimmten Textstelle der „Poetik“ an. Sie signalisiert vielmehr eine maßgebliche Veränderung der konzeptuellen Basis der Mimesis. Nachahmung bedeutet nicht mehr den Vollzug einer ähnlichen Tätigkeit, sondern sie wird zum *Verweis* auf etwas von ihr selbst Verschiedenes. Die Mimesis gründet nun nicht mehr auf einer performativen Ähnlichkeit, sondern wird zur semiotischen Bezugnahme einer Repräsentation der Dinge.

Diese Loslösung der Mimesis von den systematischen Grundlagen, auf denen sie in der „Poetik“ des Aristoteles gründet, macht sich nicht zuletzt bei der Rezeption dieser Schrift in der französischen Klassik und ihrer Regelpoetik bemerkbar. Diesen Regeln eignet ein Moment der Willkürlichkeit, das durch ihre – verschiedentlich nur vermeintliche – Ableitung aus der kanonischen Schrift des Stagiriten ihrer gerechtfertigt zu werden scheint. Doch letztlich fehlt diesen Regeln jedes systematische Fundament. Auch in der Poetologie der französischen Klassik setzt sich die semiotische Umdeutung der Nachahmung fort, die die Dichtung (wie die Kunst schlechthin) zu einer *imitation de la nature* erklärt.

Es war einem rationalistischen Systemwillen ganz anderer Art als bei Aristoteles geschuldet, wenn Charles Batteux nicht mehr die rationale Grundlage der Nachahmung selbst in den Vordergrund rückt, sondern umgekehrt aus der Nachahmung das Instrument für eine Systematisierung sämtlicher Künste gewinnt. Schon der Titel seiner umfänglichen Abhandlung, « Les beaux arts réduits à un même principe », gibt über dieses Vorhaben Auskunft; und zu diesem Zweck erfährt auch das Prinzip der Nachahmung selbst eine entschieden semiotische Definition:

Imiter, c'est copier un modèle. Ce terme contient deux idées. 1. le Prototype qui porte les traits qu'on veut imiter. 2. la copie qui les représente. La nature, c'est-à-dire tout ce qui est, ou que nous concevons aisément comme possible, voilà le prototype ou le modèle des arts. Il faut, comme nous venons de le dire, que l'industriel imitateur ait toujours les yeux attachés sur elle, qu'il la contemple sans cesse : pourquoi ? C'est qu'elle renferme tous les plans des ouvrages réguliers, & les desseins de tous les ornemens qui peuvent nous plaire. Les arts ne créent point leurs règles : elles sont indépendantes de leur caprice, & invariablement tracées dans l'exemple de la nature.

Nachahmen bedeutet, ein Modell zu kopieren. Dieser Begriff umfaßt zwei Komponenten. 1. Das Original oder den Prototypen, der die Züge trägt, die man nachahmen möchte. 2. Die Kopie, die sie darstellt. Die Natur, das heißt alles, was ist oder was

<sup>31</sup> Castelvetro (1978–1979: 490); Übersetzung A. K.

wir uns unschwer vorstellen können, ist der Prototyp oder das Modell der Natur. Der eifrige Nachahmer muß, wie wir soeben sagten, stets seine Augen auf sie gerichtet haben und sie unablässig betrachten. Warum? Weil sie alle Pläne für ein regelgerechtes Werk und die Muster aller Ornamente, die uns gefallen können, enthält. Die Künste schaffen keineswegs ihre Regeln. Diese sind unabhängig von deren Launen und unveränderlich als ein Vorbild in der Natur vorgezeichnet.<sup>32</sup>

Im Grunde erinnert diese Definition der Nachahmung als Grundprinzip der Künste in bemerkenswerter Weise an Platons Sicht der Dinge, die ihn allerdings zu seiner schroffen Ablehnung der Kunst führte: Die Künste geben wieder, was in der Natur schon vorhanden ist. Und wenn sich bei Batteux überhaupt eine Differenz zwischen der Natur und der nachgeahmten Natur finden läßt, dann besteht sie in einer gewissen Selektion: Die Künste suchen das ästhetisch Gefällige (*les plans des ouvrages réguliers, les desseins de tous les ornemens*) in der Natur auf. Sie sind, wie es eine griffige Formel Batteux' auch besagt: *imitation de la belle nature*.<sup>33</sup> Nicht stellt die Kunst die Verfahren bereit, um die Natur zu überbieten, sondern sie selektiert ihre Gegenstände innerhalb der Natur. Aber auch darin sind sie letztlich eine (bloße) Reproduktion dessen, was bereits in der Natur vorfindlich ist.

Die semiotische Umdeutung der aristotelischen Mimesis-Konzeption in der Frühneuzeit führt also letztlich zu einem Nachahmungsverständnis zurück, das dem platonischen Mimesis-Begriff durchaus vergleichbar ist. Freilich sollten wir auch in diesem Fall die Unterschiede nicht übersehen: Platons Nachahmungskonzeption ist performativer Natur: Der Maler (denn an ihm entwickelt Platon seine Ontologie der Kunst) ahmt den Demiurgen nach, der die materielle Welt hergestellt hat. Nachahmung ist auch seinem Verständnis zufolge Mimesis einer (Produktions-)Tätigkeit. Die Kunst *repräsentiert* nicht Wirklichkeit, sondern schafft minderwertige Duplikate. Doch auch Batteux' semiotisches Verständnis einer *imitation de la belle nature* impliziert die Vorstellung einer Reproduktion. Und in *diesem* Punkt überkreuzt sie sich mit Platons Nachahmungskonzept.

Hegels schroffe Ablehnung der Nachahmung als Fundierungskategorie der Kunst ist (auch) eine Reaktion auf die semiotische Entsubstantialisierung der aristotelischen Konstruktion einer ontologisch versöhnten Mimesis-Doktrin. Freilich darf dabei nicht übersehen werden, daß die ontologischen Voraussetzungen, die Aristoteles' Aufwertungsunternehmen ermöglichten, ihrerseits an Gültigkeit verloren haben. – Wir werden darauf zurückkommen.

---

<sup>32</sup> Batteux (1969: 33f.); Übersetzung A. K.

<sup>33</sup> Ders., *Partie 2, Chapitre 4*.

*Literaturtheorie als Deutung kanonischer Mimesis-Konzepte**Die (Re-)Interpretation der antiken Poetologie bei Genette und Ricœur*<sup>34</sup>

Es gehört zu den auffälligen Eigenheiten der Literaturtheorie des 20. Jahrhunderts, daß sie augenscheinlich nicht auf die Kategorie der Mimesis verzichten kann – und dies, obwohl sie ihren theoretischen Kredit längst verspielt hat. Und nicht nur die Begrifflichkeit der Nachahmung selbst, sondern auch der Text, der die Mimesis zu einer theoretischen Basis der Reflexion über die Dichtung allererst werden läßt, bleibt ein relevanter Bezugspunkt der Literaturtheorie: die „Poetik“ des Aristoteles. Ich möchte deshalb abschließend zwei prominente Beispiele untersuchen, die zu belegen vermögen, wie im Rahmen einer Interpretation der „Poetik“ tatsächlich statt dessen eine eigene theoretische Position entworfen wird, die sich gleichsam der Autorität eines großen Textes der Tradition zu versichern trachtet, um dem eigenen Entwurf Geltung zu sichern.

Beide Beispiele stammen aus der französischen Literaturtheorie: das erste aus der Feder Gérard Genettes, der sich nicht allein auf die aristotelische „Poetik“, sondern ebenso auf Platons „Politeia“ bezieht, das zweite ist dem Werk Paul Ricœurs entnommen.

Im Ergebnis seiner Auseinandersetzung mit den Mimesis-Konzepten der platonischen „Politeia“ (im Besonderen ihres dritten Buchs) und der aristotelischen „Poetik“ gelangt Genette in seinem Band « Figures II » zu folgender Schlußfolgerung:

Nous sommes donc conduits à cette conclusion inattendue, que seul le mode que connaisse la littérature en tant que représentation est le récit, équivalent verbal d'événements non verbaux et aussi (comme le montre l'exemple forgé par Platon) d'événements verbaux, sauf à s'effacer dans ce dernier cas devant une citation directe où s'abolit toute fonction représentative, à peu près comme un orateur judiciaire peut interrompre son discours pour laisser le tribunal examiner lui-même une pièce à conviction. La représentation littéraire, la *mimésis* des anciens, ce n'est donc pas le récit plus les « discours » : c'est le récit, et seulement le récit. Platon opposait *mimésis* à *diégésis* comme une imitation parfaite à une imitation imparfaite; mais (comme Platon lui-même l'a montré dans Cratyle) l'imitation parfaite n'est plus une imitation, c'est la chose même, et finalement la seule imitation, c'est l'imparfaite : *Mimésis*, c'est *diégésis*.

Wir fühlen uns also zu der unerwarteten Schlußfolgerung veranlaßt, dass die einzige Darstellungsart, die die Literatur als Repräsentation kennt, die Erzählung ist, die verbale Entsprechung nicht-verbaler Ereignisse oder auch (wie es das von Platon angefertigte Beispiel zeigt) verbaler Ereignisse, sofern sie sich dabei nur nicht durch ein direktes Zitat, in dem alle Repräsentationsfunktion verschwindet, auslöscht, ein wenig wie ein Redner vor Gericht seine Rede unterbrechen kann, um das Gericht

<sup>34</sup> Vgl. zu diesem Abschnitt auch Feddern/Kablitz (2020).

selbst ein Beweisstück prüfen zu lassen. Die literarische Repräsentation, die *Mimesis* der Alten, besteht also nicht aus der Erzählung plus den Reden; sondern die Erzählung und nur sie ist *Mimesis*. Platon stellte die *Mimesis* der *Diegesis* als die vollkommene Nachahmung der unvollkommenen gegenüber; aber (wie Platon selbst es im *Kratylos* gezeigt hat) ist die vollkommene Nachahmung keine Nachahmung mehr, sondern die Sache selbst. Folglich ist die unvollkommene Nachahmung die einzige, die es gibt. *Mimesis* ist *Diegesis*.<sup>35</sup>

Es handelt sich hier – wohlgemerkt – keineswegs um ein Stück gleichsam ‚freier‘ Literaturtheorie, sondern um das Resultat einer Exegese einschlägiger Passagen aus Platons und Aristoteles’ Schriften. Insoweit ist es ausgesprochen bemerkenswert, daß Genette zu gegenteiligen Aussagen dessen kommt, was bei Platon nachzulesen ist.

Diese Diskrepanz betrifft im Besonderen den Schlußsatz der zitierten Zeilen, demzufolge *Diegesis* im Grunde die wirkliche *Mimesis* sei – hat sie doch die paradoxe Konsequenz, daß die unvollkommene *Mimesis* auf diese Weise zur vollkommenen geriete. Doch kann im Blick auf die „*Politeia*“ davon keine Rede sein. Vielmehr verhält es sich, wie gesehen, bei Platon ja gerade so, daß die *Mimesis* eine Erscheinungsform der *Diegesis* darstellt,<sup>36</sup> aber spezifische Merkmale aufweist, die sie von der einfachen *Diegesis* unterscheidet, nämlich das Merkmal des Wechsels der Sprecherinstanz. Nirgends läßt sich aus Platons Ausführungen hingegen ableiten, daß die *Diegesis* eine unvollkommene Form der *Mimesis* sei. Die Verhältnisse liegen also genau umgekehrt: Während Genette die *Diegesis* als die unvollkommene, aber letztlich doch einzig gültige Form der *Mimesis* begreift, ist bei Platon die *Mimesis* statt dessen als eine spezifische Erscheinungsform der *Diegesis* verstanden.

Angesichts dieser doch beträchtlichen – wo nicht erstaunlichen – Abweichungen seiner Interpretation von Platons Wortlaut (wie ‚Geist‘) stellt sich sehr nachdrücklich die Frage, wie Genette gleichwohl zu der Überzeugung gelangen konnte, daß konzeptuell die Verhältnisse in der „*Politeia*“ (und ebenso in der „*Poetik*“ des Aristoteles) so liegen, wie seine Analyse es postuliert. Der Schlüssel zur Antwort auf diese Frage steckt in einer bestimmten Prämisse seiner Argumentation, die ihn mit der frühneuzeitlichen Rezeption und Interpretation der „*Poetik*“

<sup>35</sup> Genette (1969: 55 f.); Übersetzung A. K. Mit dem von Platon selbst angefertigten Beispiel spielt Genette auf rep. 394e an, wo Sokrates zur Erläuterung seiner Typologie von Darstellungsweisen der Dichtung eine wörtliche Rede aus der „*Ilias*“ in indirekte Rede übersetzt, um den Unterschied zwischen einfacher *Diegesis* und *Mimesis* zu illustrieren.

<sup>36</sup> So heißt es zum Verhältnis der Rede des Dichters im eigenen Namen zu der als *Mimesis* verstandenen Figurenrede in rep. 393b6–7: οὐκοῦν διήγησις μὲν ἐστὶν καὶ ὅταν τὰς ῥήσεις ἐκάστοτε λέγῃ καὶ ὅταν τὰ μεταξὺ τῶν ῥήσεων; „Nun ist aber doch beides Darstellung: sowohl die Reden, die er [sc. Homer] jemals wiedergibt, als auch das, was zwischen den Reden steht.“ (Platon [2000: 210f.]).

verbindet: Auch Genette betreibt eine stillschweigende Gleichsetzung von Mimesis und Repräsentation. Schon den bislang zitierten Worten aus seiner Feder lag eine solche Voraussetzung unausdrücklich zugrunde, er macht sie indessen auch explizit:

Si l'on appelle imitation poétique le fait de représenter par des moyens verbaux une réalité non-verbale, et, exceptionnellement, verbale (comme on appelle imitation picturale le fait de représenter par des moyens picturaux une réalité non-picturale, et, exceptionnellement, picturale [...]).

Wenn man als poetische Nachahmung die Repräsentation einer nicht-verbalen – und ausnahmsweise auch einer verbalen – Wirklichkeit mit verbalen Mitteln bezeichnet, (wie man als malerische Nachahmung die Repräsentation einer nicht-bildhaften – und ausnahmsweise auch einer bildhaften – Wirklichkeit bezeichnet [...]).<sup>37</sup>

Doch die hier in aller Ausdrücklichkeit formulierte Prämisse von Genettes Mimesis-Verständnis, an deren universeller Geltung ihm nicht der Hauch eines Zweifels aufzukommen scheint, die Gleichsetzung von Repräsentation und Nachahmung, führt an den Grundlagen des antiken Konzepts bei Platon (wie bei Aristoteles) vorbei.

Eine Ursache seines Fehlgriffs aber ist darin zu sehen, daß Genette die Mimesis mit einer nirgends in Frage gestellten Selbstverständlichkeit als das Wirklichkeitsverhältnis des Gebrauchs eines bestimmten Mediums ansetzt, dem die Funktion einer Repräsentation bescheinigt wird. Das Medium ist bei ihm mit hin der Mimesis vorgeordnet, während bei Platon umgekehrt erst das jeweilige Mimesis-Konzept eine besondere Affinität zu jeweils bestimmten Medien hervorruft. Insofern ist bei Platon auch die Dichtung nicht grundsätzlich mimetisch konzipiert, sondern nur dort, wo sie die Nachahmung einer Tätigkeit betreibt. Und dies ist, wie diskutiert, immer dann der Fall, wenn der Dichter mit seinen Worten in die Rolle eines anderen schlüpft und dessen Rede übernimmt. Die Malerei ist hingegen grundsätzlich mimetisch gedacht, weil sie eine Nachahmung der Tätigkeit des welt schöpferischen Demiurgen darstellt.

Aus diesem Wechsel der Voraussetzungen ergibt sich bei Genette denn auch die rundum veränderte Perspektive auf das Phänomen sprachlicher Mimesis. Der ‚Clou‘ (resp. das zentrale Anliegen) seines Nachahmungs-Verständnisses besteht im Grunde in einer Überwindung sprachlicher Arbitrarität durch poetische Verfahren. Mimesis in Genettes Sinne einer *représentation* ist darauf angelegt, Ähnlichkeit dort zu sichern, wo sie gerade unwahrscheinlich geworden ist; denn das Medium, dessen sich die Dichtung bedient, die Sprache, gründet wesentlich auf dem Gegenteil aller Ähnlichkeit, eben ihrer Arbitrarität. In der Funktion von deren Überwindung gewinnen die theoretischen Koordinaten von Genettes Mimesis-Konzeption ihr spezifisches historisches Profil. Auch wenn

<sup>37</sup> Genette (1969: 53f.); Übersetzung A. K.

seine Theorie sich den Anschein einer bloßen Rekonstruktion von Platons und Aristoteles' Verständnis dieser Kategorie gibt, das es freilich erst unter einem scheinbar anders lautenden Text freizulegen gelte – ihre Herkunft aus Fragen der Moderne ist unverkennbar. Sie gründet auf Prämissen, die solche des 20. Jahrhunderts sind und ein am « Cours de linguistique générale » geschultes Sprachverständnis voraussetzen. Mimesis gerät in Genettes vermeintlicher Interpretation seiner antiken Referenztexte zu einem poetischen Programm der Überwindung semiotischer Arbitrarität.

Übrigens läßt sich recht genau der systematische Punkt angeben, an dem sich Platons Mimesis-Konzeption von ihrer vermeintlichen Rekonstruktion durch Genette unterscheidet. Es ist dies der jeweils grundsätzlich andere Status der Ähnlichkeitsrelation, die die Grundlage des poetischen Wirklichkeitsbezugs bildet. Sie wird zu einer positiven Qualität dort, wo sie den Erzeugnissen eines arbiträren Zeichensystems eine größere, durch Repräsentation – d. h. durch die Angleichung der Darstellung an die Wahrnehmungsbedingungen des Wirklichen selbst (z. B. *showing* vs. *telling*) – vermittelte Wirklichkeitsnähe verschafft, als ihnen gemeinhin zu eigen ist. Sie gerät zu einem Makel hingegen dort, wo die *bloße* Ähnlichkeit der Produkte der Mimesis mit den Gegenständen der Wirklichkeit – ontologisch gedeutet – nicht anders als ein Verlust an Sein zu verstehen ist.

Sind indessen die Voraussetzungen von Platons und Genettes Nachahmungskonzeption solchermaßen unterschiedlich und bedarf es eines so erheblichen Maßes an interpretatorischer Bearbeitung, um Genettes Theorie aus Platons Text herauszulesen, dann kommt unweigerlich die Frage nach dem Interesse an einer solchen Umdeutung auf. Der Vorteil, den ein solches Vorhaben im Erfolgsfall allerdings verspricht, besteht in einer Strategie der Geltungssicherung für die eigene Theorie: Sollte es gelingen, sie als Ergebnis einer Deutung nicht nur kanonischer, sondern annähernd zweieinhalb Jahrtausende alter Schriften auszuweisen, so würde ein solcher Nachweis letztlich die Differenz zwischen einer historisch spezifischen und einer transhistorisch gültigen, also systematischen Theorie überspringen. Er verringerte das Risiko einer ‚neuen‘ Theorie, der stets ein Moment der Kontingenz – und damit der Labilität ihrer Geltung – eignet. Der Rückgriff auf Bewährtes scheint davon entlasten zu können, sich erst bewähren zu müssen. Und natürlich bietet dieser Versuch, die eigene Theorie als die endlich gefundene korrekte Auslegung der Texte antiker Großmeister der Philosophie auszuweisen, ein bemerkenswert eindrückliches Zeugnis für die Jahrtausende überdauernde Autorität dieser Texte, aber ebenso für das ungeheure Prestige, das die Nachahmungskategorie für die poetologische Reflexion in der europäischen Kultur – ungeachtet ihrer zweifelhaften theoretischen Paßformigkeit – gewonnen hat.

Ein vergleichbarer Fall findet sich in Paul Ricœurs monumentalem Werk « Temps et récit ». Auch sein Blick auf den Text der aristotelischen „Poetik“ wird weithin durch die systematischen Perspektiven von Ricœurs eigenem Vorhaben bestimmt, die unverkennbar die Signatur *ihrer* Epoche tragen – und deshalb vielleicht unvermeidlich eine gewisse Entstellung des Mimesis-Konzepts der „Poetik“ zur Folge haben. Denn erneut gehen die beiden Ansätze doch von sehr verschiedenen Voraussetzungen aus. Der Anspruch einer Deutung der „Poetik“ und der Entwurf einer eigenen Systematik verbinden sich bei Ricœur sogar in einer bisweilen so intrikaten Weise, daß es nicht immer leichtfällt, beides auseinanderzuhalten. (Am Ende unseres Blicks auf *Temps et récit* wird deshalb auch in seinem Fall zu fragen sein, worin der Zweck einer solchen konzeptuellen Hybride bestehen, welchen Nutzen die Konstruktion von Ricœurs Theorie auf der Grundlage einer in dieser Intention gelesenen – wo nicht zurechtgelegten – „Poetik“ ziehen kann.)

Ich stimme mit Ricœur darin überein, daß Mimesis in Aristoteles' Verständnis eine *Tätigkeit* bedeutet: « ce qu'il faut entendre, c'est l'activité mimétique » („Das, was man verstehen muß, ist die Tätigkeit der Nachahmung“).<sup>38</sup> Allerdings vermag ich nicht, Ricœurs Definition dieser Tätigkeit zu folgen, die für ihn in der Zusammenstellung der Handlungen, also der aristotelischen Bestimmung des *μῦθος* besteht:

L'imitation ou la représentation est une activité mimétique en tant qu'elle produit quelque chose, à savoir précisément l'agencement des faits par la mise en intrigue.

Die Nachahmung oder Repräsentation ist eine mimetische Tätigkeit insofern sie etwas herstellt, nämlich genau die Anordnung der Ereignisse durch die Komposition der Fabel.<sup>39</sup>

Sehen wir für den Augenblick darüber hinweg, daß auch Ricœur an dieser Stelle Nachahmung und Repräsentation identifiziert und daß er zudem nicht, wie es sich bei Aristoteles verhält, von Handlungen, sondern von Ereignissen spricht. Richten wir unser Augenmerk im Moment vielmehr darauf, daß Ricœur die Mimesis mit dem *μῦθος* identifiziert, und dies bis hin zu der Behauptung einer « définition de la *mimèsis* par le *muthos* » „Definition der *Mimesis* durch den *mythos*“.<sup>40</sup>

Als Beleg für eine solche Bestimmung der Nachahmung, die so etwas wie den Kern von Ricœurs Lektüre der „Poetik“ ausmacht wie gleichermaßen das Zentrum seiner systematischen Überlegungen zur Eigenheit von Erzählungen bildet, greift er auf einen Satz aus dem sechsten Kapitel dieser Schrift zurück. Dessen angemessenes Verständnis setzt allerdings auch die Kenntnisnahme zumindest

<sup>38</sup> Ricœur (1983: 69); Übersetzung A. K.

<sup>39</sup> Ricœur (1983: 72); Übersetzung A. K.

<sup>40</sup> Übersetzung A. K.

des im Wortlaut des Aristoteles unmittelbar darauffolgenden Satzes voraus. Ich zitiere deshalb beide Sätze im Zusammenhang:

ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, τὰ δὲ ἦθη, καθ' ὃ ποιούς τινὰς εἶναι φάμεν τοὺς πράττοντας.

Die Nachahmung von Handlung ist der Mythos. Ich verstehe hier unter Mythos die Zusammensetzung der Geschehnisse, unter Charakteren das, im Hinblick worauf wir den Handelnden eine bestimmte Beschaffenheit zuschreiben.<sup>41</sup>

Bevor wir uns Ricœurs Deutung dieses Passus der „Poetik“ zuwenden, sei allerdings angemerkt, daß mir Fuhrmanns – im allgemeinen vorzügliche – Übersetzung der aristotelischen Schrift an dieser Stelle nicht ganz zuverlässig zu sein scheint. Dies gilt zunächst insofern, als er aus dem bestimmten Artikel τῆς [...] πράξεως die unbestimmte Wendung „von Handlung“ macht. Angemessener wäre es zu sagen: ‚des Handelns‘. Denn diese Formulierung bietet die Möglichkeit, den Zusammenhang deutlicher zu machen, der im Wortlaut der „Poetik“ zwischen τῆς [...] πράξεως und τῶν πραγμάτων angelegt ist. Letzteren Begriff gibt Fuhrmann nicht ganz glücklich mit „Geschehnisse“ wieder, während die Begrifflichkeit des aristotelischen Textes das Abstraktum *des* Handelns gerade *einzelnen* Handlungen gegenüberstellt. Und von ‚Geschehnissen‘ anstelle von ‚Handlungen‘ zu sprechen, führt deshalb ein Stück weit in die Irre, weil den Geschehnissen das intentionale Moment fehlt, das dem aristotelischen Begriff der Handlung(en) statt dessen grundsätzlich eingeschrieben ist. Denn wie erklärte sich sonst, daß im neunten Kapitel der „Poetik“ die Beschaffenheit eines Charakters eigens als ein Kriterium für die Wahrscheinlichkeit der Tragödienhandlung genannt wird?

Eine gewisse Ungenauigkeit von Fuhrmanns Übersetzung entsteht auch dadurch, daß sie die Implikationen, die durch die spezifische syntaktische Gestalt des ersten der zitierten Sätze im aristotelischen Text entstehen, nicht genau wiedergibt (welcher Umstand gerade im Hinblick auf Ricœurs Deutung dieser Stelle bedeutsam ist). Der griechische Satz besagt nämlich nicht einfach „Die Nachahmung von Handlung ist der Mythos.“ Genauer müßte es heißen: „Vom Handeln ist der Mythos die Nachahmung.“ Der Unterschied zwischen beiden Sätzen besteht in ihrer je verschiedenen Präsuppositionsstruktur. Die durch die Initialposition erfolgende Betonung des Handelns in der zweiten Formulierung, gibt zu erkennen, daß es weitere Gegenstände der Nachahmung gibt. Eine solche Markierung von alternativen Objekten der Mimesis legt für den konkreten Zusammenhang etwa die folgende Schlußfolgerung nahe: Die Charaktere sind die Nachahmung der Beschaffenheit der Handelnden.

<sup>41</sup> Aristoteles, „Poetik“, 1450a3-6 (Aristoteles [1982: 18-21]).

Stellt man also den Wortlaut der „Poetik“ an dieser Stelle in Rechnung, so könnte Ricœur seinen Satz allenfalls umdrehen und sagen, daß die Mimesis den  $\mu\tilde{\nu}\theta\omicron\varsigma$ , nicht aber, daß der  $\mu\tilde{\nu}\theta\omicron\varsigma$  die Mimesis definiert. Doch auch diese Variante stimmte mit der genauen Bedeutung der fraglichen Stelle der „Poetik“ nicht ganz überein. Denn eine Definition des  $\mu\tilde{\nu}\theta\omicron\varsigma$  bietet erst der folgende Satz, demzufolge er aus der Zusammensetzung der (einzelnen Teil-)Handlungen besteht. Der vorausgehende Satz gibt also nichts anderes als den Gegenstand des  $\mu\tilde{\nu}\theta\omicron\varsigma$  an. Ricœurs Behauptung, daß die Mimesis – wohlgerne die Mimesis als solche – in einem „agencement des faits par la mise en intrigue“, „in der Anordnung der Ereignisse durch die Komposition der Fabel“ bestehe, findet insofern im Wortlaut – wie in der systematischen Konstruktion – der „Poetik“ keine Stütze.

Dies gilt um so mehr, wenn man in Rechnung stellt, daß Ricœur unter dieses „agencement des faits“ im Grunde bereits die logischen Muster subsumiert, die das neunte Kapitel dann als Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit explizieren wird. Denn er spricht verschiedentlich vom „agencement des faits en système“<sup>42</sup>, von der „Anordnung der Ereignisse als System“; und dieser Systembegriff macht eben bereits die Struktur der Handlungsabfolge namhaft.

Der betreffende Zusatz macht die grundsätzliche Frage, die Ricœurs Definition der Mimesis durch den  $\mu\tilde{\nu}\theta\omicron\varsigma$  aufwirft, nur um so deutlicher: Lassen sich die logischen Strukturen, die das neunte Kapitel der „Poetik“ als charakteristisch, ja als konstitutiv für die Dichtung beschreibt, aus der Nachahmung der Handlung als ihrem spezifischen Gegenstand unmittelbar ableiten? Ricœur behauptet dies – und muß dies für seine Zwecke behaupten. Doch Aristoteles’ Text bietet keinerlei Handhabe für ein solches Postulat. Dichterische Mimesis eröffnet in der „Poetik“ aufgrund ihrer Differenz zur Geschichtsschreibung die *Möglichkeit* für eine solche ‚Logifizierung‘ der Handlung, aber derlei Strukturmuster folgen keineswegs notwendig aus der Nachahmung als solcher. Spätestens der von uns diskutierte Passus aus dem 24. Kapitel der „Poetik“, in dem Aristoteles der Rede des Dichters selbst ausdrücklich eine Zugehörigkeit zur Nachahmung abspricht, macht die Unvereinbarkeit von Ricœurs Interpretation des aristotelischen Mimesis-Konzepts mit dem Text der „Poetik“ deutlich. Denn eine Erzählung der Handlung durch den Dichter behindert ja keineswegs ihre Schlüssigkeit. Im Gegenteil. Böte nicht gerade sie besonders günstige Voraussetzungen dafür, die logische Struktur ihres Ablaufs besonders plastisch herauszustellen? Das „agencement des faits en système“ kann insofern kaum als eine Bestimmung der Mimesis im Sinn der „Poetik“ herhalten.

<sup>42</sup> Ricœur (1983: 69).

Die sprachliche Praxis, der Diskurstyp, den Ricœur in seiner Deutung dieser Schrift für die Mimesis ansetzt, ist das Erzählen. Aus den Eigenheiten dieser Form der Rede ergibt sich ebenso der spezifische Wirklichkeitsbezug, den Ricœur für diese diskursive Praxis und damit für die Mimesis selbst ansetzt: Er gründet auf einer Strukturierung der Zeit. Vielleicht tritt der spezifisch moderne Zug von Ricœurs Konzept gerade anhand der Frage nach der Ähnlichkeitsrelation hervor, auf der eine solchermaßen definierte Mimesis gründet. Denn im Grunde ist es erst diese Form der Rede selbst, die der Zeit jene Ordnung gibt, die das Erzählen nachzubilden (nur) beansprucht. Der Begriff der Nachahmung führt sich mit dieser Inversion seines Wortsinns in gewisser Weise semantisch *ad absurdum*. Denn der der Mimesis auf diese Weise bescheinigten *Konstitutionsleistung* fehlt jegliche Nachträglichkeit, die diesem Begriff von Haus aus unweigerlich eignet.

Der daraus erwachsende Unterschied gegenüber der „Poetik“ läßt sich in « Temps et récit » schon daran ermessen, daß Aristoteles keineswegs der Diskursform der Erzählung einen solch prominenten Platz für sein Nachahmungsverständnis wie Ricœur einräumt. Im Gegenteil spricht er ja dem Dichter, der sich in eigener Rede zu Wort meldet, gerade ab, ein Nachahmender zu sein.<sup>43</sup> Mimesis erfordert bei Aristoteles den Ersatz eines Sprechers durch einen anderen, um eine Praxis der *Nachahmung* allererst in Gang zu setzen. An dieser

<sup>43</sup> Ricœurs Bemühungen, seine Interpretation der „Poetik“, deren Kernstück in der Behauptung der Identifikation von *Mimesis* und Erzählung besteht, als das ‚eigentliche‘ Anliegen des Aristoteles auszuweisen, bedienen sich durchaus waghalsiger Argumente, um dieses hermeneutische Ziel zu plausibilisieren. So spricht er etwa von den Zwängen der traditionellen Gattungen wie Tragödie, Komödie und Epos, die Aristoteles an einer klaren Benennung des Primats der Narration gehindert hätten: « Il faut être très attentif à ces contraintes additionnelles. Car ce sont elles qu’il faut d’une certaine façon lever, pour extraire de la *Poétique* d’Aristote le modèle de mise en intrigue que nous nous proposons d’étendre à toute composition que nous appelons narrative. » (Ricœur [1983: 73]) „Man muß sehr genau auf diese zusätzlichen Zwänge achten. Denn man muß sie in gewisser Weise aufheben, um aus der „Poetik“ des Aristoteles das Modell der Plotgestaltung herauszuziehen, das wir uns vornehmen, auf alle Kompositionen auszudehnen, die wir narrativ nennen.“ (Übersetzung A. K.) Die Differenz zwischen einer Interpretation des aristotelischen Textes und dessen Vereinnahmung für die Konstruktion einer eigenen Systematik wird mit Aussagen wie diesen doch bemerkenswert ambitioniert verwischt. Und wie weitgehend sich Ricœur bereit zeigt, vom Wortlaut (wie Geist) der „Poetik“ abzuweichen, um dieser Schrift zu ihrer freilich prekär bleibenden ‚Eigentlichkeit‘ zu verhelfen, zeigt der sich am Ende der hier zitierten Zeilen abzeichnende Sachverhalt. Denn Ricœur scheint entschlossen, selbst die Unterscheidung zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung, der für Aristoteles bekanntlich eine kapitale Bedeutung für seine Bestimmung der Dichtung zukommt, im Namen seines « modèle de mise en intrigue » zu einer konzeptuellen Marginalie der „Poetik“ zu erklären. Schließlich möchte er dieses Strukturmuster auf *alle* Formen des Erzählens (« à toute composition que nous appelons narrative ») ausgedehnt wissen, womit die für Aristoteles essentielle Differenz von historiographischem und poetischem Diskurs gleichsam im Vorübergehen

systematischen Stelle hat denn konsequenterweise auch die Ähnlichkeit, auf der alle Mimesis gründet, in der „Poetik“ ihren Ort.

Indessen könnte es bei flüchtiger Betrachtung tatsächlich den Anschein einer gewissen Affinität von Ricœurs (aus der „Poetik“ herausgelesenen) und Aristoteles' eigenen Mimesis-Vorstellungen im Hinblick auf ihre jeweiligen Strukturierungsleistungen geben. Denn bei beiden geht poetische Nachahmung ja mit einer Strukturierung durch logische Ordnung einher. Doch einmal mehr erweisen sich die Unterschiede dabei als wesentlich bedeutsamer denn die kaum mehr als vordergründigen Übereinstimmungen.

Aristoteles spricht der Dichtung die Möglichkeit zu, ein höheres Maß an Handlungslogik gegenüber den häufig kontingenten Ereignisabfolgen historischer Vorgänge zu schaffen. Ausdrücklich räumt er dabei ein, daß auch das, wovon die Geschichtsschreibung berichtet, durchaus nach den Prinzipien von Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit ablaufen kann. Dichtung systematisiert insofern eine in der historischen Wirklichkeit ihrerseits angelegte Möglichkeit der Logik des Handelns und stützt sich dabei auf die Opposition der Kategorien des Einzelnen und des Allgemeinen. Im Unterschied dazu bringt die Mimesis für Ricœur nicht einen höheren Grad an logischer Ordnung als in der Alltagswelt zu beobachten hervor, sondern schafft überhaupt erst die Voraussetzungen einer Strukturierung der Zeit. Ja, sie macht dadurch die Zeit als solche erst erfahrbar.

Vor allem an dieser Stelle treten die grundsätzlich verschiedenen ontologischen Prämissen zutage, die es kaum noch erlauben, Ricœurs *Lektüre* (um einen geläufigen Begriff post-hermeneutischer Theoriebildung zu benutzen) der aristotelischen „Poetik“ als deren *Interpretation* zu begreifen. Paradigmatisch erscheint in dieser Hinsicht die Inversion des Verhältnisses von *Mimesis* und  $\mu\acute{\iota}\theta\omicron\varsigma$ : Während Aristoteles den  $\mu\acute{\iota}\theta\omicron\varsigma$  als eine Nachahmung des Handelns beschreibt, läßt Ricœur umgekehrt den  $\mu\acute{\iota}\theta\omicron\varsigma$  die Mimesis *per definitionem* als eine Systematisierung von Handlungen bestimmen. In dieser Umkehrung der Verhältnisse spiegelt sich genau jener von uns bereits diskutierte Wechsel, der aus einer *Nachahmung* von etwas dessen *Konstitution* macht. Eine solchermaßen begründete Mimesis aber kann allenfalls noch mit dem Anspruch einer Abbildung von etwas von ihr selbst Verschiedenem auftreten. Doch selbst dieser Anspruch ist, genau besehen, prekär, weil er zur Konstitutionsleistung selbst dazugehört. Der Logos der Erzählung *schafft* sich bei Ricœur seinen Gegenstand also erst, während er bei Aristoteles in der Dichtung nur etwas *systematisiert*, das in der

---

aufgehoben wird. Vor allem in einer Formulierung wie dieser verliert sich in nachgerade irritierender Weise der Unterschied zwischen einer Interpretation der „Poetik“ des Aristoteles und einem eigenen systematischen Entwurf.

(beobachtbaren) Wirklichkeit selbst bereits angelegt ist.<sup>44</sup> Vielleicht tritt gerade an dieser Differenz die Diskrepanz der epistemologischen Prämissen zwischen der aristotelischen „Poetik“ und ihrer ‚Rekonstruktion‘ durch Ricœur so deutlich wie nirgends sonst zutage.

Die spezifisch moderne Signatur von Ricœurs Mimesis-Konzept beruht deshalb in beträchtlichem Maß auf der Nachträglichkeit einer für sie (nur noch) postulierten Ähnlichkeit mit ihrem Gegenstand. Diese Ähnlichkeit kommt nicht mehr durch eine *Angleichung* an etwas *Präexistentes* zustande, sie erfolgt vielmehr durch eine *Gestaltgebung* vermittelt einer nur noch diesen Namen tragenden *Repräsentation*.

Von hierher erklärt sich womöglich auch die für die Moderne zu bemerkende Karriere des Repräsentationsbegriffs, der den Anschein weitgehender Synonymie mit der antiken Mimesis-Begrifflichkeit zu erheben versucht. Dabei ist, wie gesehen, für diesen Begriff der Repräsentation gleichsam ein ungedeckter Wechsel kennzeichnend. Er besagt zum einen ‚Stellvertretung‘: Die solchermaßen verstandene Mimesis produziert etwas, das für etwas anderes steht. Aber das Wort ‚Repräsentation‘ suggeriert eben auch die Wiederherstellung der Wahrnehmungsbedingungen dessen, wofür sie steht. Doch eben diese Leistung bleibt ein bloßes Postulat, weil sich das Nachgeahmte gar nicht unabhängig von seiner Nachahmung betrachten läßt.

Um diesen Sachverhalt noch einmal anhand von Ricœurs « Temps et récit » zu verdeutlichen: Man kann die Zeit nicht ihrer narrativen Strukturierung gegenüberstellen. Beides läßt sich nicht *vergleichen*. Auch die Semantik des Mimesis-Begriffs spiegelt in der Moderne die für diese Epoche konstitutiven generellen

---

<sup>44</sup> Es unterliegt derselben Logik der Inversion wie bei Ricœur, wenn Michel Riffaterre der poetischen Mimesis ausdrücklich eine Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit abspricht, um sie zum bloßen Effekt einer Überdeterminierung (*surdétermination*) des sprachlichen Zeichengebrauchs zu erklären: « Premièrement, l'efficacité de la mimésis n'a rien à voir avec une adéquation des signes aux choses. À la comparaison du texte avec la réalité, au critère de vérité ou de ressemblance, l'analyse doit donc substituer le critère de surdétermination : pour chaque mot ou groupe de mots, il y a *surdétermination* lorsque les séquences verbales possibles sont restreintes par les règles combinées de trois structures – celle du code linguistique, la structure thématique, la structure du système descriptif » (Riffaterre [1970: 416]) „Erstens hat die Wirksamkeit der poetischen Mimesis nichts mit einer Angleichung der Zeichen an die Dinge zu tun. An die Stelle eines Vergleichs des Textes mit der Wirklichkeit, an die Stelle des Kriteriums der Wahrheit oder Ähnlichkeit muß der Analysierende also den Gesichtspunkt der Überdeterminierung setzen: Eine solche Überdeterminierung liegt immer dann vor, wenn die möglichen Wortfolgen durch eine Kombination der Regelung dreier Strukturen bestimmt werden: derjenigen des sprachlichen Kodes, derjenigen des Themas und derjenigen des Beschreibungssystems.“ (Übersetzung A. K.) Schon die Reduktion der Charakteristik der Mimesis auf den Aspekt ihrer Wirksamkeit ist im Grunde höchst sprechend. Sie wird aus Riffaterres Perspektive schlechthin nur als ein (bloßer) *Effekt* betrachtet.

epistemologischen Bedingungen: Repräsentation und Konstitution werden zu einer unauflösbaren Hybride. Das Beharren auf dem Moment des ‚Repräsentativen‘, des ‚Widervergegenwärtigens‘ von etwas, das sich der Konstruktionsleistung der Vernunft verdankt, erscheint jedoch, genau besehen, als kaum mehr denn eine Ausgeburt schlechten ontologischen Gewissens – als der zumindest terminologische Versuch, humaner Konstruktion von Wirklichkeit einen Rest an Unabhängigkeit dieser Wirklichkeit von einer solchen Konstitutionsleistung zu erhalten. Der Begriff der Repräsentation spiegelt insoweit die im Grunde zutiefst vernünftige Annahme, daß das Vorfindliche kaum von denen, die es antreffen, gemacht sein kann. Nur zählt es zu den Fatalitäten des Denkens der Moderne, daß es diese an sich grundvernünftige Einsicht theoretisch nicht mehr einzuholen vermag. (Irgendwie müssen die Fragen falsch gestellt sein.)

Am Ende bleibt im Blick auf Ricœurs « Temps et récit » wiederum die Frage zurück, warum auch er sich des Instruments einer Interpretation der aristotelischen „Poetik“ bedient, um eine Theorie der Erzählung zu begründen, die sich mit diesem Text nur um den Preis bemerkenswerter hermeneutischer Volten vereinbaren läßt. Womöglich hält das von uns benutzte Verb ‚begründen‘ allerdings bereits eine Antwort auf diese Frage bereit; und sie unterscheidet sich auch in seinem Fall nicht wesentlich von der Antwort, die wir auf die entsprechende, sich ebenso bei Genette stellende Frage gegeben haben.

Aristoteles’ „Poetik“ hat Ricœurs Systematik des Erzählens im doppelten Sinne dieses Wortes zu ‚begründen‘: Sie bietet zum einen den *Anlaß* zur Formulierung von Ricœurs (eigener) Theorie. Aber ihr fällt ebenso die Aufgabe zu, deren Plausibilität zu erhöhen. Läßt sich der eigene Entwurf nämlich als in wesentlichen Zügen identisch mit einem kanonischen Text ausweisen, der auf das stolze Alter von immerhin bald zweieinhalb Jahrtausenden zurückblicken kann, so reduziert sich das Risiko der Kontingenz des neuen Entwurfs erheblich. Um gleichwohl als ein eigener Entwurf gelten zu können, bedarf dieser Entwurf einer ‚innovativen‘ Deutung des kanonischen Textes. *Hier* liegt die Ursache für die schwierige, ja verstörende – und darum auch nicht recht gelingende – Gratwanderung zwischen interpretatorischem Scharfsinn und hermeneutischer Usurpation in Ricœurs großem Opus « Temps et récit ».

### *Die Mimesis der Moderne*

Wie aber erklärt es sich, daß eine im Grunde theoretisch verabschiedete Kategorie bis in unsere Tage eine konstante Ingredienz der Reflexion über Kunst im Allgemeinen und die Dichtkunst im Besonderen bleibt?

Ein abschließender Blick auf die Unterschiede der Mimesis-Begrifflichkeit zwischen Platon und Ricœur, die die Eckpunkte unseres historischen Parcours

durch ihre Transformationen bilden, läßt ihre Entwicklung im Grunde als eine bemerkenswerte Karriere theoretischer Uneigentlichkeit erscheinen. Denn das Konzept einer Nachahmung stellt die Kunst im Allgemeinen und die Wortkunst im Besonderen unter Bedingungen, denen sie nur in Grenzen zu genügen vermag: in Grenzen, weil damit eine Begrenzung der Möglichkeiten der Kunst verbunden ist. Wenn es sich dennoch als konstante Referenzkategorie des Nachdenkens über die Dichtung etabliert hat, dann erklärt sich dies aus dem Prestige des theoretischen Diskurses, in dem die Karriere der Mimesis als einer kunsttheoretischen Kategorie ihren Ausgang genommen hat. Die Relevanz der Nachahmungsbegrifflichkeit aber ist zugleich abhängig von der Geltung einer Ontologie, in der die Natur, in der das dem Menschen Gegebene und für ihn Vorfindliche einen Vorrang gegenüber dem vom Menschen Gemachten hat. Aber genau diesen Vorrang hat das Denken der Neuzeit mehr und mehr in Frage gestellt. Gilt aber, daß auch die uns zugängliche Natur bereits weitgehend von *unserem* Konzept dieser Natur abhängig ist, dann verliert die Vorstellung von einer Praxis, die sich als *Nachahmung* dieser Natur begreift, ihre Plausibilität.

Um so erstaunlicher ist es, daß der Nachahmungs-Begriff gleichwohl auch aus der Literaturtheorie des 20. Jahrhunderts nicht verschwunden ist, wie wir uns anhand zweier prominenter Stimmen noch einmal vergewissern konnten. Vielleicht aber gerät ihm nun sein traditionelles Manko, sein ontologisches Defizit unter veränderten – wo nicht invertierten – Voraussetzungen gerade zu einem Vorteil. Bei Genette wie bei Ricœur diene die Kategorie der Mimesis dazu, einem Mediengebrauch – so bei Genette – aus seiner Arbitrarität herauszuhelfen oder – so bei Ricœur – einer Strukturierung der Zeit eine wirklichkeitssuggestive Anschaulichkeit zu sichern. Hier wie dort hat Nachahmung eine von der Vernunft ersonnene Konstruktion mit dem Anschein eines realistischen Fundaments auszustatten. Der Makel, der ihr im Zeichen einer starken Ontologie anhaftete, scheint die Mimesis hingegen im Zeichen einer prekär gewordenen Ontologie zu dem zu prädestinieren, worauf sich auch jenseits aller Ontologie nicht verzichten läßt: Sie vermag zumindest eine *Illusion* von anschaulicher Wirklichkeit herzustellen, sie ist dazu imstande, Konstruktion und Empirie wenigstens dem Anschein nach miteinander zu versöhnen. Diese Leistung macht den Begriff der Mimesis – nicht nur bei Genette und Ricœur – augenscheinlich nach wie vor attraktiv.

## Literatur

Aristoteles (1982): Poetik. Griechisch/deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart.

Batteux, Charles (1969 [1773]): Les beaux arts réduits à un même principe. Paris/Nachdruck Genf.

- Castelvetro, Lodovico (1978–1979): *Poetica d’Aristotele vulgarizzata e sposta*. G.v. Werther Romani. 2 Bde. Rom/Bari.
- Feddern, Stefan/Kablitz, Andreas (2020): *Mimesis*. Prolegomena zu einer Systematik der Geschichte ihres Begriffs. In: *Poetica*. Band 51. 1-2.
- Genette, Gérard (1969): *Figures II*. Paris.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1970): *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Theorie-Werkausgabe Band 13. Frankfurt a. M.
- Kablitz, Andreas (2010): *Die Unvermeidlichkeit der Natur*. Das aristotelische Konzept der Mimesis im Wandel der Zeiten. In: Koch, Gertrud et al. (Hrsg.): *Die Mimesis und ihre Künste*. München. 189-211.
- Kablitz, Andreas (2021): *Epistemologie und Ästhetik*. Die Philosophie der Dichtung im Spiegel ihrer Transformationen. Heidelberg.
- Platon (2000): *Der Staat/Politeia*. Griechisch-deutsch. Übersetzt von Rüdiger Rufener. Einführung, Erläuterungen, Inhaltsübersicht und Literaturhinweise von Thomas Alexander Szlezák. Düsseldorf/Zürich.
- Ricœur, Paul (1983): *Temps et récit*. Band I. *L’intrigue et le récit historique*. Paris.
- Riffaterre, Michel (1970): *Le poème comme représentation*. In: *Poétique*. 4. 401-418.
- Robortellus, Franciscus (1548): *In librum Aristotelis De Arte Poetica Explicationes*. Florenz (Nachdruck München 1968).
- Viperani, Ioannes Antonius (1579): *De Poetica libri Tres*. Antwerpen.