

Sonderdruck aus:

Jürgen Brokoff / Elke Dubbels /  
Andrea Schütte (Hgg.)

# Spielräume

Ein Buch für Jürgen Fohrmann

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2013

Eva Geulen

## Leid-Kultur vs. Mimesis bei Adorno

Wem es an eigener Erfahrung oder Anschauung mangelt, der kann sich u.a. von Theweleit<sup>1</sup> darüber belehren lassen, dass beim Fußball viel gelitten wird. Auch der Fan ist alles andere als ein ‚standhafter Zuschauer ästhetischer Leiden‘, denn er leidet wahrhaftig und sozusagen leibhaftig mit. Darin ist und bleibt, mit Verlaub, auch der moderne Fußball ein so archaisches Phänomen wie, sagen wir, die sophokleische Tragödie, in der auch viel gelitten wird und die auch keine Zuschauer, sondern ausschließlich Ritualteilnehmer kennt. Mit dem Leidensbegriff, den die moderne Kultur ausgebildet hat, hat der Fußball nichts zu tun, eher schon fungiert er als Gegengift für Kulturleidende. Man kann sich kaum vorstellen, dass Adorno von diesem Mittel Gebrauch gemacht haben sollte. O-Ton Youtube: „[M]an muß [...] daran erinnern, daß die Menschen, die also auf dem Sportfeld zuschauen und zwar in allen Ländern [...], gegen die Fremdgruppe, also gegen das ausländische Team, sich in einer Weise benehmen, die den einfachsten Anforderungen der Gastfreundschaft [...] aufs Krasseste widerspricht.“<sup>2</sup> Nun ja; Adorno war eben Theoretiker von „Gruppenverhalten“ und als Fußball-Fan ist er so schwer vorstellbar wie als Spieler.<sup>3</sup> Oder doch? Gibt es vielleicht auch bei ihm Rudimente eines Fan-Begehrens, die nicht in der Analyse von Gruppenverhalten aufgehen und theorieimmanente Selbst-Widerstände artikulieren? Dagegen spricht vorläufig die übermächtige Tradition des Leidens an der Kultur, der Adorno ganz ohne Zweifel verhaftet ist, eben weil er ihr Fan nicht sein konnte oder wollte.

Seit Rousseau gilt nämlich: Wer nicht an der Kultur leidet, hat auch keine. Banause, wer vom Preis kultureller Errungenschaften nichts wissen wollte; Barbaren, in deren Loblied auf die Kultur sich nicht auch solche

- 
- 1 Klaus Theweleit. *Tor zur Welt. Fußball als Realitätsmodell*. 5. Aufl. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 2004.
  - 2 <http://www.youtube.com/watch?v=2rAv7Ff4eUA> (letzter Zugriff am 14.06.2012). Dass sich diese Sätze angesichts einer gegenwärtig hochproblematischen Fankultur im Rückblick als erstaunlich prophetisch erweisen, steht auf einem anderen Blatt.
  - 3 Vgl. Marie Luise Kaschnitz. „Das dicke Kind“. Dies. *Das dicke Kind und andere Erzählungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

Töne mischten, die vom Bewusstsein dessen zeugten, was Simmel auf den Begriff der „Tragödie der Kultur“<sup>4</sup> gebracht hat. Die Moderne nach Rousseau hat mehr als nur ein Unbehagen in der Kultur gepflegt; sie hat im Laufe der Zeit eine veritable Kultur des Leidens an der Kultur entwickelt, also eine Kultur und ein Leiden zweiter Ordnung. Diese Leidenskultur der Kulturleidenden ist der Reflexion auf Kultur nicht weniger wesentlich als die Abgrenzung der je eigenen Kultur von Nicht- oder Un-Kulturen, wo jene Barbaren, Banausen und anderen Wilden zu Hause sind, an denen sich Erlösungs-Phantasmen wohl auch deshalb so gerne entzündet haben, weil sie die Leidlosigkeit repräsentieren durften und mussten, die leidenden Kulturschaffenden gelobtes Land und Tabu gleichermaßen ist.

Stilbildend für die Leidenskultur war nach Rousseau insbesondere Schiller, der im 5. seiner *Briefe über ästhetische Erziehung* die Co-Evolution von Kultur und Leid bündig formulierte: „Die Kultur, weit entfernt, uns in Freiheit zu setzen, entwickelt mit jeder Kraft, die sie in uns ausbildet, nur ein neues Bedürfnis [...]“<sup>5</sup> Den frommen Glauben an eine Kultur, die noch soweit Natur war, dass sie dieser Aporie entgangen sein sollte – die alten Griechen also – hat Schiller bereits aufgegeben. Glücklicher werden diese Alten vielleicht gewesen sein, aber Kultur hatten sie nicht, schon weil sie keinen Kant hatten, und deshalb ist Klassizismus keine Option. „Der kritische Weg ist allein noch offen“<sup>6</sup>, und ob der an eine Hinterpfote verlassener, verbotener Paradiese führt, steht dahin. Vorläufig hat man sich nach Schiller mit einem punktuell leidfreien ästhetischen Zustand zu begnügen, dessen Freiheitserfahrung bestenfalls Vorschein einer besseren Zukunft, schlimmstenfalls deren Substitut ist. Aber die bei Schiller noch mehrdeutig als Therapeutikum verstandene Kunst hält dem Leidensdruck der Leidkultur nicht lange stand; bald wird sie zu ihrem Exponenten: „[d]enn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang“<sup>7</sup>. In der auf Baudelaire folgenden

---

4 Georg Simmel. „Der Begriff und die Tragödie der Kultur“. Ders. *Hauptprobleme der Philosophie/Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*. Hg. Rüdiger Kramme/Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

5 Friedrich Schiller. „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“. Ders. *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hg. Otto Dann/Axel Gellhaus/Klaus Harro Hilzinger u.a. Bd. 8. *Theoretische Schriften*. Hg. Rolf-Peter Janz. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992. S. 569.

6 Immanuel Kant. *Kritik der reinen Vernunft* 2. Ders. *Werkausgabe*. Hg. Wilhelm Weischedel. Bd. 4. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. S. 712.

7 Rainer Maria Rilke. *Duineser Elegien*. Zürich: Manesse, 1951. S. 7.

ästhetischen Theorie wurde der konstitutive Zusammenhang von Kunst und Leid nirgends nachdrücklicher zum Gegenstand als bei Adorno.

Zunächst aber macht, nach Schopenhauer und vor Adorno, Nietzsche dem Mythos von der Naturkultur der Antike vollends den Garaus und bringt damit die moderne Leidenskultur einen entscheidenden Schritt weiter. Die Geburt der attischen Tragödie war nach Nietzsche bereits eine Geburt aus dem Geiste des Leidens; die Griechen hatten die Tragödie nämlich *nötig*, um sich ihren Lebensekel und ihr Lebensleid erträglich zu machen. Das markiert eine Zäsur in der Geschichte der westlichen Kulturtheorien. Nach Nietzsche lassen sie sich idealtypisch aufteilen in solche wie das Christentum und Rousseau, die den Beginn der Kultur, dekadenztheoretisch, auf den Abfall vom Paradies und der Natur datieren, und solche, die Kultur, kompensations-theoretisch, als Leiden bewältigende Maßnahme betrachten und Kollateralschäden in Kauf nehmen: Wo gehobelt wird, fallen Späne. In Reinform sind die beiden Modelle kaum je anzutreffen, schon bei Nietzsche zeigen sie sich als kompatible Varianten. Zwar steht auch bei ihm das Leiden am Anfang, aber er reichert es so mit Lust an, dass aus der „Mischung von Wollust und Grausamkeit“ der „wahre Hexentrank“ wird.<sup>8</sup> Kunst- und tragödienfähig wird dieses Dionysische jedoch erst durch die mäßigende Zufuhr jenes Apollinischen. Außerdem treibt Nietzsche als Vater von Dekadenz und Ästhetizismus die Aristokratisierung der Leidensbefähigung voran, um auf diesem Wege, innerkulturell, eine Grenze zu ziehen zwischen den kultiviert Leidenden und jenen, von denen mit Gottfried Benn gelten sollte: „[...] dumm sein und Arbeit haben: das ist das Glück“<sup>9</sup>. Die sentimentalische Grenze zwischen vorkulturellen Griechen bzw. Wilden und den Kultivierten verläuft nun auch durch dieselbe Kultur zwischen leidfreien Kulturbanausen und leidenden Kulturträgern. Das Motiv hat sich in weiteren Ausdifferenzierungen bewährt. Bei Adorno etwa stehen sich stumpfsinnige Konsumenten der Kulturindustrie und hochempfindliche Künstler weitgehend unversöhnlich gegenüber, wobei letztere unter diesen fatalen Verhältnissen zwangsläufig bereiteter zu leiden wissen als erstere.

Grundsätzlich hintertrieben wird die idealtypische Unterscheidung zwischen Dekadenz- und Kompensationstheoretikern jedoch durch einen anderen Umstand. Ein jedes Leiden an der Kultur teilt mit der Bewältigung

---

8 Friedrich Nietzsche. *Die Geburt der Tragödie*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Insel, 1994. S. 117.

9 Gottfried Benn. „Eure Etüden“. Ders. *Sämtliche Werke*. Hg. Gerhard Schuster. Bd. 1. *Gedichte 1*. Stuttgart: Klett, 1986. S. 292.

von Leid qua Kultur den entscheidenden Zug des Distanzgewinns. Für die Bewältigung des Leids durch Kultur liegt das auf der Hand, aber auch, wer, wie Oelmüller einmal formuliert hat, „im Horizont der Kultur“<sup>10</sup> leidet, hat vermöge dieses Horizontes und der Namhaftmachung der Kultur bereits begonnen, sein Leid zu bewältigen. Weil das so ist, könnte man ketzerisch fragen, ob es überhaupt möglich ist, in oder an einer Kultur zu leiden, weil schon die Artikulation jeden Leids bei seiner Bearbeitung und Instrumentalisierung ist. Das unproduktive, stumme Leid wird so tendenziell an den überhöhenden Kult seines Ausdrucks verraten: „Daß es gesagt, daß darin von der gefangenen Unmittelbarkeit des Leidens Distanz gewonnen wird, verändert es so, wie Brüllen den unerträglichen Schmerz abschwächt“<sup>11</sup>, wusste Adorno. Aber er hat zugleich auch deutlich gemacht, dass der bloße und unmittelbare Ausdruck des Leids lange „vor aller ästhetischen Zurüstung zur Lüge tendiert“, weil das ihm latent innewohnende Vertrauen, „es werde, indem es gesagt oder herausgeschrien wird, besser, ein magisches Rudiment“<sup>12</sup> vorstellt, womit der unmittelbare Leidensausdruck bei ihm dem Verdikt des vorkulturell Archaischen unterliegt. Von dieser soeben zitierten Stelle über Leidensausdruck als Leidenslinderung einerseits und als doppeltem Verrat andererseits, nämlich an der Kultur und dem von ihr induzierten Leid gleichermaßen, ließe sich das dialektische Drama des ästhetischen Ausdrucks, allgemeiner der Kunst, bei Adorno systematisch entfalten. In einem knappen Essay mit dem Titel *Leid als Wahrheitsbedingung* hat Norbert Bolz 1986 die prekär paradoxe Geschäftsgrundlage der Kunst bei Adorno wie folgt umschrieben: „Daß Kunst angesichts des gesellschaftlichen Leides nicht sein darf, nämlich als transingenter Schein, und doch sein muß, nämlich als einzig treuer Ausdruck der Not, bestimmt ihren geschichtsphilosophischen Ort [...]“<sup>13</sup> Die Theologumena dieser Deutung sind zwischenzeitlich bestens erforscht. Mit Bezug auf Adornos Schönberg-Deutungen formulierte Bolz knapp: „Adornos Philosophie der Kunst ist eine Lehre vom

---

10 Willi Oelmüller. *Grundkurs. Philosophische Anthropologie*. München: Fink, 1996. S. 20 u. S. 36ff. Vgl. außerdem: Willi Oelmüller. „Philosophische Antwortversuche angesichts des Leidens“. *Theodizee – Gott vor Gericht?* Hg. Willi Oelmüller. München: Fink, 1990. S. 67ff.

11 Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Ders. *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann. Bd. 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. S. 178-179.

12 Ebd.

13 Norbert Bolz. „Leiderfahrung als Wahrheitsbedingung“. *Religion und Philosophie*. Hg. Willi Oelmüller. Bd. 3. *Leiden*. Paderborn: Schöningh, 1986. S. 15-16.

ästhetischen Kreuz.“<sup>14</sup> Und d.h. sie ist eine Philosophie des Opfers, in dieser Eigenschaft jedoch kaum auf Christologie reduzierbar.

Die Substitutionslogik, an der sich Adorno und Horkheimer mit dem mehrdeutigen Opfer in der *Dialektik der Aufklärung* abarbeiten – und mehrdeutig ist es, weil es noch archaisch-magisch und schon aufgeklärt-rational sein soll; ein Schritt aus der Gewalt, aber ein selbst gewaltsamer – reicht nach ihrer Analyse weit vor die Christlichwerdung des Abendlandes zurück, das die Erlösung vom Leiden aller stellvertretende Leiden und den Opfertod eines Einzelnen band. Auch in diesem Opfer behauptet sich nämlich noch ein älterer magisch-mimetischer Ur-Impuls: Leid erlöst vom Leid. ‚Wenn wir gelitten haben, dann ist es gut.‘ Die Kunst als ein ‚Bewußtsein von Nöten‘, wie er es bei Hegel zu lesen glaubte, ist für Adorno bei aller fälligen Kritik an Schein und Lüge letztlich gerechtfertigt, weil der archaische Impuls in ihr in einer Weise überlebt hat, die diskursivem Denken und insbesondere der Philosophie fremd bleiben muss. Jene verleugnen ihr magisches Erbe, von dem die Erfahrung des Schönen zehrt, weil es in ihr und nur in ihr überlebt hat und bedacht wird. Wenn wir gelitten haben, dann ist das nicht unbedingt gut, aber, unter gewissen Umständen: Kunst. Dieser Zusammenhang markiert den Einsatzpunkt für das, was bei Adorno die „Trauer der Kunst“ heißt und sich in der häufig beschworenen Scham der Kunst als einer „abgedungene[n] Untat“<sup>15</sup> fortsetzt. Für meine Zwecke ist die angedeutete Verschiebung wichtig: vom Primat des Leidens, den Sloterdijks Zynismus als Adornos „Schmerz-Apriori“ zu bezeichnen nicht zögerte<sup>16</sup>, hin zur Funktion der Kunst als das kulturelle Gedächtnis einer heimatlos gewordenen magischen Mimesis. Natürlich hängt Mimesis vielfältig mit Leid und Leiden zusammen, aber in Frage steht, ob das Leiden Adornos erstes und letztes Wort darstellt. Worauf ich hinaus möchte ist, überspitzt formuliert, Folgendes: Nicht der Schmerz rechtfertigt die Kunst als seinen Ausdruck bei Adorno, sondern die Kunst als Mimesis rechtfertigt, ex posteriori, den Schmerz.

Um von dieser etwas schockierenden Behauptung abzulenken, seien die Motive für diesen Versuch einer Umakzentuierung angeführt. Wenn es um das Leiden an der Kultur geht, darf Adorno aus zwei Gründen nicht fehlen.

---

14 Ebd., S. 19.

15 Theodor W. Adorno. *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Ders. *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann. Bd. 4. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. S. 125.

16 Vgl. Peter Sloterdijk. *Kritik der zynischen Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. S. 25.

Zum einen, weil für ihn das Problem von Leid und seinem Ausdruck nach und wegen Auschwitz, also seit der *Dialektik der Aufklärung*, in radikaler Form das aporetisch verfasste Zentrum seines Denkens bildet. Zum anderen darf er nicht fehlen, weil in seiner Begegnung mit der US-amerikanischen Kultur die nach-Nietzscheanische aristokratische Leidenskultur auf den Hund bürgerlicher Versnobtheit gekommen zu sein scheint. Adornos notorische Bemerkungen zum Jazz sind bekannt. Und wer erinnert sich nicht, unangenehm berührt, an seine Klagen über den in Amerika statt einer Türklinke üblichen Türknauf, der, wie die amerikanischen Schiebefenster, daran mahnt, dass es kein richtiges Wohnen im falschen geben darf. – Gerade weil ihm, und gerade ihm als Autor der *Minima Moralia*, Spott und Hohn heutzutage mehr als gewiss sind und die andere, die aporetische Seite seines Denkens der Theologie zugesprochen und auf diese Weise neutralisiert wurde, könnte es ja an der Zeit sein, Adornos Reflexion auf das Leid einmal wieder ernst zu nehmen – und zwar in einer Weise ernst zu nehmen, die sich weder beim allfälligen Verweis auf die latent theologische Dimension leibhaften Leidens beruhigt, noch aber sich auf die Gegenseite schlägt, um sich süffisant über den unbehausten Edelmarxisten zu mokieren.

Ich möchte das im Folgenden in drei Anläufen versuchen: 1. ist noch einmal knapp an die Ur-Szene des kultivierten und leidvollen Kunstgenusses zu erinnern, wie sie anhand der Interpretation der Sirenenepisode aus dem Odysseus-Exkurs der *Dialektik der Aufklärung* entwickelt wird. 2. soll die Modifikation bzw. Ergänzung des dort vorgeführten Grundmodells anhand der denselben Exkurs beschließenden Passagen zum Tod der Mägde am Ende der *Odyssee* erörtert werden. 3. ist exemplarisch und punktuell zu überprüfen, ob die sich daraus ergebende These vom Primat der Mimesis über das Leiden denn auch in der *Ästhetischen Theorie* einen systematischen Ort hat. Es geht also um die Verschränkung von zwei in der Adorno-Literatur eingehend erforschten Motiven, das Leid-Theorem und die Mimesis-Problematik, die aber selten als aufeinander bezogen und noch seltener als tendenzielle Alternativen verhandelt werden.

## I.

Odysseus' Begegnung mit den Sirenen wird in der *Dialektik der Aufklärung* zweifach gedeutet, zunächst im einleitenden Kapitel über den *Begriff der Aufklärung* und ein weiteres Mal im 1. Exkurs mit dem Titel *Odysseus oder Mythos und Aufklärung*. Die erste Deutung gilt zunächst nicht der Urszene

der Kunst als Genuss, auf Arbeitsteilung und Ausbeutung aufruhend, praktisch folgenlos und eben deshalb leid-induzierend. Im Vordergrund steht vielmehr das Verhältnis des werdenden Subjekts zur Zeit. Odysseus, von dem es heißt, er sei im Leiden mündig geworden, lernt als erstes Prinzip des Überlebens die Dreiteilung der Zeit. Gegen die Übermacht der Vergangenheit schützt er sich, indem er „diese hinter die absolute Grenze des Unwiederbringlichen stellt und als praktikables Wissen dem Jetzt zur Verfügung stellt“<sup>17</sup>. Das ist die Genesis seiner berühmten Listigkeit. Obwohl auch die Deutung der unwiderstehlichen Anziehungskraft der Sirenen in diesem Zusammenhang von allen Bezügen zur Kunst noch absieht, behaupten die Verfasser mit einem recht unvermittelt eingesprengten Satz überraschend, dass es am Ende allein die Kunst sei, die den Drang stillt, „Vergangenes als Lebendiges zu retten“<sup>18</sup>. Kunst wird als Gegenzauber der Rationalisierung aufgerufen und auf Vergangenheit verpflichtet, nicht als Speicher toten und gerade darin praktisch jederzeit verfügbaren Wissens, sondern als Eingedenken, das jenseits der fortan dreigeteilten Zeit Vergangenes lebendig erhält und als Lebendiges rettet. Diese Vergangenheit hüten einstweilen noch die Sirenen, die alles wissen, „was irgend geschah auf der viel ernährenden Erde“<sup>19</sup>. Ihr Gesang ist vor Odysseus' Anstalten während der Vorbeifahrt an den vorweltlichen Ungeheuern „noch nicht zur Kunst entmächtigt“<sup>20</sup>. Erst dessen doppelte List, das Taub-Machen der Ruderer und seine eigene Fesselung an den Mast, verwandeln den Sirengesang in Kunst: „Die Bande, mit denen er [d.i. Odysseus, E.G.] sich unwiderrufflich an die Praxis gefesselt hat, halten zugleich die Sirenen aus der Praxis fern [...]. [...] So treten Kunstgenuß und Handarbeit im Abschied von der Vorwelt auseinander.“<sup>21</sup> Von dem ausschließlich positiven, ja emphatischen, Verhältnis der Kunst zum Vergangenen ist im Fortgang von Argumentation und Deutung nicht weiter die Rede.

Die zweite Interpretation im eigentlichen Odysseus-Exkurs der *Dialektik der Aufklärung* deutet die Sirenen-Episode vertragslogisch. Das Recht der Vergangenheit, für die alle mythologischen Figuren der Odyssee stehen, wird nicht entmachtet, sondern durch eine Vertragslücke entkräftet, denn

---

17 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. 20. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer, 2011. S. 39.

18 Ebd.

19 Zit. n. Horkheimer/Adorno. *Dialektik der Aufklärung* (wie Anm. 17). S. 39.

20 Horkheimer/Adorno. *Dialektik der Aufklärung* (wie Anm. 17). S. 39.

21 Ebd., S. 41.

das Recht der mythischen Figuren als der Stärkeren lebt allein von der Unerfüllbarkeit ihrer Satzung. Im Falle der Sirenen schloss diese Satzung nicht aus, dass man ihrem Gesang auch gefesselt lauschen konnte. Nur mit einem einzigen Satz geht diese vertragstheoretische Deutung in ästhetische Theorie über:

Seit der glücklich-mißglückten Begegnung des Odysseus mit den Sirenen sind alle Lieder erkrankt, und die gesamte abendländische Musik laboriert an dem Widersinn von Gesang in der Zivilisation, der doch zugleich wieder die bewegendende Kraft aller Kunstmusik abgibt.<sup>22</sup>

Betrifft die erste Interpretation die gesellschaftliche Praxis von Kunst und war soziologischer Provenienz, so endet die zweite bei jenem von Bolz zusammengefassten Basistheorem von Adornos ästhetischer Theorie. Von einer Kunst, die als Erbe des Sirenenangesangs nicht nur Sehnsucht des Vorüberfahrenden auslöst, sondern eine Erfüllungsinstanz wäre, die den Drang, Vergangenes als Lebendiges zu erretten, tatsächlich stillt, fehlt auch hier bis zum Ende des Exkurses jede weitere Spur.

## II.

Das ändert sich an dem Punkt, an welchem die Autoren spät in ihren Ausführungen das allegorisierende Deutungsschema der sich bildenden Rationalität verlassen, um sich der *Odyssee* als sprachlichem Kunstwerk zuzuwenden. Die *Odyssee*, so zeigen Adorno und Horkheimer, enträt der Vorwelt nicht, deren Untergang sie vorführt und vollzieht. Der Held ist nicht weniger blutrünstig als die von ihm listig bezwungenen Mächte der Vorwelt. Im Gegenteil, „[f]urchtbar ist die Rache, die Zivilisation an der Vorwelt übt“<sup>23</sup>; von ihr legt neben der Verstümmelung des Ziegenhirten Melanthios vor allem der Bericht über den grausamen Tod der treulosen Mägde auf Ithaka Zeugnis ab. Aber im Augenblick des Erzählens wird der Zirkel der Gewalt und des Leids punktuell sistiert. An die furchtbar indifferente Darstellung der sterbenden Frauen, so Adorno und Horkheimer, „schließt sich der Vers, der berichtet, die aneinander Gereihten ‚zappelten mit den Füßen ein wenig, aber nicht lange‘“<sup>24</sup>. Homer tröstet sich und seine Leser damit, dass es

22 Ebd., S. 67.

23 Ebd., S. 86.

24 Ebd., S. 86f.

nicht lange dauerte. Aber eben dieses Verweilen bei dem Detail, dass es nicht lange gedauert habe, bildet eine verzögernde Zäsur, die man dem Einspruch des Ausdruckslosen vergleichen kann, den Benjamin mit jenem Satz über den Stern, der über die Häupter der Liebenden in Goethes *Wahlverwandtschaften* hinwegfuhr, zu hören glaubte. Deutlich genug weist der Begriff des Eingedenkens in diesem Abschnitt auf Benjamin.

Indem sie [d.i. die sprachliche Geste des ‚nicht lange‘, E.G.] den Bericht aufhält, verwehrt sie es, die Gerichteten zu vergessen, und deckt die unnennbare ewige Qual der einen Sekunde auf, in der die Mägde mit dem Tod kämpfen. [...] Hoffnung aber knüpft sich im Bericht von der Untat daran, daß es schon lange her ist. Für die Verstrickung von Urzeit, Barbarei und Kultur hat Homer die tröstende Hand im Eingedenken von Es war einmal.<sup>25</sup>

Als Erzählung und qua Zäsur hält das Kunstwerk als Rede über Vergangenes am Vergangenen fest. Wenn sie gelitten haben, ist es gut; nicht: weil oder nachdem sie *gelitten* haben, ist es gut, nicht: weil die *Odysee* ein schönes Kunstwerk ist, ist es gut, sondern wenn und weil sie gelitten *haben*. Die Zäsur verleiht der ‚ewigen Qual der einen Sekunde‘ Ausdruck, aber in dem, was gesagt wird, wird dieser Ausdruck unterbrochen von der Logik des Scheins, der da tröstend behauptet, es habe ja nicht lange gedauert, was für die Sterbenden eine Ewigkeit gewesen sein wird. Der Erzähler, der da spricht, weiß längst nicht so viel, wie die Sirenen wussten, aber er weiß, wie man dem Leid zu einer Vergangenheit verhilft, die es lebendig errettet. Diese Deutung leisten sich die Autoren ohne Wenn und Aber und damit so dialektikfrei wie im ersten Exkurs jenen Satz über die Kunst als Hüterin des Eingedenkens der vergangenen Urzeit vor der Dreiteilung der Zeit.

Aber ermächtigt wird an dieser Stelle nicht die Kunst per se, sondern die prosaische Erzählerrede – erst als Roman gehe das Epos ins Märchen über, behauptet der letzte Satz des Exkurses – im Unterschied zum „mythischen Gesang“ der Sirenen und zu den erkrankten Liedern der Kunstmusik. Dem Anschein eines Primats der Musik als dem Inbegriff von Kunst überhaupt entgegen kehrt dieses Privileg der Prosa in der *Ästhetischen Theorie* als das Theorem von der Sprachähnlichkeit aller Kunstwerke wieder. Wie es dort um die Dialektik von Ausdruck und Mimesis bestellt ist, möchte ich abschließend an einem ausgewählten Passus entwickeln.

---

25 Ebd., S. 87.

## III.

In den fraglichen Passagen wird der Begriff der Sprachähnlichkeit des Kunstwerks anhand des Spannungsverhältnisses von Ausdruck und Mimesis eingeführt. An jedem (gelungenen) Kunstwerk haben, so führt Adorno aus, beide Anteil. „Ausdruck ist das klagende Gesicht der Werke“<sup>26</sup> im strikten Gegensatz zum schönen Schein. Da sich Ausdruck und Schein folglich „antithetisch“<sup>27</sup> verhalten, werden sie, erwartbar gründlich, bis ins Extrem ihrer Substituierbarkeit durchdialektisiert. Ausdruck steht von Haus aus auf Seiten der Dissonanz. Der dissonante Ausdruck – im obigen Falle der homerischen Textstelle mit den Mägden die unterbrechende Zäsur – straft den Schein – im Beispiel die Versicherung des Erzählers, die Qual habe nicht lange gedauert – Lügen. Schein entstammt seinerseits ursprünglich der Ur-Regung des mimetischen Verhaltens, als dessen Nachlassverwalterin „seit dem [zivilisationsgeschichtlichen, E.G.] mimetischen Tabu“ die Kunst auf den Plan trat, wie man bei Adorno immer wieder lesen kann.<sup>28</sup> Im Kunstwerk zieht der Ausdruck, so Adorno, „Demarkationslinien gegen den Schein“<sup>29</sup>. Hinzuzusetzen ist, dass Adorno Schein und Mimesis ausdrücklich „der Form im weitesten Verstande“<sup>30</sup> zuordnet. Mimesis bezeichnet also nicht das Nachahmende oder Nachgeahmte in der Kunst, sondern ihr Vermögen, sich ähnlich zu machen im Medium der Form. Dann folgt ein Satz, der das Verhältnis der Gegensätze zwischen dem (unmittelbaren) Ausdruck und dem formerzeugten Schein bzw. der formerzeugten Mimesis im ästhetischen Vollzug radikal verändert und verschiebt. Er ist etwas kompliziert:

Die Entfaltung der Kunst ist die eines quid pro quo: der Ausdruck, durch den die nichtästhetische Erfahrung [will sagen: Lebendiges, E.G.] am tiefsten in die Gebilde hineinreicht, wird zum Urbild alles Fiktiven an der Kunst, wie wenn an der Stelle, wo sie der realen Erfahrung gegenüber am undichtesten ist, Kultur am rigorosesten darüber wachte, daß die Grenze nicht verletzt werde.<sup>31</sup>

*Quid pro quo* benennt eine Substitution: Der dem Schein gegenläufige Ausdruck wird in dieser Substitutionslogik zum Urbild, zum Prototyp, zum

26 Adorno. *Ästhetische Theorie* (wie Anm. 11). S. 170.

27 Ebd., S. 168.

28 Ebd., S. 169.

29 Ebd.

30 Ebd.

31 Ebd.

Modell des Fiktiven, also des Scheins selbst. Der Ausdruck (des außerästhetischen Lebens, das bei Adorno hier und andernorts identisch ist mit Leiden) leiht dem problematischen Schein (der innerästhetischen Harmonie des Formgefüges) sozusagen seine Züge. So weit, so gut. Der Nachsatz erscheint dann aber schlechterdings rätselhaft: „[W]ie wenn an der Stelle, wo sie der realen Erfahrung gegenüber am undichtesten ist, Kultur am rigorosesten darüber wachte, daß die Grenze nicht verletzt werde“. Bei der von Kultur und nicht etwa von der Kunst bewachten Grenze kann es sich nur um jene Grenze handeln, welche die Eigensphäre des ins Kunstwerk als Ausdruck eingedrungenen äußerlichen Lebens, also des Leids, von dem mimetischen Moment des innerästhetischen Scheins separiert. Kürzer: Kultur ist es, die auf der Differenz von Leben und Kunst beharrt. Dagegen setzt Kunst aber nun nicht deren insgeheim schon gegebene oder utopisch ersehnte Identität, nicht den Vorschein eines Besseren, sondern eben die uralte Logik des *quid pro quo*. Der Mimesis und dem Schein jubelt sich der Ausdruck förmlich unter und hält deren Problematik so im Zaum. Adorno fährt überbietend fort: „Jenes *quid pro quo* neutralisiert nicht bloß die Mimesis; es folgt auch aus jener.“<sup>32</sup> Das *quid pro quo* ist nicht nur der Trick, die List des Ausdrucks, sich gegen die Mimesis durchzusetzen und sich über sie zu erheben, indem er sich an deren Stelle setzt. Das *quid pro quo* erweist sich nun nicht als *proprium* des Ausdrucks, sondern als eine Konsequenz des Mimetischen. „Ahmt das mimetische Verhalten nicht etwas nach, sondern macht sich selbst gleich, so nehmen die Kunstwerke es auf sich, eben das zu vollziehen.“<sup>33</sup> Mit diesem Vollzug tritt aber zwangsläufig auch die Fehlbarkeit der Mimesis hervor, eine andere freilich als die ihrer Archaik geltende Ächtung von Seiten der Kultur. Gerichtet wird über Mimesis in der ästhetischen Erfahrung, „daß, was sich gleichmacht, nicht gleich wird; daß der Eingriff durch Mimesis misslang [...]“<sup>34</sup>. Das mimetische Sich-Gleich-Machen ist zum Scheitern verurteilt. Aber genau dieses Manko aller mimetischen Impulse ist die unverzichtbare Chance für das *quid pro quo*. Nur wo es Bemühen und Bedürfnis gibt, sich gleich zu machen und sich anzuähneln, kommt es zum Zuge, kommt diese komplizierte dialektische Maschine, die Adorno hier bedient, überhaupt erst in Gang.

Man kann zusammenfassend sagen: Als Erbin des Sirenengesanges stillt Kunst den Drang, Vergangenes lebendig zu erretten. Auch Philosophie und Theologie mögen von diesem Drang beseelt sein, genügen kann ihm jedoch

---

32 Ebd.

33 Ebd.

34 Ebd.

allein und in uneingeschränkter Positivität die Kunst, die Außerästhetisches, insbesondere Leid, im Ausdruck rettet. Dieses Privileg entstammt letztlich jedoch der Affinität zum Mimetischen, dessen Impuls in ihr als Schein fortlebt. Die ästhetische Erfahrung mit dem Mimetischen ist aber stets aufs Neue die des Misslingens. Ein ums andere Mal zeigt die Erfahrung: Der Schein trog, er war nur Anschein. Aber es geht Adorno, so meine ich, gar nicht darum, mimetisches Verhalten und entsprechende Erfahrungen ihrer Unwahrheit zu überführen, sondern um den Erhalt des mimetischen Impulses im *quid pro quo*. Denn die Erfahrung eines Scheins, der trog, ist nur dort möglich, wo zuvor versucht wurde, sich ähnlich zu machen. Dieser Impuls – nicht das Anrecht des Leids auf authentischen Ausdruck – ist gleichsam der Motor der innerästhetischen Dynamik von Mimesis und Ausdruck.

Und was ist deren *quid pro quo* letztlich anderes als die sachlich gewordene, um ihre magische Dimension gebrachte, aber gleichwohl unendlich produktive Logik der Substitution? Dass man aller rationalen Logik entgegen eins fürs andere setzen kann, *quid pro quo*, diese Tauschlogik herrscht innerhalb der Kunst. Von der bei Adorno notorisch dämonisierten Tauschlogik außerhalb unterscheidet sie sich in dieser Perspektive allein noch durch die Erfahrung misslungener, misslingender Mimesis. Deren Gegenteil wäre die komplette Identifikation, mit der für die Erfahrung misslingender Mimesis kein Platz mehr ist. In diesem Licht ist der Unterschied, den Adorno zwischen Kunst und Kulturindustrie so gerne behauptet, keiner in der Sache, sondern einer der Funktion: Wo man die Erfahrung machen kann, machen muss, dass man nicht ähnlich ist, hat man es mit gelungenen Kunstwerken zu tun. Aber dieses Misslingen der ‚Anähnelung‘ ist kein Wahrheitsausweis, es dient nicht der Authentifizierung oder Privilegierung des Ausdrucks, sondern ist, technisch gesprochen, der Trick, mit dem die Kunst als Nachfahrin der Sirenen Eingedenken leistet. Unter dem Gesichtspunkt der Leidenskultur ist das blasphemisch und banausisch, aber er ist vielleicht nicht der einzige.

Emblem eines anderen Gesichtspunktes könnte die folgende Episode aus dem schön benamsten Ernsttal sein, das bei Amorbach im nahen Odenwald liegt: „Dort erschien eine Respektsperson, die Gattin des Eisenbahnpräsidenten Stapf, in knallrotem Sommerkleid. Die gezähmte Wildsau von Ernstal vergaß ihre Zahmheit, nahm die laut schreiende Dame auf den Rücken und raste davon. Hätte ich ein Leitbild, so wäre es jenes Tier.“<sup>35</sup>

---

35 Theodor W. Adorno. „Ohne Leitbild“. Ders. *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann. Bd. 10.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. S. 289-453, hier S. 308.

Für ästhetische Theorie – die Adornos, aber vielleicht nicht nur seine – ist der Zusammenhang von *quid pro quo* und Mimesis zentral, weil er die Befragbarkeit der Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen der perhorreszierten Vertauschbarkeit im ‚universalen Verblendungszusammenhang‘ der Kulturindustrie und dem autonomen, weil singulären, Kunstwerk funktional zu verflüssigen erlaubt.

Es könnte aber noch andere Gründe geben, an Adornos in der Geschichte ästhetischer Theorie seit dem späten 18. Jahrhundert wenn nicht singulärer, so doch exzeptioneller Privilegierung mimetischen Verhaltens und mimetischer Impulse festzuhalten. So könnte man beispielsweise nach der möglichen Bedeutung dieses Mimesis-Konzeptes für die so gerne inkriminierten Formierungsprojekte der Bildung und Erziehung fragen, die als co-evolutionäres Produkt der Aufklärung und der Ästhetik seit dem 18. Jahrhundert ohne Vor- und Leitbilder auszukommen hatten, an denen man sich ein Beispiel hätte nehmen können, denen man gerne gleich werden wollte, um so, sei's beglückend, sei's deprimierend, erfahren zu müssen und erfahren zu dürfen, dass man es nicht ist.

Es erübrigt sich an dieser Stelle nicht, darauf hinzuweisen, dass Jürgen Fohrmann (definitiv kein Adorno-Fan!) für mich in vieler Hinsicht ein Vorbild war und bleibt, an dem ein Beispiel man nehmen kann – sich.

# Inhaltsverzeichnis

Jürgen Brokoff / Elke Dubbels / Andrea Schütte	
Einleitung .....	9
Wilhelm Voßkamp	
Figuren produktiver Negation. Interferenzen zwischen pikareskem und utopischem Erzählen bei Grimmelshausen .....	13
Elke Dubbels	
Gryphius' Papinian. Der Verteidiger des Rechts im literarisch-rhetorischen Prozess gegen die Verleumdung .....	27
Georg Stanitzek	
Zur Philologie der Philosophie. Carl von Linné – Hans Blumenberg – Thomas Kapielski .....	45
David Martyn	
Durchaus nicht selbstverständlich: Literatur, Nation, Sprache .....	55
Harro Müller	
Notizen zu Friedrich Nietzsches Konzept des Agonalen .....	73
Rainer Kolk	
Die Ordnung der Wildnis in Karl Mays <i>Winnetou I</i> .....	87
Ursula Geitner	
Zum Fressen lieb. Ursprüngliche Identifikation und literarische Kommunikation .....	105

Erhard Schüttpelz	
Du musst nur die Laufrichtung ändern .....	123
Erik Fischer / Bettina Schlüter	
Flügelspieler .....	127
Eva Geulen	
Leid-Kultur vs. Mimesis bei Adorno .....	155
Rembert Hüser	
Feste vorwärts .....	169
Ludwig Jäger	
Symbolizität.	
Anmerkungen zu Cassirer, Kant und Humboldt .....	181
Michael Vogt	
„über kurz oder lang“.	
Zu zwei Gedichten Ernst Jandls .....	203
Ralf Schnell	
Der Dichter als Ärgernis.	
Heinrich Böll und die deutsche Öffentlichkeit .....	211
Hans-Martin Kruckis	
„Ein Horizont aus Panzern“.	
Über ein Motiv bei Heiner Müller .....	223

Helmut J. Schneider	
Getriebene Spielmacher.	
Männliche Selbsterfindungen zwischen Sexualität und Literatur in späten Werken Philip Roths ( <i>The Human Stain</i> , <i>The Dying Animal</i> , <i>Exit Ghost</i> ) .....	243
Jürgen Brokoff	
„Zusehen, wie alles grundlos zwischen Gut und Böse pendelt“.	
Ethik und Ästhetik der Darstellung in Juli Zehs Bosnientext <i>Die Stille ist ein Geräusch</i> .....	263
Andrea Schütte	
Grube und Grübchen.	
Jenny Erpenbecks Roman <i>Aller Tage Abend</i> .....	279
Eckhard Schumacher	
Zukunft schreiben.	
Über verpasste Chancen, unabgeschlossene Möglichkeiten und Zukunftsperspektiven nicht mehr ganz neuer Medien .....	299
Karl-Heinz Elbracht	
Midnight Special .....	311
Detlev Kopp	
Kavalleriestr. 26	
oder: Es hat nicht sollen sein .....	315