

MEDIEN UND MIMESIS

MARIA MUHLE

MIMETISCHE MILIEUS

EINE ÄSTHETIK
DER REPRODUKTION

BRILL | FINK

Maria Muhle

Mimetische Milieus

MEDIEN UND MIMESIS

Herausgegeben von
Friedrich Balke und Bernhard Siegert

Wissenschaftlicher Beirat
Jane Bennet, Michael Taussig und Uwe Wirth

Band 9

MARIA MUHLE

**MIMETISCHE
MILIEUS**

EINE ÄSTHETIK
DER REPRODUKTION

BRILL | FINK

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2023 Brill Fink,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Eine Schriftenreihe der Forschergruppe »Medien und Mimesis«

Diese Publikation wurde gefördert
von der Deutschen Forschungsgemeinschaft



Umschlagabbildung: Olaf Nicolai, *Oskar. Eine Camouflage* (2016/2021).
© courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin / VG Bild-Kunst,
Bonn 2022

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile
desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung
in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne
vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2023 Brill Fink, Wollmarktstraße 115, D-33098 Paderborn,
ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston
MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH,
Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff,
Brill Hotei, Brill Schönigh, Brill Fink, Brill mentis,
Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, V&R unipress und
Wageningen Academic.

www.fink.de

Reihengestaltung und Satz:
Martin Mellen und Peter Zickermann, Bielefeld
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISSN: 2629-706X
ISBN 978-3-7705-7063-8 (paperback)
ISBN 978-3-8467-7063-4 (e-book)

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2023 Brill Fink,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

INHALT

Einführung

Dispersion	7
Mimetische Milieus	11
Paris, 1934 bis 1939	18

1. Mimetismus

1.1 Pathologische Milieus	29
1.2 Mechan(ist)ische Mimese	38
1.3 Von der Telefotografie zur Teleskulptur	45

2. Mythen der Rezeption

2.1 »Naturgläubigkeit«	57
2.2 Die Funktion des Mythos	66
2.3 Mythos Paris	77

3. Pariser Korrespondenzen

3.1 <i>Pour un Collège de Sociologie</i>	83
3.2 <i>La fin de l'après-guerre</i>	93

4. Mimetische Exzesse

4.1 Kollektive	103
4.2 Mimesis und Polarität	109
4.3 Bild, Technik, Aura	117

5. Versuchungen durch das Milieu

5.1 Eine kleine Geschichte des Milieus	131
5.2 Milieu, Schöpfung, Denken	138
5.3 Ästhetisierungen	147

6. Milieuästhetik

6.1 Ästhetische Milieus_____ **155**

6.2 Poröse Körper_____ **163**

6.3 Reproduktive Ästhetiken_____ **170**

Literaturliste _____ **189**

EINFÜHRUNG

Dispersion

»Der Durchbruch zu einer Sprache, aus der das Subjekt ausgeschlossen ist, der Aufweis einer möglicherweise unaufhebbaren Unvereinbarkeit zwischen der Sprache in ihrem Sein und des Selbstbewusstseins in seiner Identität – diese Erfahrung zeigt sich heute in verschiedenen Bereichen der Kultur: im bloßen Akt des Schreibens ebenso wie in den Bemühungen um eine Formalisierung der Sprache, in der Erforschung der Mythen, in der Psychoanalyse und in der Suche nach jenem Logos, der gleichsam den Geburtsort des abendländischen Denkens darstellt.«¹

So bestimmt Michel Foucault 1966 in einem Text zu Maurice Blanchot, tentativ, jene »Erfahrung des Außen«, die eine Denkweise verlangt, die das abendländische Denken vorerst in aller Unsicherheit skizziert hat: »Ein Denken, das sich jenseits aller Subjektivität hält, um deren Grenzen gewissermaßen von außen sichtbar zu machen, ihren Zweck zu benennen, ihre Zerstreuung [*dispersion*] aufzuzeigen und nur ihre unaufhebbare Abwesenheit festzustellen.«² Ein Denken, das Foucault in Abgrenzung zur »Innerlichkeit unserer philosophischen Reflexion und der Tatsachenorientierung unseres Wissens« als das »Denken des Außen« bezeichnet, das es nun gilt, aus der »vieille trame de l'intériorité« (aus dem »alten Netz der Innerlichkeit«) herauszuhalten, in das sowohl der reflexive Diskurs als auch das Vokabular der Fiktion es hinzuziehen droht. Dies geschieht mit den Arbeiten Blanchots, die sich jeder medienspezifischen Einordnung als »Romane«, »Erzählungen«, »Kritiken« entziehen und in denen nur noch »die Sprache selbst spricht – niemandes Sprache [*qui n'est de*

1 Michel Foucault, »Das Denken des Außen«, in: *Schriften in Vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. 1, 1945–1969, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, S. 670–697, hier S. 673–674, Übersetzung überarbeitet, M. M.

2 Ebd., S. 674.

personne], die nicht zur Fiktion und nicht zur Reflexion, nicht zum bereits Gesagten und nicht zum noch nie Gesagten gehört, sondern dazwischenliegt, »wie dieser Ort mit seiner starren Hoheit, der Rückhalt der Dinge in ihrer Verborgenheit«.³

Zwanzig Jahre später, 1986, beginnt Maurice Blanchot seinen Text »Michel Foucault wie ich ihn mir vorstelle« mit »einigen persönlichen Worten«, um gleich darauf festzustellen, dass er Foucault persönlich nie wirklich begegnet sei. Eine textuelle Begegnung gab es hingegen schon früh, zu Beginn der 1960er Jahre, als Blanchot das noch unfertige Manuskript für Foucaults Geschichte des Wahnsinns zugespielt wurde und zwar von Roger Caillois, der einen geeigneten Verlag für die Veröffentlichung suchte: »Ich erinnere an die Rolle von Caillois, weil mir scheint, dass sie unbekannt geblieben ist. Caillois selbst wurde von den alteingesessenen Fachleuten nicht immer akzeptiert. Er interessierte sich für zu viele Dinge. Als Bewahrer, Neuerer, immer ein wenig abseits, trat er nicht in die Gesellschaft derer ein, die ein anerkanntes Wissen hüten.«⁴ Und Blanchot unterstellt Caillois, dass dieser, selbst ein versessener Stylist der französischen Sprache, sich von Foucaults barockem, zugleich präzisen und prachtvollen, Stil bedroht sieht, sich aber auch darin wiederfindet: »Vielleicht sah er in Foucault sein Alter Ego, das ihm sein Erbe streitig machen würde.«⁵

Vielleicht ist es nicht verwunderlich, dass Caillois, der nach seiner Rückkehr aus Argentinien 1945 auch verlegerisch – u. a. als Herausgeber der Reihe *La Croix du Sud* bei Gallimard sowie als Chefredakteur der Zeitschrift *Diogenes*⁶ – tätig war, dieses Ma-

3 Ebd., S. 679. Und Maurice Blanchot, *Warten Vergessen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1964, S. 121.

4 Maurice Blanchot, »Michel Foucault wie ich ihn mir vorstelle«, in: ders., *Eine Stimme von Anderswo*, Wien: Turia und Kant 2015, S. 109–148, hier S. 111–112. Zur Veröffentlichungsgeschichte von Foucaults *thèse* und der Rolle von Caillois siehe auch Didier Eribon, *Michel Foucault (1926–1984)*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 169–170.

5 Blanchot, »Michel Foucault wie ich ihn mir vorstelle«, S. 112.

6 Caillois begründet bereits 1945, wenige Monate nach seiner Rückkehr aus Argentinien, die Kollektion *La Croix du Sud* bei Gallimard, um dort spanische, portugiesische und lateinamerikanische Autor*innen zu veröf-

nuskript Anfang der 1960er Jahre sozusagen promotet hat. Ein Manuskript, das Foucault als Doktorarbeit ebenfalls Georges Canguilhem als Prüfer vorgelegt hatte, der zunächst skeptisch, dann begeistert gewesen sein soll.⁷ Wenige Jahre später, 1966, äußert sich Caillois zur Veröffentlichung von *Die Ordnung der Dinge* ebenfalls sehr positiv und lädt Foucault ein, einen Text in »seiner« Zeitschrift *Diogène* zu veröffentlichen. Foucault nimmt das Angebot an, bedankt sich überschwänglich und verweist auf die gefühlte Nähe zwischen ihm und Caillois: »Ich hatte immer den Eindruck – vielleicht ist das jedoch nur Eitelkeit –, dass in dem, was wir taten, eine gewisse Nähe zwischen uns bestand. Damit möchte ich sagen, dass ich mir sehr oft wünschte, dem, was Sie so wunderbar tun, nahe zu kommen. Sollte das auf einer gemeinsamen ›Herkunft‹ von Dumézil beruhen?«⁸

Neben den Stilfragen, der theoretischen Herkunft, dem zu großen Interesse an zu vielen Dingen und den verlegerischen Zusammenhängen, die diese beiden Autoren eint, gibt es gleichwohl noch einen weiteren Berührungspunkt, der mit jener Erfah-

fentlichen. 1951 erscheint mit der Übersetzung von Jorge Luis Borges' *Fiktionen* der erste Band der Reihe. Es erscheinen bis 1971 Titel von Ernesto Sábato, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar u. a. Parallel wird Caillois Chefredakteur der dreisprachigen Zeitschrift *Diogène*, die er 1952 mit der Unterstützung der UNESCO gründet.

7 Vgl. Georges Canguilhem, »Rapport de M. Canguilhem sur le manuscrit déposé par M. Foucault, directeur de l'Institut français de Hambourg, en vue de l'obtention du permis d'imprimer comme thèse principale de doctorat ès lettres«, in: Didier Eribon, *Michel Foucault (1926–1984)*, Paris: Flammarion 1991, S. 358–361, hier S. 358. Siehe hierzu auch Cornelius Borck, Volker Hess u. Henning Schmidgen, *Erkenntnis des Lebenden. Eine Skizze zu Georges Canguilhem (1904–1995)*, Preprint Nr. 288, Berlin: Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte 2005.

8 Michel Foucault, »An Roger Caillois«, *Schriften in Vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. 4, 1980–1988, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, S. 199–200, hier S. 199. Der Text erschien unter dem Titel »Die Prosa der Welt« in *Diogène*, Nr. 53, Januar–März 1966, S. 20–41. Es handelte sich dabei um den leicht veränderten Wiederabdruck des zweiten Kapitels aus *Die Ordnung der Dinge*. Siehe Michel Foucault, »Die Prosa der Welt«, *Schriften in Vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. 1, 1954–1969, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, S. 622–644.

zung des Außen zu tun hat, die Foucault Mitte der 1960er Jahre in Blanchots Schriften versucht zu fassen. Auch Blanchot geht in seinem Text zu Foucault dieser Frage einer neutralen Stimme des Außens nach – wobei dieses Außen eben kein lokalisierter, sondern vielmehr ein ›logischer‹ Ort ist und das Neutrale keine Stimme, die einer Trägerin zuzuordnen wäre. Blanchot verortet diesen Komplex in Foucaults diskurstheoretischen oder archäologischen Arbeiten im »rätselhaften« Begriff der Aussage, »in der Seltenheit, die teilweise daher rührt, dass sie nur positiv sein kann, ohne Cogito, auf das sie sich bezöge, ohne einen einzigartigen Autor, der sie beglaubigen könnte, frei von jedem Kontext, der helfen würde, sie in einer Gesamtheit zu verorten (aus der sie ihren Sinn oder ihre verschiedenen Bedeutungen zöge), natürlich ist diese Aussage bereits aus sich selbst heraus vielfältig oder, genauer, keine einheitliche Vielfalt: Sie ist seriell.«⁹ Damit schaffe Foucault sich vorgeblich all jene Begriffe vom Hals, die eben jene »trame d'intériorité« ausmachen, der das Denken des Außen zu entkommen sucht: Subjekt, Autor*innenschaft, Werk, Schöpfung. Doch Blanchot selbst weist darauf hin, dass eine solche Lesart zu kurz greifen würde und das Foucault'sche Denken verfehle: »Das Subjekt verschwindet nicht: Es ist seine allzu determinierte Einheit, die Fragen aufwirft, da das, was das Interesse und die Forschung hervorruft, sein Verschwinden ist (das heißt diese neue Seinsweise, die das Verschwinden ist) oder aber seine Zerstreuung, die es nicht vernichtet, sondern uns nur eine Vielzahl von Positionen und eine Diskontinuität von Punctionen von ihm bietet.«¹⁰

Es ist nun diese Dispersion oder Zerstreuung des (ästhetischen) Subjekts, die eine (weitere) Brücke schlägt zu den Schriften des frühen Roger Caillois, der sich in 1930er Jahren mit dem Mimetismus der Insekten und darüber mit eben solchen Zuständen der Zerstreuung, der Dispersion und der Auflösung des Subjekts, des Lebewesens im Raum, in der Umwelt, im Milieu

9 Blanchot, »Michel Foucault wie ich ihn mir vorstelle«, S. 123.

10 Ebd., S. 124.

befasst. Denn das logische »Außen«, das bei Blanchot und Foucault in Rede steht, bekommt bei Caillois einen tatsächlichen (geografischen, ökologischen, topologischen) Ort – es wird, um mit Donna Haraway zu sprechen, »situert«. ¹¹ In der Perspektive des »diagonalen« Theoretikers Caillois handelt es sich also nicht um eine naive Naturalisierung des Außen, sondern um eine Literalisierung, eine Verbuchstäblichung im Sinne eines theoretischen (oder rhetorischen) Transfers, als Trope. Das Außen wäre dann räumlich, umweltlich zu lesen, in seiner ambivalenten Beziehung zu jenen Körpern, die sich darin bewegen. Dieser Bezug von Lebewesen und Milieu, der auch für Canguilhem grundlegend für seine Theorie des Normalen und des Pathologischen ist, wird von Caillois anlässlich des Verhaltens mimetischer Insekten ästhetisch gewendet: Caillois interessiert sich für den Raum, insofern er ein mimetisches Milieu ist, das an einem Kunstbegriff mitarbeitet, der durch die Dispersion des Schöpferischen reformatiert wird. Diesem Reformatierungsprozess spürt das vorliegende Buch nach.

Mimetische Milieus

Im Herbst 2021 verschwindet der quadratische Max-Mannheimer-Platz vor dem NS-Dokumentationszentrum in München unter einer textilen Camouflage, deren Muster sich der Künstler Olaf Nicolai von dem historischen Tarnanstrich des Stuttgarter Gaskessels angeeignet hat. Diese Tarnung, die eine abstrahierte Form der hügeligen Schwarzwaldlandschaft auf dem Kessel aufbringt, wurde von dem Bauhaus-Künstler Oskar Schlemmer entworfen, dessen Werke von den Nationalsozialisten wenige Jahre vorher als »entartet« diffamiert und aus den deutschen Museen entfernt

11 Vgl. für Donna Haraways Begriff des »situerten Wissens«: Donna Haraway, »Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive«, in: dies. (Hg.), *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt/M./New York: Campus 1995, S. 73–97.

worden waren. Ab Ende der 1930er Jahre und bis zu seinem Tod 1943 hielt Schlemmer sich und seine Familie mit ›handwerklichen‹ Malereiaufträgen über Wasser, darunter 1941 der Auftrag, einen Tarnanstrich für den Stuttgarter Gaskessel umzusetzen.

Mit der Arbeit *Oskar. Eine Camouflage* zitiert Olaf Nicolai die Umschlagbewegungen zwischen ›freier‹ Kunst in der Bildgebung des Bauhauses und ›angewandter‹ Bildproduktion in der Kriegsindustrie und rückt eben jene Strategie der Unsichtbarmachung in den Blick, die das Camouflage-Muster bezweckt: Der erst 2018 nach dem Auschwitz-Überlebenden Max Mannheimer benannte Platz beherbergte ab 1930 die Parteizentrale der NSDAP, das sogenannte ›braune Haus‹, das während des Kriegs ebenfalls unter Camouflage-Mustern verschwand, 1945 trotzdem zerbombt und nach dem Krieg endgültig abgetragen wurde. Die daneben liegenden Ehrentempel wurden gesprengt und die Fläche begrünt. Erst 2015 wurde hier das NS-Dokumentationszentrum eröffnet. *Oskar. Eine Camouflage* adressiert damit nicht nur die camouflierende Fähigkeit von Bildern, seien sie ›künstlerisch‹ oder ›operativ‹, sondern vielmehr wird in der Camouflage gerade jener historiografisch-mediale Prozess der Unsichtbarmachung sichtbar, der den Umgang mit der deutschen Nazi-Vergangenheit in weiten Teilen gekennzeichnet hat und es immer noch tut. Damit produziert die Arbeit – qua Camouflage – die Sichtbarkeit politischer Strukturen der Vergangenheit in der Gegenwart – und verweist zugleich auf deren gegenwärtig andauernde Verdrängung. Sie adressiert qua exzessiv mimetischer Techniken einen urbanen Raum, ein Milieu, das sich aus historischen, politischen, bildlichen Versatzstücken zusammensetzt und in das die Rezipient*in, die sich auf dem Platz, in der Arbeit, befindet, buchstäblich hineingezogen wird. So wird ein mimetisches Milieu produziert, in dem die tradierten historiografischen Kausalitäten, politischen Zwänge und ästhetischen Normen derart umgestellt werden, dass sie sich – und die Betrachter*innen, Passant*innen – wechselseitig in Frage stellen.

Mimetische Milieus sind folglich räumliche, environmentale Anordnungen, die von mimetischen Prozessen durchdrungen

sind und eine besondere Weise von räumlicher Relationalität bezeichnen: Relationen, die sich mimetisch, also nachahmend, imitierend, kopierend, nachstellend vollziehen zwischen dem Milieu, der Umwelt, der Umgebung und dem Lebewesen, das sich darin befindet, dem Organismus, dem Individuum, dem Menschen, dem Insekt. Dabei stehen sowohl die Mimesis als auch das Milieu – und besonders die Milieutheorien des 19. Jahrhunderts – unter dem Generalverdacht des Determinismus und beide Begriffe werden oftmals im Gegensatz zu ästhetischen Vorstellungen von künstlerischer Freiheit und Schöpfung diskutiert.

Denn das Milieu als mimetisches ist gekennzeichnet durch eine besondere Art der Relationalität, die weder unidirektional kausal noch kybernetisch im Sinne systemerhaltender Feedback-Schleifen ist. Vielmehr lässt sich die wechselseitige Bezogenheit von Lebewesen und Milieu sowohl als Polarität als auch im Sinne einer Depolarisierung denken. Damit kommt es *nicht* zu einer Aufhebung und/oder Umkehrung tradierter Determinismen, die die reduktionistische Lesart eines dominanten Milieus und davon absolut durchdrungenen Individuums ersetzt durch die Unterwerfung dieses Milieus durch das autonom gewordene Lebewesen. Vielmehr kommt es zu einer Umschreibung dieser Determinismen im Sinne einer wechselseitigen heteronomen Beziehung zwischen Individuum und Milieu.

Analog handelt es sich hier um ein Verständnis von Mimesis, das – in Absetzung von jenen ebenfalls reduktionistischen Lesarten, die mimetische Praktiken als nicht kunstwürdig verstehen –, *nicht* auf ihre Emanzipation von Nachahmung oder *imitatio* hin zu einer schöpferischen Tätigkeit reduziert werden darf. Vielmehr soll Mimesis hier als eine ›mindere Mimesis‹ verstanden werden, die sich an den kleinen, unbedeutenden oder infamen Sujets arbeitet und sich gegen eine klassisch emanzipatorische Mimesis stellt, die das Kleine mimetisch überhöht, also in der Darstellung erhebt.¹² Mindere Mimesis hingegen lotet aus, inwiefern das

12 Zum Begriff einer »Minderen Mimesis«, wie er im gleichnamigen Teilprojekt der Forschungsgruppe »Medien und Mimesis« diskutiert wurde,

angeblich Nicht-Darstellungswürdige *malgré soi* in die Darstellung einwandert und diese stört, indem sie ihr Ordnungsprinzip durcheinanderbringt. Ein Ordnungsprinzip, das sich auf tradierte Dualismen von Original und Kopie, Darstellung und Dargestelltem, dokumentarische Wahrheit und fiktive Narration stützt und so auch normative Medienspezifika vorgibt, die bestimmen, was wie und in welcher Form gesagt wird. Eine mindere Mimesis ist also eine Mimesis des Infamen, sie ist aber auch infame Mimesis, insofern sie eine Darstellungstechnik bezeichnet, die von den Weihen der Kunst und des autonomen Kunstwerks ausgeschlossen ist.

Diese ästhetische Tatsache wurde lange Zeit paradigmatisch anhand der reproduktiv-technischen Medien Film und Fotografie und deren vermeintlich prekären Status in der Aufteilung von Kunst und Nicht-Kunst verhandelt. Zugleich erfährt sie unter den gegenwärtigen digitalen Bedingungen eine spezifische Aktualisierung, die für die Bestimmung einer reproduktiven, mimetischen, milieubasierten Ästhetik als Alternative zu Produktions- und Rezeptionsästhetik grundlegend ist. Eine solche Mimesis unterläuft Identitätsformation anstatt sie nachahmend zu festigen und muss als eine entgrenzte Kulturtechnik gedacht werden, die sich genauso wenig auf binäre Nachahmungspraktiken wie auf rein ästhetische Zusammenhänge einengen lässt.

siehe Friedrich Balke, »Ähnlichkeit und Entstellung. Mindere Mimesis und maßgebender Anblick bei Platon und Walter Benjamin«, *Comparatio*, Jahrgang 7, Ausgabe 2, 2015, S. 261–283 und Maria Muhle, »Reenactment als Mindere Mimesis«, in: Eva Hohenberger, Katrin Mundt (Hg.), *Ortsbestimmungen. Das Dokumentarische zwischen Kino und Kunst*, Berlin: Vorwerk 8 2016, S. 120–134. Vgl. ebenfalls Friedrich Balke, *Mimesis zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag 2019, bes. S. 27–65 sowie ders., »Ähnlichkeit und Entstellung«, S. 271: »Das Kind [bei Benjamin], weit davon entfernt, sein mimetisches Verhalten auf die ›Vorahmung‹ der späteren Erwachsenenrollen einzuschränken und sie sich als ›Vor-bilder‹ einzuprägen, verhält sich wie der von Platon inkriminierte Mimetiker, der ›wiehernde Pferde‹, ›brüllende Stiere und rauschende Flüsse und brausende Meere und Donner und alles dergleichen‹ nachahmt, also allesamt Beispiele für ›Seiendes‹, das im Sinne Platons nicht ideenfähig ist und die geforderte Umwendung des Blicks ›nach oben‹ hintertreibt.«

Eine derart verstandene Ästhetik ist selbst insofern ›minder‹, als sie sich einerseits mit einer bestimmten Art der Reproduktion von Wirklichkeit nach dem Modell des Abdrucks, der Kopie, des *calque*, befasst. Sie ist aber andererseits auch in einer weiteren Hinsicht »minder«, denn sie hinterfragt die Autonomie nicht nur der Darstellung, die »unfrei« scheint, weil materiell abhängig von der Wirklichkeit, sondern vor diesem Hintergrund auch die Autonomie des produzierenden Subjekts, der sogenannten freien Künstler*in. Eine solche Infragestellung des Subjekts ist nicht neu, aber sie wird offenbar unter bestimmten Bedingungen neuerlich virulent: Derzeit gehören dazu etwa die mitunter polemisch geführten Auseinandersetzungen der neuen Materialismen mit ›der‹ Moderne bzw. mit den modernen Gewissheiten der Exklusivität des Humanen. Zu den derzeit wohl drängendsten Fragen zählt jedoch die Debatte um die menschliche Hetero- oder Autonomie angesichts der einschneidenden Umwälzungen in Natur und Umwelt, die in den umkämpften Begriffen des Anthro-, Capitalo- oder Chthuluzän geführt wird und an deren Ende horizontale Mensch-Ding-Assemblagen wie bei Bruno Latour oder eine Auflösung des Subjekts in tentakuläre Strukturen wie bei Donna Haraway stehen. Damit rückt wiederum ein spezifischer, horizontaler Milieubegriff ins Blickfeld, der die wechselseitigen Determinismen und Abhängigkeiten von Mensch und Umwelt ernst nimmt und zugleich eine Verschaltung von Lebens- oder Naturwissenschaften und Ästhetik artikuliert, die jenseits einer gegenseitigen Indienstnahme liegt.

In dem kurzen und fulminanten Text »Mimétisme et psychasthénie légendaire«,¹³ den der französische Philosoph und Soziologe Roger Caillois 1935 in der prä-surrealistischen Zeitschrift *Minotaure* veröffentlicht, entwirft er eine Szene, die diese mimetischen Zusammenhänge plastisch darlegt – wobei hier ein etwas besonderes schöpferisches Subjekt bzw. Spezies im Zentrum steht, denn es geht zunächst einmal um das Insekt und seine Fähigkeiten zur

13 Roger Caillois, »Mimétisme et psychasthénie légendaire«, *Minotaure*, Nr. 7, Herbst 1935.

bildnerischen Metamorphose: Caillois nimmt die Untersuchung des Phänomens der Insektenmimese zum Ausgangspunkt, um gegen ein anpassungsgeleitetes, funktionales und eindimensionales Verständnis der Beziehung zwischen Leben und Milieu zu argumentieren. Caillois' These ist es, dass die Insekten mit ihrem mimetischen Verhalten nicht wie gemeinhin angenommen einen Abwehrmechanismus aktivieren, um der Bedrohung durch andere Tiere zu entgehen. Vielmehr kommt ihre mimetische Aktivität auf einer viel grundlegenderen, existenziellen Ebene einer Zersetzung der Unterscheidung zwischen Organismus und Umgebung gleich: Sie ruft eine Auflösung durch eine exzessive Form von Anähnlichung hervor, die Caillois besonders bei der »basse« (Niedrigkeit) des Insektenlebens findet, bei dessen minder-mimetischer Angleichung an das Verdorrte und Verdorbene.

In diesem Sinne soll im Folgenden die tierische Mimese – also das anähnliche Verhalten einiger Insektenarten, aber auch anderer Tiere – als ein exzessiv-mimetischer Begriff konturiert werden, als eine übersteigerte, exzessive und damit auch *gefährliche* Nachahmung. Bereits Platon hatte bekanntermaßen auf die schwerwiegenden moralischen Folgen und sittlichen Zerwürfnisse hingewiesen, die die Nachahmung des Schauspielers in die wohlgeordnete Polis einführt.¹⁴ Zugleich wird mit dem Verständ-

14 Vgl. Platon, *Der Staat*, Buch III, Hamburg: Meiner 1989, bes. 386a–398c. Vgl. hierzu ausführlich Balke, *Mimesis. Zur Einführung*, S. 27–39. Die platonische Kritik der Mimesis ist nicht zuletzt Ausgangspunkt für Jacques Rancières politische Ästhetik: Rancière, der die platonische Kritik ins Positive wendet, sieht in der Figur des platonischen Schauspielers, dem Platon vorwirft, dass er Dinge tut (mimt), über die er kein Wissen hat, eine Ent-Identifizierung und Infragestellung von vorgeschriebenen Rollen oder Orten (einer Aufteilung des Sinnlichen), in der jeder immer nur das tut, was er »kann«, was ihm also zugesprochen wird. Der platonische Schauspieler bringt diese proto-totalitäre Aufteilung des Sinnlichen ins Wanken, indem er eben gerade das Gegenteil tut, nämlich Dinge, über die er kein gesichertes Wissen hat und damit auch zeigt, dass diese vorgängigen Zuordnungen keineswegs natürlich sind, sondern vielmehr machtpolitischen Rollenverteilungen entsprechen, die es umzuverteilen gilt. Genau darin liegt die »Gefahr«, auf die bereits Platon warnend hinweist. (Siehe

nis von Mimese als »gefährlicher Luxus«, wie Caillois' berühmte Formulierung lautet, der Begriff auf seine lebenswissenschaftlichen Voraussetzungen befragbar.¹⁵ Zu untersuchen wäre dann, wie diese exzessive, in diesem Fall tierische, Nachahmung als Mimese sich über den lebenswissenschaftlichen Umweg wieder in eine Ästhetik einführen ließe, die gerade solchen Übergängigkeiten Rechnung trägt, insofern sie Wissenschaftlichkeit, wie ebenfalls Caillois dies vorgeschlagen hat, »diagonalisiert«: Caillois zielt mit seinem Begriff einer »diagonalen Wissenschaft« auf eine Offenlegung universeller Zusammenhänge im Sinne eines »polyvalenten Wissens«, das sich eindeutigen, rationalen oder kausalen Zuordnungen notwendig entzieht, so wie es die »transversalen Vorgehensweisen der Natur« vorgeben, die selbst den abwegigsten Zusammenhängen Rechnung zu tragen vermag.¹⁶

Mimesis und Milieu sind vor diesem Hintergrund als Begriffe einer diagonalen Wissenschaft zu verstehen, die »die traditionellen Grenzen der verschiedenen Wissenschaften übergreifen« und es damit ermöglichen, »jene vernachlässigten Korrelationen aufzuspüren [...], die das Netz der bereits gefundenen Beziehungen vervollständigen«. ¹⁷ Denn beide Begriffe zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich aus einem Diskurs in einen anderen verschieben: Wird der Begriff des Milieus zunächst lebenswissenschaftlich theoretisiert, um gegenwärtig immer stärker in eine ästhetische Diskussion einzuwandern, wird der Begriff der Mimesis jenseits seiner ursprünglichen kunsttheoretischen Bedeutung mehr und mehr in natur- und lebenswissenschaftli-

Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen*, Berlin: b_books 2008, bes. S. 27–28 und S. 35–49.)

15 Roger Caillois, »Mimese und legendäre Psychasthenie«, in: ders., *Méduse & Cie*, Berlin: Brinkmann & Bose 2007, S. 25–44, hier S. 32.

16 Roger Caillois, »Diagonale Wissenschaften«, in: ders., *Méduse & Cie*, S. 47–52, hier S. 51–52. Vgl. hierzu Anne von der Heiden u. Sarah Kolb, »Vorwort«, in: dies. (Hg.), *Logik des Imaginären. Diagonale Wissenschaft nach Roger Caillois*, Bd. 1, Berlin: August Verlag 2018, S. 9–13, hier S. 9–10.

17 Roger Caillois, »Kurze Anmerkung über den Anthropomorphismus«, in: ders., *Méduse & Cie*, S. 52–53, hier S. 52.

chen Kontexten diskutiert – sei es in der vielleicht nicht ganz so ergebnisreichen neurowissenschaftlichen Forschung zu den Spiegelneuronen in der sogenannten empirischen Ästhetik, sei es in der interessanteren ›Renaturalisierung‹ in der Diskussion um mimetische Praktiken der Natur, wie Caillois sie vornimmt. Eine solche ›Renaturalisierung‹ problematisiert nicht nur den Status von Natur in der gegenwärtigen Diskussion, sondern wirft auch ein Schlaglicht auf das Verständnis von Ästhetik als autonomes, dem menschlichen Subjekt vorbehaltenes Kunstwollen und stellt vor dem Hintergrund der traditionellen wie auch gegenwärtigen Einsätze einer Naturästhetik die Frage nach deren Entgrenzung in einer Milieuästhetik.

Paris, 1934 bis 1939

Die Insekten-Arbeiten von Caillois entwerfen eine Theorie mimetischer Milieus: Im Anschluss an die doppelte Einsicht in einen anti-evolutionistischen Milieubegriff einerseits und einen exzessiven Mimesisbegriff, der klassische Identifikations- und Emanzipationsmodelle unterläuft, andererseits, lässt sich eine »Milieuästhetik« denken, die sich den tradierten ästhetischen Begriffen von Kreativität, Autonomie, Intuition widersetzt. Das ist der Einsatz dieses Buches. Zugleich wird der Begriff mimetischer Milieus noch auf eine weitere Weise virulent, insofern der Text Caillois' und seine intellektuellen Tätigkeiten Mitte der 1930er Jahre selbst in einem Milieu – dem Collège de Sociologie, dem Vorkriegs-Paris, der politischen Debatte um den Umgang mit den faschistischen Realitäten in Europa – verortet sind, das auf mehrfache Weise mimetisch zu nennen ist, insofern es Mimesis als zentralen Begriff adressiert, zugleich aber auch selbst Theorie mimetisch betreibt. Gerade Letzteres hat in der gegenwärtigen Debatte immer wieder zu Misstrauen gegenüber der theoretischen Positionen Caillois', aber auch Batailles und anderer Collège-Mitglieder geführt, insofern ihnen eine zu große Nähe zu autoritären, faschistischen und totalitären Denkfiguren unterstellt wird. Sehr anschaulich wurde diese Lesart in der Ber-

liner Ausstellung *Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart*, ca. 1930 (Haus der Kulturen der Welt, 2018) vorgestellt. Eine Vitrine soll diese »falsche Gegenwart«, die hier in Rede steht, prägnant veranschaulichen: Unter dem Titel »Theorien des Faschismus in Frankreich« werden verschiedene Texte, Zeitschriften und Dokumente ausgestellt, die von der engen Verknüpfung der faschistischen Bewegungen besonders in Italien und Frankreich mit den Avantgarden zeugen sollen: So der für beide als Bezugspunkt geltende von Georges Sorel in seinen *Réflexions sur la violence* (1908) in Bezug auf den Generalstreik und die proletarische Gewalt entwickelte Begriff des »revolutionären Mythos«.

Neben Sorels *Réflexions* war auch Caillois' Text »Mimetismus und legendäre Psychasthenie« in der ersten Veröffentlichung aus der Zeitschrift *Minotaure* von 1935 zu sehen, mit den Fotografien mimetischer Insekten des Fotografen des Pariser Musée d'Histoire Naturelle im Jardin des Plantes Le Charles; weiterhin das Titelbild einer Ausgabe der von Bataille gegründeten Zeitschrift *Acéphale* aus dem Jahr 1937, die die gemeinsam mit André Masson entworfene Zeichnung einer kopflosen Menschenfigur zeigt, sowie ein Flugblatt von Bataille und André Breton zur Gründung des antifaschistischen Kampfbundes *Contre-Attaque* und der Gründungstext des Collège de Sociologie, verfasst von Bataille, Leiris und Caillois und 1938 in der *Nouvelle Revue Française* veröffentlicht. Nicht gezeigt werden die Kritiken von Adorno und Benjamin, die den Mitgliedern des Collège eine bis zur Angleichung reichende Ambivalenz gegenüber den faschistischen Theorien unterstellen. Und obgleich diese Reaktionen nicht präsentiert werden, insistieren sie doch gleichwohl als Ordnungsprinzip dieser Vitrine, insofern den Mitgliedern des Collège de Sociologie hier der »problematische Versuch« attestiert wird, den »Faschismus durch seine Imitation zu bekämpfen«. ¹⁸ In diesem

18 »Theorien des Faschismus in Frankreich«, in: Anselm Franke u. Tom Holert (Hg.), *Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart*, ca. 1930, Berlin: HKW/Diaphanes 2018, S. 403–405, hier S. 403.

Sinne würde auch der Text von Caillois über den Mimetismus, auf dessen Wichtigkeit für Jacques Lacans Theorie des Spiegelstadiums im begleitenden Ausstellungsbuch hingewiesen wird, eine »Theorie von Selbstverlust, Narzissmus und imaginärer Vererkennung als Grenzverteidigung« entwickeln, die in eine Theorie des »faschistischen Subjekts« mündet.¹⁹

Die vehemente Kritik an den Äußerungen, Veröffentlichungen und Aktionen der Mitglieder des Collège de Sociologie von Seiten der sich im Exil befindenden deutschen Intellektuellen im Umkreis des Instituts für Sozialforschung ist dabei selbst nicht ganz so unambivalent, wie sie zunächst scheinen mag, denn besonders Adorno und Benjamin, aber auch Hans Mayer und, in minderm Maße, Max Horkheimer, beziehen sich an unterschiedlichen Stellen durchaus positiv auf die Schriften der Collège-Mitglieder, auch auf die Insekten-Studien Caillois'. Ebenso zeugen die Korrespondenzen der Instituts-Mitglieder untereinander vom Interesse an einer Zusammenarbeit mit dem Collège

19 Ebd. Genauso wenig wie Benjamins und Adornos Kritik an den Gründungsfiguren des Collège wird auf Benjamins eigene Lektüre von Sorel in *Zur Kritik der Gewalt* von 1921 verwiesen. Benjamin formuliert hier, analog zu Sorels Gewaltbegriff, einen Begriff von Gewalt jenseits einer rechtssetzenden oder rechtserhaltenden Funktionalisierung als »reines Mittel« oder als »göttliche Gewalt« – eine Gewalt, die, wie bei Sorel, nicht als Mittel zu einem (politischen) Zweck verstanden wird, sondern als »Manifestation«: »Ist aber der Gewalt auch jenseits des Rechts ihr Bestand als reine unmittelbare gesichert, so ist damit erwiesen, daß und wie auch die revolutionäre Gewalt möglich ist, mit welchem Namen die höchste Manifestation reiner Gewalt durch den Menschen zu belegen ist.« (Walter Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt, Gesammelte Schriften*, Bd. II. 1, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999, S. 179–203, hier S. 202.) Zwei Jahre später bezieht sich wiederum Carl Schmitt emphatisch auf Sorels Mythosbegriff und die damit einhergehende Kritik an den parlamentarischen Formen der Politik. (Vgl. Carl Schmitt, *Die geistesgeschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus*, Berlin: Duncker und Humblot 1996.) Es wird deutlich, wie ambivalent die Rezeption von Sorels Thesen war bzw. ist und dass die hier vorgenommene Ausdeutung zumindest eine bestimmte Tendenz verfolgt, diejenige, diese Ambivalenz auszuräumen und die einzelnen Theorienpositionen auf klare politische Positionen zu verteilen.

und in verschiedenen autobiografischen Texten, besonders von Mayer und Pierre Klossowski, werden die Ein- und Ausladungen der deutschen Intellektuellen zu Gastvorträgen ans Collège ausführlich kommentiert. Und zuletzt gibt es neben den merkwürdig ähnlich klingenden Namen der beiden Forschungsanstalten bei ihren jeweiligen Mitgliedern dezidiert geteilte Interessenlagen, was sich besonders in den Texten Benjamins und Caillois' feststellen lässt, die sich, bereits Mitte der 1930er Jahre, auf einen erstaunlich ähnlich gelagerten, entgrenzten Mimesisbegriff berufen.

Im Folgenden soll besonders diese Diskussion der mimetischen Zusammenhänge als eine Art theoretische Miniatur (oder »Miniaturmodell«²⁰) geltend gemacht werden für einen größeren Diskussionszusammenhang, der sich in der Pariser Konstellation Mitte und Ende der 1930er Jahre zwischen dem Collège de Sociologie rund um Bataille, Leiris und Caillois, aber auch Pierre Klossowski und anderen, und der Pariser Außenstelle des Insti-

20 In einem Brief an Horkheimer vom 16. 4. 1938 bezeichnet Benjamin seinen *Baudelaire* als »Miniaturmodell« des *Passagen*-Buchs. (Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, Bd. 2, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978, S. 750.) In seinem Vorwort zur französischen Erstausgabe des *Baudelaire* zeigt Giorgio Agamben, wie dieses Miniaturmodell im Laufe des Jahres 1938 immer mehr zu einem »autonomen Buch« wird: »Vom »Miniaturmodell« des Buches über Paris wurde der Baudelaire schließlich zu dem Ort, an dem das Projekt einer »Vorgeschichte des 19. Jahrhunderts«, das zunächst den *Passagen* anvertraut worden war, wahrscheinlich seine vollendetste Verwirklichung finden konnte, jedenfalls diejenige, in der alle Motive von Benjamins Denken zusammenzulaufen scheinen.« (Giorgio Agamben, »Introduction«, in: Walter Benjamin, *Baudelaire*, Paris: La Fabrique 2013, S. 7–20, hier S. 11, Übersetzung M. M.) Siehe zur Entstehung des Bandes, der den Baudelaire in seiner von Benjamin beabsichtigten Form rekonstruieren möchte, ebenfalls die Einleitung der Herausgeber*innen: Möglich wurde diese Aktualisierung im Werk Benjamins auf der Grundlage von den 1981 in der Bibliothèque Nationale entdeckten Manuskripten, die die Witwe von Bataille dort deponiert hatte und die Einblick geben in die zentrale Stellung des Baudelaire-Kapitels, das in der ersten deutschen Gesamtausgabe, in Unkenntnis dieses Manuskripts, unterschlagen worden sei. (Vgl. ebd., S. 12.)

tuts für Sozialforschung und dessen Kooperationspartnern wie Adorno, Horkheimer, Benjamin oder Mayer herausbildet.²¹ Die Auseinandersetzungen zwischen den beiden Forschungseinrichtungen werden vornehmlich in gegenseitigen Rezensionen, zu meist gescheiterten Einladungen und mehr oder weniger regen Briefwechseln geführt, die aber weniger *zwischen* den Instituten als vielmehr intern und, zunehmend von beiden Seiten abfällig, *über* diese geführt werden.

Die Untersuchung dieser Pariser Konstellation, ihrer intellektuellen Milieus und deren (mimetischer) Beziehungen, die sich in den dezidierten Kritiken und Zurückweisungen zwischen den einzelnen Positionen materialisieren, soll Einblicke eröffnen in die hochkomplizierte philosophisch-politische Lage nach der Machtergreifung Hitlers, am so genannten »fin de l'après-guerre« (Ende des Nachkriegs),²² d. h. zwanzig Jahre nach Ende des Ers-

21 Das Institut für Sozialforschung eröffnet 1933 dank der Unterstützung von Célestin Bouglé, einem Durkheim-Schüler und Direktor des Centre de Documentation, eine Außenstelle an der Ecole Normale Supérieure, die von Paul Honigsheim geleitet wird und bis 1939, dem Kriegseintritt Frankreichs, existiert. Auch die Zeitschrift für Sozialforschung erscheint ab 1933 und bis zur Auflösung der Pariser Außenstelle im Pariser Verlag Félix Alcan in deutscher Sprache. Siehe für die Details dieser Verbindung zur ENS Sylvie Hurstel, »L'Institut de recherches sociales à Paris dans les années trente«, in: Michel Espagne (Hg.), *L'Ecole normale supérieure et l'Allemagne*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 1996, S. 109–139. Zur Exilgeschichte des Instituts siehe auch: Martin Jay, *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute for Social Research 1923–1950*, London: Heinemann 1973 sowie Rolf Wiggershaus, *Die Frankfurter Schule*, München: dtv 1986, besonders das 2. Kapitel »Auf der Flucht«, S. 147–170. Allerdings spielt in all diesen Darstellungen der Bezug zum Collège de Sociologie keine Rolle, der einzige Kontaktpunkt scheint hier Klossowski zu sein, der dem Collège nahesteht und Übersetzungen für die Zeitschrift anfertigt, u. a. die berühmte Übersetzung von Benjamins Kunstwerk-Aufsatz. Jay verweist darauf, dass der Teilumzug des Instituts nach Paris weitere prominente Fürsprecher wie u. a. Maurice Halbwachs (ebenfalls Durkheim-Schüler) und Henri Bergson hatte. (Siehe Jay, *The Dialectical Imagination*, S. 30.)

22 So der Titel eines 1938, im Jahr des Münchner Abkommens, erschienenen Buches von Robert Aron, in dem der Autor die Ereignisse von 1938

ten und nur ein Jahr vor Beginn des Zweiten Weltkriegs. Ebenso sollen hier Einblicke in die theoretischen und politischen Beziehungen zwischen Caillois, Benjamin und Adorno gewonnen werden, die sich entlang einer Diskussion von Begriffen wie Mimesis, Mythos und nicht zuletzt dem Begriff von Kunst konkretisieren lassen und die zugleich eine Resituierung der tradierten, stark von Adorno geprägten Lesart von Benjamins Arbeiten zu Mimesis, zum Surrealismus, zum Mythos und Paris ermöglichen soll, wie sie sich indirekt auch in der beschriebenen Vitrinen-Anordnung wiederfindet. Ausgehend von Caillois' Beschäftigung mit den mimetischen Insekten soll eine theoretisch-politisch-institutionelle Rezeptionsgeschichte entworfen werden, in der Annahme, dass diese unterschiedlichen Rezeptionslinien symptomatisch und aufschlussreich sind für die politische und intellektuelle Gegenwart, die hier in Rede steht: Paris 1934 bis 1939.²³

Das erste Kapitel des vorliegenden Buches widmet sich den Thesen, biologischen Behauptungen und ästhetischen Fluchtlinien

(die Besetzung des Sudetenlandes, die Annexion Tschechiens und die Verhandlungen, die zum Münchner Abkommen geführt haben) als historisches Moment verstehen möchte: »Damit die Nachkriegszeit, diese Periode seniler Versteifung und Unangepasstheit, endet [...] muss Frankreich nach außen wie nach innen [...] zeigen, dass es in der Lage ist, den totalitären Lösungen, die menschlich gesehen partiell sind, Lösungen entgegenzusetzen, die menschlich gesehen zufriedenstellend und total sind.« (Robert Aron, *La fin de l'après-guerre*, Einleitung, Paris: Gallimard 1938, Übersetzung M. M.)

23 Das vorliegende Buch nimmt einzelne Passagen aus bereits erschienenen Texten der Autorin auf und führt diese aus. Vgl. Maria Muhle, »Milius, Mimesis und Mimesen«, in: Marietta Kesting, Maria Muhle, Jenny Nachtigall und Susanne Witzgall (Hg.), *Hybride Ökologien*, Berlin/Zürich: Diaphanes 2020, S. 63–76; dies., »»Eine Skulptur-Photographie oder besser eine Teleplastik« – Mimesen zwischen Natur und Kultur bei Caillois«, in: Friedrich Balke, Elisa Linseisen (Hg.), *Mimesis Expanded*, München: Fink 2022, S. 53–69; dies., »Über den Mimetismus – eine Rezeptionsgeschichte. Paris, 1934 bis 1939«, in: Anne von der Heiden, Sarah Kolb (Hg.), *Logik des Imaginären. Diagonale Wissenschaft nach Roger Caillois*, Bd. 2: Spiel/Raum/Kunst/Theorie, Berlin: August Verlag (im Erscheinen).

von Caillois' Insektenstudien und zielt darauf ab, die wissenschaftshistorischen Grundlagen genauso wie die ästhetischen Einsätze herauszuarbeiten, die Caillois anhand der Insektenmimese vorstellt: Denn handelt es sich hier nicht um ein anpassungsgeleitetes Verhalten auf Überleben ausgelegter Organismen, steht die Frage im Raum, ob die farbliche und körperliche Veränderung der Insekten vielmehr einem ästhetischen Einsatz zuzurechnen ist, der gleichwohl nicht – das ist zentral – eine Anthropomorphisierung der Tiere vornimmt, indem ihnen ein schöpferisches Handeln oder gar Kunstwollen unterstellt wird. Vielmehr kommt die tierische Mimese einem Auflösungsprozess gleich, insofern die Grenzen zwischen Lebewesen und Umwelt im Bild-Werden verschwinden. Damit grundiert Caillois den Bezug des Lebenden und seines Milieus anti-evolutionistisch und teilt dies mit dem französischen Philosophen Georges Canguilhem, auch wenn die intellektuellen Kontexte der beiden Denker – Surrealismus und Sakralsoziologie auf der einen Seite, Wissenschaftsgeschichte und Medizinphilosophie auf der anderen Seite – sehr unterschiedlich sind. Dass gleichwohl Übergänge möglich sind zwischen dem vitalen Rationalismus Canguilhems und der vom Surrealismus geprägten Mimesis-Theorie Caillois soll hier skizziert und im weiteren Verlauf des Buches ausgefaltet werden.

Das zweite Kapitel befasst sich mit der Rezeption dieses Textes von Caillois sowie des ein Jahr vorher veröffentlichten Textes zur Gottesanbeterin, die allenthalben dezidiert, zumeist sehr kritisch ausfiel. Im Mittelpunkt stehen konkrete Rezeptions-, Verweis- und Kritikgefüge, die sich zu einem spezifischen Zeitpunkt, nämlich der zweiten Hälfte der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts, und an einem spezifischen Ort, Paris, spezifischer noch, dem 5. Arrondissement, der *rive gauche* entfalten, und zwar in der Spannung zwischen dem 1938 gegründeten Collège de Sociologie und seiner Begründer Georges Bataille, Michel Leiris und besonders Roger Caillois und dem Frankfurter Institut für Sozialforschung, besonders Walter Benjamin und Theodor W. Adorno sowie Max Horkheimer, die sich Mitte der 1930er Jahre im französischen bzw. englischen und amerikanischen Exil befinden. Trotz geteilter

Belange (Kritik der politischen Verhältnisse, anti-faschistischer Widerstand) und Begrifflichkeiten (Mimesis, Mythos) wird gerade von Seiten der deutschen Philosophen massive Kritik an den theoretischen Vorgehensweisen der französischen Soziologen geäußert, denen »Naturmetaphysik«, »Naturgläubigkeit«, aber auch »Krypto-Faschismus« unterstellt wird.

Das dritte Kapitel untersucht vor dem Hintergrund einer solchen politisch-intellektuell-geografischen Konstellation am »Ende des Nachkriegs« die mimetischen Impulse hinsichtlich ihrer politischen Relevanz: So soll einerseits das Verständnis einer (exzessiven) Mimesis in Benjamins zeitgleich zu Caillois' entstandenen kurzen Texten, die sich explizit diesem Begriff zuwenden, untersucht werden, sowie andererseits mimetische Praktiken als politische Strategie adressierbar gemacht werden. Dieser letzte Einsatz ruft die Frage nach der richtigen Distanz (oder dem gesunden Maß an Exzess) auf den Plan, die es zu halten gilt zwischen den Forscher*innen und ihren theoretischen Gegenständen genauso wie zwischen diesen theoretischen Gegenständen und den historischen Ereignissen und Gegebenheiten.

Vor dem Hintergrund der mimetischen Beziehungen und Verwerfungen innerhalb dieses intellektuellen Milieus soll in einem vierten Kapitel der Begriff des Milieus selbst genealogisch untersucht werden, um besonders die Determinismen und Naturalismen in den Blick zu bekommen, die die Relation zwischen Milieu und Lebewesen, Individuum, Organismus historisch kennzeichnen. Zugleich soll gezeigt werden, dass diese Determinismen in einer Aktualisierung der Milieutheorie nicht einfach im Zeichen der Emanzipation des Subjekts – auch nicht des künstlerischen – aufgelöst werden dürfen, sondern dass es gilt, ihnen in ästhetischen und politischen Zusammenhängen nachzuspüren.

Dies geschieht im letzten Kapitel. Im Rückgriff auf die Lektüre von Caillois' Text zu Mimetismus und legendärer Psychasthenie sollen diese Determinismen im Sinne eines Automatismus denkbar werden, den Caillois selbst medienästhetisch anhand der Fotografie einführt und den es von einem einfachen Mechanismus abzugrenzen gilt. Dabei steht besonders die Auseinan-

dersetzung Caillois' mit dem Paradigma der Fotografie als Technik der Reproduktion sowie mit den mechanistischen Ansätzen einer Biologie im Zentrum, an der sich ein Begriff von Ästhetik schärfen lässt, der in spezifischer Weise heteronom ist und hier als Milieuästhetik bezeichnet werden soll. Eine solche Milieuästhetik ist reproduktiv insofern, als sie das Kunstmachen nicht als autonome Produktion eines freien künstlerischen Subjekts versteht, sondern vielmehr die vielfältigen ästhetischen, politischen, historischen, sozialen Zwänge mitdenkt und künstlerische Formen weniger als zu bildende denn als *zu ent-bildende* versteht. Eine solche Milieuästhetik gilt es zuletzt anhand von historischen Diskussionen rund um die technische Reproduzierbarkeit und den Surrealismus zu erörtern sowie aus zeitgenössischer – digitaler – Perspektive zu aktualisieren.

Die Idee zu diesem Buch ist im Rahmen der DFG-Forschungsgruppe »Medien und Mimesis« entstanden. Mein allerherzlichster Dank gilt den Mitgliedern des Teilprojekts »Mimetische Existenzweisen« Friedrich Balke, Sebastian Althoff und Elisa Linseisen, dem Sprecher Bernhard Siegert sowie allen Mitgliedern der Forschungsgruppe für die spannenden Diskussionen, die konstruktiven Nachfragen und ihre Unterstützung. Eine erste Version konnte ich während eines Forschungsaufenthaltes an der Kolleg-Forschungsgruppe »BildEvidenz« der Freien Universität Berlin vorstellen. Für diese Möglichkeit danke ich Peter Geimer und Katja Müller-Helle. Mein Dank geht weiterhin an die Mitglieder des DFG-Graduiertenkollegs »Medienanthropologie« der Bauhaus-Universität Weimar und besonders an Christiane Voss für die Möglichkeit, das Buchprojekt in diesem Rahmen zu präsentieren und zu diskutieren. Für Leseindrücke, Korrekturen, Diskussionen, Hinweise, Kritik und Zuspruch – und für ihre Geduld – danke ich allerherzlichst Orgest Azizaj, Alexandra Bircken, Steph Braun, Anne Gräfe, Alexandra Heimes, Marcin Kowaluk, Marina Martínez Mateo, Lorenz Mayr, Leander Scholz, Christiane Voss, David Weber und Susanne Witzgall. Mein ganz

besonderer Dank gilt Olaf Nicolai für die Möglichkeit, die Arbeit *Oskar. Eine Camouflage* auf dem Cover zu reproduzieren sowie dem NS-Dokumentationszentrum München für die freundliche Unterstützung. Mein Dank für das Korrektorat gilt Susan Goldammer und Ivana Buhl.

Für alles andere danke ich Agnes, Otto, David und Tissi.