

Regine Prange

## Reflexion auf die eigene Geschichte

Magische Mimesis und künstlerische Idiosynkrasie: Die anthropologischen Grundlagen von Adornos Ästhetik



(Illustration: Stefan Frisch)

In der gegenwärtigen Diskussion über die visuelle Kultur wird der Begriff der Kunst zunehmend marginalisiert zugunsten einer universalen Bestimmung von Bildlichkeit, in der auch die künstlerische aufzugehen hat. Anthropologische Konzepte haben deshalb Konjunktur. Georges Didi-Huberman und Hans Belting etwa wollen die Bilder nicht mehr gemäß kunsthistorischem Brauch als humanistische Rätselgebilde entziffern, sondern richten den Blick vor das Zeitalter der Kunst zurück auf ihren ursprünglichen Sinn im Kult, der sie als machtvolle Repräsentanten der Toten einsetzte.

Als wichtiger Gewährsmann der Bild-Anthropologie gilt Aby Warburg, der sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts widerwillig von der ästhetisierenden Kunstgeschichte seiner Zeit ab- und den magischen Ritualen der Indianer zuwandte, um dem vitalen Kern des Symbolischen näher zu kommen. Ein anderer Vorläufer wird von den genannten Autoren ausgeklammert: Sie rekurrieren nicht auf die Deutung der Mumie als Modell der Kunst in Adornos *Ästhetischer Theorie* (1970) und die vorausgehenden anthropologischen Argumente der *Dialektik der Aufklärung* (1944).

Die anthropologisch erneuerte Ikonologie der Gegenwart verwirft mit dem Konzept der autonomen Kunst nicht nur die Erzählung von den großen Meistern nach dem Muster Vasaris oder die vom Wandel der Stile. Sie stellt grundsätzlich den Begriff der (Kunst-)Geschichte in Frage und kappt weitgehend die Verbindungen zwischen der Kunst und der sozio-ökonomischen Realität. Dagegen war das Interesse der Kritischen Theorie an einer Ursprungsbestimmung von Kultur und Kunst durch das Ziel motiviert, aus ihr die historische Dynamik des Zivilisationsprozesses ableiten zu können. Die anthropologische Fragestellung war dezidiert mit einer historischen verbunden, so dass die Frage nahe liegt, ob aus dem Ansatz der Kritischen Theorie nicht eine angemessene Deutung der Kunst im Rahmen der modernen Gesellschaft zu gewinnen wäre, als sie die derzeit florierende „Bildwissenschaft“ zu leisten in der Lage ist.

In der *Dialektik der Aufklärung* widmeten Adorno und Horkheimer der archaischen Mimesis bekanntlich besondere Aufmerksamkeit als einer ersten Form der Ratio – der Herrschaft des Menschen über die Natur. Adornos *Ästhetischer Theorie* zufolge liegt in der Bewältigung des Todes durch die zum unverweslichen Bild gemachte Leiche, die Mumie, das Dilemma schon begründet. Die „Verdinglichung des einst Lebendigen“ ist für ihn nicht wie etwa für Belting allein positive Bewahrung des Toten im Lebendigen, sondern auch Vorschein der instrumentellen Vernunft, die sich der Natur entfremdet. Dieser Distanzierung entgegenwirken kann nur das Bilderverbot, das Adorno in frühen Riten der Bilderzerstörung angelegt sieht und als Schuleingeständnis dem Lebendigen gegenüber deutet – als gleichsam kritische Instanz der Mimesis selbst.

In dieser Spannung zwischen der An-schmiegung ans Tote und seiner durch sie bewirkten Negation ortet Adorno die fragile Kondition der Selbstbehauptung des Menschen ebenso wie den Aktionsrahmen der modernen Kunst in einer „vollends aufgeklärten“ und dadurch in eine Art Todesstarre gefallen Welt. Die Kunst trete das Erbe der magischen Mimesis an, die in der Vorzeit noch „echte Mimesis“ ans Mannigfaltig-Lebendige gewesen sei. Erst der griechische Mythos verkörpert für die Autoren der *Dialektik der Aufklärung* den entscheidenden Schritt zur Emanzipation des Subjekts aus der Gewalt der Naturmächte. Odysseus, der sich „Niemand“ nannte und durch diese listige Selbstauslöschung dem Zyklopen entkam, repräsentiert das bürgerliche Subjekt, das seine Selbstbehauptung durch Selbstverleugnung erkaufte. In der Hybris des entronnenen Helden, der, vielleicht aus Angst,

der zuvor instrumentalisierten Magie des Namens nun selbst zu verfallen und „Niemand“ zu werden, dem Polyphem frech seinen wahren Namen zuruft, kündigt sich den Autoren zufolge die Loslösung vom mimetischen Verhalten durch eine autonom agierende Vernunft an.

Diesen Fehler, legen Horkheimer und Adorno nahe, beging offenbar der Zauberer magischer Vorzeit noch nicht, wenn er sich Dämonen ähnlich machte, sich schreckhaft oder sanft gebärdete, um die gewünschte Reaktion hervorzurufen. Das magische Ritual des Sich-Gleichmachens zielt gleichwohl schon auf Beherrschung des Anderen: Die homöopathische Mimesis vertreibt Ähnliches mit Ähnlichem, um Gegenteiliges hervorzurufen, wie mit Hilfe von Marcel Mauss' Theorie der Magie ausgeführt wird. Die Dialektik der Aufklärung ist demnach im Grunde eine Dialektik des mimetischen Verhaltens, das sich der Selbsterhaltung zuliebe durchstreicht und zum identifizierenden System-Denken pervertiert, welches dann in die falsche Positivität der neuzeitlichen Wissenschaft und der warenproduzierenden Gesellschaft mündet.

Rettung verspricht, wie Adorno in der *Negativen Dialektik* (1966) ausführt, die mimetische Lebendigkeit eines Denkens, das sich anders als das idealistische selbst verneint, indem es dem Objekt Priorität einräumt oder, wie den kunsttheoretischen Schriften Adornos zu entnehmen ist, ein ästhetisches Verhalten, das sich der verdinglichten Welt angleicht, um dadurch gegen sie Stellung zu beziehen. Adorno greift so, wie im übrigen schon Walter Benjamin, hinter die kunsthistorisch kanonisierte, positivistisch affizierte *imitatio naturae* auf die unähnliche Ähnlichkeit der magischen Mimesis zurück und macht deren Wirkungsweise zum Modell rettender Vernunftskritik.

Allerdings schien Adorno diese kritische Form der Mimesis nur bei einigen exemplarischen Kunstphänomenen der Moderne zu greifen. So würdigte er zum Beispiel mit Vorliebe die Ästhetik des Absurden. Als „eine heilsame Erkrankung des Er-

krankten“ erfüllt das Stammeln der Figuren Becketts das magische Gesetz des Kontrastes; es wiederholt die Urform des Schauders vor dem Unbekannten. In der bildenden Kunst entspricht dieser Schocktherapie, wie sich Adornos Ausführungen zur Malerei entnehmen lässt, die kubistische Collage. Sie nehme Bruchstücke der materiellen Wirklichkeit in den ästhetischen Zusammenhang auf und negiere so die Alleinherrschaft der künstlerischen Idee, die den Zwang des naturbeherrschenden Denkens spiegle.

Die in der Ästhetik des Absurden und in der Montage beispielhaft vollzogene „Entkünstung“ der Kunst, ihre Preisgabe des organischen Scheins, kann aber nicht allein an das mimetische Verhalten gebunden werden, wenn sie den „Verblendungszusammenhang“ der falsch aufgeklärten Welt durchschlagen, wenn sie sich zum Beispiel von der affirmativen Mimesis der Kulturindustrie unterscheiden soll. Adorno setzt stets voraus, dass die An-schmiegung an die versteinerten Verhältnisse von deren richtiger Erkenntnis begleitet wird. Um eine mimetische Rationalität zu begründen, musste er, wie schon Josef Frucht (Mimesis, Königshausen & Neumann 1986) nahelegte, seine Orientierung an der Hegel'schen Dialektik relativieren und sich der Genieästhetik Kantischer und Schiller'scher Prägung annähern.

Offensichtlich wird das damit postulierte starke, von Entfremdung nicht berührte Subjekt schon auf der Ebene der anthropologischen „Bilder“ in der *Dialektik der Aufklärung* konstruiert. Woher bezieht der Zauberer, woher Odysseus die Kraft zum Aufstand gegen eine übermächtige Natur? In diesen entscheidenden Urszenen spielen gesellschaftliche Machtverhältnisse vermeintlich keine Rolle, der mimetische Akt scheint seinen Impuls aus sich selbst zu gewinnen. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, dass die Autoren an Freuds Diagnose der im magischen Zauber vorausgesetzten „Allmacht der Gedanken“ Kritik anmelden. Sie wenden ein, dass erst der Mensch des wissenschaftlichen Zeitalters, der seine Gedanken von

den Objekten abziehe und verselbständige, sich in der Gewissheit wiege, die Welt beherrschen zu können, während der Zauberer noch in einem engen Verhältnis zur Natur stünde und daher vom Verdacht eingebildeter Omnipotenz freizusprechen sei.

Hier liegt offenkundig ein Denkfehler vor. Adorno und Horkheimer gehen der kaum abweisbaren Erkenntnis Freuds aus dem Weg, dass die Ungetrenntheit von Ich und Welt im magischen Denken einer Überschätzung der seelischen Vorgänge gleichkommt und damit eine imaginäre Naturbeherrschung impliziert. Von einer besonderen Nähe des magischen Denkens zur Natur, die es vor dem wissenschaftlichen auszeichnen würde, kann, wie schon Werner Rudolph (*Auf der Suche nach dem verlorenen Sinn*, Schelzy & Jeep 1992) bemerkt hat, nicht die Rede sein.

Der Mimesisbegriff Adornos ist also an ein ahistorisches, in die magische Vorzeit projiziertes Subjektideal gebunden. Dieses prägt auch sein Künstlerbild und sorgt dafür, dass er in seinen Überlegungen zur Malerei den nachkubistischen Tendenzen, die mehr und mehr die subjektive Geste negieren, ambivalent gegenübersteht, obwohl sie seiner *zentralen Forderung* nach einer „Idiosynkrasie“ oder „Allergie“ der Kunst gegen sich selbst entschieden entgegenkamen. Nur Kunstwerke, die keine mehr sind, also das Versprechen der ästhetischen Dauer aufkündigen und über sich selbst ein Bilderverbot verhängen, entsprechen Adornos Konzept authentischer Erfahrung. Je mehr sich, so wäre zu folgern, die Kunst verdinglicht, ihren Sinn verdunkelt und ihre elitären Formen aufgibt, desto eher müsste sie den „versteinerten Verhältnissen ihre eigene Melodie vorspielen“ und damit an ihrer Aufhebung mitarbeiten können.

Doch schon der informellen Malerei (über Pop Art schweigt er sich aus) wirft Adorno ein resignatives Moment vor. Wo sich der Künstler vermeintlich ganz dem Zufälligen hingibt, erlischt für Adorno die kritische Funktion der Mimesis. Authentisch ist für ihn die Kunst nur, wenn sie die überkommenen Formen sichtbar ne-

giert, solange also der Formaflösung noch die (gegenständliche) Form gegenübersteht wie in der kubistischen Montage. Nur in dieser Beschränkung konnte Adorno seine rückwärtsgewandte Utopie der Künstlerpersönlichkeit, die im Gestaltungsakt einerseits das Leiden an der Entfremdung ausdrückt und im Verzicht auf Gestaltung andererseits deren Aufhebung signalisiert, zur Geltung bringen.

„Entkünstung der Kunst“: Trotz problematischer anthropologischer Grundannahmen ist Adornos Kunsttheorie der gegenwärtig florierenden Bildwissenschaft an historischer Durchdringungskraft weit überlegen.

Die Vorbehalte gegen das anthropologische Argument, die in Bezug auf die heutigen Visual Studies angebracht sind, müssen also auch gegenüber Adornos *Ästhetischer Theorie* artikuliert werden. Seine Auffassung der Kunst als einer mimetischen Verhaltensweise erlaubt es zwar, die künstlerische Negation des Sinns in der Moderne als Antwort auf die Abstraktheit des Tauschwertes zu begründen und ihr damit einen spezifischen historischen Ort zuzuweisen. Mit seiner Konstruktion eines erfahrungsmächtigen Subjekts ignoriert Adorno aber nicht nur die subjektiven Erkenntnisse der marxistischen wie der psychoanalytischen Theorie, sondern muss er auch die fortschreitende Subjektkritik in der Kunstproduktion selbst weitgehend verfehlen.

Trotzdem ließe sich die Avanciertheit von Adornos kunsttheoretischem Denken kunsthistorisch fruchtbar machen. Magische Mimesis und Bilderverbot zitieren eine negative Selbstbezüglichkeit der Kunst, deutlich an Hegels Gedanken anknüpfend, dass die Kunst ihrer idealen Gestalt nach der Vergangenheit angehört. Adorno nimmt dieses „Ende der Kunst“ in die Bestimmung des modernen Werkcharakters auf, während die Kunstgeschichte es durch die anthropologische Verallgemeinerung des Bildes schlicht verneint. In der Kategorie des autonomen Kunstwerks, an der Adorno energisch festgehalten hat, liegt deshalb paradoxerweise das vermisste historische Bestimmungskriterium. Denn mit dem Begriff der Kunstautonomie zieht Adorno ausdrücklich die Grenze zum magischen Gesetz der Mimesis, während die heutigen Bild-Anthropologen dazu tendieren, es als ein durchgängig die Geschichte durchlaufendes Prinzip zu verstehen.

Bei Adorno dagegen hat Kunst, obwohl sie das mimetische Vermögen bewahrt, unwiderruflich auf die Wirkungsmacht der Magie verzichtet. Autonom geworden partizipiert sie am Prozess der Aufklärung und deren Herrschaftsprinzip. Die moderne ideologiekritische Mimesis ans Verhärtete (bzw. an Nicht-Kunst) ist also vor allem Autonomiekritik und damit Kritik am Mythos der klassischen Kunst. Als solche ist die künstlerische Mimesis nicht in einem abstrakten Gegenüber von Künstler und entfremdeter Welt zu suchen und auch nicht von einer individuellen Formung abhängig zu machen. Sie wäre in der Selbstbewegung der Kunst, in ihrer Reflexion auf die eigene Geschichte auszuma-