

Sven Stein

Der Begriff der Mimesis in der Ästhetischen Theorie Adornos

1. Einleitung

Der Begriff der Mimesis, der wohl seine Ursprünge im Indogermanischen hat, und dort sowohl „Offenbarung“ als auch „Trugbild“ und „Schein“ bedeutete¹, begegnet uns erstmalig im systematischen Rahmen der Philosophie bei Platon und Aristoteles.

Bei Platon ist Mimesis in der Bedeutung von Nachahmung bereits wesentlicher Topos zur Wesensbestimmung der Kunst. Zwar tritt er im dritten Buch des *Politeia* nur im Zusammenhang mit der Ausdruckslehre der Musik und Dichtung auf, wird aber im zehnten Buch Grundlage einer allgemeinen Kritik an der bildenden Kunst, insofern, dass sie als Nachahmung einer Wirklichkeit, die ihrerseits bereits Nachahmung ewiger Ideen ist, einen niedrigen ontologischen Status dritten Ranges einnimmt.² Sie sperrt gegen Erkenntnis, weil ihre Werke Spiegelungen einzelner Abbilder sind.

Bei Aristoteles erfährt der Mimesisbegriff eine affirmative Wendung, da Kunstschaffen bei ihm als „ins Werk setzen was die Natur nicht vollbringen kann“³ zu verstehen ist. Natur ist bei Aristoteles nicht geschaffene, sondern schaffende Natur. Eine wesentliche Unterscheidung, die uns als Gegenüberstellung von „*natura naturata*“ und „*natura naturans*“⁴ auch bei Adorno begegnen wird. Kunst ahmt also nicht die Natur, sondern der Natur nach.

Über diesen Weg gelangte der Begriff Mimesis in den deutschen Sprachgebrauch, wo er als Mimik und Mimose sich niedergeschlagen hat. Für Adorno, der den Begriff mit der Dialektik der Aufklärung in einer für die Ästhetische Theorie verbindlichen Weise definiert, sind jedoch drei weitere Quellen von Bedeutung, die Früchtl in dessen Schrift *Mimesis - Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno* herausgestellt hat.

Zum einen wäre da der französische Kulturanthropologe Caillois, der *mimétisme* als biologisches wie soziokulturelles Verhalten begreift, welches als „Wunsch der Assimilierung an den Raum“ und „Identifikation mit der Materie“⁵ gekennzeichnet ist.

Zum anderen haben wir mit dem Begriff des „Todestriebes“ bei Freud eine „Verhaltensdeterminante“⁶, die die

Aufhebung von Spannungen durch Regression auf das Stadium des Leblosen anstrebt. Diese „Angleichung ans Tote“⁷ ist ein wichtiger Teil des mimetischen Verhaltens bei Adorno.

Freud, der der Evolution scheinbar eine teleologische Struktur unterstellt, erkennt im Todestrieb ein Streben nach einem Ausgangspunkt, „das Ziel allen Lebens ist der Tod, und zurückgreifend: Das Leblose war früher da als das Lebende.“⁸ Parallel dazu sagt Adorno „die Angst, das Selbst zu verlieren, [...] die Scheu vor Tod und Destruktion, [...] (sei) einem Glücksversprechen verschwistert, von dem in jedem Augenblick die Zivilisation bedroht war“⁹, und in der Negativen Dialektik heißt es sogar: „Solange die Welt ist, wie sie ist, ähneln alle Bilder von Versöhnung, Frieden und Ruhe dem des Todes“¹⁰.

Letztlich sind es die Schriften Walter Benjamins *Über das mimetische Vermögen* und *Die Lehre vom Ähnlichen*, die allein durch dessen enges Verhältnis zu Adorno einen wichtigen Einfluss geltend machen können.

Wenn Benjamin von Mimesis als der „Fähigkeit Ähnlichkeiten zu produzieren“¹¹ spricht, so ist dabei die Unterscheidung von sinnlichen und unsinnlichen Ähnlichkeiten herausragend, weil er durch diese den scheinbaren Verfall des mimetischen Vermögens in eine „Transformation“¹² umdeuten kann. Sinnliche Ähnlichkeiten, wie jene von Mikro- und Makrokosmos in der Astrologie, sind hinfällig geworden, doch zeigt sich in jeder Form von Zeichensystem eine Fortdauer des „mimetischen Vermögens als Fähigkeit im Produzieren unsinnlicher Ähnlichkeiten“¹³.

Mit diesem etymologischen Exkurs, und der Skizzierung dreier gesicherter Rekurse ist uns eine Plattform gegeben, auf der wir uns dem Adornoschen Mimesisbegriff nähern können.

Zwar soll die ästhetische Mimesis im Zentrum stehen, jedoch sind ihre wesentlichen Charakteristika bereits in der Dialektik der Aufklärung dargelegt, so dass es vonnöten ist, uns zunächst mit den Grundthesen des Werks vertraut zu machen, um jene isolieren zu können, die

wiederum den Grundstock der Ästhetischen Theorie bilden.

2. Mythos und Aufklärung

2.1 Entmythologisierung der Natur und die „Urgeschichte des Subjekts“

Geprägt vom Faschismus, entwerfen Horkheimer und Adorno mit der 1947¹⁴ erschienenen Dialektik der Aufklärung eine Kritik, die die These voranstellt eine vollendete Aufklärung münde notwendig in Barbarei. „Seit je hat Aufklärung im umfassendsten Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen. Aber die vollends aufgeklärte Welt strahlt im Zeichen triumphalen Unheils.“¹⁵ Die unmittelbare Erfahrung des Nationalsozialismus als „Ausbruch der Irrationalität im kollektiven Umfang“¹⁶ war unbezweifelbares Zeichen einer „Selbsterstörung der Aufklärung.“¹⁷ Jene Aufklärung die als Entmythologisierung dem Mythos entsprang fällt in eben diesen zurück. Die Ursache des Rückfalls in Mythologie ist bei der „in Furcht vor der Wahrheit erstarrenden Aufklärung“¹⁸ selbst zu suchen. Dieser Rückfall ist jedoch keiner in ein Anderes, sondern lediglich in ein früheres Stadium, denn „die Mythen, die der Aufklärung zum Opfer fallen, waren schon deren eigenes Projekt.“¹⁹

Eine These zur Verstrickung von Mythos und moderner Rationalität formulierte Siegfried Kracauer bereits in seinem 1927 erschienenen Essay *Das Ornament der Masse*. „Der Prozess der Geschichte“, schreibt er, „wird von der schwachen und fernen Vernunft gegen die Naturmächte ausgefochten, die in den Mythen Erde und Himmel beherrschten. Nach der Götterdämmerung haben die Götter nicht abgedankt, die alte Natur in und außer den Menschen behauptet sich fort.“²⁰

Horkheimer und Adorno stellen ein Zitat Francis Bacons an den Anfang ihrer Aufsatzsammlung, in dem Bacon gleichsam prophetisch die immanente Dialektik der Aufklärung antizipiert. „Die Überlegenheit des Menschen liegt im Wissen, das duldet keinen Zweifel“²¹, heißt es da, und eben dies erklären die beiden Autoren in der Vorrede zu ihrer *Petitio Principii*, und gehen sogar noch einen Schritt weiter, indem sie behaupten, „dass die Freiheit in der Gesellschaft vom aufklärenden Denken unabtrennbar ist“²². Doch Bacon erkennt auch deren Kehrseite, und darin liegt dessen Leistung an die

Adorno und Horkheimer anknüpfen. „Heute beherrschen wir die Natur in unserer bloßen Meinung und sind ihrem Zwange unterworfen; ließen wir uns jedoch von ihr in der Erfindung leiten, so würden wir ihr in der Praxis gebieten.“²³

Das Projekt der Aufklärung ist die Beherrschung und Nutzbarmachung der Natur. Damit einher geht die „Entzauberung der Welt“, „die Ausrottung des Animismus“²⁴. „Von nun an soll die Materie endlich ohne Illusion waltender oder innewohnender Kräfte, verborgener Eigenschaften beherrscht werden. Was dem Maß von Berechenbarkeit und Nützlichkeit sich nicht fügen will, gilt der Aufklärung für verdächtig.“²⁵ Der Preis dafür ist die Verdinglichung der „Natur in bloße Objektivität. Die Menschen bezahlen die Vermehrung ihrer Macht mit der Entfremdung von dem, worüber sie die Macht ausüben.“²⁶

Die Aufklärung vollzieht sich als reflektierte Entmythologisierung der Natur, und in den Homerischen Epen erkennen Horkheimer und Adorno den Beleg für diesen Vollzug. Im Epos ist der Mythos bereits Erinnerung, ihre sprachliche Darstellung als es war einmal kennzeichnet ihr Entronnensein, d.h. sie sind selbst schon Teil des Projektes Aufklärung. Ihr rationales Moment ist die Entledigung der bedrohlichen Naturmacht als Unbekanntes durch anthropomorphisch gefärbte Subjektivierung. Aus der Konversion vom Mythos zur Aufklärung erhebt sich erstmalig die historische Trennung von Subjekt und Natur. „In der Verwandlung enthüllt sich das Wesen der Dinge immer als je dasselbe, als Substrat von Herrschaft. Diese Identität konstituiert die Einheit der Natur.“²⁷ Und es war das Ähnlichmachen der Zauberer und Schamanen durch Kultmasken, ihr Erklären zum Ebenbild der unsichtbaren Macht, um über Angleichung zu beeinflussen, was dem Menschen die Einheit des Selbst vermittelte. „Als solches Ebenbild erst erlangt der Mensch die Identität des Selbst, das sich in der Identifizierung mit anderem nicht verlieren kann, sondern sich als undurchdringliche Maske ein für allemal in Besitz nimmt. Es ist die Identität des Geistes und ihr Korrelat, die Einheit der Natur, der die Fülle der Qualitäten erliegt.“²⁸

In *Odysseus* sehen sie die „Urgeschichte der Subjektivität“²⁹ repräsentiert.

Der Exkurs *Odysseus* oder *Mythos und Aufklärung* bemüht sich um eine Demonstration der Verstrickung dieser beiden Begriffe. Auf der einen Seite stellt sich

Odysseus der Natur gegenüber und schwingt sich in bestandenem Abenteuer als deren Herrscher auf. Diese Naturbeherrschung vollzieht sich jedoch als Angleichung an diese. Adorno und Horkheimer ziehen dazu unter anderem die Begegnung des Odysseus mit dem Kyklopen Polyphem als Beispiel heran. Um diesem nicht zum Opfer zu fallen, bezeichnet er sich selbst als „Niemand“, was im Griechischen seinem Namen ähnlich klingt³⁰, und entgeht somit seinem Interesse. Diese Selbsterhaltung durch Selbstverleugnung bedeutet für die Autoren einen Rückfall in den „amorphen Naturzustand“, und sie setzen dies Verhalten als paradigmatisch für die Genese der Zivilisation. „In Wahrheit verleugnet das Subjekt Odysseus die eigene Identität, die es zum Subjekt macht und erhält sich am Leben durch die Mimikry ans Amorphe. [...] Seine Selbstbehauptung aber ist wie in der ganzen Epopöe, wie in aller Zivilisation, Selbstverleugnung.“³¹

2.2 Die Phasen der Mimesis

Im Kapitel *Odysseus oder Mythos und Aufklärung* begegnen wir erstmals den Begriffen der Mimikry und der Identifikation, die von Mimesis und Anäherung bei Adorno nicht immer klar zu trennen sind, oft werden sie sogar synonym verwendet. Die „Mimikry ans Amorphe“³² ist hier jedoch zu unterscheiden von der biologischen, unbewussten Mimikry als „primäre Reaktionsweise der Lebewesen auf die ihnen drohende Naturmacht“³³. Diese in der Naturwelt zu beobachtende „Angleichung ans Tote“³⁴ als Tarnung, dient einzig der Selbsterhaltung, wobei Odysseus darüber hinaus die Beherrschung der Natur durch die Ratio erstrebt und vollzieht.

In *Elemente des Antisemitismus* nehmen Adorno und Horkheimer eine Unterteilung des mimetischen Verhaltens in Phasen vor.

Die erste Phase der Biologischen Mimesis als „organische Anschmiegung ans andere“³⁵ ist noch mit Mimikry kongruent. Die zweite „magische Phase“³⁶ ist durch organisierte Handhabung der Mimesis gekennzeichnet und kulminiert in der historischen Phase, die „anstelle des eigentlich mimetischen Verhaltens [...] die rationale Praxis, die Arbeit, gesetzt (hat)“³⁷.

Um den Wandel von biologischer Mimikry zur Nutzbarmachung der Natur durch rationale Mimesis zu verdeutlichen ist es nötig ein längeres Zitat aus dem *Grenzen*

der Aufklärung untertitelten Aufsatz zu bemühen, in welchem Idiosynkrasie als Ursache und Katalysator des Antisemitismus auftritt.

„In der Idiosynkrasie entziehen sich die einzelnen Organe wieder der Herrschaft des Subjekts; selbständig gehorchen sie biologisch fundamentalen Reizen. Das Ich, das in solchen Reaktionen, wie der Erstarrung von Haut, Muskel Glied sich erfährt, ist ihrer doch nicht ganz mächtig. Für Augenblicke vollziehen sie die Angleichung an die umgebende unbewegte Natur. Indem aber das Bewegte dem Unbewegten, das entfaltetere Leben bloßer Natur sich nähert, entfremdet es sich ihr zugleich, denn unbewegte Natur, zu der wie Daphne, Lebendiges in höchster Erregung zu werden trachtet, ist einzig der äußerlichen, der räumlichen Beziehung fähig. Der Raum ist die absolute Entfremdung. Wo Menschliches werden will wie Natur, verhärtet es sich zugleich gegen sie. Schutz als Schrecken ist eine Form der Mimikry. Jene Erstarrungsreaktionen am Menschen sind archaische Schemata der Selbsterhaltung. Das Leben zahlt den Zoll für seinen Fortbestand durch Angleichung ans Tote.“³⁸

Wesentliches findet darin Ausdruck. Zum einem wird die Kontinuität des mimetischen Verhaltens durch die Evolutionsgeschichte hindurch deutlich, zum anderen wird der Begriff des Schreckens eingeführt, der eine wichtige Rolle spielt.

Beides ist miteinander verschränkt, denn das Ersetzen von leiblicher Angleichung an die Natur durch „Rekognition im Begriff“³⁹ bedeutet Subsumierung des Verschiedenen unter Gleiches. „Die Konstellation aber, unter der Gleichheit sich herstellt, [...] die Angleichung ans Ding im blinden Vollzug des Lebens wie die Vergleichung des Verdinglichten in der Wissenschaftlichen Begriffsbildung, bleibt die des Schreckens“⁴⁰.

Sie schlagen eine endgültige Brücke vom Mythos zur Aufklärung, wenn sie proklamieren, die Gesellschaft setze die drohende Natur fort als den dauernden, organisierten Zwang, der, in den Individuen als konsequente Selbsterhaltung sich reproduzierend, auf die Natur zurückschlage als gesellschaftliche Herrschaft über die Natur“⁴¹.

Diese Verschlingung von Mythos und Natur führt über die Befreiung des Menschen von einer Beherrschung durch die Natur zu einer Beherrschung über die Natur und schließlich der Herrschaft des Menschen über den Menschen. Selbstkonstitution bzw. Selbsterhaltung qua

Mimikry mündet in Aufklärung als eine „totalitäre“⁴² und ihr Instrument ist die Vernunft. Diese schlägt sich in der „Wissenschaftlichen Begriffsbildung“ wie auch bereits in der „List des Odysseus“ nieder. Ist Mimesis noch Funktionsbegriff einer „Stellung zur Realität jenseits der fixen Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt“⁴³, so ist Rationalität im Erkenntnisprozess ihr Widerpart.

3. Das Verhältnis von Mimesis und Rationalität.

Bloße, unbewusste Mimesis ist „unmittelbar keine Erkenntnis“⁴⁴, denn schon im archaisch-mimetischen Verhalten entfremdet sich das Subjekt von der Natur. Die Angleichung an das jeweilige Objekt wird damit bezahlt, dass das Subjekt selber Objekt wird und keine innerliche, durch die Einheit seines Lebens und Bewusstseins konstituierte Beziehung mehr herstellen kann. Dem derart depersonalisierten Subjekt ist das eigentliche Prinzip der Identität des Ich denke verlustig gegangen und erfährt so den Raum als absolute Entfremdung, denn indem „das ‚entfaltete Leben‘, das Bewegte sich der unbewegten Natur gleichmacht, wird es Teil der in ihr waltenden äußerlichen Beziehung, verliert es die Zeitstruktur des Sukzessiven und entfremdet sich gerade von dem, dem es sich nähert“⁴⁵. Der Raum gilt ihm somit als das nicht Synthetisierte, die „aufgespaltene Kontinuität der Zeit“⁴⁶. Diese „Innere Organisationsform“ der Zeit ist selbst bei Odysseus noch so schwach, dass die Erzählung seines Lebens in eine „äußerlich-räumliche Abfolge abgeleitet“⁴⁷. Es ist der Raum, nicht die Zeit, das Schema der mythischen Epoche, „eine Gleichzeitigkeit, die dem Diffusen und Amorphen der Natur entspricht“⁴⁸. Selbsterhaltung durch mimetisches Verhalten qua somatischer Angleichung führt also zur Objektivierung des Subjektes, es „schrumpft zusammen auf ein punktuelles Bewusstsein“⁴⁹

„Die Welt des Tieres ist begriffslos [...] Im Fluss findet sich nichts, das als bleibend bestimmt wäre, und doch bleibt alles eins und dasselbe, weil es kein festes Wissen ums Vergangene und keinen hellen Vorblick in die Zukunft gibt [...] Damit das Glück substantiell werde, dem Dasein den Ton verleihe, bedarf es identifizierender Erinnerung, beschwichtigender Erkenntnis, der religiösen oder philosophischen Idee, kurz des Begriffs.“⁵⁰ Diese begriffs- und erinnerungslose Welt ist jedoch nicht nur auf das Tier beschränkt. Auch die moderne

Erfahrungswelt, so Adornos Polemik, wird „tendenziell wieder der der Lurche (angeähnelte)“⁵¹, „das Leben des einzelnen [...] hat jede Kontinuität der Bewussten Erinnerung [...] verloren. Die Individuen reduzieren sich auf die bloße Abfolge punkthafter Gegenwart [...]“⁵². Damit Mimesis Erkenntnis werden kann, bedarf es des „korrektiven Korrelats“ der Rationalität, denn sie ist es, welche die nötige begriffliche Distanz gegen eine leere, physiologische Anäherung an die Natur bewahrt, wohingegen Mimesis den durch ebendiese rationale Distanz hervorgegangenen Hiatus zwischen Subjekt und Objekt kittet. Dieses dialektische Zusammenwirken von Mimesis und Rationalität konstituiert eine Synthesis, die die „Entfremdung“ und „Depersonalisierung“ aufhebt. Die Synthesis ist eine zeitliche und verbindet das unverbundene Nebeneinander des Raumes in der Zeit.

Adornos und Horkheimers Analyse geht jedoch dahin, dass in der Moderne die mimetische Rationalität ihre Funktion als „korrekatives Korrelat“⁵³ nicht erfüllt. Das Subjekt hat sich nie in freier Weise zur Natur verhalten, sondern Mimesis bewusst in den Dienst der Selbsterhaltung und, wie schon Odysseus, der Naturbeherrschung gestellt. „Die mimetischen Impulse wurden funktionalisiert“⁵⁴. Damit begann die Unterdrückung der Mimesis durch Rationalität, die letztlich zur Verdinglichung des Bewusstseins führt. Dem Begriff der Verdinglichung liegt Adornos erkenntnistheoretische Annahme zugrunde, der zufolge „das Subjekt und das Objekt in einem reziproken Vermittlungsverhältnis stehen“⁵⁵. „Ein Moment, dass nicht durch das andere vermittelt wird, sei es das Subjekt oder das Objekt, wird gleichsam verdinglicht.“⁵⁶ Diese Verdinglichung führt, wie das „punktuelle Bewusstsein“ des archaisch-mimetischen Verhaltens, zum Verlust der Erinnerung, und ist „transzendente Bedingung der Wissenschaft. Alle Verdinglichung ist ein Vergessen“⁵⁷.

4. Kunst als Statthalter mimetischen Verhaltens

4.1 Ästhetisches Verhalten

Adornos posthum veröffentlichte und fragmentarisch gebliebene Schrift Ästhetische Theorie ist um die Frage zentriert, ob Kunst überhaupt noch möglich ist.

„Zur Selbstverständlichkeit wurde, dass nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr

Existenzrecht.“⁵⁸ Adorno zufolge ist die Geschichte der Kunst in der Geschichte der Aufklärung angesiedelt. Da, wie wir gesehen haben, die Aufklärung in der Barbarisierung der Gesellschaft und schließlich im Faschismus kulminierte, und die Kunst in diesem Prozess involviert ist, stellt sich die Frage, was das Wesen der Kunst ist, welche ihre Funktion ist und lässt den Geltungsanspruch der Kunst in der Moderne überhaupt bezweifeln.

Doch inwieweit sind Kunst und Aufklärung tatsächlich verstrickt?

Wir haben oben die Rolle der Magie im Aufklärungsprozess erwähnt, und es sind auch eben jene magischen Praktiken denen die Kunst entsprang. Ihre geschichtliche Entwicklung zeichnet sich in der Säkularisierung des Rituals ab.

„Sind die ältesten Kunstwerke im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen, so hat sich in der Renaissance der profane Schönheitdienst herausgebildet.“⁵⁹ Aus diesem Prozess entwickeln sich die Kunstautonomie und ihre Wendung in eine Affirmation der bestehenden Welt. Eine Integration in die Realität aus der Adorno seine Kritik an der Kulturindustrie ableitet. Für uns ist an dieser Stelle wesentlicher inwieweit sich mimetisches Verhalten in der Kunst zeigt. Denn trotz aller Parallelität zur Aufklärung hebt Adorno emphatisch eine Differenz zur Genese der Kunst hervor. „Sie besteht darin, dass die aus magischen Praktiken stammende Kunst noch die für die Magie wesentliche mimetische Verhaltensweise bewahrt, die ansonsten im Zuge der aufklärerischen Naturbeherrschung in erheblichem Maße von der rationalen Verhaltensweise abgelöst wurde.“⁶⁰ Kunst ist somit „Zuflucht des mimetischen Verhaltens“⁶¹. Weiter unten heißt es: „Hat die ästhetische Verhaltensweise [...] sich von den magischen Praktiken einmal (ab)gesondert, so eignet ihr seitdem etwas vom Überrest, wie wenn die in die biologische Schicht zurückreichende, funktionslose Mimesis als eingeschliffene festgehalten würde [...]“⁶². Dieser Überrest also ist ein mimetischer Impuls der der Ratio gegenübergestellt ist und sich in der ästhetischen Verhaltensweise bewahrt hat.

4.2 Ästhetische Rationalität

Festgestellt wurde, dass Mimesis und Rationalität als epistemologische Kategorien einander benötigen, Mimesis aber von der verstandesorientiert entwickelten

Rationalität verdrängt wurde, was mit der „Mimesis ans Tote“⁶³ bezahlt wurde. Das nunmehr nichtidentische Lebendige, das in der Zivilisationsgeschichte weitgehend unterdrückt wurde, soll nun durch das ästhetische Verhalten wieder „entfaltet“ werden. Und da liegt der Bezug zum oben genannten Schrecken. Denn das verdinglichte Subjekt kann durch die archaisch-biologische Reaktionsweise des „Erschauerns“ dem „Bann der Verdinglichung“⁶⁴ bewusst werden und ihm so entgehen.

„Am Ende wäre das ästhetische Verhalten zu definieren als die Fähigkeit, irgend zu erschauern, so als wäre die Gänsehaut das erste ästhetische Bild. [...] nicht ist Leben am Subjekt, als dass es erschauert, Reaktion auf den totalen Bann, die ihn transzendiert, Bewusstsein ohne Schauer ist das verdinglichte. Jener, darin Subjekt sich regt, ohne schon zu sein, ist aber das vom Anderen Angerührtsein. [...] Solche konstitutive Beziehung des Subjekts auf Objektivität in der ästhetische Verhaltensweise vermählt Eros und Erkenntnis.“⁶⁵

Und weiter oben heißt es, „Ästhetisches Verhalten ist das ungeschwächte Korrektiv des mittlerweile zur Totalität sich aufspreizenden verdinglichten Bewusstseins.“⁶⁶ Insofern besteht eine Analogie zwischen dem Verhältnis von Rationalität zu Mimesis, und ästhetischem Verhalten zum verdinglichten Bewusstsein. Gleichzusetzen sind sie jedoch nicht, denn ästhetisches Verhalten „ist weder Mimesis unmittelbar, noch die verdrängte sondern der Prozess, den sie entbindet und in dem sie modifiziert sich enthält.“⁶⁷ Ästhetische Mimesis darf nicht in die archaische Mimesis zurückfallen, um die verdinglichte Rationalität zu korrigieren. Sie muss, um Erkenntnistätigkeit zu sein, selber rational sein. „Fortlebende Mimesis, die nichtbegriffliche Affinität des subjektiv Hervorgebrachten zu seinem Anderen, nicht Gesetzten, bestimmt Kunst als eine Gestalt der Erkenntnis, und insofern ihrerseits als >rational<.“⁶⁸

Erst die Reziprozität von Mimesis und Rationalität im Ästhetischen Kontext befähigt dazu „mehr an den Dingen wahrzunehmen als sie sind“⁶⁹, denn „Mimesis bricht im Kunstwerk den absoluten Primat der zweckorientierten Rationalität indem sie diese auf ihre ursprüngliche Partikularität als synthetisierendes Moment im Erkenntnisprozess zurückdrängt“⁷⁰.

Um die Rolle der Rationalität im Kunstwerk deutlicher zu machen, ist es notwendig die ästhetische von der

außerästhetischen Rationalität, gegen welche jene sich wendet, abzugrenzen.

Die mimetischen Impulse, dürfen wie gesagt im ästhetischen Verhalten nicht unvermittelt auftauchen, um ihren Rückfall in archaische Mimesis zu verhindern. Dies leistet ihre Verobjektivierung im Kunstwerk durch dessen rational gewirkte Konstruktion. Und damit ist tatsächlich das vom Künstler geformte oder zusammengesetzte Material gemeint. „Kunst objektiviert den mimetischen Impuls. Sie hält ihn ebenso fest, wie sie ihn seiner Unmittelbarkeit entäußert und ihn negiert.“⁷¹ Da also Mimesis als „archaisches Verhalten [...] unmittelbar praktiziert“⁷² keine Erkenntnis ist, bedarf sie im Kunstwerk der Rationalität als „das einheitsstiftende, organisierende Moment, nicht ohne der Relation zu der draußen waltenden, aber (jene) bildet nicht deren kategoriale Ordnung ab“⁷³. Durch diese Entledigung des mimetischen Impulses von seiner Unmittelbarkeit wird Kunst „zum Bewusstsein ihrer selbst getriebene Mimesis“⁷⁴, und die ihr immanente Rationalität, zu einer die sich die Herrschaftsstrukturen der äußeren aneignet um gegen jene vorzugehen. Im ästhetischen Kontext ist Rationalität also Teil des mimetischen und identifizierenden Verhaltens, das die Autonomie und zugleich die Kritikfähigkeit der Kunst gewährleistet.

4.3 Mimesis der Kunst

Kunst bedarf der Autonomie um ihren Zweck, nämlich die mittelbare Erkenntnis der Negativität der Welt, erfüllen zu können, läuft aber dadurch Gefahr als autonomer Bereich der Kritik nicht mehr fähig zu sein. Adorno löst dies Problem wie immer dialektisch. Ihre notwendige Kritikfähigkeit verlieren die Werke, indem sie sich dem Markt unterwerfen und zu Waren werden, die als Genuss erfahren werden. Ware ist für Adorno das Immergleiche, das stets als etwas Neues angepriesen werden muss, damit sie Käufer findet. Diesem Schicksal können die Werke nur entgehen, indem sie sich jenes Herrschaftsprinzip zu Eigen machen. „Die Idee der Freiheit, ästhetischer Autonomie verschwistet, hat an Herrschaft sich geformt, die sie verallgemeinerte. So auch die Kunstwerke. Je freier von auswendigen Zwecken sie sich machten, desto vollständiger bestimmten sie sich als ihrerseits herrschaftlich organisierte.“⁷⁵

Der äußeren Herrschaft setzen die Kunstwerke also ihre innere gegenüber, worin ihre Autonomie sich konstitu-

iert. Das mimetische Verhalten, das der Kunst genauso unentbehrlich ist, steht dieser Autonomie, wie es scheinen könnte, jedoch nicht gegenüber, sondern ist vielmehr ihr Träger. „Durch Nachahmung hindurch, nicht abseits von ihr hat Kunst zur Autonomie sich gebildet; an ihr hat sie die Mittel ihrer Freiheit erworben.“⁷⁶ Wieder mal ist es die Reziprozität und gegenseitige Durchdrungenheit der scheinbar antagonistischen Begriffe, die ihre Bedeutung aber auch Missverständlichkeit bedingen. Wie lässt sich nun das Mimetische als Nachahmung der Natur in der Kunst genauer bestimmen?

Nachahmung der Natur bedeutet in der Ästhetischen Theorie Nachahmung des Naturschönen. Naturschönheit ist „das ästhetische Prädikat für das erkenntnistheoretische des Ungegenständlichen; schön ist Natur, insofern sie ungegenständlich oder [...] unbestimmbar ist“⁷⁷.

„Als Unbestimmtes, antithetisch zu den Bestimmungen, ist das Naturschöne unbestimmbar, darin der Musik verwandt [...]. Wie in Musik blitzt, was schön ist, an der Natur auf, um sogleich zu verschwinden vor dem Versuch, es dingfest zu machen. Kunst ahmt nicht Natur nach, auch nicht einzelnes Naturschönes, doch das Naturschöne an sich. [...] Das Schöne erfordert vielleicht die sklavische Nachahmung dessen, was in den Dingen unbestimmbar ist.“⁷⁸

Als einen Aspekt der „neuen Kunst“ stellt er die Erkenntnis heraus, „dass Natur, als ein Schönes, nicht sich abbilden lässt. Denn das Naturschöne als Erscheinendes ist selber Bild. Seine Abbildung hat ein Tautologisches, das, indem es das Erscheinende vergegenständlicht, zugleich es wegschafft.“⁷⁹

Kunst stellt sich damit also in Gegensatz zur Natur als gegenständliches, als „natura naturata“⁸⁰. Kunst ist, so Adorno, Nachahmung nicht von Geschaffenem sondern des Aktes der Schöpfung selber⁸¹. Um also das Naturschöne an sich nachahmen zu können, muss die Kunst strukturell sich dem Prinzip der geschaffenen aber unbestimmbaren Natur anähneln. Diese Mimesis an „natura naturans“ geschieht jedoch gewissermaßen selbstreflexiv, denn „von sich aus will jedes Kunstwerk die Identität mit sich selbst“⁸². Die Ähnlichkeit des Kunstwerkes definiert sich also nicht über etwas außerhalb seiner, sondern gelangt zum Ausdruck der „natura naturans“ über Automimesis. „Gleichnis des Kunstwerks ist der Schöpfungsakt, und das Kunstwerk rangiert umso höher, je mehr es diesem gleicht; je ähn-

licher, ließe sich pleonastisch sagen, es mit sich selber ist“⁸³. Darin liegt das oben zitierte Wort der sich selbst bewussten Mimesis und erhellt weiterhin, dass „durch Nachahmung hindurch, nicht abseits von ihr [...] die Kunst zur Autonomie sich gebildet (hat)“⁸⁴, denn in dieser Selbstbezüglichkeit bildet sich gleichsam ihre Differenz zur Natur, die ihr die Fähigkeit verleiht die Negativität der Welt zu spiegeln.

4.4 Selbstkonstitutionsprozess des Kunstwerks

Wir haben oben bereits die Synthesis als Funktionsbegriff der Rationalität herausgestellt die im dialektischen Verhältnis mit Mimesis eine Vereinheitlichung des Disparaten bewerkstelligt und verhindert, dass das Wahrgenommene in einem „begriffslosen Wahrnehmungsstrom verloren geht“⁸⁵. Diese synthetisierende Leistung erkennt Adorno in der ästhetischen Rationalität, also das organisierende Moment im Kunstwerk, denn sie versucht „nach Maßgabe der mimetisch erzeugten Ähnlichkeitsbeziehungen ‚Unvereinbares zu vereinen‘“⁸⁶. Als ästhetische Rationalität begreift er also die immanente Disposition der sich im Kunstwerk zur integralen Konstruktion fügenden Materialien, worunter, wie sich zeigen wird, nicht die vom Künstler vorgenommene Konfiguration zu verstehen ist. „Die Synthesis durchs Kunstwerk ist seinen Elementen nicht bloß angetan; sie wiederholt, worin sie miteinander kommunizieren“⁸⁷ schreibt Adorno, womit sie als Konstellationsbegriff bestimmt ist. Konstellationen die nicht willkürlich nach Vorgabe des Subjektes verbinden, vielmehr synthetisiert wahre Phantasie das, was Synthese „auch von sich aus gestattet und verlangt“⁸⁸. Der Künstler, nicht mehr als ein „Werkzeug“⁸⁹, ein „Geburts helfer“, setzt die Materialien, Mittel und Produktionsverfahren ins Werk, die allesamt aus der Realität stammen, die aber durch interne Kommunikation und Selbstkonstitution ein „mehr“ werden, das den Künstler „überrascht“⁹⁰. Dies lässt an Heidegger denken, der den notwendigen „dinglichen Unterbau“⁹¹ nicht zum Werk rechnet. Das Werk ist nicht Teil der Welt, „sondern gehört einzig in den Bereich der durch es selbst eröffnet wird“⁹². Adorno spricht sogar vom „sich selbst Denken des Kunstwerks“⁹³, als „geistbegabten Organismus“⁹⁴. „Was in den Kunstwerken erscheint, nicht abzuheben von der Erscheinung, aber auch nicht mit ihr identische, das Nichtfaktische an ihrer Faktizität, ist ihr Geist.“⁹⁵ Dieses „Mehr“, der ästheti-

sche Geist der Kunstwerke, entspringt der Synthesis von Mimesis und Rationalität, ist aber weder dem einen noch dem anderen identisch. Mimesis, so Adorno, ist die „physiologische Vorform des Geistes“⁹⁶, das „Vorgeistige“⁹⁷ der Kunst. „Im Geist überlebt etwas vom mimetischen Impuls“⁹⁸. Und die Rationalität der Kunstwerke wird zu Geist einzig, wofern sie untergeht in ihr dem polar Entgegengesetzten“⁹⁹. Und dieses Eintauchen ins Andere ist eben die Fähigkeit zur Mimesis. Der Geist erwächst also aus dem dialektischen Zusammenspiel von Rationalität und Mimesis, womit er sich sowohl gegen Hegel als auch gegen Kant wendet.

„In der Hegelschen Ästhetik war die Objektivität des Kunstwerks die in ihre eigene Andersheit übergangene und mit ihr identische Wahrheit des Geistes. Ihm ward Geist eins mit der Totalität, auch der ästhetischen. Wohl ist er aber in den Kunstwerken keine intentionale Einzelheit, doch ein Moment wie alles Einzelne, alle Tatbestände darin.“¹⁰⁰

Gleichermaßen löst er sich damit von der Kantischen Vorstellung, der Geist sei das Vermögen des Genies zur „Darstellung ästhetischer Ideen“, da, wie wir herausgestellt haben, der Künstler als „Geburts helfer“ vom sich selbst konstituierenden Kunstwerk überrascht ist. Und durch eben diese „Beherrschung des Beherrschenden revidiert Kunst zuinnerst Naturbeherrschung“¹⁰¹.

Die Kunstwerke, heißt es an anderer Stelle, weiten jedoch den „Herrschaftsbereich der Menschen extrem aus“¹⁰², indem sie nicht die äußere Natur abbilden sondern „Widerschein des Ansichseins der Natur“¹⁰³ sind. Die Ähnlichkeit ist also keineswegs eine äußere, sondern eine strukturelle. „Je strenger die Kunstwerke der Naturwüchsigkeit und der Abbildung von Natur sich enthalten, desto mehr nähern die gelungenen sich der Natur.“¹⁰⁴

Damit stellt sich die Frage erneut, wie Kunstwerke als autonome, „kraft der Setzung einer Sphäre für sich“, noch ihre geforderte gesellschaftlich-kritische Funktion ausüben können.

5. Kunst und Gesellschaft

Die Antwort darauf liegt im Doppelcharakter der Kunstwerke. Auf der einen Seite repräsentiert jedes von ihnen die Geschichte der es entwachsen ist, in der sie als „bewusstlose Geschichtsschreibung“¹⁰⁵ funktioniert.

Ihre „innere Historizität“ ist in Wahrheit nichts als die „sedimentierte auswendige Geschichte“¹⁰⁶; auf der anderen Seite schreibt Adorno ihnen eine „monadologische Konstitution“¹⁰⁷ zu, insofern, als dass sie der Wirklichkeit gegenüber eine „verschlossene Objektivität“¹⁰⁸ bilden.

„Monade: Kraftzentrum und Ding in eins. Kunstwerke sind gegeneinander verschlossen, blind, und stellen doch in ihrer Verschlossenheit vor, was draußen ist. [...] verflochten mit Geschichte und Gesellschaft, reichen die Kunstwerke über ihr Monadisches hinaus, ohne dass sie Fenster hätten.“¹⁰⁹

Durch diese autonome, funktionslose Konstitution der Kunstwerke werden sie zum Gegenbild der zweckgebundenen Rationalität. Diese Verschlossenheit der Werke gegenüber der empirischen Realität nennt Adorno nun ein idiosynkratisches Verhalten, welches jener oben genannten, nachgebildet ist. Er deutet dieses archaisch-mimetische Verhalten, biologische Verdinglichung, im ästhetischen Zusammenhang um in ein der gesellschaftlichen Verdinglichung opponierendes kritisches Verhalten. Sie Entziehen sich der Macht der Verdinglichung und der zweckgebundenen Integration. „Die rücksichtslose Autonomie der Werke, die der Anpassung an den Markt, und dem Verschleiß sich entzieht, wird unwillkürlich zum Angriff.“¹¹⁰

Und nur indem die autonome Kunst sich den „mimetischen Impuls als der Ursprung einer Rationalität, die nicht auf das Modell instrumenteller Verfügung reduziert wäre“, zu eigen macht, „kann sie nach Adorno der vollendeten Negativität einer schlechten Wirklichkeit unter Berufung auf ein anderes Prinzip kritisch entgegenreten“¹¹¹. Ein Entgegenreten, das nach Auschwitz dann unmöglich schien. Doch „weil die Welt ihren eigenen Untergang überlebt hat, bedarf sie gleichwohl der Kunst als ihrer bewusstlosen Geschichtsschreibung. Die authentischen Künstler der Gegenwart sind die, in deren Werken das äußerste Grauen nachzittert“¹¹².

Endnoten

- 1 Früchtl, Joseph, Mimesis, Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno, Würzburg, 1986, S. 8.
- 2 Platon, Politeia, X, 5.1.3.1 „Gar weit also von der Wahrheit ist die Nachbilderei; und deshalb, wie es scheint, macht sie auch alles, weil sie von jeglichem nur ein wenig trifft (und das) im Schattenbild.“
- 3 Früchtl, S. 11.
- 4 ebd.
- 5 Früchtl, S. 15.
- 6 ebd. S. 16.
- 7 Adorno, T.W., Horkheimer, M., Dialektik der Aufklärung, Frankfurt a.M., 1969, S. 189. (Im Folgenden: DA).
- 8 Freud, Sigmund, Studienausgabe III., Psychologie des Unbewussten, Frankfurt a.M., 1975, S. 248.
- 9 DA, S. 47.
- 10 Adorno, T.W., Negative Dialektik, Frankfurt a.M., 1970, S. 372.
- 11 Benjamin, Walter, gesammelte Schriften II., Hg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1978, S. 204.
- 12 ebd., S. 211.
- 13 Benjamin, Walter, Gesammelte Schriften, Band II, S. 204.
- 14 Erstmals 1944 in New York unter dem Titel Philosophische Fragmente.
- 15 Adorno, T.W., Horkheimer, M., Dialektik der Aufklärung (DA), Frankfurt a.M., S. 7.
- 16 DA., S. 3.
- 17 ebd.
- 18 ebd.
- 19 ebd., S. 14.
- 20 zitiert nach: Schweppenhäuser, Gerhard, Theodor W. Adorno zur Einführung, Hamburg, 1996, S. 38.
- 21 DA. S. 7.
- 22 ebd. S.3.
- 23 ebd. S. 7.
- 24 ebd. S. 8.
- 25 ebd. S. 9.
- 26 ebd. S. 12.
- 27 ebd. S. 15.
- 28 DA. S.12.
- 29 ebd. S. 62.
- 30 Udeis, vgl. DA S. 62.
- 31 DA. S. 75.
- 32 DA. S. 62.
- 33 Lee, Byung Jin, Kunst als Korrelat und Korrektiv der Wirklichkeit, Dialektik der Kunstautonomie im Verhältnis zur Aufklärungskritik und negativen Dialektik bei Theodor W. Adorno, Frankfurt a.M., 1999, S. 24.
- 34 DA. S. 189.
- 35 DA. S. 162.
- 36 ebd.
- 37 ebd.
- 38 DA. S. 163.
- 39 DA. S. 162.
- 40 ebd.
- 41 ebd.
- 42 ebd. S. 10.
- 43 Adorno, T.W., Ästhetische Theorie (ÄT), GS7, Hg. v. Rolf Tiedemann u.a., Frankfurt a.M., 1970, S. 163.
- 44 ÄT 169
- 45 Früchtl, Joseph, Mimesis, Konstellation eines Zentralbegriffs, Würzburg, 1986, S. 33.
- 46 ebd.
- 47 ebd.
- 48 ebd.
- 49 ebd. S. 34.
- 50 DA. S. 296.
- 51 DA. S. 50.
- 52 DA. S. 254.
- 53 Früchtl, S. 35.

- 54 Zimmermann, Norbert, Der ästhetische Augenblick, Theodor W. Adorno Theorie der Zeitstruktur von Kunst und ästhetischer Erfahrung, Frankfurt a.M 1989, S. 24.
- 55 Lee, S. 151.
- 56 ebd.
- 57 DA, S. 274.
- 58 ÄT S.9.
- 59 Benjamin, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,, Frankfurt a.M., S. 16.
- 60 Lee, S. 143.
- 61 ÄT, S. 86.
- 62 ÄT, S. 487.
- 63 Lee, S. 161.
- 64 Lee, S. 144.
- 65 ÄT, S. 498 ff.
- 66 ÄT., S. 488.
- 67 ebd., S. 489.
- 68 ebd., S. 86 ff.
- 69 ebd., S. 488.
- 70 Zimmermann, S. 28.
- 71 ÄT, S. 424.
- 72 ebd., S. 169.
- 73 ebd., S. 88.
- 74 ebd., S. 384.
- 75 ÄT, S. 34.
- 76 ebd., S. 425.
- 77 Früchtl, S. 76.
- 78 ÄT, S. 113.
- 79 ebd., S. 105.
- 80 Früchtl, S. 11.
- 81 Adorno, T.W., GS11, Noten zur Literatur, Frankfurt a.M., S. 199.
- 82 ÄT, S. 14.
- 83 Adorno, GS11, S. 200.
- 84 ÄT, S. 425.
- 85 Zimmermann, S. 42.
- 86 ebd.
- 87 ÄT, S. 19.
- 88 Adorno, Negative Dialektik, S.142.
- 89 ÄT, S. 249.
- 90 ebd., S. 63.
- 91 Heidegger, Martin, Ursprung des Kunstwerks, Stuttgart, 1960, S. 33.
- 92 ebd., S. 37.
- 93 ÄT, S. 175.
- 94 Zimmermann, S. 45.
- 95 ÄT, S. 134.
- 96 ebd., S.172.
- 97 ebd., S. 180.
- 98 ebd., S. 411.
- 99 ebd., S. 180.
- 100 ÄT, S. 138.
- 101 ebd., S. 207.
- 102 ÄT, S. 120.
- 103 ebd.
- 104 ebd.
- 105 Kiedaisch (Hg.), Petra, Lyrik nach Auschwitz?, Adorno und die Dichter, Stuttgart, 1995, S. 53.
- 106 ÄT, S. 133.
- 107 ÄT, S. 269.
- 108 Lee, S. 278.
- 109 ÄT, S. 268.
- 110 Adorno, Noten zur Literatur, S. 425.
- 111 Recki, Birgit, Mimesis: Nachahmung der Natur, kleine Apologie eines missverstandenen Leitbegriffs, in: Kunstforum international, Bd. 114, Imitation und Mimesis, S. 119.
- 112 Kiedaisch (Hg.), Petra, Lyrik nach Auschwitz ?, Adorno und die Dichter, Stuttgart, 1995, S.53

Bibliographie

- Adorno, T.W., Ästhetische Theorie, GS7, Hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M., 1970.
- Adorno, T.W., Negative Dialektik, Frankfurt a.M., 1970.
- Adorno, T.W., Noten zur Literatur, GS11, Frankfurt a.M., 1974.
- Adorno, T.W., Horkheimer, M., Dialektik der Aufklärung, Frankfurt a.M. 1969.
- Benjamin, Walter, gesammelte Schriften II., Hg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1978.
- Benjamin, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a.M., 1977.
- Freud, Sigmund, Studienausgabe III., Psychologie des Unbewussten, Frankfurt a.M., 1975.
- Früchtl, Joseph, Mimesis, Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno, Würzburg, 1986.
- Heidegger, Martin, Ursprung des Kunstwerks, Stuttgart, 1960.
- Kiedaisch (Hg.), Petra, Lyrik nach Auschwitz?, Adorno und die Dichter, Stuttgart, 1995, S. 53.
- Lee, Byung Jin, Kunst als Korrelat und Korrektiv der Wirklichkeit, Dialektik der Kunstautonomie im Verhältnis zur Aufklärungskritik und negativen Dialektik bei Theodor W. Adorno, Frankfurt a.M., 1999.
- Platon, Politeia, nach der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher, Leipzig, 1991.
- Recki, Birgit, Mimesis: Nachahmung der Natur. Kleine Apologie eines Missverstandenen Leitbegriffs, In: Kunstforum International, Bd.14, S. 116-126
- Sauerland, Karol, Einführung in die Ästhetik Adornos, Berlin, 1979.
- Schweppenhäuser, Gerhard, Theodor W. Adorno zur Einführung, Hamburg, 1996.
- Thyen, Anke, Negative Dialektik und Erfahrung, Zur Rationalität des Nichtidentischen bei Adorno, Frankfurt a.M., 1989.
- Zimmermann, Norbert, Der ästhetische Augenblick, T. W. Adornos Theorie der Zeitstruktur von Kunst und ästhetischer Erfahrung, Frankfurt a.M., 1989.

Zusammenfassung

Der Begriff der Mimesis bildet in vielerlei Hinsicht ein zentrales Moment klassischer Ästhetik und gleichermaßen der zeitgenössischen Kunsttheorie. Stets sind es Modalitäten der Angleichung und der Ähnlichkeit, des Statthaltens und Repräsentierens, die formell wie konzeptuell den Katalysator künstlerischen Schaffens bilden. Adorno hat einen großen Teil seiner unvollendeten ‚Ästhetischen Theorie‘ dem Begriff Mimesis gewidmet. Die Besonderheiten seiner Zeit und Generation, sein eher soziologischer und Kultur- denn Kunsthistorischer Ansatz bedingen eine ungewöhnliche Gegenüberstellung von Mimesis und Ästhetik, Rationalität und Aufklärung und der Funktion von Kunst. Folgender Traktat unternimmt den Versuch, die komplexe Entwicklung des Mimesis-Begriffs bei Adorno, von der biologischen Mimesis als Mimikry zum mimetischen Verhalten als rationaler Praxis, bishin zum Prinzip der Nachahmung bei selbstkonstitutiven Kunstwerken zu skizzieren, und innerhalb seiner Ästhetischen Theorie zu verorten.

Autor

Sven Stein studierte Kunstwissenschaft, Philosophie und Geschichte an der TU-Berlin. Seit 2007 arbeitet er an seinem Dissertationsprojekt, welches den Arbeitstitel „Paragone und Postmoderne – Revision des Bildbegriffs durch Konfrontation mit dem Wort. Ein kritischer Vergleich von Rémy Zauggs und Joseph Kosuths Arbeiten zu Repräsentations- und Wahrnehmungstheorie“ trägt. Ende 2005 eröffnete er als Teilhaber die Berliner Dépendence der New Yorker Strychnin Gallery. Seit April 2007 arbeitet er in der Taxierungsabteilung eines Dänischen Auktionshauses in Hamburg.