

Die Ästhetische Ambivalenz diaphaner Körper

Störung, Transparenz, Opazität

Die durchscheinenden Qualitäten des Hologramms wurden bereits im Kontext der unterschiedlichen Illusionskritiken thematisiert und schließlich mit Blick auf die Filmhologramme spezifiziert. Als motivische Schwerpunkte wurden unter anderem der durchgeistigte, sowie der erotisch-fetischisierte Körper offenbar. Neben der Eigenschaft, materiell durchsichtig zu sein, wiesen alle Beispiele solche Momente der ästhetischen Störung auf. Diese Momente zielten nicht zuletzt darauf ab, den Bildstatus des Hologramms für die Zuschauer*innen zu unterstreichen – oder prägnanter, das Hologramm-Wesen der abgebildeten Personen in Erinnerung zu rufen.

Zwei markante Szenen für solche ästhetischen Störmomente wurden in den Filmsequenzanalysen besprochen. Was im Film *I, Robot* die seitliche Kamerafahrt übernahm, indem sie das flackernde, flache Bild des Dr. Lanning enttarnte, geschah in der Liebezene aus *Bladerunner 2049* filmimmanent.¹ Während sich K und das Hologramm Joi verliebt zum Kuss annähern, friert Jois Bild plötzlich in Kusspose ein. Grund dafür ist ein Anruf, der über das umfassende Assistenzsystem eingeht, das an das Hologramm gekoppelt ist.² Kaum eine Hologrammdarstellung im Film verzichtet auf solche Effekte der Störung.

Eine weitere Sequenz aus *Bladerunner 2049* stellt die Störung des Hologramms sogar in den Mittelpunkt der Darstellung. Sie zeigt Officer K bei einer Verfolgungsjagd mit dem ehemaligen Kopfgeldjäger und Polizeibeamten Rick Deckard (Harrison Ford) in einem alten, leerstehenden Spielkasino in Las Vegas. Während K Schutz zwischen den Sitzgruppen sucht, flackern in der Dunkelheit des Raumes immer wieder Hologramme auf der Bühne auf,

1 Vgl. diese Arbeit, S. 92f.

2 Vgl. diese Arbeit, S. 109.

die früher vermutlich zu einem Showprogramm gehörten. Unter den Hologrammen ist auch eines der Rock'n'Roll Legende Elvis Presley – es performt den Klassiker *Can't Help Falling in Love*. Die synchronisierte Musik taucht dabei ebenso fragmentarisch und abgehakt auf (bzw. ab), wie es das Hologrammbild tut (Abb. 5.1). Anders als das neuste KI-begabte Modell Joi, wird der Bühnen-Elvis von vornherein als diaphaner Körper dargestellt. Im Kontrast zu Joi erscheint er primär als überholte Medientechnik, die unbedingt gewartet werden müsste und nur als vorprogrammierte Inszenierung funktioniert.

Abb. 5.1: Casino-Szene aus ›Bladerunner 2049‹ in der das störanfällige Elvis-Hologramm während eines Schusswechsels durch den Saal geistert



Neben der Behauptung, dass die Entwicklung des Hologramms am (mindestens audiovisuell) vollständigen Simulacrum orientiert ist und damit auf eine Verdoppelung der Realität hinauswill, unterstreicht die Elvis-Sequenz auch eine vertraute Interpretation des gestörten Bildes. Entsprechend drücken sich am unterbrochenen und flackernden Hologramm das Misslingen der Informationswiedergabe, sowie die Verfehlung einer immersiven Verstrickung aus. Die Störung wird als Mangel inszeniert. Im Umkehrschluss wird die störffreie Vermittlung – in der das Medium selbst zurücktritt und ein immersives Eintauchen ermöglicht – als erstrebenswerter Idealzustand präsentiert.

Auf medienphilosophischer Ebene geht diese Affirmation einer ungestörten Vermittlung nicht zuletzt in der Transparenzthese auf: Sie besagt, dass Medien im Vermittlungsprozess idealerweise zurücktreten und durchsichtig werden. Christiane Voss sieht diesen Ansatz bereits bei Platon angelegt, insofern er die trügerische Dimension der Abbildlichkeit mit der Medientransparenz verschränkt. Entsprechend ordnet Platon ein Kunstwerk als umso trügerischer ein, desto unbemerkter die medialen Tricks und Techniken vonstatten gehen.³ Transparenz und Schein werden im Zuge dessen gleichgesetzt und mit einer Täuschungsabsicht verbunden. Voss erläutert dazu: »Weil mediale Transparenz zur Unsichtbarkeit des Gemachtseins einer Darstellung führt, so der Gedanke [Platons], führt dies zu falschen Realitätsunterstellungen und zur kritiklosen Akzeptanz des Soseins einer Darstellung.«⁴ Die Wahrnehmungslehre des Aristoteles hat die Transparenzbezüge des Mediums weiter ausgebaut und stärker an den Vollzug gebunden. Das gilt nicht nur insofern transparente Stoffe als ideale Medien gelten, sondern vor allem – wie Emmanuel Alloa umfangreich herausgearbeitet hat – in Bezug auf einen transparenten respektive diaphanen Erscheinungsraum, in dem sich der Sehsinn vollzieht. Eine nähere Bestimmung dieses Erscheinungs- und Wahrnehmungsraums erfolgt im nachstehenden Kapitel.

Für die Transparenzthese ist zunächst entscheidend, dass Aristoteles mit Blick auf das Diaphane bereits die ungestörte, transparente Vermittlung beschrieb. Die Philosophin Sybille Krämer betont hinsichtlich der Vermittlung ebenfalls, dass die Medientransparenz »ein *Phänomen des Gebrauchs* [sei], etwas, das sich nicht auf Medien ›an sich‹, vielmehr auf Medien im Vollzug ih-

3 Vgl. Voss 2013, S. 77.

4 Ebnd., S. 78.

rer Funktion«⁵ beziehe. In Abgrenzung zum Transparenzparadigma macht sie im Rahmen des Botenmodells eine Opazität der Spur stark. Während der Bote durch seine Transparenz eine Art Präsenzerfahrung des Abwesenden ermöglichen würde, die Spur eine Absenzerfahrung eröffnen.⁶ Krämer führt hier die klassischen Beispiele des Abdrucks (für vergangene Bewegung) und der Asche (als Überrest des Feuers) an. Indem sie das Spurenlesen als Inversion des Botengangs begreift, grundiert die Autorin nicht zuletzt die Gleichzeitigkeit von Transparenz und Opazität. Entsprechend sind Medien für Krämer keine transparenten Fenster, sondern Erzeugungsmechanismen, die »das, was sie vermitteln und kommunizieren, zugleich auch hervorbringen und konfigurieren«⁷.

Auch die negative Medientheorie, wie sie vorrangig der Philosoph Dieter Mersch vertritt, grenzt sich vom medialen Transparenzparadigma ab. Im Zuge dessen interpretiert sie die Störung nicht als Mangel, sondern als Zeugnis des Mediums. Genauer wird die Störung als Sichtbarkeit und somit als essentielle Voraussetzung der medialen Wahrnehmbarkeit verstanden. Für Mersch sind es erst die Bruchstellen und wahrnehmbaren Differenzen, die das Medium materiell bzw. opak hervortreten lassen und seine Analysierbarkeit gewährleisten.⁸ Über die Grundlinien der negativen Medientheorie schreibt er folglich:

Ihr Paradigma sind Eingriffe, Störungen, Hindernisse, die Umkehrung von Strukturen, die extreme Verlangsamung oder Beschleunigung von Zeiten, die Verdoppelung oder Iteration der Zeichen, das bis zur Obszönität ausgereizte Blow up und vieles mehr: Sie stellen die Medialität des Mediums selbst mit ins Bild und induzieren damit sämtlich *Strategien einer Differenz* [sic!], die sich im Einzelnen nicht aufzählen, sondern jeweils nur neu entdecken lassen.⁹

5 Krämer, Sybille: Medien zwischen Transparenz und Opazität. Reflexionen über eine medienkritische Epistemologie im Ausgang der Karte. In: Rautzenberg, Markus/Andreas Wolfsteiner: Einführung. In: Dies. (Hg.): *Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität*. München: Wilhelm Fink Verlag 2010, S. 215–225, S. 217.

6 Vgl. Krämer 2010, S. 219.

7 Ebd., S. 215.

8 Vgl. Mersch, Dieter: *Mediale Paradoxa. Einleitung in eine negative Medienphilosophie*. S. 1–14, S. 5f. URL: <http://www.dieter-mersch.de/cm4all/mediadb/mersch.negative.medienphilosophie.pdf> [Stand 06/23].

9 Mersch, S. 9.

Als eine von vielen Strategien der Differenz, markiert die Störung demnach die Medialität des Mediums. Dieser Perspektive liegt nicht zuletzt ein Differenzdenken zugrunde, das Mersch mit Rückgriff auf die Philosophen Martin Heidegger und Jacques Derrida entwickelt. So wendet er das bei Heidegger aufgeworfene Problem der Selbstreferenzialität eines Sprechens über Sprache auf die Hürden der Medienreflexion an und schlussfolgert, dass auch die Medialität der Medien »ständig wieder von neuem in Bewegung« versetzt werden müsse, um ihr »immer andere, überraschende und noch ungewohnte Bahnungen zu entlocken«¹⁰. Ähnlich verhalte es sich mit der Derridaschen Dekonstruktion, die mit der Multiplikation von Überschreibungen arbeite, um das Unbewusste und Implizite eines Textes hervortreten zu lassen. Sind es bei Heidegger die Ausdrücke ›Furche‹ und ›Zeichnung‹, mache Derrida die Manöver der Differenz über die Begriffe der ›Spur‹ und ›Einschreibung‹ geltend.¹¹

Für die Medientheoretiker Markus Rautzenberg und Andreas Wolfsteiner spannt sich das Phänomen der Störung wesentlich mit der Zeuganalyse aus Heideggers Hauptwerk *Sein und Zeit* auf. So stellen sie in der Einleitung ihres Bandes *Hide and Seek* angesichts der Zeug-Beschreibung (am Beispiel von ›Brille‹ und ›Straße‹) fest:

Zeug verschwindet also im Zusammenhang der Zuhandenheit ebenso wie Medien innerhalb eines ›gelingenden‹, und das heißt ungestörten Vollzugs. Wie Medien wird Zeug erst dann überhaupt wahrnehmbar, wenn die Transparenz des ›Um-zu‹ durch Störung opak, wenn das Zeug *unzuhanden* wird.¹²

Das Unzuhandene störe, so Heidegger, und mache die Aufsässigkeit des zunächst und zuvor zu Besorgenden sichtbar.¹³ Mit Blick auf das Phänomen der Zeichen und ihren Zeugcharakter wird jedoch deutlich, dass sich das Zeug nicht nur in der Störung als unzuhanden – und damit als opak – erweist. Laut Heidegger sind Zeichen genuin auffällig, weil sie im Wahrnehmungsprozess hervortreten müssen, um erkennbar zu werden.¹⁴ Diese Auffälligkeit markiert für Rautzenberg und Wolfsteiner eine Unzuhandenheit im problemlosen

10 Ebnd., S. 5.

11 Vgl. Ebnd., S. 6.

12 Rautzenberg/Wolfsteiner 2010, S. 9–21, S. 13.

13 Vgl. Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen 1993, S. 74, zitiert nach Rautzenberg/Wolfsteiner 2010, S. 13.

14 Vgl. Rautzenberg/Wolfsteiner 2010, S. 14.

Vollzug.¹⁵ Die Opazität der Zeichen wird damit zur Rückseite der medialen Transparenz, ebenso wie die Opazität des gestörten Mediums die Transparenz der Zeichen einfordert.

Damit ist, neben der Störung, ein weiterer Modus aufgeworfen, der im graduellen Wechselspiel zwischen »Hide and Seek« von Transparenz und Opazität¹⁶ entsteht. Die Autoren exemplifizieren dieses doppelte Verbergen (Heidegger nennt es »zwiefache Verbergung«) noch einmal mit Bezug auf den Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerks* und Heideggers Unterscheidung zwischen »Versagen« und »Verstellen«. Ersteres entspreche der Opazität des Zeugs und das zweite dem Modus der Transparenz, die das Zeug im Zuge der Zuhandenheit verschwinden lässt.¹⁷ In Anwendung auf den medientheoretischen Kontext verdeutlichen Rautzenberg und Wolfsteiner schließlich:

Das Rauschen »überträgt« nichts, hat keine Bedeutung, keinen »Sinn«. Im Zustand des Rauschens »versagt« sich das Medium. Sobald jedoch ein Signal auszumachen ist, »schiebt« sich dieses Seiende *vor* das Rauschen und macht die Materialität des Mediums durch »Verstellung« unsichtbar, um somit überhaupt als Medium fungieren zu können. Ein Gewinn von Heideggers Analyse besteht dabei in der Unmöglichkeit, »Versagen« und »Verstellen« als defizitäre Seinsmodi missverstehen zu können, die es zu vermeiden oder aufzulösen gelte, denn Unverborgenheit gibt es überhaupt nur im Hin-und-Her dieser »zwiefachen Verbergung«, im Spiel von Transparenz und Opazität.¹⁸

Überträgt man diesen Ansatz auf das Hologramm, offenbart sich eine interessante Ambivalenz zur ästhetischen Form. Wenn sich der Modus der Verstellung bzw. der Transparenz in einer möglichst ungestörten Vermittlung der audiovisuellen Informationen zeigt, bedeutet das ästhetisch für die Hologramme eine Verschleierung ihrer diaphanen Bildlichkeit. In der Praxis äußert sich die mediale Transparenz nämlich ausgerechnet in der Darstellung eines opaken Körpers. So ist zu beobachten, dass Display- und Bühnenhologramme vor dunklem Hintergrund inszeniert werden und Filmhologramme in den entscheidenden Vermittlungsszenen intransparenter dargestellt werden, als zu Beginn oder zum Ende ihres Erscheinens. Umgekehrt sind die mediale

15 Vgl. Ebnd., S. 14.

16 Ebnd., S. 15.

17 Vgl. Ebnd.

18 Ebnd., S. 16.

Opazität und das Versagen in Form eines Rauschens beim Hologramm mit der ästhetischen Transparenz verknüpft.

Das zeigt sich insbesondere mit Blick auf Filmhologramme, deren Rauschen sich dadurch materialisiert, dass der abgebildete Körper transparent und diaphan aufscheint. Beispielgebend sind die beschriebenen Filmsequenzen aus *I, Robot* und *Bladerunner 2049*. Störungen dieser Art sollen die Bildexistenz des Hologramms (vor allem für die Zuschauer*innen) unterstreichen. Doch auch im Kontext der Display- und Bühnendarstellungen finden sich solche ästhetischen Einsätze, etwa im gewollten Kontrast zu realen Menschen auf der Bühne oder im Zuge des Auf- und Abtretens. Hier werden häufig Showeffekte der De-/Materialisierung bemüht, durch die das Hologramm Partikel für Partikel erscheint oder auf- und abrauscht.¹⁹

Neben der diametralen Ästhetik, die das Hologramm in Anbetracht der Störungstheorie offenbart, läuft es der im Zitat verfassten Aussage »das Rauschen würde nichts übertragen« zuwider. Rauschen scheint sogar essentiell für die Darstellung von Hologrammen zu sein. Es verbildlicht die Ambivalenz des diaphanen Körpers und markiert – wie Mersch in Bezug auf die Störung verdeutlicht – eine wichtige mediale Differenz. Auf diese Weise kommt das Medium zu Wort und bricht mit der Illusion. Es fordert seinen Bildstatus ein. Das muss es auch, denn als mimetisches Medium steht das Hologramm, wie eingangs beschrieben, zumeist in Verdacht die vollständige, simulacrale Illusion anzustreben.

Wie Jens Schröter in seiner Monographie *3D. Zur Geschichte, Theorie und Medienästhetik des Technisch-Transplanen Bildes* bemerkt, ist dieser Verdacht ein Problem vieler Raumbilder. Entsprechend sei mit den verschiedenen Arten von 3D-Bildern oft die Vorstellung verknüpft, es handele sich um Bilder, die so »illusionistisch« sind, dass sie tendenziell die Differenz von Objekt und Bild aufheben.²⁰ Ein wirklich vollendetes illusionistisches Bild, so Schröter, sei jedoch nicht einmal mehr als illusionistisches Bild zu erkennen, sondern einfach eine Wiederholung des Gegenstandes. Er pointiert: »Ein Bild eines Gangsters, das mich erschießen kann, ist einfach ein Gangster.«²¹ Daher müssen vor

19 Beispielgebend sind die bereits aufgerufenen Bühnenhologramme von Tupac und Dita Von Teese, sowie die Displayhologramme aus der Ausstellung *Tristan zeigt Zähne*.

20 Vgl. Schröter 2009, S. 287; Diese Grenze der bildlichen Illusion wurde bereits im Kapitel *Kritik am hypermimetischen Bild* angesprochen, als es um den Verlust des ikonischen Ausweises ging (vgl. Alloa [2011] 2018, S. 26).

21 Ebnd., S. 287.

allem jene Hologramme, die opak erscheinen, früher oder später Brüche mit der Opazität erkennen lassen und ihren diaphanen Charakter offenbaren. Das bedeutet im Umkehrschluss, sobald es sich um einen durchweg opaken, haptisch fassbaren Körper handelt, wird eine Adressierung als ›Hologramm‹ widersinnig.

Zugleich – darauf weist allen voran Emmanuel Alloa in seinem Text *Transparenz und Störung. Vom zweifelhaften Nutzen eines kommunikationswissenschaftlichen Paradigmas für Theorien des Bildes* hin – existiert die Störung nur als perspektivische Bezogenheit.²² Ob etwas als störend eingeschätzt oder empfunden wird, hängt maßgeblich vom Standpunkt der Betrachter*innen und ihrem Bedeutungshorizont ab. Das Flackern eines Hologramms etwa, lässt sich als Bildstörung aber auch als genuine Hologrammästhetik interpretieren. Alloa spricht sich demgemäß ausdrücklich gegen eine »Transzendentalphilosophie unter negativem Vorzeichen«²³ oder die »Medienästhetik der Störung«²⁴ aus. Das dichotomische Paar von Transparenz und Störung würde letztlich eine starre Wesenslogik stützen, die dualistische Hylemorphismen wieder aufleben lasse.²⁵ Als Alternative plädiert er für eine Medientheorie im Vollzug und schreibt:

Die Anerkennung der Eigengesetzlichkeit des Materials ist kein provisorisches Durchgangsstadium, das zur Gewinnung eines ikonischen Als führte und mit dem sich das Bezeichnete aus seinem Zeichenträger herauslösen ließe; vielmehr changieren materieller Grund und sich abhebende Figur fortwährend, das Sichtbare ist durchtränkt von der Stofflichkeit, in der es erscheint.²⁶

Für Alloa drückt sich die erwähnte Eigengesetzlichkeit des Materials vor allem an der Bildästhetik aus, hebt sie sich doch durch eine untrennbare »Kopräsenz von Gestalt und Faktur, von sichtbarmachender Plastizität und sichtbarwerdender Gegenständlichkeit«²⁷ ab. Dabei hat der Autor vor allem analoge Bilder

22 Vgl. Alloa, Emmanuel: *Transparenz und Störung. Vom zweifelhaften Nutzen eines kommunikationswissenschaftlichen Paradigmas für Theorien des Bildes*. In: Rautzenberg/Wolfsteiner 2010. S. 25–35, S. 30.

23 Alloa 2010, S. 27.

24 Ebnd., S. 30.

25 Vgl. Ebnd., S. 31.

26 Ebnd., S. 32.

27 Ebnd., S. 32.

vor Augen, da sie anders als digitale Bilder, für eine intrinsische Textur ein- stehen und so die Trennung zwischen Innen und Außen erschweren würden.²⁸ Diese Abgrenzung vertieft er, indem er die Störungstheorie und die damit ver- bundene Dichotomisierung zwischen Transparenz und Opazität als Grundla- gen einer digital ausgerichteten Medientheorie perspektiviert. Die Grundde- finition des Medialen – wonach Medien umso besser operieren, je durchsich- tiger sie bleiben – würde folglich für digitale Darstellungsformen besser funk- tionieren als für analoge.²⁹

Obgleich Alloas Argument vornehmlich auf die Übersetzungsdifferenzen von analogen und digitalen Medien abzielt,³⁰ bestätigt es den Konnex zwi- schen Störungsdichotomie und Digitalität mindestens in ästhetischer Hin- sicht. Insofern Transparenz stets Überlagerungseffekte adressiert und eine Durchsicht konstituiert, ist sie prädestiniert dafür, virtuelle Latenzen und plu- rale Realitäten zu veranschaulichen. Die Perspektivierung des Hologramms als virtueller Stellvertreter im fünften Kapitel geht auf diese Bezüge näher ein. Darüber hinaus scheint die Rede von Transparenz heute vor allem in digital- informierten Sichtbarkeitsdiskursen zu florieren. Alloa unterstreicht diese Konjunktur in seinem Artikel *Das Unbehagen in der Transparenz* und er macht eine bemerkenswerte Persistenz des Ideals aus. Demgemäß beobachtet er,

28 Vgl. Ebnd., S. 32.

29 Vgl. Ebnd., S. 31.

30 Alloa präzisiert hierzu: Analogisches lasse sich »prinzipiell immer weiter digitalisie- ren beziehungsweise diskretisieren, die Rückübersetzung ist jedoch immer nur partiell möglich. Analogisch-Kontinuierliches und Digital-Disjunktes verhalten sich zu- einander asymmetrisch.« Weiter heißt es in Hinblick auf das Analoge, »das Sichtbare ist durchtränkt von der Stofflichkeit, in der es erscheint« (Ebnd., S. 32). Damit orien- tiert sich der Autor an der symboltheoretischen Kategorisierung Nelson Goodmans, nach der das Bild dem Analogen entspreche und der Text dem Digitalen. Jens Schrö- ter bemerkt treffend, dass Goodmans Unterscheidung einen Begriff wie »digitale Bil- der« ad absurdum führt (vgl. Schröter, Jens: Analog/Digital – Opposition oder Kon- tinuum? In: Ders./Alexander Böhnke (Hg.): Analog/Digital – Opposition oder Konti- nuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung. Bielefeld: transcript 2004, S. 7–30, S. 27). Die Adelung der analogen Bild- und Stofflichkeit blendet demzufolge postdigitale Bildvollzüge aus, wie sie nicht zuletzt mit dem 3D-Druck, dem Einsatz von kunstfertigen Robotern (etwa im Projekt The Next Rembrandt oder in Hinblick auf den Mal- und Zeichenroboter e-David) oder im Zuge großangelegter Restaurati- onsprojekte (wie der Operation Night Watch) exemplarisch werden. In Anbetracht sol- cher Assemblagen bleibt schließlich zu fragen, ob die stofflich-symbolische Differenz zwischen analogen und digitalen Bildern aktuell noch haltbar ist.

dass Transparenz vermutlich das einzige Aufklärungsideal darstelle, welches »das katastrophenreiche 20. Jahrhundert nahezu unversehrt überstanden hat und kaum je in den Sog der kritischen Selbstprüfungen der Moderne geriet«³¹. Insofern sich Transparenz durchgesetzt und die anderen Formen der Kritik in sich aufgenommen habe, sei sie selbst zu einem ultimativen blinden Fleck der transparenten Gesellschaft geworden.³² In Hinblick auf Transparenzregime heißt es überdies:

Im Ergebnis führen Transparenzregime oft zu zunehmender Segmentierung und Abschottung, wo die Travestie einer vollständigen Sichtbarkeit die Handlungsmöglichkeiten und die Chancen zu einer Veränderung signifikant beschränkt. Paradoxerweise befördert Transparenz so Konformität statt Transformation. Während ein solcher Reduktionismus eine Obsession mit einförmigen, stabilen und unbewegten Identitäten erkennen lässt, zieht die eingehende Betrachtung der historisch mit Transparenz verbundenen Hoffnungen die Aufmerksamkeit auf andere, marginalisierte Aspekte.³³

Das von Alloo identifizierte Paradoxon spielt auf Effekte, wie die Akzeptanz digitaler Sicherheitslücken oder eine identitäre Verinselung der Privatheit an. Obwohl sie im Zeichen der Transparenz stehen, bringen solche Entwicklungen (dem Zitat nach) vor allem Konformität, Abschottung und beschränkte Handlungsmöglichkeiten mit sich. Auf diese Weise gerät die vermeintliche Transparenz in einen Widerspruch zu den ihr historiographisch zugedachten Transformationsqualitäten.

Andere Ansätze, die das Transparenzparadigma gesellschaftspolitisch adressieren und problematisieren, schlagen eine Hinwendung zur Opazität vor.³⁴ Die Medienwissenschaftlerin Nelly Yaa Pinkrah entwickelt einen solchen Ansatz in ihrem Artikel *The Value of Opacity*. Transparenz wird darin ebenfalls als spezielles Konzept der Aufklärung kontextualisiert und hinsichtlich seiner

31 Alloo, Emmanuel: Das Unbehagen in der Transparenz. In: Mersch, Dieter/Michael Mayer (Hg.): Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie. Band 5. Heft 1. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 155–182, S. 168.

32 Vgl. Alloo 2019, S. 175.

33 Ebd., S. 177.

34 Vgl. Brouwer, Joke/Lars Spuybroek/Sjoerd van Tuinen (Hg.): *The War of Appearances. Transparency, Opacity, Radiance*. Rotterdam: V2 Publishing 2016.

Omnipräsenz in digitalen Mediengesellschaften kritisch befragt.³⁵ In Bezug auf die entsprechenden Sichtbarkeits- und Repräsentationsstrukturen erörtert die Autorin kybernetische Episteme und die hierin verstrickten Medien/Technologien.³⁶ Darüber hinaus bringt sie in Anknüpfung an den Philosophen und Schriftsteller Édouard Glissant das »Recht auf Opazität« in Stellung, um die Freiheit auf Intransparenz (postkolonial) zu grundieren und Opazität als grundlegende subjektbildende Notwendigkeit zu perspektivieren. Diesbezüglich heißt es:

Opacity, then, is that which cannot be penetrated – be it by light or by logic, be it because of its material and/or aesthetic form (something has to be present and appear before us, therefore we could ask about the important relation between form and content), or because of the inner ties, tissues and workings of subject or object.³⁷

Anhand der Black Box überträgt Pinkrah diesen Ansatz auf kybernetische Systeme und Epistemologien. Neben einer »Politik der Sichtbarkeit« (Alexander Galloway) habe die Kybernetik allem voran die Infragestellung gültiger Erkenntnisse, sowie völlig neue Beobachtungs- und Denkprozesse hervorgebracht. Im Zentrum stehe schließlich der Ansatz, das Objekt in seiner Undurchsichtigkeit zu belassen und Urteile nur auf der Basis seines beobachtbaren Verhaltens zu fällen.³⁸ Mit der Black Box wird dieser Ansatz konkret funktional und symbolisch manifest.

Die bisherigen Aufschlüsse zum Hologramm bekräftigen die Kritik am Transparenzparadigma vor allem in drei Punkten. Zum einen fügt sich der filmische Darstellungsschwerpunkt weis(s)er Wissenschaftler in die Umstände hegemonialer Transparenzbezüge ein. Entsprechend vertreten Wissenschaftlerhologramme das aufklärerische Leitbild von einer rationalen, männlich-weiß dominierten Wissensmacht. Auf ästhetischer Ebene werden die entsprechenden Körper sublimiert und mit technischer Fortschrittlichkeit verknüpft.

35 Vgl. Pinkrah, Nelly Yaa: The Value of Opacity. Abschnitt I. 24. Januar 2018. URL: <https://researchvalues2018.wordpress.com/2018/01/24/337/> [Stand 06/2023].

36 Vgl. Ebnd.

37 Ebnd., Abschnitt II Absatz 5; Dt. Übersetzung: »Opazität ist also das, was nicht durchdrungen werden kann – sei es durch Licht oder durch Logik, sei es aufgrund seiner materiellen und/oder ästhetischen Form [...], oder aufgrund der inneren Bindungen, Gewebe und Funktionsweisen von Subjekt oder Objekt« [Übers. d. Verf.].

38 Vgl. Ebnd., Abschnitt III Absatz 2,4.

Das geschieht nicht nur affirmativ, aber häufig im Kontrast zu opaken Maschinen/Robotern, denen das Geheimnis oder die Unheimlichkeit künstlicher Intelligenz innewohnt.

In einer zweiten Hinsicht wurde entlang der Medientechnikgeschichte eine Entmystifizierung des diaphanen Körpers offenbar. Sie wurde von der Auslösung des ›Aberglaubens‹ durch einen Glauben an den (technischen) Fortschritt begleitet und schlug sich angesichts der Projektionen nicht zuletzt in einer Umwertung der Transparenz nieder. Diese Umwertung gipfelt bislang in den Fortschrittssimplikationen des Hologramms und zeigt sich (in dritter Hinsicht) als allegorische Verschiebung von der modernen Phantasmagorie zum postmodernen Hologramm. Als simulacrale Verdopplung entspricht das Hologramm jenen (digitalen) Konformitäten und Handlungsbeschränkungen, die Alloa in Bezug auf Transparenzregime beschrieben hat.

Gleichzeitig widersetzt sich das Hologramm gerade in ästhetischer Hinsicht einer eindeutigen Zuordnung, weil es die gläserne Transparenz unterläuft und als diaphanes Phänomen agiert. Wie anhand der Protestbeispiele deutlich wurde, entfaltet die Qualität des Durchscheinens vor allem dort ihre widerständigen und medial-reflexiven Potenziale, wo es um die kritische Befragung der Hintergründe geht (vgl. die Demonstration *Holograms for Freedom* oder das Gedenkprojekt *A Monumental Change*). Insofern das Diaphane (von *diaphanēs* [griech.] für ›durchscheinend‹) den Vor- und Hintergrund in Bewegung versetzt und oszillieren lässt, macht es eine grundsätzliche perspektivische Bezogenheit zwischen dem Transparenten und Opaken sichtbar. Auf diese Weise thematisiert es auch die entsprechenden Überlagerungen und Verhältnismäßigkeiten. Angesichts der diametralen Ästhetik des Hologramms lässt sich schließlich ergänzen, dass hier die gelingende, mediale Transparenz auf opake Hintergründe angewiesen ist und die Sichtbarkeit respektive Opazität des Mediums dann erfolgt, wenn Hintergründiges durch das Hologramm hindurchscheint oder sich die Projektion durch Störeffekte vom Hintergrund abhebt. Das nachfolgende Kapitel vertieft die Besonderheiten dieses Durchscheinens, um die Untersuchung der diaphanen Körper auf materieller Ebene fortzusetzen und ihre spezifische Medialität weiter aufzuschlüsseln.

Das Diaphane

»Es gibt kein reines Erscheinen, jedes Erscheinen ist immer bereits ein Durchscheinen.«³⁹

Emmanuel Alloa 2011

Der Philosoph Emmanuel Alloa hat dem durchscheinenden Bild ein ganzes Buch gewidmet, das ausgehend von der antiken Bildphilosophie über mediale Erscheinungstheorien, Transparenz- und Opazitätsdiskurse, sowie unterschiedliche Ansätze der Phänomenologie eine beispiellose Auseinandersetzung mit dem Diaphanen präsentiert. Wie das einleitende Zitat deutlich macht, vertritt er darin die These, dass jedes Erscheinen immer bereits ein Durchscheinen ist. Dieser Maxime entsprechend entwirft er eine »Diaphänomenologie«⁴⁰ – genauer eine mediale Phänomenologie, die Bildlichkeit als relationales Geschehen konstituiert und den Zwischenräumen der Bildwahrnehmung gerecht werden will. Das theoretische Fundament generiert sich vor allem in den Auseinandersetzungen mit der aristotelischen Erscheinungslehre und den phänomenologischen Grundlegungen Edmund Husserls. Einer der entscheidendsten Punkte, die Alloa im Rahmen dessen hervorbringt, ist die Einbettung des Diaphanen in eine allgemeine Lehre des Medialen. Zum Vorverständnis expliziert er mit Blick auf Aristoteles' Beschreibung eines notwendigen, anonymen Etwas zwischen dem Sehsinn und dem Sichtbaren:

[I]nsofern jeder sichtbare Gegenstand darauf angewiesen ist, jemandem als *Sichtbares* zu erscheinen, muss er sich selbst entäußern, um einem anderen Lebewesen entgegenzutreten. Als die im Gegenstand *eigene* Sichtbarkeit muss die Farbe das Medium in Bewegung setzen, das somit die Sichtbarkeit, die es beim Wahrnehmenden hervorbringt, als *fremde* enthält. Das Medium gehört damit bereits zum Sichtbaren, seine Sichtbarkeit hat es indessen nicht an sich selbst (καθ' αὐτό), sondern kraft eines anderen.⁴¹

Was sich zeigt, so Alloa, zeige sich damit nie alleine, sondern immer im Durchgang durch ein Anderes. Während Aristoteles dieses Andere zunächst als unbe-

39 Alloa [2011] 2018, S. 12.

40 Ebnd., S. 12.

41 Ebnd., S. 91.

stimmtes ›Zwischen‹ behandelt, verleiht er ihm nach und nach die Kontur des Diaphanen. Auf diese Weise benennt das Durchscheinende schließlich »[d]as, wodurch und worin das Erscheinende erscheint«⁴².

In der ästhetischen Auseinandersetzung wird das Diaphane zumeist als ursprüngliches Medium perspektiviert. So gilt es der Medientheorie schon länger als Vorlage für die Transparenzthese. Im Zuge dessen werden häufig klassische diaphane Stoffe, wie Glas, Wasser, Rauch oder Luft als ideale Medien herangezogen. Alloa plädiert jedoch für etwas anderes und reduziert das Medium nicht auf ebendiese stoffliche Leistung der Transparenz. Es geht ihm darum, das Diaphane als strukturelle Wesensbestimmung des Medialen freizulegen. Das bedeutet aufzuzeigen, dass sich mit dem Diaphanen maßgeblich der Sehsinn und die Sichtbarkeit vollziehen. Folglich schenkt er der aristotelischen Aussage, dass das Lebewesen deshalb über den Sehsinn verfügen würde, weil es in der Luft und im Wasser und überhaupt im Diaphanen lebt, besondere Aufmerksamkeit. Für Alloa ist sie nämlich der Hinweis auf einen Sichtbarkeits- und Erscheinungsraum, in dem Kontinuität und Diskretheit korrelativ aufeinander bezogen sind.⁴³ Er präzisiert am Beispiel der Luft:

Das Medium ist dann dasjenige, was einen kontinuierlichen Zusammenhang (*synecheia*) zwischen Wahrgenommenem und Wahrnehmungsorgan herstellt (420a3f.), die hergestellte Berührung aber ist eine vermittelte, eine Berührung also, die den Abstand zwischen dem Vermittelten bestehen lässt.⁴⁴

Als Verbindungsglied nimmt das Diaphane »seine eigene Grenze [...] indes an der Oberfläche der Dinge«⁴⁵. Auf diese Weise umschließt es sowohl das Wahrnehmungsorgan als auch den Wahrnehmungsgegenstand. So stellt es zum einen die Nähe zu beiden her und bleibt ihnen zum anderen als Differentes äußerlich. Doch es sei verkürzt, das Medium nur als Übertragungsraum zu denken, schließlich könne die wahrnehmende Seele vom Medium bewegt werden, weil sie sich in diesem Medium selbst bewegt.⁴⁶ Da das Medium also ein Verhältnis ermöglicht und daran beteiligt ist, die Seele in Bewegung zu versetzen, stellt es einen Wahrnehmungsraum dar. Oder mit den Worten des Autors:

42 Ebnd., S. 92.

43 Vgl. Ebnd., S. 96.

44 Ebnd., S. 96.

45 Ebnd., S. 97.

46 Vgl. Ebnd., S. 97.

»Was sich abzeichnet, ist ein *trans-formativer* Zwischenraum, ein Erfahrungsraum also, in dem sich materielle *Formen ohne ihre Materie übertragen* lassen – kurzum: ein Raum der *Erscheinungen*.«⁴⁷

Ein solcher Raum der Erscheinungen erfordert neben der oben geschilderten Konstellation noch eine andere grundlegende Bedingung, um wirksam zu werden – nämlich Licht. Wie Alloa in seinem Buch zeigt, wurde das Wort *diaphanēs* schon in der Antike von Gelehrten, wie Homer, Herodot, Plutarch und Plinius als leuchtende oder lichthafte Qualität definiert.⁴⁸ Platon habe es im *Phaidon* auch als »vollendetes Leuchten« charakterisiert und (noch vor Aristoteles) als einen nichtwahrnehmbaren Anteil am Sehvorgang beschrieben.⁴⁹ Die Substantivierung des Diaphanen geht bei Aristoteles ebenfalls mit der Befragung des Lichts einher: Insofern es eine Notwendigkeit jeder Farberkennung (als dem bewegenden Prinzip des diaphanen Mediums) darstellt.⁵⁰ Licht steht also in einem besonderen Verhältnis zum Durchscheinenden. Alloa expliziert diesbezüglich unter Einordnung der aristotelischen Äußerungen zur Präsenz des Lichtes:

Das Licht ist dann sowohl ein Zustand des Diaphanen als auch dessen Bedingung, es ist eine Modalität und zugleich das, was das Medium Medium sein lässt, ein Medium zweiter Ordnung gleichsam. Einerseits verhilft das Licht dem Diaphanen zur *energeia*. Als reiner Akt ist das Diaphane dann völlig durchsichtig und -lässig, farblos und unbewegt (weil rein präsentisch). Andererseits aber schreibt Aristoteles [...], das Licht sei »gleichsam die Farbe des Diaphanen.«⁵¹

Erst das Licht verhilft dem Diaphanen zur Farbe. Es wäre allerdings ein Trugschluss, deshalb anzunehmen, dass die Dunkelheit *adiaphan* wäre. So weist Alloa explizit und ausführlich darauf hin, dass Licht hier nicht mit Sichtbarkeit gleichgesetzt werden darf. Aristoteles' Überlegungen zur Wahrnehmung seien vielmehr zwischen objektivierter Sichtbarkeit und unsichtbarem Latenzzustand angesiedelt.⁵² Was sich zeigt, zeigt sich potentiell auch im Dunkeln –

47 Ebnd., S. 97.

48 Vgl. Ebnd., S. 92.

49 Vgl. Ebnd., S. 92f.

50 Vgl. Ebnd., S. 93f.

51 Ebnd., S. 105.

52 Vgl. Ebnd., S. 106.

nur anders. Der Medienwissenschaftler Wolfgang Hagen erläutert diesen Ansatz mithilfe der aristotelischen Gegenbegriffe *entelecheia* (Akt) und *dynamis* (Potenz) und schreibt:

Alle Dinge, also auch das Durchsichtige, sind in diesen beiden Modi möglich, potentialiter und aktualiter. So ist also das Licht nur die Aktualisierung des Diaphanes [sic!]. Das Durchsichtige kann so auch das Undurchsichtige sein [...]. Denn das Dunkle, nach Aristoteles, ist eben das durchsichtige Diaphanes im Modus seiner bloßen Möglichkeit, *dynamei*.⁵³

In beiden Ausführungen wird klar: Das Diaphane bleibt also auch dann als medialer Erscheinungsraum erhalten, wenn das Auge in die Dunkelheit blickt. Licht verleiht ihm den nötigen Spielraum, um zwischen den unterschiedlichen Modi zu differenzieren.

In Anbetracht diaphaner Phänomene wird die Dependenz zum Licht anderweitig exemplarisch. So etwa angesichts opaker Hologramme, deren diaphanes Erscheinen nicht zum Ausdruck kommt aber als Latenz oder Potenzialität essentiell enthalten sein muss (sonst wären es keine Hologramme). Die Lichthaftigkeit bezieht sich hier nicht nur auf den optischen Eindruck des Durchscheinenden, sondern auf die grundsätzliche Materialität der diaphanen Körper. Als Lichtbilder setzen Projektionen, wie das Hologramm, auf ebendiese schwer fassbare Materialität und sie operieren naturgemäß mit den Facetten des Lichts. Deshalb ordnet sie der Film- und Fernsehwissenschaftler Sean Cubitt auch als »the beating heart of light's creation of visual space«⁵⁴ ein. Im Deutschen auch »Bildwurf« genannt, zeichnen sich Projektionen vor allem dadurch aus, dass sie – im Unterschied zu audiovisuellen Geräten, die mit Hintergrundbeleuchtung arbeiten und opake Bildeindrücke innerhalb einer technischen Vorrichtung erzeugen (wie TV-, PC-, Laptop-, Tablet- oder Smartphone-Screens) – das Bild mit dem Lichtstrahl auf ein außerhalb der Lichtquelle gelegenes Trägermedium transportieren. Das so entstehende

53 Hagen, Wolfgang: Metaxy. Eine historiosemantische Fußnote zum Medienbegriff. In: Münker, Stefan/Alexander Roesler (Hg.): Was ist ein Medium. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1887. Erste Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2008, S. 13–29, S. 22.

54 Cubitt, Sean: The Practice of Light. A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press 2014, S. 167; Dt. Übersetzung: »das schlagende Herz des durch Licht geschaffenen visuellen Raumes« [Übers. d. Verf.].

Lichtbild ist ein potentiell diaphanes. Das gilt auch für die kinematografische Projektion und wird deutlich, sobald das Kinobild nicht auf die weiße Leinwand, sondern den Vorhang trifft und sich in seinen durchscheinenden Qualitäten offenbart. Auch hier spielt die Luft eine Rolle, insofern sie durch das Licht und den hintergründigen Kontrast zur diaphanen Mittlerin wird.

Hologrammprojektionen haben dieses Zusammenspiel professionalisiert und setzen, wie speziell im dritten Kapitel erläutert wurde, auf die bewusste Inszenierung von Spiegel- und Projektionseffekten. Durch den gezielten Einsatz von transparenten Trägermedien wie Wasserdampf, Flachglas oder der Polymer-Folie wird das potentiell Durchscheinende um einen rahmenlosen, dreidimensionalen Bildeindruck erweitert. Auf diese Weise werden sämtliche Objekte, Figuren und Gestalten in der projektiven Darstellung zu diaphanen Körpern. Die figurative Modellierung des Lichts bietet allem voran die Möglichkeit, auch solche Phänomene authentisch abzubilden, die mit einer ambivalenten (Im-)Materialität operieren. Der frühe Anwendungskontext der *Laterna Magica* zur Darstellung von Dämonen und Geistern erscheint vor diesem Hintergrund mehr als plausibel, schließlich bot der Pionierapparat die Möglichkeit, jene »zwischenweltlichen Wesen« in ihrer unentschiedenen Präsenz zu zeigen. Die Projektionen des Jesuiten Athanasius Kircher sind hier beispielhaft.⁵⁵ Wie bereits erwähnt, zeigten sie etwa die Läuterung im Fegefeuer und mithin eine diaphane Darstellung der Seele oder den skeletthaft figurierten Tod. In beiden Fällen wurde die ephemere Materialität der Lichtbilder ange stellt, um den metaphysischen Gehalt der religiösen Agenda zu illustrieren und in seiner Unfassbarkeit fassbarer zu machen.

Die Medien- und Kulturtheoretikerin Evelyn Echle weitet den religiösen Kontext des Diaphanen weiter aus. Sie sieht Parallelen zwischen der Beschreibung phantasmagorischer Aufführungen und sakraler Architektur. Unter Rückgriff auf den Philosophen Gernot Böhme bemerkt sie, dass in beiden Fällen »ein Schein ohne Quelle«⁵⁶ inmitten der Dunkelheit die Atmosphä-

55 Sie gelten in der abendländischen Rezeption als erste apparative Bewegtbilder (vgl. Burkart, Lucas: *Bewegte Bilder – Sichtbares Wissen*. In: Bredekamp, Horst/Christiane Kruse/Pablo Schneider (Hg.): *Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit*. München/Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2010, S. 335–352; vgl. Asmussen, Tina/Lucas Burkart/Hole Rößler (Hg.): *Theatrum Kircherianum. Wissenskulturen und Bücherwelten im 17. Jahrhundert*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2013, S. 7–22, 23–48, 279–310).

56 Echle, Evelyn: *Diaphanes durch Fenster und Scheiben beleuchtet. Zur filmisch-architektonischen Bildlichkeit in Solar Breath (Northern Caryatids) von Michael Snow*. In:

re gestalte, um den »Nimbus des Transzendentalen«⁵⁷ zu erhalten. Zudem stünde die unheimliche Dimension einer täuschbaren Wahrnehmung (wie sie etwa die Phantasmagorien der 1790er Jahre entfalten) in Ergänzung zu der im Kirchenraum beschriebenen Allegorisierung des Diaphanen zu einer transzendentalen Autorität.⁵⁸ Mit der Allegorisierung spielt Echle auf die diaphanen Strukturen im Kirchenbau an, die das Licht als sakrale oder übernatürliche Verbindung in Szene setzen.⁵⁹

Die Kunsthistorikerin Renate Maas macht vor allem den spätantiken Philosophen Themistius von Alexandria für die religiöse Färbung des Diaphanen verantwortlich. Dieser habe Aristoteles' Äußerungen in eine stoffliche Hierarchie umgedeutet. Sie erstreckte sich von natürlichen Körpern, Stein, Horn und Glas über Wasser und Luft bis hin zum göttlichen, unkörperlichen Körper als dem vollkommen Transparenten.⁶⁰ Mit Referenz auf die Philosophin Anca Vasiliu stellt Maas zudem heraus, dass Thomas von Aquin diese Hierarchie übernahm und weiter etablierte. Die veränderte Auffassung des Durchscheinenden hin zu einem gläsernen Durchsichtigen spiegelte sich im 13. Jahrhundert auch terminologisch wider: Während das Wort *diaphanes* in den Hintergrund

Kuch, Ulrike (Hg.): Das Diaphane. Architektur und ihre Bildlichkeit. Architektur Denken 9. Bielefeld: transcript Verlag 2019, S. 171–180, S. 172.

57 Echle 2020, S. 172.

58 Vgl. Ebnd., S. 173.

59 Das Prinzip des Durchscheinens wurde in der Architekturtheorie vor allem durch den Kunsthistoriker Hans Jantzen beschrieben. Dieser brachte den Begriff der »diaphanen Struktur« erstmals 1927 in einem Vortrag zum gotischen Kirchenraum auf, um die Lichtführung und Konstruktion der Hochschiffwand in gotischen Kathedralen zu beschreiben. In den entsprechenden Analysen geht es Jantzen vor allem darum, ein Körper-Grund-Prinzip als das bestimmende gotische Stilprinzip nachzuweisen (vgl. Maas, Renate: Diaphan und Gedichtet. Der künstlerische Raum bei Martin Heidegger und Hans Jantzen. Kassel: Kassel University Press 2015, S. 67, 129). Auch er stellte das Verhältnis von materiellen Objekten zu einem immateriellen Grund unter spezieller Berücksichtigung des Lichts in den Vordergrund. Zwar lassen sich bei Jantzen keine direkten Bezüge zu Aristoteles finden, doch die Kunsthistorikerin Renate Maas zeigt deutlich auf, dass Jantzens »diaphane Struktur« aus der Verknüpfung des aristotelischen Begriffs und den gestaltpsychologischen Erkenntnissen über die Figur-Grund-Strukturen entwickelt wurde (vgl. Maas 2015, S. 129, 124–129). Aufgrund seiner problematischen akademischen Karriere und dem politischen Engagement im Nationalsozialismus wird Hans Jantzens Ansatz nicht weiter vertieft.

60 Vgl. Ebnd., S. 135.

rückte, kam der Begriff *transparens* auf.⁶¹ Für Maas findet diese Hinwendung zur Transparenz ihren konsequenten künstlerischen Ausdruck in der perspektivischen Raumdarstellung.⁶² Alloa geht ebenfalls auf diesen Bezug ein, wenn er die Allianz von Spiegel und Fenster im Brunelleschi-Experiment zur Entdeckung der Zentralperspektive erläutert und mit Blick auf die Fenstermetapher bei Leon Battista Alberti bemerkt: »Begriff das Mittelalter den Spiegel noch als Monstranz, deutet ihn die Renaissance mit Hilfe des Fensters zum Instrument der *de-monstratio* um, jene *demonstratio picturae*, von der Alberti später im Kontext der Metapher des ›offenen Fensters‹ spricht.«⁶³ Die Affinität zur Fenstermetapher scheinen räumliche Bilder noch heute zu provozieren, wie die Entfaltung von Anne Friedbergs Ansatz zum virtuellen Fenster später noch verdeutlichen wird.

Projektionen wie das Hologramm unterlaufen die gläserne Transparenz qua ihrer Natur. Als Lichtbilder sind sie genuin durchscheinende Erzeugnisse. Auf sinnlich-wahrnehmbarer Ebene wird diese visuelle Durchlässigkeit noch durch eine vage und ephemere Materialität ergänzt. Beides begründet den ambivalenten Bedeutungshorizont eines gleichzeitig An- und Abwesenden, Seienden und Scheinenden, Jen- und Diesseitigen. Die ästhetische Ambivalenz des Diaphanen zeigt sich – wie bereits erörtert – von Geisterdarstellungen über Phantasmagorien bis hin zu Hologrammen, auch wenn sie je verschieden akzentuiert und kontextualisiert wird. Mit Blick auf die Hologrammbeispiele wurde zudem deutlich, dass die dargestellten Körper nicht durchgängig diaphan auftreten, sondern eine Art Travestie zwischen Opazität und Transparenz in Gang setzen. Mit Blick auf die einleitend beschriebene Elvis-Sequenz aus *Bladerunner 2049* wird dieses Spiel noch einmal konkret greifbar. Darüber hinaus gibt sie abermals Aufschluss über das mimetische Geflecht, in das Hologramme als diaphane Körper eingelassen sind. Entsprechend führt die besagte Sequenz das Geisterhafte mit dem Bühnenhologramm eng, um nostalgisch auf vergangene Werte und Techniken zuzugreifen und (in Abgrenzung dazu) den innerdiegetisch ›aktuellen‹ Fortschritt des Jahres 2049

61 Vgl. Ebnd., S. 135f.; Anca Vasiliu weist in diesem Zusammenhang unter anderem nach, dass Dominicus Gundisalvi in der Übersetzung der *Liber De Anima Seu Sextus De Naturalibus* (Avicenna Latinus) ausschließlich die Begriffe *translucens*, *translucentius* und *translucere* nutzte, um das bei Aristoteles vorgefundene Diaphane zu übersetzen (vgl. Vasiliu, Anca: *Le mot et le verre. Une définition médiévale du diaphane*. In: *Journal des savants*. Année 1994, 1. S. 135–162, S. 143, FN 12).

62 Vgl. Maas, S. 136.

63 Alloa [2011] 2018, S. 153f.

abzubilden. Die Ästhetik des Diaphanen spielt hierbei eine entscheidende Rolle.

Entsprechend wird uns vor Augen geführt, wie der ausgeschiedene ›King of Rock 'n' Roll‹ als defektes Hologramm herumgeistert und nicht nur im Dunkeln aufscheint, sondern auch die Ruinen des Spielkasinos zum Hindurchscheinen bringt. Das diaphane Bühnenhologramm flackert, rauscht und verfehlt die Synchronizität der Bühnenshow – es soll gestrig und veraltet wirken. Damit referiert die Szene auf eine technisch überholte Vergangenheit, die im Kontrast zu der erzählten, weiterentwickelten Jetztzeit (2049) steht. Das Non-plusultra der filmisch erzählten Gegenwart ist Joi – ein opakeres, künstlich-intelligentes Hologramm, dessen Rolle in der Sequenzanalyse VI ausführlich beschrieben wurde.

Neben dem Umstand, dass der Hologramm-Vergleich hintergründig sowohl die Transparenzthese (vom idealen, störfreien Medium) als auch das mimetische Ideal der Doppelgängeridentität affirmiert, wirkt das diaphane Elvis-Hologramm gerade angesichts der neuen Version Joi seltsam gespenstisch. Im Unterschied zu ihr knüpft es technisch und inhaltlich (noch) an den Darstellungskontext der Geistererscheinungen und Phantasmagorien an. Darüber hinaus ist sein Einsatz auf ein Reenactment zugeschnitten: Es geht darum einen speziellen Bühnenauftritt erneut zu erleben. In dieser Hinsicht haben Bühnenhologramme wie das Elvis-Beispiel vorrangig die Funktion, eine nostalgische Versetzung anzuregen. Die diaphane und ephemere Erscheinung der verstorbenen Ikone wird im Zuge dessen als mentales, geistiges Erinnerungsbild visualisiert. Die *Bladerunner*-Sequenz demaskiert diese Erinnerungsfunktion, um sie anderweitig produktiv zu machen. Der Umstand, dass die alten Kasinosessel durch das defekte Elvis-Hologramm hindurchscheinen, verweist im Speziellen nostalgisch auf eine Zeit des unbeschwerten Vergnügens. Der nostalgische Zug wird nicht zuletzt dadurch unterstrichen, dass Rick Deckard auf das singende Hologramm zeigt und über den Klassiker *Can't Help Falling in Love* mit Nachdruck sagt: »I liked this song.«⁶⁴

64 Villeneuve 2017. Minute 110:25; Rick Deckard, dessen Name auf den Philosophen René Descartes anspielt und der gemäß dem Leitsatz *cogito ergo sum* ein selbstständiges Denken entwickelt (das die Grenzen zwischen KI und menschlicher Existenz verwirrt), nimmt hier die Rolle des Nostalgikers ein. Die Zuschauer*innen sollen sich mit ihm und seinen Empfindungen identifizieren und den Protagonisten entsprechend anthropologisieren.

Die Unheimlichkeit der Elvis-Szene rührt indes weniger von der Abbildung eines Totengeistes, sondern primär von der gestörten Technik her, die autark und unkontrolliert ihr (Un-)Wesen entfaltet. Anhand des Hologramms thematisiert *Bladerunner 2049* nämlich die Angst vor dem technischen Kontrollverlust. Sie wird sowohl mit dem defekten, eskalierenden Elvis-Hologramm als auch durch die unerwartet emotionale und ungehorsame Joi aufgegriffen – und mündet, hier wie dort, im vertrauten Sci-Fi-Motiv der autonomen Maschine. Der übersinnliche Schrecken einer solchen Maschine besteht vor allem darin, dass sich ihre Selbstständigkeit der menschlichen Erfahrung und Kontrolle entzieht, sie übersteigt und womöglich unterwirft. Wird eine Künstliche Intelligenz mit dem Hologramm verschaltet, wie im Fall der Joi, aber auch des Dr. Know aus *A.I. – Artificial Intelligence* oder des Dr. Lanning in *I, Robot* (siehe Sequenzanalysen), steht der diaphane Körper zumeist für den überlegenen Geist ein, der sich Macht durch Wissen verschafft.

Mit Blick auf die ästhetische Ambivalenz der Hologramme – Transparenz und Opazität diametral abzubilden, das Abwesende zu vergegenwärtigen und eine flüchtige Bildlichkeit zu konstituieren – präsentiert sich ein »unkörperlicher Körper«. Er macht das Diaphane auf besondere Weise produktiv und stellt gerade über seine Durchlässig- und Durchsichtigkeit eine entscheidende Differenz zu plastischen Körperabbildern her. Demgemäß zeigt sich der Bildstatus von Hologrammen und anverwandten Phänomenen, wie dem Geist oder der Phantasmagorie, vorrangig über die Momente des Hindurchscheinens. Gleichzeitig produziert die raumbildliche Darstellung einen Fokus auf die Körpergestalt.

Ein Abbildphänomen, das ganz andere Strategien für die mimetische Darstellung menschlicher Körper nutzt und auf materielle Dichte drängt, ist die Wachsfigur. Obwohl sich die beiden Phänomene materiell-ästhetisch (teilweise grundlegend) unterscheiden, werden etwa in Hinblick auf die Anwendungsbereiche der Stellvertretung des Toten oder der Ikonendarstellung maßgebliche Überschneidungen offenbar. Ferner zeigen sich anhand der Wachsfigur erneut illusionskritische Vorwürfe, die eine repräsentationale Mimesis aktualisieren. Um die Angelpunkte der mimetischen Körperdarstellung zu befragen und die Ähnlichkeiten und Differenzen der beiden Abbildtypen genauer zu erschließen, werden die Wachsfigur und das Hologramm nachfolgend in einen Dialog versetzt.

Die Körper (Dialog mit der Wachsfigur)

Gerade die Darstellung verstorbener und/oder berühmter Menschen, wie sie im Fall von Gespenstern und Geisterwesen, Phantasmagorien und Hologrammen erfolgt, erinnert an das mimetische Abbildverfahren der Keroplastik (auch als »Wachsbildnerei« bekannt). Zu den wohl populärsten Keroplastiken zählen Wachsfiguren. Die erste öffentlich zugängliche Ausstellung in Europa zur Präsentation solcher Figuren fand von 1620 bis 1682 im Amsterdamer Doolhof (Irrgarten) unter Leitung des Gastwirts Centen de Peijler statt.⁶⁵ Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstand das Wachsfigurenkabinett Salon de Cire im Pariser Stadtpalast Palais Royal, das sich zu einer maßgebenden Institution entwickelte. Es wurde von dem Arzt und Wachsmodeleur Philippe Curtius geleitet und präsentierte sowohl anatomische Wachsmodelle als auch Figuren von Mitgliedern des Königshauses. Zu einer der bekanntesten Arbeiten des Modelleurs zählt das Werk *Sleeping Beauty*, das die Mätresse Marie-Jeanne Bécu (Madame du Barry) auf einem Divan zeigt und aktuell im Besitz des *Metropolitan Museum of Art* ist (Abb. 5.2).⁶⁶

Anna Maria Grosholtz lernte von Curtius das Handwerk der Keroplastik und übernahm nach seinem Tod im Jahr 1794 den Salon.⁶⁷ Als Madame Tussaud spezialisierte sie sich auf Wachsfiguren von Idolen und angesehener Prominenz. Damit etablierte sie einen Ansatz, der noch heute die Wachsfigurenkabinette der Marke Madame Tussauds weltweit verbindet.⁶⁸

Die anhaltende Faszination für Wachsfiguren steht im Kontrast zu ihrer kunstästhetischen Rezeption. Der Medienhistoriker Bernhard Siegert hebt diesbezüglich hervor, dass die Keroplastik bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts der »Bannfluch der Ästhetik«⁶⁹ traf und sie auf theoretischer Ebene als übermalt, erschreckend und morbide beschrieben wurde.⁷⁰ Auch

65 Vgl. Oettermann, Stephan: Alles-Schau: Wachsfigurenkabinette und Panoptiken. In: Kosok, Lisa/Mathilde Jamin (Hg.): Viel Vergnügen: Öffentliche Lustbarkeiten im Ruhrgebiet der Jahrhundertwende. Essen: Peter Pomp Verlag 1992, S. 36–54, S. 36.

66 The Met Museum: The Collection. *Sleeping Beauty* 1989, after 1765 original. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/736081> [Stand 06/23].

67 Vgl. Kornmeier, Uta: Kopierte Körper. »Waxworks« und »Panoptiken« vom 17. bis zum 20. Jahrhundert. In: Gerchow 2002, S. 115–124, S. 119.

68 Vgl. Madame Tussauds: Get Closer to the Stars. Übersicht der Wachsfigurenkabinette. URL: <https://www.madametussauds.com/> [Stand 06/23].

69 Siegert 2014, S. 116.

70 Vgl. Ebnd., S. 116f.

Walter Benjamin bringt eine unentschiedene Faszination für die Figuren zum Ausdruck. Im *Passagen-Werk* schreibt er:

Eigentlich ist die Wachsfigur der Schauplatz, in der der Schein der Humanität sich überschlägt. In ihr kommt nämlich Oberfläche, Teint und Kolorit des Menschen so vollkommen und unüberbietbar treu zum Ausdruck, daß diese Wiedergabe seines Scheins sich selber überschlägt und nun die Puppe nichts darstellt als die schreckliche durchtriebne [sic!] Vermittlung zwischen Eingeweide und Kostüm.⁷¹

Abb. 5.2: Wachsfigur »Sleeping Beauty« des Modelleurs Philippe Curtius (nach 1765)



Damit erkennt Benjamin einerseits die Kunstfertigkeit der Keroplastik als getreue Nachahmung an, andererseits kennzeichnet er ihre Wirkung als schreckliche Vermittlung »zwischen Eingeweide und Kostüm«. Der sich überschlagende, humanitäre Schein mündet also in der grotesken Plastik.

Bernhard Siegert nimmt die von Benjamin geschilderte Ambivalenz der Wachsfigur ebenfalls in den Blick und stellt hinsichtlich des Zitats fest: »Die wahre Mimesis ist hier die unvollkommene.«⁷² Über den Mimesis-Bezug kenn-

71 Benjamin, Walter: Traumhaus, Museum, Brunnenhalle [1927–1940]. In: Tiedemann, Rolf (Hg.): Walter Benjamin Gesammelte Schriften. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 935. 1. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1991, S. 511–523, S. 516.

72 Siegert 2014, S. 118.

zeichnet er einen entscheidenden Punkt, der mit der ästhetischen Ambivalenz und Geringschätzung der Wachsfigur einhergeht: Wie schon zuvor am Beispiel des Hologramms dargelegt wurde, gilt die möglichst ganzheitliche, äußerliche Nachahmung seit Platon als falsche, trugbildhafte Mimesis. Das ebenbildliche Ideal hingegen wird durch innerliche Kongruenz erreicht. In dem Benjamin der Wachsfigur attestiert, Schauplatz des sich überschlagenden Scheins zu sein, wendet auch er den Maßstab dieser klassischen Mimesis-Logik an. Das gelungene, wahre Abbild wäre demnach ein äußerlich unvollkommenes.

Siebert selbst rückt die Keroplastik in die Nähe des Trompe-l'œils und bescheinigt beiden Bildphänomenen eine exzessive Mimesis. Die Wachsfigur würde die Illusion des Trompe-l'œils sogar noch übertreffen, da Wachs das Material der Ähnlichkeit schlechthin sei und »High Fidelity«⁷³ (als unüberbietbare Treue technischer Aufzeichnungen) seine zwiespältige Tugend. Zwiespältig deshalb, weil die exzessive Treue in der Abbildung einem Verrat am Bildcharakter des Bildes gleichkomme.⁷⁴ Damit markiert Siebert auf seine Weise die ästhetische Ambivalenz zwischen getreuer Darstellung und schrecklicher, morbider Nachahmung. Pointiert heißt es in seinem Beitrag *Die Leiche in der Wachsfigur* noch einmal: »In der treuesten Nachahmung wendet sich die Mimesis gegen sich selbst und fällt ins *mauvais genre*.«⁷⁵

Der Medienwissenschaftler Rudolf Arnheim beschreibt diesen Kippmoment der ganzheitlichen Darstellung von der gekonnten Illusion in das offensichtlich Artifizielle am Beispiel eines (wellenoptischen) Hologramms des Erfinders Dennis Gábor (vgl. Abb. 3.2). In der Monographie *Parables of Sunlight* stellt Arnheim entsprechend heraus:

As holography is perfected, it begins to exhibit the terrifying rigor mortis of all new advances toward illusion. I look at the life-size portrait of the inventor, Dennis Gabor. He stands before me in full volume. [...] So complete is the illusion of the man's three-dimensional presence that his immobility makes him a frightening corpse. The strength of the spell makes me ungratefully aware of what is missing. Instead of an image of a live man, I see a real ghost faking life.⁷⁶

73 Ebnd., S. 118.

74 Vgl. Ebnd.

75 Ebnd.

76 Arnheim, Rudolf: *Parables of Sun Light Observations on Psychology, the Arts, and the Rest*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1989, S. 157, zit.n.

Ähnlich wie im Fall der Wachsfigur wird der abgebildete Körper mit einer Leiche verglichen. Arnheim irritiert dabei vor allem die Unbeweglichkeit des Hologramms. Der Maßstab, den er anlegt, ist offenbar die Imitation des lebendigen Dennis Gábor. Statt des Bildes eines lebenden Mannes sieht Arnheim »einen echten Geist, der Leben vortäuscht«. Damit fordert sich ästhetisch die Bildtradition des diaphanen Körpers ein. Seine doppelte Bindung als echter Geist im Hologramm illustriert das mimetische Palimpsest der unterschiedlichen Abbildphänomene. Schließlich scheinen im Hologramm – vom Geist über das Gespenst bis zur Phantasmagorie – immer auch andere diaphane Körper auf.

Der Vergleich zur Leiche unterstreicht außerdem, dass Körperabbilder stets mit der Darstellung des (Un-)Lebendigen jonglieren. Das lässt sich auch auf materieller Ebene greifen, so treten die Wachsfigur und das wellenoptische Hologramm zwar als dreidimensionale, körperhafte Abbilder in Erscheinung, doch sie bleiben unbewegt. Die figurative Präsenz ist stillgestellt und wird, wie die Rezeptionen durch Siegert oder Arnheim exemplifizieren, mit einem toten Körper assoziiert. Interessanterweise zeigt die Medientechnikgeschichte der Bühnenprojektion gerade eine umgekehrte Logik auf: Hier herrscht stets das Bemühen, (verstorbene) Körper »wiederzubeleben« und audiovisuell in Bewegung zu versetzen. Diese Tendenz zeigt sich bereits mit Blick auf die frühen Phantasmagorien und sie nimmt mit zunehmender Technisierung und Mediatisierung weiter Fahrt auf, wie das dritte Kapitel erörterte. Das Bühnenhologramm stellt im Unterschied zur Wachsfigur gerade nicht die unbewegte Deutlichkeit aus, sondern zielt als audiovisuell-bewegtes Lichtbild auf eine bewegte (und bewegende) Mimesis der Flüchtigkeit ab. Diese Differenz konkretisiert sich anhand der Darstellung der Augen. Über die Anfertigung der Keroplastik schildert das Madame Tussauds demnach:

Im Laufe des Sittings wird auch auf die genaue Farbschattierung der Augen Wert gelegt. Die Augen werden individuell aus Acrylglas angefertigt und je-

Schröter 2009, S. 287; Dt. Übersetzung: »In dem Maße, in dem die Holographie perfektioniert wird, beginnt sie die erschreckende Leichenstarre aller neuen Fortschritte auf dem Gebiet der Illusion zu zeigen. Ich betrachte das lebensgroße Porträt ihres Erfinders, Dennis Gabor [sic!]. Er steht in voller Größe vor mir. [...] Die Illusion der dreidimensionalen Präsenz des Mannes ist so vollständig, dass seine Unbeweglichkeit ihn zu einer furchterregenden Leiche werden lässt. Die Stärke des Zaubers macht mir auf undankbare Weise klar, was fehlt. Statt des Bildes eines lebenden Mannes sehe ich einen echten Geist, der Leben vortäuscht« [Übers. d. Verf.].

des kleine Detail wird innerhalb einer 14-stündigen Prozedur eingearbeitet, um genau die Farben und Details der Originale zu treffen. Mittels Gouachefarben bemalen die Künstler*innen die Iris per Hand und fügen feine Seidenfäden hinzu, um auch jede einzelne Ader sichtbar zu machen.⁷⁷

Auf diese Präzision kommt es Hologrammen nicht an, denn anstatt die Augen möglichst genau zu rekonstruieren, setzen sie auf einen bewegten Blick aus der Distanz. Entsprechend steht der Eindruck des Blickens im Zentrum und kann, wie im Zusammenhang mit Marx' Gespenstern bereits dargelegt wurde, sowohl ins Unheimliche kippen, als auch Effekte der Verlebendigung und Affizierung zeitigen. Während die Wachsfigur ähnliche Kippmomente zwischen Irritation und Immersion, Banalisierung und Animismus kennt, sind ihre handgefertigten Augen doch primär auf eine Betrachtung aus der Nähe ausgelegt. Damit tritt anhand der Augen die jeweilige Illusionsstrategie hervor, insofern sich ihre Wirkung auch am notwendigen Abstand zur Inszenierung bemisst.

Über die (materielle) Form und ihre Wirkungsästhetik hinaus, bleibt danach zu fragen, welche Körper jeweils im mimetischen Darstellungsfokus stehen. Anhand der bereits abgebildeten Projektionstechnikgeschichte zeigte sich, dass vor allem prominente Menschen und Idole als diaphane Körper inszeniert werden. Dabei kann es sich um bereits verstorbene oder lebende Ikonen handeln. Im Nachvollzug der filmischen Inszenierungsschwerpunkte aus den Sequenzanalysen deckt sich diese Tendenz mit der holographischen Darstellung von Macht und Wissen. Natürlich geht die kulturelle Popularität einer Pop-Sängerin mit anderen strukturellen Vorteilen einher, als es die Prominenz eines Wissenschaftlers oder einer politischen Führungsperson tun. Dennoch gehen herausragende Stellungen und gesellschaftliche Anerkennung jedweder Spezifik mit einem an Wissen gekoppelten Macht- und Möglichkeitsvorsprung gegenüber denjenigen Körpern einher, von denen sie – aus Publikumperspektive – »angesehen« werden.

Dass die Abbildung bekannter Persönlichkeiten schon vor dem 20. Jahrhundert ihren Reiz auf die Gesellschaft hatte, wird nicht nur durch die Phantasmagoria-Vorführungen um 1800 bestätigt, in denen Menschen, wie König

77 Vgl. Madame Tussauds Berlin: Wachsfigurenherstellung. URL: <https://www.madametussauds.com/berlin/plane-deinen-besuch/ueber-uns/wachsfigurenherstellung/> [Stand 06/23].

Ludwig der 16. oder Jean Paul Marat, räumlich projiziert wurden.⁷⁸ Es lässt sich auch an den Sammlungen bekannter Wachsfigurenkabinette ablesen: So zeigte der Doolhof bereits im 17. Jahrhundert Portraitfiguren zeitgenössischer oder unmittelbar verstorbener Herrscher, wie die des französischen Königs Heinrich IV. oder des Monarchen Gustav Adolf II. von Schweden.⁷⁹ Im Zeichen des Idolwandels im 18. Jahrhundert,⁸⁰ war die erste Wachsfigur, die Madame Tussaud schuf, ein Abbild des Philosophen und Schriftstellers Voltaire.⁸¹

Der Vergleich zur Wachsfigur regt im Kontext der bewegten Tupac-Mimesis ein weiteres Beispiel an: Seit Juni 2012 besitzt das Kabinett Madame Tussauds in Las Vegas eine Wachsfigur des Rappers (Abb. 5.3).

Damit kam das Bühnenhologramm auf dem Coachella Festival im April 2012 dem wächsernen Abbild zuvor und diente ihm möglicherweise sogar als Inspiration. Entsprechend ähnelt die Wachsfigur dem Tupac-Hologramm mindestens in Hinblick auf die Merkmale der oberkörperfreien Darstellung, in der die Boxershorts über dem Hosenbund zu sehen ist und der Brust eine große Kreuzkette aufliegt.⁸² Auch das Biopic *All Eyez On Me* aus dem Jahr 2017 setzte in seiner Marketingstrategie auf ebenjene spezifische Darstellung.⁸³ Ferner unterstreicht die Wachsfigur im historischen Vergleich den bereits aufgeworfenen Idolwandel: Mit ihr werden spätestens Anfang der 2010er Jahre nicht mehr nur weiße Körper idolisiert und als speicher- und erinnerungswürdig erachtet. Ein ähnlicher Aufschluss gilt für das Tupac-Hologramm: Verglichen mit Phantasmagorien oder Filmhologrammen fordern die Bühnen- und Displayhologramme von Schwarzen Musiker*innen, wie Tupac, Rihanna oder Whitney Houston, bereits entschieden mehr Diversität ein.

78 Vgl. Marion 1869, S. 190.

79 Vgl. Kornmeier 2002, S. 117.

80 Während dem Wort ›Idol‹ vor dem 18. Jahrhundert stets das pejorative Element des Trugbilds anhaftete, entwickelte sich mit dem Kult um Dichter, Schriftsteller und literarische Figuren die positive Konnotation des verehrens- und anbetungswürdigen Vorbilds (vgl. Uka, Walter: Idol/Ikone. In: Hügel, Hans-Otto (Hg.): Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 2003, S. 255–259, S. 255f.).

81 Vgl. Kornmeier 2002, S. 118f.

82 Vgl. Getty Images: Tupac Wax Figure. URL: <https://www.gettyimages.de/fotos/tupac-wax-figure> [Stand 06/23].

83 Vgl. IMDb: Benny Boom: All Eyez On Me. USA 2017. Filmplakate und Werbebilder. URL: https://www.imdb.com/title/tt1666185/?ref_=tt_mv_close [Stand 09/23].

Abb. 5.3: Wachsfigur des Rappers Tupac Shakur im Kabinett Madame Tussauds London (2012)



Gleichzeitig bleiben auch die Bühnenhologramme Schwarzer Prominenz dem Starsystem verpflichtet. Demgemäß bringen sie privilegierte Körper zur Anschauung (auch wenn sie grundsätzlich nicht privilegiert waren oder es nach dem Karrierehöhepunkt nicht mehr sind), die auf dem Zenit ihrer Karriere eingefangen und digital aufbereitet werden. Als überdauernde Werbepattform bietet die Hologramm-Bühne schließlich eine Möglichkeit, noch nach der Überschreitung des Karrierehöhepunktes Profit aus den Idolen zu generieren. Der Journalist Thomas Mießgang sah die Entwicklung der Hologramm-Konzerte schon Ende der 1990er als Konsequenz einer zunehmend medialen Bühnenshow voraus. In dem Artikel *Täuschend echt: Michael Jackson auf Deutschland-Tournee*, der am 06. Juni 1997 in der Wochenzeitung *DIE ZEIT* erschien, resümiert er:

Neu ist das hohe Maß an Entlebendigung, das schleichend von der Szene Besitz ergreift. Über weite Strecken gleicht das Konzert einer Übertragung in Echtzeit. Nur was nach dem Plan einer präzisen Bildregie ins Observationsfeld der Stadionkamera gerät, wird sichtbar. Die Heerscharen, die sich musizierend abmühen, bleiben im Dunkel. Die Grenze zwischen Telepräsenz und realer Gegenwart ist fließend: Oft laufen die Bilder auf den Videoflächen einfach weiter, und die Bühne wird leer und dunkel. Das größte Freilichtki-

no aller Zeiten. [...] Der nächste logische Schritt: die Ersetzung der lebenden Akteure durch Hologramme.⁸⁴

Für Mießgang zeichnet sich mit Blick auf die Konzertentwicklung offenbar eine mediale Ersetzungslogik ab. Entsprechend fragt er, was von der Bühnenpräsenz des (Star-)Körpers übrigbleibt, wenn Kameras und Screens das Live-Ereignis dominieren und den Auftritt bereits vor Ort bildlich vervielfachen. Folglich ist die Hologramm-Werdung für ihn »der nächste logische Schritt«. Doch in Abgrenzung zu dieser Lesart einer simulacralen, (auf die verdoppelte Stillstellung hinauslaufenden) Ersetzung, bieten Hologrammkonzerte gerade posthum ebenso die erwähnte Möglichkeit des Wiedererlebnisses. Statt einer ›Entlebendigung‹ der Stars, steht eine grundsätzliche Verlebendigung und Aktualisierung der (kollektiv-medialen) Erinnerungen im Vordergrund. Sie werden durch den diaphanen Körper ästhetisch wie medial vertreten und in ihrer Latenz betont. Wie bereits im Zuge der mimetischen Grundlegung erläutert wurde, wird das imaginative Mitgehen als ein entscheidender Aspekt der Verlebendigung aufgefasst. Die audiovisuellen Qualitäten des bewegten, freigestellten Bildes bedingen wiederum den Mitgang.

Die Stärke der Wachsfigur scheint demgegenüber in einer dokumentarischen Stillstellung zu liegen. Das zeigt sich am Beispiel von Moulagen und medizinischen Wachsmodellen, aber auch – wie Bernhard Siegerts Aufsatztitel *Die Leiche in der Wachsfigur* akzentuiert – in einer überzeugenden Leichenähnlichkeit der Figuren. Diese spezielle Mimesis erreicht einen Höhepunkt in der Effigien-Darstellung. Als Effigien werden Puppen bezeichnet, die aus Holz, Wachs, Weidengeflecht, Leder oder Leinen gefertigt sind und die Toten bei Bestattungsritualen vertreten. Die erste dokumentierte Wachsfigur dieser Art soll die des Julius Caesar (44 v. Chr.) gewesen sein. Eine einschlägige Überlieferung dazu geht auf den griechisch-römischen Geschichtsschreiber Appian zurück. Ihm zufolge wurde die Statue durch eine Vorrichtung nach allen Seiten gewendet, damit man die dreiundzwanzig Wunden sah, die »sie ihm in wilder Wuth an allen Theilen des Körpers, sogar ins Gesicht beigebracht hatten«⁸⁵. Ein

84 Mießgang, Thomas: Täuschend echt: Michael Jackson auf Deutschland-Tournee. In: DIE ZEIT, Nr. 24, 6. Juni 1997. URL: https://www.zeit.de/1997/24/titel.txt.19970606.xml/komplettansicht?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com [Stand 06/23].

85 Schlosser, Julius von: Geschichte der Portraitbildnerei in Wachs. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 29, 1910–1911, S. 171–258, S. 180. In: Universitätsbibliothek Heidelberg: Heidelberger historische Bestände – di-

zweites anschauliches Beispiel liefert die Apotheose des Kaisers Septimius Severus (211 n. Chr.). Sein wächserner Scheinleib soll sieben Tage lang unter dem Portal seines Palastes aufgebahrt worden sein. In den Schriften des römischen Geschichtsschreibers Herodian wird das Zeremoniell wie folgt beschrieben:

Der Leichnam des Verstorbenen selbst wird auf die gewöhnliche Art, nur mit kostbarem Gepräge bestattet. Sodann aber wird des Verstorbenen Bild, demselben in Allem ähnlich, in Wachs ausgedrückt, auf einer erhöhten elfenbeinernen Bahre unter den Thoren des Palastes ausgestellt und Decken, mit Gold durchwirkt, darunter ausgebreitet. Das Bild des Kaisers, weil es einen Kranken vorstellen soll, hat ein bleiches Aussehen. Auf beiden Seiten der Bahre sitzen den größten Theil des Tags [sic!], links der ganze Senat in schwarzen Obergewändern, rechts sämmtliche [sic!] Frauen von Auszeichnung [...]. Auf besagte Weise geht es sieben Tage fort. Von Zeit zu Zeit treten Ärzte ein, und nähern sich dem Lager, und als ob sie nach dem Kranken zu sehen hätten, melden sie [...], daß es schlechter mit ihm stehe.⁸⁶

Diese Praxis sollen die Ärzte so lange ausgeübt haben, bis sie den Scheinleib für tot erklärten und ihn für die Feuerbestattung freigaben. Die Wachsfigur ist hier also mehr als nur eine morbide Repräsentation – sie ist, wie der Kunsthistoriker Wenzel Mraček pointiert, eine Stellvertreterplastik.⁸⁷ Neben der performierten Trauer und Abschiednahme soll es auch Fälle gegeben haben, in denen Effigien durch Lynchjustiz oder inszenierte Exekutionen Opfer symbolischer Rache wurden.⁸⁸ Eine dritte Facette der Stellvertretung posthum ist die präsentische Stillstellung des Leichnams. Sie wurde etwa in der Barockzeit angewandt, um frühverstorbene Kinder fürstlicher Häuser in Prunkkleidern auf einer Art Paradebett sitzend nachzubilden.⁸⁹

Auch im Kontext der Film-, Bühnen- und Displayhologramme ging es bereits um eine Stellvertretung der Toten. Im Gegensatz zu der greifbaren und stillgestellten Materialität der Effigien, zeichnen sich die diaphanen Körper

gital. URL: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jbksak1910_1911/0189/image,info [Stand 06/23].

86 Schlosser 1910–1911, S. 181f.

87 Vgl. Mraček, Wenzel: *Simulierte Körper. Vom künstlichen zum virtuellen Menschen*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau-Verlag 2004, S. 34f.

88 Vgl. Ebnd., S. 34f.

89 Vgl. Keller, Harald: *Effigie*. In: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. IV (1956), Spalte 743–749. In: RDK Labor. URL: https://www.rdklabor.de/wiki/Effigie#IV._Renaissance_und_Barock [06/23].

allerdings dadurch aus, dass sie ephemer in Erscheinung treten und sich einer haptischen Indienstnahme entziehen. An den Hologrammen ließe sich nur durch audiovisuelle Voreinstellung oder technische Manipulation ein Exempel statuieren. Als Scheinleiber treten sie dennoch anstelle derjenigen Personen auf, die sie zur Anschauung bringen – und zwar audiovisuell bewegt. Die Wiedergabe (und damit die Erneuerung) der Handlungs- und Sprechakte spielt im Zuge dessen eine wesentliche Rolle. Sie verweist als Spur auf eine körperlich-geistige und vitale Performanz.

In der Fokussierung auf die materiellen und ästhetischen Besonderheiten des Hologramms gerieten unterschiedliche Ambivalenzen des diaphanen Körpers in den Blick. Hierzu zählte das Oszillieren zwischen An- und Abwesenheit, die Figurierung eines unkörperlichen Körpers oder die bildliche Manifestation des Flüchtigen. Zudem wurde offenbar, dass Hologramme die medientheoretische Dichotomie zwischen Transparenz und Opazität in ästhetischer Hinsicht umkehren. Entsprechend tritt die vermeintliche Transparenz des Mediums im opaken Bildeindruck hervor, während sich die ästhetische Transparenz im Sinne des Durchscheinens häufig als gestörtes Bild artikuliert (dem in seiner Akzentuierung der Hologrammexistenz wiederum eine mediale Opazität zukäme). Die dialogische Verflechtung zwischen Wachsfigur und Hologramm brachte außerdem hervor, dass beide Darstellungsformen im Spannungsfeld des (Un-)Lebendigen operieren. Ferner wurde deutlich, dass sich an ebendiesem Spannungsfeld eine minder-mimetische Kritik entzündet.⁹⁰ Hinsichtlich der ›Wiederbelebung‹ gerieten die Bühnenhologramme auch als eine Art (post-)digitales Reenactment in den Blick: Was hier über die diaphanen Körper hinaus in Szene gesetzt wird, ist das Wiedererlebnis. Mit den Hologrammkonzerten posthum verbindet sich übergeordnet die Darstellung einer kollektiv-medialen Erinnerung. Mit ihr unterläuft das Hologramm angestammte Strategien des Gedenkens, die auf eine konstante und monumentale Verewigung hinauswollen.

Die diaphane Ästhetik schlägt damit einen mimetischen Ausdruck des Erinnerns selbst vor und macht das Durchscheinende in seiner Mehrdimensionalität produktiv. Neben den besagten Konzert-Inszenierungen wurden bereits andere Beispiele genannt, die den diaphanen Körper im Kontext des Gedenkens einsetzen, wie die Snowden-Hologrammbüste oder die Projektion des verstorbenen Afroamerikaners George Floyd über der Statue des

90 Die Wachsfigur wurde sonach als groteske Leiche adressiert und das Hologramm als echter Geist, der Leben vortäuscht.

Konföderierten Robert E. Lee. Außerdem wurde das Projekt *Dimensions in Testimony* besprochen, das in seiner Bildungsarbeit Displayhologramme von Zeitzeug*innen des Holocaust einsetzt, um neue Strategien für die Erinnerungskultur zu erproben. Gerade in Hinblick auf das letzte Beispiel kündigt sich ein doppeltes Versprechen der Hologramme an, denn sie verbildlichen über die Erinnerung hinaus auch die besprochenen Implikationen der zukunftsgewandten Technik. Beide Aspekte jonglieren auf je unterschiedliche Weise mit dem Virtuellen.

Im nachfolgenden und letzten Kapitel der Arbeit werden diese unterschiedlichen Bezüge zur Virtualität näher untersucht und auf ihre Anschlussfähigkeit hin befragt. In Abgrenzung zu jenen Positionen, die den technisch gefärbten Virtualitätsbegriff als unvereinbar mit dem der Gedächtnis- oder Fiktionstheorie erachten, werden im Ansatz der virtuellen Stellvertretung unterschiedliche Konzepte und Färbungen des Virtuellen miteinander eingeführt. Hierbei ist keine Aufweichung der Begriffe intendiert, sondern eine Pointierung der ästhetischen Besonderheit. Entsprechend ist mit der virtuellen Stellvertretung ein genuiner Zug des Hologramms beschrieben.