

Die bewegte Mimesis

Theoretische Ausgangspunkte

Getreue Abbilder, wie das Tupac-Hologramm, haben in der Bildtheorie seit Platon einen prekären Status. Das drückt sich schon zu Beginn des bekannten Dialogs zwischen dem Gelehrten Sokrates und seinem Schüler Glaukon im zehnten Buch der *Politeia* aus. Zunächst ruft Platon darin seine Ideenlehre in Erinnerung, um die Grundlagen der Nachahmungstheorie herzustellen. Demnach basiert jede Form der Nachahmung (μίμησις – agr. Mimesis) als irdischer Vollzug auf den göttlichen Ideen, die der sinnlich-wahrnehmbaren Welt vorausgehen. Auf Grundlage dessen kommt Platon über den Dialog zwischen Sokrates und Glaukon auf die bildnerische Mimesis zu sprechen. Hier erklärt Sokrates seinem Gesprächspartner, die entsprechende Nachahmung umzusetzen sei nicht schwierig. Am schnellsten ginge es mit einem Spiegel, den man überall herumträgt, und »alsbald wirst du da eine Sonne machen und was sonst am Himmel ist, alsbald auch eine Erde, alsbald auch dich selbst und die übrigen Geschöpfe, Geräte, Gewächse und alles vorhin Genannte«¹, so der Gelehrte zu seinem Schüler. Dann ergänzt Sokrates ein entscheidendes Detail: Er weist Glaukon darauf hin, dass die entstandenen Bilder jedoch nur scheinhaft und nicht in Wirklichkeit existent seien, wie es auch bei gemalten Bildern der Fall ist.²

Auf diese Weise kündigt sich schon zu Beginn des Dialogs eine ontologische Herabsetzung der Bilder an. Sie wird im darauffolgenden Betten-Beispiel noch klarer ausbuchstabiert. Darin verdeutlicht Sokrates die Hierarchie der Abbilder (der Reihe nach absteigend) und expliziert: »Es ergeben sich uns also

1 Platon: *Politeia*, 596 St. In: Apelt, Otto (Hg.): *Platon Sämtliche Dialoge*. Aus dem Griechischen übersetzt von Otto Apelt. Band 5. Hamburg: Felix Meiner Verlag 1993, S. 390.

2 Vgl. Ebnd., 596 St. – 597 St./1993, S. 390f.

folgende drei Arten von Betten: erstens das in voller Wirklichkeit vorhandene, als dessen Schöpfer uns doch wohl Gott gilt. [...] Zweitens dasjenige Bett, das der Tischler herstellt. [...] Drittens dasjenige, das der Maler anfertigt.«³ Der göttlichen Idee des Bettes kommt also der oberste Rang und damit der Status des Seienden zu. Danach folgt das vom Tischler hergestellte, gegenständliche Bett als ein an der Idee orientiertes Abbild erster Ordnung. Auf der dritten und letzten Stufe sind schließlich die Abbilder zweiter Ordnung, wie das Gemälde und andere Kunstprodukte, angesiedelt. Sie sind nicht länger an der Idee orientiert und stellen in der platonischen Mimesislehre das absolut Scheinhafte dar. Platon attestiert der Malerei entsprechend, sie sei lediglich eine »Nachahmung der Erscheinung«, die »[f]ernab von der Wahrheit«⁴ ist.

Die moralische Dimension dieser Abbildhierarchie rückt im späteren Dialog *Sophistes* noch stärker in den Vordergrund. Dort wird sie in der Unterscheidung zwischen Ebenbild und Trugbild zum tragenden Argument ausgebaut.⁵ Sonach gelten für Platon jene Darstellungen als Ebenbilder, deren Ähnlichkeit intrinsisch ist. Das bedeutet, nicht die äußerliche Ähnlichkeit ist entscheidend, sondern ein innerer Zusammenhang. Er wird dadurch hergestellt und begründet, dass Ebenbilder gerade nicht das Vorbild nachahmen, sondern die Idee des entsprechenden Vorbildes.⁶ Das Ebenbild ist also durch eine innere, spirituelle oder (über-)sinnliche Ähnlichkeit zum Vorbild gekennzeichnet. Anders verhält es sich hingegen mit den Trugbildern. Sie setzen auf die extrinsische Ähnlichkeit zu einem Vorbild und haben keinen Anteil mehr an der Idee, die diesem Vorbild zugrunde liegt.⁷

Trotz dieser ontischen Degradierung bildnerischer Kunstwerke kommt den musischen Künsten indes die Aufgabe zu, die Menschen des platonischen Staates zum Schönen, Guten und Gerechten zu erziehen. Das stellt Platon bereits im dritten Buch der *Politeia* heraus, wenn er am Beispiel der nachahmenden Rede die Differenz zwischen guter und schlechter Mimesis erläutert. In Hinblick auf die Dramenform markiert er zunächst, dass die Tragödie ganz

3 Ebnd., 597 St./1993, S. 391.

4 Ebnd., 598 St./1993, S. 393.

5 So heißt es unter anderem durch den Fremden gesprochen: »Wir trennten in der Bildnererei zwei Arten, die Kunst der Ebenbilder und die der Trugbilder« (Platon: *Sophistes*, 264c St. In: Otto, Walter F./Ernesto Grassi/Gert Plamböck (Hg.): *Sämtliche Werke*. Aus dem Griechischen übersetzt von Friedrich Schleiermacher. Band 4. Rowohlt Klassiker. Hamburg: Rowohlt Verlag 1986, S. 239).

6 Vgl. Platon: *Sophistes*, 235d-e St./1986, S. 207.

7 Vgl. Ebnd., 236b-c St./1986, S. 207f.

in der Nachahmung bestehe, während die Komödie ihrer Struktur nach, eine persönliche Kundgebung des Dichters sei und die epische Dichtung eine dritte, aus beiden vereinigte Form darstelle.⁸ Weiter unterscheidet er zwischen inhaltlichem (Mehr-)Wert und angemessener rednerischer Interpretation. Im Zuge dessen skizziert Platon das erzieherische Ziel, schon Kinder sollten Künste, wie eine erbauliche Dichtung einüben und nachahmen, um das Gute erkennen und unterscheiden zu lernen.⁹

Mit Blick auf die Rolle und Ausbildung der Wächter gewinnt der Ansatz weiter an Kontur. Um tüchtige Wächter für seinen Idealstaat zu erziehen, sieht Platon nämlich vor, dass einige Kinder »tapfere, besonnene, fromme, freie Männer und alles was dem gleicht«¹⁰ nachahmen. Auf keinen Fall aber dürften sie eine Frau, Sklav*innen, feige Männer, Handwerker oder die ungezähmte Natur zum Vorbild nehmen.¹¹ Die »gute« Mimesis soll also nicht nur tugendhafte Menschen hervorbringen, sondern eine sozial-hierarchische Ordnung sicherstellen. Auf diese politische Dimension weist auch der Philosoph und Medienwissenschaftler Friedrich Balke hin, wenn er in seiner Einführung zur Mimesis bemerkt:

Nichts fällt Göttern und Menschen schwerer, als in ihrer »eigenen Gestalt« zu bleiben, so dass, um wenigstens ein wenig soziale Erwartbarkeit zu ermöglichen, Institutionen nötig sind, die diese Unveränderlichkeit antrainieren. Die Mimesis, die Platon aufgrund ihrer Fähigkeit zur exzessiven Vielfältigung und Selbstverwandlung kritisiert, muss er zugleich in Anspruch nehmen, um sie seinem Projekt einer politischen Zählung und Formung der Individuen dienstbar zu machen.¹²

Balke unterstreicht unmissverständlich die ordnende Funktion der Nachahmung innerhalb der platonischen Staatstheorie. Demnach werde die Mimesis in Anspruch genommen, um die politische Zählung und Formung der Individuen umzusetzen und gesellschaftliche Erwartbarkeit herzustellen. Im Spannungsfeld dessen sieht Balke zudem eine exzessive und verwandelnde Seite der Nachahmung am Werk. Mit dieser Seite sind vor allem die Gefahren eines

8 Vgl. Platon: *Politeia*, 394 St./1993, S. 98.

9 Vgl. Ebnd., 400 St. – 403 St./1993, S. 107–111.

10 Ebnd., 395 St./1993, S. 100.

11 Vgl. Ebnd., 395 St. – 396 St./1993, S. 100f.

12 Balke, Friedrich: *Mimesis zur Einführung*. 1. Auflage. Hamburg: Junius Verlag 2018, S. 11.

mimetischen Übermaßes aufgerufen, wie sie für Platon in der nachahmen- den Rede lauern oder sich in einer überzogenen Anähnlichung konkretisieren können. Insofern zeigen diese exzessiven Qualitäten bereits hier an, dass die mimetischen Bezüge Platons kontextuell variieren und tief in das moralphilosophische Gewebe seiner Theorie eingelassen sind.

Ein zweiter, maßgeblicher Einsatz zur antiken Mimesis stammt indes von Platons Schüler Aristoteles. Im Kontext seiner Dichtungstheorie stellt Aristoteles die Mimesis vornehmlich als eine darstellende Nachahmung vor. Dem- entsprechend werden alle in der *Poetik* behandelten Dichtungsarten als Mimesis definiert. Ferner zählen auch Künste, wie Tanz, Malerei, Bildhauerei und bestimmte Formen der Instrumentalmusik dazu.¹³ Sie alle würden sich jedoch in dreifacher Hinsicht voneinander unterscheiden: »entweder dadurch, daß sie durch je verschiedene Mittel, oder dadurch, daß sie je verschiedene Gegenstände oder dadurch, daß sie auf je verschiedene und nicht auf dieselbe Weise nachahmen«¹⁴.

Mit dieser Unterscheidung zwischen den verwendeten Medien (Farben, Formen, Sprache, Bewegungen usw.), den dargestellten Gegenständen (Handlungen und Affekte) und Modi (Mimesis vs. Diegesis) wird nicht zuletzt eine Art Folie für den Vergleich der Künste etabliert. Darüber hinaus besteht die gelingende Mimesis für Aristoteles nicht – wie es bei Platon der Fall ist – in der Vermittlung des Tugendhaften, sondern gerade in einer kathartischen Erfahrung, die den Charakter stärken soll. Das wird in Anbetracht der zentralen Ausführungen zur Tragödie exemplarisch, denn die Handlung der Tragödie soll so aufgeführt werden, daß sich der Zuschauende mimetisch verhält und das Schauererregende und Jammervolle erlebt.¹⁵ Insofern entwirft Aristoteles ein Konzept der gestaltenden Nachahmung, das nicht länger auf die Abbildung der empirischen Welt verpflichtet bleibt, sondern das Mögliche (δύναμις – agr. Dynamis) – im Sinne eines verändernden Vermögens – vor Augen stellt.¹⁶

13 Vgl. Aristoteles: *Poetik*, 1447a. Griechisch/Deutsch. Herausgegeben und aus dem Griechischen übersetzt von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam Verlag 1982, S. 5.

14 Aristoteles, 1447a./1982, S. 5.

15 Vgl. Aristoteles 1452b/1982, S. 39; vgl. Fuhrmann, Manfred: Nachwort. In: Ders. 1982. S. 144–178, S. 170f.

16 Vgl. Wulf, Christoph: Mimesis. In: Gebauer, Gunter/Dietmar Kamper/Dieter Lenzen et al. (Hg.): *Historische Anthropologie. Zum Problem der Humanwissenschaften heute oder Versuche einer Neubegründung*. Reinbek: Rowohlt Verlag 1989, S. 83–125, S. 92.

Trotz dieser gestalterischen Möglichkeiten sollte sein Konzept der künstlerischen Nachahmung jedoch nicht als originäre Schaffensfreiheit missverstanden werden. Darauf deutet unter anderem die These von der zeitlichen Priorität der Verwirklichung hin, die Aristoteles in der *Metaphysik* (Buch IX) entwirft. Im betreffenden Kapitel acht ist unter anderem zu lesen, dass »die Wirklichkeit früher ist als das Vermögen« und »notwendig der Begriff und die Erkenntnis der Wirklichkeit dem Begriff und der Erkenntnis des Vermögens vorausgehen muß«¹⁷. Dieses Apriori der Wirklichkeit wird noch dadurch ergänzt, dass Aristoteles annimmt, alles was entsteht würde auf ein Prinzip und ein Ziel hinauslaufen.¹⁸ Am Beispiel des Samens verdeutlicht er etwa, dass dieser alleine der Möglichkeit nach noch kein Mensch sei, sondern in ein anderes kommen und sich verändern muss. Zugleich gehe dem Samen ein Mensch als Wirkliches voraus.¹⁹

In Übertragung auf die Kunst bedeutet das, die im Menschen angelegte Idee entspricht dem Wirklichen, das einem Kunstwerk vorausgeht. Zugleich ist sie auf ein »gestaltend wirksames Werdeziel« angelegt.²⁰ Damit legt Aristoteles der Kunst als *techné* und mimetischem Vermögen des Menschen bei aller Gestaltungskraft ein ordnendes Urprinzip zugrunde. Sein viel zitierter Leitsatz, *ars imitatur naturam*, demzufolge die Kunst die Natur nachahmt, fügt sich entsprechend ein. Schließlich meint er nicht die bloße Abbildung der natürlichen Dinge, sondern die Freilegung der Wirklichkeit durch die Nachahmung der Natur als einem schöpferischen Prinzip. Der Philosoph Hans Blumenberg verdeutlicht diesen Sachverhalt noch einmal am aristotelischen Beispiel des Häuserbaus und verbildlicht: »wer ein Haus baut, tut nur genau das, was die Natur *tun würde*, wenn sie Häuser sozusagen »wachsen« ließe«²¹.

17 Aristoteles: *Metaphysik*, 1049b. In: Aristoteles. Philosophische Schriften in sechs Bänden. Band 5. Aus dem Griechischen übersetzt von Hermann Bonitz und bearbeitet von Horst Seidl. Hamburg: Felix Meiner Verlag 1995, S. 191.

18 Vgl. Aristoteles: *Metaphysik*, 1050a, 1995, S. 192.

19 Vgl. Ebnd., 1049a – 1049b, 1995, S. 190–192.

20 Hans Blumenberg schreibt in seinem Aufsatz zur Nachahmung der Natur: »Damit es sich die »Kunst« nicht am jeweilig faktischen Zustand des Seienden genug sein lässt, sondern es auf das darin gestaltend wirksame Werdeziel [...] absieht, ist die generative Seite des Naturbegriffs für die Mimesis wesentlich [...]« (Blumenberg, Hans: *Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen* [1957]. Stuttgart: Philipp Reclam Verlag 2020, S. 28).

21 Blumenberg [1957] 2020, S. 8.

Für Blumenberg drückt sich am genannten Kunst-Natur-Leitsatz vor allem ein Diktum aus, das fast zwei Jahrtausende Bestand hatte und scheinbar eine endgültige Antwort auf die Frage danach gab, was der Mensch in und an der Welt aus seiner eigenen Kraft und Fertigkeit leisten könne.²² In seinem Aufsatz *Nachahmung der Natur* geht er diesem Diktum auf die Spur und versucht entlang unterschiedlicher Interpretationen aufzuzeigen, welche Paradigmenwechsel mit der Idee vom schöpferischen Menschen verbunden sind. Für die Entwicklung im Mittelalter hält er fest, dass alle spekulative Kühnheit darauf gewendet wurde, »den Möglichkeiten Gottes, nicht denen des Menschen, bis zum Äußersten nachzugehen«²³. Dennoch macht er in den Schriften des Philosophen und Theologen Thomas von Aquin eine geringe Verschiebung aus, die der zunehmenden Inkongruenz von Sein und Natur Rechnung trägt. Unter Rückgriff auf das oben genannte Häuserbeispiel bemerkt Blumenberg: »Thomas schränkt die Nachahmung der Natur auf das ein, was die Natur auch tatsächlich hervorbringen kann; gerade das Haus aber ist reines Kunst Ding.«²⁴ Erst der Philosoph Bonaventura habe jedoch in Abkehr von der aristotelischen Mimesis den Grundstein dafür gelegt, dass die Kunst tatsächlich aus dem Naturzusammenhang heraustreten konnte. In der Glaubensschrift *Breviloquium* sei entsprechend angelegt, dass sich die unendliche Macht Gottes gerade nicht im Möglichen, sondern im Endlich-Fassbaren beschränke und artikuliere.²⁵ Durch Nikolaus von Kues und Martin Luther sei dieser Ansatz weiter auf seine christlich-metaphysischen Grundsätze hin diskutiert und schließlich im Sinne der organisierten Macht (*potentia ordinata*) auf eine freiwillige Selbstbeschränkung Gottes gebracht worden. Blumenberg zufolge wurde die Frage nach dem unendlichen Spielraum der Möglichkeit zunächst weiter durch feste Glaubenssätze niedrig gehalten und aufgeschoben bis ihr die Philosophen René Descartes und Gottfried Wilhelm Leibniz später deutliche Aufmerksamkeit schenkten.²⁶

Neben diesen Abkehrtendenzen von der aristotelischen Mimesis, erlebte die Nachahmungstheorie im Zuge der Renaissance – unter den Vorzeichen

22 Vgl. Ebnd., S. 7.

23 Ebnd., S. 40.

24 Ebnd., S. 42f.

25 Vgl. Ebnd., S. 43.

26 Mit dem Ergebnis, so diagnostiziert es Blumenberg, dass ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Natur zum faktischen Resultat mechanischer Konstellationen wurde und jener Zufälligkeit der natürlichen Formen – ästhetisch wie technisch – das Menschenwerk entgegengrat (Ebnd., S. 47).

einer Wiederbelebung antiker Vorbilder – einen Aufschwung. Wie Friedrich Balke betont, haben sich die Renaissance-Künstler und ihre Theoretiker wortreich auf das Prinzip der Naturnachahmung bezogen und die Nachahmung der *natura naturata* (geschaffene Natur) detailreich von der Nachahmung der *natura naturans* (schaffenden Natur) abgegrenzt. Dennoch, so führt der Autor weiter aus, könne die durchgängige Berufung auf die aristotelische Formel (der zufolge die Kunst die Natur nachahme) nicht über ihre gelehrte Inanspruchnahme hinwegtäuschen.²⁷ Mit dieser Bemerkung problematisiert Balke die kanonische Lesart, dass der Maler mit der Natur wetteifere oder sie in Perfektion zu übertreffen suche. Dabei weist er nicht zuletzt auf die topische Verwendung der *imitatio* und die Etablierung eines »unspezifizierten Realismus« hin. In Abgrenzung zu ebendieser hell ausgeleuchteten und manifesten Seite der Renaissance, nimmt sich Balke – wie er selbst formuliert – schließlich der »unheimlichen« Seite der Nachahmung an.²⁸

Die Alternativgeschichte, die er im Zuge dessen entwirft, richtet ihren Blick erst auf die Ethnografie des ruinösen Roms und anschließend auf die Erweckung der Toten.²⁹ So skizziert der Medienwissenschaftler eine Renaissance-Mimesis, die gerade nicht in den Sphären bildender Künste verbleibt, sondern hinsichtlich unterschiedlicher Bau- und Körperpraktiken zum Ausdruck kommt. Das geschieht etwa am Beispiel des kostümierten *Reenactments* oder anhand der *römischen Leiche*. Beide Beispiele entnimmt er den Auseinandersetzungen Jacob Burckhardts, um an ihnen den mimetischen Exzess zu demonstrieren. Mit Blick auf die wohlerhaltene Leiche eines römischen Mädchens, die 1485 entdeckt und geborgen wurde, markiert Balke nicht nur einen Triumph über das Bild des verwesenen Körpers, sondern eine Figurierung der Toten selbst, die sich »an der niedersten und vergänglichsten Materie«³⁰ vollzieht. Der Exzess dieser Mimesis übersteige gewissermaßen noch die künstlichen Zurüstungen, die man unternommen habe, um Duplikationen Verstorbener in Wachs herzustellen.³¹ Damit forciert der Autor einen alternativen Fokus, der nicht zuletzt unterstreicht, dass die Theoriegeschichte

27 Vgl. Balke 2018, S. 84.

28 Vgl. Ebnd., S. 85.

29 Vgl. Ebnd., S. 88.

30 Ebnd., S. 93.

31 Vgl. Ebnd., S. 93; Eine umfangreiche Besprechung zu den mimetischen Relationen der Wachsfigur findet sich im vierten Kapitel der vorliegenden Arbeit, wenn es um den Schwerpunkt der Körperdarstellung und den Materialkontrast zwischen der diaphanen und wächsernen Effigie geht.

der Mimesis voll von Versprengungen und Widersprüchen ist. Gleichwohl räumt er wesentliche Zäsuren, wie die Verwerfung der Nachahmung durch die Geniebewegung Ende des 18. Jahrhunderts ein.³²

Hans Blumenberg verortet das Aufkeimen dieser Bewegung, die nicht länger daran interessiert war, das Natürliche im Künstlichen zu bewahren und zu steigern, »sondern [es] brechen und transformieren ließ«³³, schon im Selbstbildnis des Malers Parmigianino von 1523/24 (Abb. 2.1). Seitdem sei im Kunstwerk die Signatur des schaffenden Menschen als des um seine Potenz Wisenden immer schärfer artikuliert worden.³⁴ Weiter führt er aus:

Die Ausmessung des Spielraums der artistischen Freiheit, die Entdeckung der Unendlichkeit des Möglichen gegenüber der Endlichkeit des Faktischen, die Lösung des Naturbezuges durch die historische Selbstvergegenständlichung des Kunstprozesses, innerhalb dessen sich Kunst immer wieder an und aus Kunst generiert – das sind Grundvorgänge, die nichts mehr mit der aristotelischen Formel zu tun zu haben scheinen.³⁵

Abb. 2.1: Selbstporträt des Parmigianino im konvexen Spiegel (zwischen 1523 und 1524)



32 Vgl. Ebnd., S. 110ff.

33 Blumenberg [1957] 2020, S. 8.

34 Vgl. Ebnd., S. 8.

35 Ebnd., S. 8f.

Auch der Altphilologe Manfred Fuhrmann geht im Nachwort zur *Poetik* auf diesen Umbruch ein. Er legt die große Zeit des dichtungstheoretischen Aristotelismus auf den europäischen Klassizismus fest und markiert ihr Ende durch das Einsetzen der Geniebewegung. In Bezug auf Lessings Werk *Hamburgische Dramaturgie* schreibt Fuhrmann:

[U]nmittelbar nach ihrem Erscheinen trat die Wende ein, wohl die radikalste seit der Renaissance, und der neue Glaube an Originalität und subjektives Erleben bereitete dem Aristotelismus – dem Prinzip der Nachahmung, den drei Einheiten und vielem mehr – für immer ein Ende. Die aristotelische *Poetik* selbst verlor stark an Prestige.³⁶

Das entschiedene ›Ende‹ korrigiert der Autor allerdings im darauffolgenden Abschnitt, sofern er erst auf die spätere Rezeption der *Poetik* durch Georg Wilhelm Friedrich Hegel und Ernst Bloch, dann auf die theaterpraktische Wiederaufnahme und Kritik der aristotelischen Mimesis bei Berthold Brecht hinweist.³⁷ Obwohl die Mimesis in diesen Ansätzen vornehmlich verabschiedet oder negiert wird, mäandert ihr Einfluss offenbar weiter durch die Geistesgeschichte.

Friedrich Balke misst Hegels philosophischer Ästhetik ebenfalls einen besonderen Stellenwert unter den Ansätzen zur Nachahmungsverwerfung bei. Das gilt nicht nur in kanonischer Hinsicht, weil Hegel (in Anlehnung an Immanuel Kants Überlegungen zur Genieästhetik) den aristotelischen Leitsatz von der Imitation der Natur verabschiedet und an seiner Statt die geistig-schöpferische Produktion der Natur in Stellung gebracht hat.³⁸ Balke interessiert primär der Umstand, dass Hegels Ästhetik einen *Mimesiskonflikt* konstituiert. Dahingehend indiziert er: »So wie Hegel die Hypermimesis im Fall der Portraitmalerei in schärfsten Tönen verurteilt, weil sie die Ehrfurcht vor der menschlichen Gestalt [...] vermissen lässt [...], ist ihm dieselbe Mimesis in seinen Ausführungen zur Genremalerei hochwillkommen.«³⁹

Anlass dieser Beobachtung sind Hegels Äußerungen in *Vorlesungen über die Ästhetik I* – hier unterscheidet der Philosoph unter anderem zwischen einer am

36 Fuhrmann 1982, S. 177.

37 Vgl. Ebnd., S. 177f.

38 Vgl. Balke 2018, S. 111f.

39 Ebnd., S. 112.

Ideal der Natur orientierten aber stets hinter ihr zurückbleibenden Kunst, deren Nachahmung eine unterschiedslose Kopie des Vorhandenen anstrebt (wie sie die Portraitmalerei zeige) und jener Kunst, die das menschliche Genie unter Beweis stellt, indem sie den flüchtigen Schein der Natur durch neu erzeugte Effekte wiedergibt (wie es die Holländische Genremalerei oder die Bilder von Bartolomé Esteban Murillo verdeutlichen würden).⁴⁰ Hegel kommt es folglich auf den produzierenden Geist und sein Vermögen an, »das Äußere und Sinnliche der ganzen Materiatur im Innersten [zu verwandeln]«⁴¹. Obwohl wir statt des wirklichen Haares, Glases, Fleisches bloß Farben sehen, hätten wir denselben Anblick, »den das Wirkliche gibt«⁴². Als Beispiel für eine derart schöpferische Mimesis nennt Hegel etwa Murillos Bild *Trauben- und Melonenesser* (Abb. 2.2).

Die Wiedergabe des flüchtigen Scheins resultiert hier für Hegel nicht nur aus der geistigen Formatierung und Reproduktion, sondern ebenso aus einem Fokus auf das scheinbar Alltägliche, Triviale, Infame sowie aus einer materiellen Emphase in den Bildern. Zwei Kriterien, die Balke dazu veranlassen, von einer exzessiven Mimesis der Effekte zu sprechen, welche zu fixieren erlaube, »was gemeinhin unterhalb der Wahrnehmungs- und Darstellungsschwelle verharret: *die Mikrophysik und Mikrokinetik der Dinge und Ereignisse* [Herv. i. O.]«⁴³.

Mit der Verabschiedung der aristotelischen Mimesis kündigt sich bei Hegel ein neues Nachahmungsdenken an, das phänomenologisch eingebettet ist und die Prozesshaftigkeit der (Um-)Welt verstärkt miteinbezieht. Im Fortgang des 19. Jahrhunderts differenziert sich dieses Denken weiter aus. Entsprechend stellt Balke in Anbetracht der Zusammenhänge zwischen medientechnischer und philosophischer Entfaltung fest:

Die Entwicklung technischer Analogmedien (Fotografie, Phonografie, Kinematografie) im 19. Jahrhundert wird von einer philosophischen Beschäftigung mit mimetischen Praktiken begleitet, deren wichtige Vertreter Nietzsche, Kierkegaard, Freud und Benjamin sind. Sie eröffnen eine Epoche, die [...] mit einem Ausdruck des französischen Philosophen Henri

40 Vgl. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik I* [1835–1838]. In: Michel, Karl Markus/Eva Moldenhauer (Hg.): *Georg Wilhelm Friedrich Hegel*. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 613. Band 13. 1. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1986, S. 64ff., 212ff.

41 Hegel [1835–1838] 1986, S. 214.

42 Ebnd., S. 215.

43 Ebnd., S. 116.

Bergson, das Zeitalter der Repetiermechanismen genannt [werden kann]. *Repetiermechanismen* verweisen auf die Macht der Wiederholung und der Automatismen und damit auf die Wirksamkeit eines Unbewussten, das nicht länger, wie noch bei Platon, zum Anlass philosophischer Zurückweisung, sondern zum Gegenstand der Erkenntnis wird. Gerade weil technische Analogmedien »wahllos« aufzeichnen, was sich ereignet, und weil sie zugleich über neue Verfahren der Zusammensetzung der so generierten Realitätsfragmente verfügen (»Improvisation«, »Montage«), sind sie in der Lage unseren Alltag als einen Fremdkörper erscheinen zu lassen, der seine tragische (Nietzsche) oder komische (Kierkegaard, Bergson) Seite enthüllt. Den Erkenntniswert solcher durch Apparate generierten Nachahmung hat Benjamin mit dem Begriff der *Reproduzierbarkeit* zu fassen versucht [...].⁴⁴

Das Repetieren ist für Balke deshalb so zentral, weil es einerseits die Mechanismen der neuen Medientechniken (wie der Foto- und Kinematographie) und andererseits die Einübung neuer Rezeptionsgewohnheiten beschreibt. Diese Verzahnung wird nicht zuletzt im vielzitierten Kunstverkaufsatz des Philosophen Walter Benjamin thematisch, insofern er einen epistemischen Bruch für die Kunstrezeption markiert. Benjamin zufolge ist Kunst schließlich durch die massenhafte technische Reproduktion aus ihrem kultischen und auratischen Fundament gelöst worden, sodass primär ihr Ausstellungswert zählt.⁴⁵ Der neue Blick auf die Kunst sei durch ein chirurgisches Verständnis geprägt, das sich unter anderem in der Gegenüberstellung von Gemälde und Filmbild artikuliert. Anders als der Maler, der eine Distanz zum Gegebenen einhält und seinem Werk direkt gegenübersteht, würde der Kameramann tief in das Gewebe eindringen.⁴⁶ Benjamin dehnt den Vergleich weiter aus und definiert entsprechend:

Die Bilder, die beide davontragen, sind ungeheuer verschieden. Das des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetze zusammen finden. So ist die filmische Darstellung der Realität für den heutigen Menschen darum die unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt der

44 Balke 2018, S. 23.

45 Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1963, S. 24, 26.

46 Vgl. Ebnd., S. 39.

Wirklichkeit, den er vom Kunstwerk zu fordern berechtigt ist, gerade auf Grund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt.⁴⁷

Abb. 2.2: Öl-Gemälde ›Trauben- und Melonenesser‹ von Bartolomé Esteban Murillo (um 1645)



Das Filmbild zeitigt also ein neues Involvement: Durch die »Durchdringung mit der Apparatur« gelingt die Freilegung einer »apparatfreien« Wirklichkeit. Auf diese Weise tritt der Film einerseits als Bote einer anthropome-

47 Ebnd., S. 39f.

dialen Verschränkung in Erscheinung (weil er technisch den Blick verlängert und seine Konditionen mitreflektiert) und andererseits als ›transparentes‹ Medium in Kraft. Das Sezieren und Eindringen in die Materie intensiviert nicht zuletzt den Kontakt zwischen Produzent*in und Kunstwerk. Dadurch geraten Austausch- und Anpassungsprozesse in Gang. Als Resultat liefert das Bild einen ungestörten (scheinbar medienbefreiten) Blick, während die Anschauung zunehmend operativ und medial eingelassen ist.⁴⁸ Mit diesen Verschiebungen stellt Benjamin auch den Verlust der Aura in Rechnung. Am Beispiel des Darstellers erklärt er beispielsweise, die Aura sei »an sein Hier und Jetzt gebunden«⁴⁹ und könne nicht auf die Leinwand transferiert werden. Zudem würde der Film auf das Einschrumpfen der Aura mit einem künstlichen Aufbau der *personality* antworten. Er präzisiert: »Der vom Filmkapital geförderte Starkultus konserviert jenen Zauber der Persönlichkeit, der schon längst nur noch im fauligen Zauber ihres Warencharakters besteht.«⁵⁰ So besehen würden Bühnenhologramme, wie das des Rappers Tupac, lediglich einen Mangel verwalten und den faulen Warenzauber auf eine Reproduktionsspitze treiben.

Mit Blick auf die Aura-Konzeption überrascht es wenig, dass Benjamins Mimesisbegriff auf eine leibliche Nachahmung konzentriert ist. Interessanterweise ist es ausgerechnet dieser Fokus, der die Abbilddiskussion erneut öffnet anstatt sie – wie der Auraverlust und seine Anwendung auf das Hologrammbeispiel zunächst vermuten lassen – zu kappen. Da der Nachahmende eine Sache spielt und mit seinem Leib scheinbar ausführt, macht Benjamin zwei Pole der Mimesis aus: Den Schein und das Spiel.⁵¹ Auf Grundlage dessen definiert er:

Was mit der Verkümmern des Scheins, dem Verfall der Aura in den Werken der Kunst einhergeht, ist ein ungeheurer Gewinn an Spiel-Raum. Der weiteste Spielraum hat sich im Film eröffnet. In ihm ist das Scheinmoment ganz und gar zugunsten des Spielmoments zurückgetreten.⁵²

Auch wenn Benjamin immer wieder die defizitäre Wirkung der massenhaften Kunstproduktion betont, gesteht er ihr offenbar eigene Potenziale zu. In seiner analytischen Beschreibung macht er sie als Effekte medientechnischer

48 Vgl. Ebnd., S. 16ff., 25ff.

49 Ebnd., S. 31.

50 Ebnd., S. 34.

51 Vgl. Ebnd., S. 70.

52 Ebnd., S. 71.

Verschiebung aus. Entsprechend sieht er im Film den »weiteste[n] Spielraum« der mimetischen Darbietung angelegt. Dieser Spiel-Raum lässt sich einerseits auf den Möglichkeitshorizont der Darstellung, andererseits auf ihre Reichweite und die obengenannte mediale Einlassung der Bilder beziehen. In Konsequenz der dargelegten Mimesis heißt es aber auch, das Scheinmoment trete »ganz und gar zugunsten des Spielmoments« zurück. Dieser Rücktritt des Scheins etabliert abermals einen Auraverlust – die Einmaligkeit des theatralischen Scheins ist für Benjamin im Film offenbar nicht zu haben.

Überträgt man diesen Ansatz auf die Spielräume bestehender Medientechniken zur Erschließung immersiver und virtueller Realitäten, verstärkt sich die These zunächst. Schließlich ermöglichen artifizielle (Um-)Welten immer mehr Unabhängigkeit von der Live-Performance und ein neues Maß an bildlicher Darstellung und Partizipation. Statt der auratischen Unnahbarkeit einer leib- und ortsgebundenen Darbietung, zeichnet sich im Anspruch an die raumbildliche Verstrickung geradezu ein Exzess der künstlich eingelassenen Annäherung ab. Alltätlich gewordene Medienpraktiken, wie das Zoomen, sind bezeichnend für den gewohnheitsmäßigen Eingriff in das digitale Bild und sie finden sich auch vermehrt in der Kunstvermittlung wieder.⁵³ Der von Benjamin beschriebene operative Zugang zur Kunst scheint sich entsprechend zu behaupten.

Gleichzeitig adelt er die materielle Präsenz und Sichtbarkeit leiblicher Nachahmung. Löst man sich von dieser Adelung – etwa durch Infragestellung der stofflichen Hierarchisierung, wie es der Neue Materialismus vorschlägt – bergen auch die taktilen Möglichkeiten digitaler Bildübersetzung auratische Potenziale. Die Post-Internet Werke der Künstlerin Petra Cortright (Abb. 2.3) sind bei gleichrangiger Materialbehandlung nicht weniger mimetisch als analoge Kunstwerke, auch wenn sie sich formalästhetisch von ihnen unterscheiden mögen.

53 Beispielgebend sind nicht nur kuratorische Großprojekte, wie die von 2016–2021 veranstaltete Programmreihe Immersion der Berliner Festspiele (vgl. Berliner Festspiele: Immersion. URL: <https://www.berlinerfestspiele.de/de/immersion/start.html> [Stand 06/2023]), sondern auch zunehmend multimedial gestaltete Theater-Bühnen, die sich ästhetisch auf die Vermittlung des Screens beziehen und Leinwände sowie Kamerafahrten in die Aufführungen integrieren. Ein frühes Beispiel liefert Katie Mitchells Inszenierung des Prosabands Reisende auf einem Bein (Herta Müller), für den sie 2016 mit dem Theaterpreis Hamburg in der Kategorie »Herausragende Inszenierung/Dramaturgie« ausgezeichnet wurde.

Ferner impliziert Benjamins Theorie vom Schein- und Auraverlust der Mimesis nach beiden Seiten des Bildes hin eine *Methexis* (Teilhabe): Das gilt einerseits in Bezug auf die Teilhabe am nachgeahmten Gegenstand und andererseits als Schein-Wahrnehmung in der Kunstrezeption. Auch hinsichtlich der Rezeption erweist sich die These von der Verkümmern des Scheins im Reproduktionswerk als brüchig, insofern der Erfolg bewegt- und digitalbildlicher Kunst für einen anhaltenden Reiz ästhetischer Scheinbildung spricht. Schon mit Blick auf das Filmbild lässt sich einwenden, dass Zuschauer*innen selten unbewegt und unberührt vor der Leinwand sitzen, sondern durch den imaginativen Nachvollzug affiziert werden können.

Abb. 2.3: Digitale Malerei der Künstlerin Petra Cortright mit dem Titel ›hard-coreHARDWARE_sampling.pmi‹ (2015)



Die Philosophin Christiane Voss nennt jene verbindende Position zwischen audiovisuellem Leinwandgeschehen und Publikum signifikant einen »temporären Leihkörper«⁵⁴ und die Filmphilosophin Vivian Sobchack spricht in ähnlichem Zusammenhang von einem »cinesthetic subject«⁵⁵. In beiden Fäl-

54 Voss, Christiane: Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion. München: Wilhelm Fink Verlag 2013, S. 117.

55 Sobchack, Vivian: What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh. In: Dies. (Hg.): Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley/Los-Angeles/London: University of California Press 2004, S. 53–84, S. 67; Dt. Übersetzung: »kinästhetisches Subjekt« [Voss 2013, S. 116f.].

len wird das Konzept des Körpers zu einem Medium zwischen Filmgeschehen und ästhetischer Kinoerfahrung ausgedehnt. Die verstrickte Körperlichkeit zeigt hierbei nicht nur den wahrnehmungsästhetischen Zugang, sondern ein verändertes Bildverständnis an. So begründet die sinnliche und affizierte Filmerfahrung auf Wirkungsebene auch ein transformatives Potenzial der Darstellung.

Schon der Kanon zur phänomenologischen Bildtheorie enthält eine Reihe von Beispielen, die den Körper und das Bildliche semantisch verzahnen. Das gilt vom Husserlschen ›Bildbewusstsein‹ und dem ›tastenden Blick‹ bei Maurice Merleau-Ponty über den Bergsonschen Ansatz, der Körper sei selbst ein Bild, bis hin zum ›Blicken der Bilder‹ in der Theorie von Georges Didi-Huberman. Innerhalb der Filmtheorie finden sich ebenfalls weitere Beispiele, die das Verhältnis von (Zuschauer*innen-)Körper und Film analytisch verhandeln.⁵⁶ Die Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser und Malte Hagener fokussieren in ihrer filmtheoretischen Einführung bezeichnenderweise auf Paradigmen, die ebendiese Relation veranschaulichen.⁵⁷ Für den Philosophen Dieter Mersch zeigt sich in der theoretischen Hinwendung zum Darstellungs- und Verkörperungsfokus auch eine tiefgreifende Wendung der Abbilddiskussion. Auf die Probleme repräsentationaler Mimesis werde laut Mersch mit einer alternativen Modellierung reagiert, welche die »unverzichtbare Dimension der Materialität« mitaufnimmt und »damit vorzugsweise im Ästhetischen«⁵⁸ argumentiert. Im Unterschied zum Nachahmungstopos enthalte der Begriff der Darstellung ein Moment der Präsenz oder Präsentwerdung sowie den Verweis auf eine performative Setzung. ›Darstellen‹ meint dementsprechend »ein Hinstellen und Präsentieren, das dem Auge eine Anwesenheit verspricht«⁵⁹.

Inwiefern der wahrnehmungsästhetische Fokus ein alternatives Nachahmungskonzept zur Anschauung bringt, wird insbesondere im Kapitel ›Bewegtes Raumbild‹ besprochen. Zuvor soll es vor allem um die Herleitung und Grundierung einer bewegten Mimesis gehen. Mit Blick auf die transformativen Potenziale der Vor- und Nachahmung erscheinen einige kanonische

56 Sie werden im ersten in Kapitel im Kontext des bewegten Raumbildes näher erläutert und ausgeführt.

57 Vgl. Elsaesser, Thomas/Malte Hagener (Hg.): Filmtheorie zur Einführung [2007]. 4. überarbeitete Auflage. Hamburg: Junius Verlag 2013, S. 13, 192ff.

58 Mersch, Dieter: Mimesis: Ähnlichkeit, Darstellung und Verkörperung. In: Günzel, Stephan/Dieter Mersch (Hg.): Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2014, S. 20–25, S. 24, Spalte 1.

59 Mersch 2014, S. 24, Spalte 1.

Positionen zur Mimesis in neuem Licht. Darüber hinaus wird dem bereits erwähnten Problem der repräsentationalen Mimesis nachgegangen. Die in der Postmoderne kulminierende Krise der Repräsentation spielt hier eine entscheidende Rolle: Sie gibt entsprechend Anlass zur Modellierung einer transformativ verstandenen, bewegten Nachahmung.

Das transformative Potenzial der Vor- und Nachahmung

Wie anhand der skizzierten Ausgangspunkte deutlich wurde, ist Mimesis zu einem Großteil entlang der Befragung künstlerischer Naturnachahmung theoretisiert und definiert worden. Die Abbildverhältnisse in der Malerei waren immer wieder Dreh- und Bezugspunkt für die Diskussionen darüber, was Nachahmung leisten kann, darf oder sollte. Daneben geriet immer wieder eine körperbezogene Dimension der Mimesis in den Blick – erst angesichts der antiken Konzepte einer theatralisch-mimischen und ethisch-sozialen Nachahmung, dann als Abbildexzess am Totenleib und schließlich wortwörtlich in der Verschränkung zum operativen *Blick* im Bild bei Benjamin oder dem wahrnehmungsästhetischen Exempel vom *Blicken* der Bilder (Georges Didi-Huberman).

Zudem wurde Mimesis im Kontext der theoretischen Ausgangspunkte überwiegend als ein repräsentationslogisches Konzept greifbar, in dem die Abbilder den Originalen unterstehen und Nachahmung defizient gegenüber einem Seienden verbleibt. Dieses Repräsentationsproblem wird mit den platonischen Bilderstufen vom Ebenbild zum minderwertigen Abbild oder Benjamins Attest vom Auraverlust beispielhaft. Eine mögliche Strategie, um dem Problem zu begegnen, deutete sich bereits in der durch Dieter Mersch diagnostizierten Verschiebung von der repräsentationalen Mimesis zur performativ-ästhetischen Theoretisierung des Bildlichen an. Das vorliegende Kapitel geht im Zuge dessen vor allem auf die Krise der Repräsentation ein, um den Wandel der Nachahmung zu kontextualisieren. Zudem führt es den Ansatz der bewegten Mimesis weiter aus: Zunächst werden einige Spuren versammelt, die Mimesis bereits als produktives Abbildkonzept rahmen, um anschließend zur transformationsontologischen Konzeption überzugehen und im dritten Unterkapitel die Facetten der Bewegtbildlichkeit zu spezifizieren.

Obgleich Platon primär hierarchische Abbildlogiken geltend machte, klingt schon in seinen Ansätzen zur Mimesis das Potenzial der Verwandlung

an. Das gilt vor allem bezüglich der Gefahren einer übermäßigen Mimesis, wie sie bereits am Beispiel der angemessenen rednerischen Interpretation in der Dichtkunst oder hinsichtlich der Ausbildung tapferer Wächter (die sich nicht an Frauen oder feigen Männern orientieren sollen) deutlich wurde. Es lässt sich aber auch im Hintergrund der platonischen Theorie ausmachen. Dementsprechend verweist Friedrich Balke auf die Rolle der Metamorphose in der griechischen Kultur. Ihm zufolge ist sie ein Hinweis auf das seinsverändernde Potenzial der Mimesis, dem Platon sehr genau Rechnung trage.⁶⁰ Balke knüpft hier an die Auseinandersetzungen des Medientheoretikers Eric A. Havelock an, der zum einen auf die performativen Dimensionen der Anähnlichung in der Dicht- und Theaterkunst verwiesen und zum anderen den konzeptuellen Wandel der platonischen Mimesis herausgearbeitet hat.⁶¹

Ferner klang im voranstehenden Unterkapitel bereits an, dass Aristoteles die platonische Mimesis um einen produktiven Nachvollzug und den Spielraum der Gestaltungsfähigkeit erweiterte. Insofern er das Seiende in der zielgerichteten Bewegung vom Möglichen (*dynamis*) zum Wirklichen (*energeia*) begriff, ist der Wandel ein Grundprinzip der aristotelischen Ontologie. Der Spielraum ist allerdings begrenzt und existiert nur im Rahmen einer vordefinierten, teleologisch abgesicherten Natur (als Inbegriff des Möglichen).⁶² Hans Blumenberg ist dieser Konzeption unter anderem mit dem Fokus auf die Selbstwiederholung nachgegangen und erläutert dazu:

So ist das immanente Gesetz aller Bewegung (in dem weitesten Sinn von Veränderung, den dieser Begriff bei Aristoteles hat) die ewige *Selbstwiederholung des Seins*. Diese Grundstruktur übergreift Ding und Geist, Natur und ›Kunst‹, sie ist letztlich die innere Struktur des absoluten Seienden der aristotelischen Metaphysik: der ›unbewegte Bewegte‹ ist die reine geistige Form der Selbstwiederholung [...] im sich selbst denkenden Denken.⁶³

Blumenberg weist im Zitat auf eine immanente Wandlungsstruktur der aristotelischen Theorie hin und legt ihr die Figur des *unbewegten Bewegers* als reine geistige Form zugrunde. Allerdings hat er sich sogleich von jenen Auslegungen der christlichen Theologie distanziert, die hierin einen Beweis für die Existenz

60 Vgl. Balke 2018, S. 40.

61 Vgl. Havelock, Eric A.: Preface to Plato. Cambridge (Massachusetts): Belknap Press of Harvard University Press 1963, S. 20–35.

62 Vgl. Blumenberg [1957] 2020, S. 26.

63 Ebnd., S. 26.

Gottes sahen. So nahm etwa der Philosoph und Theologe Thomas von Aquin die Äußerungen des Aristoteles zum Ausgangspunkt, um seinen ersten Gottesbeweis im Werk *Summa theologiae* zu begründen.⁶⁴ Blumenberg aber betont, dass er keinen Anlass für religiöse Interpretationen sehe: In erster Linie würde dieses »Grundgesetz aller generativen Prozesse«⁶⁵ den Umstand begründen, dass Seiendes nur aus Seiendem komme.

Der Philosoph und Jesuit Michael Bordt markiert in Bezug auf die Gottesbeweise noch eine andere Verschiebung. Ihm zufolge sei die Identifizierung des unbewegten Bewegers mit Gott in der jüdisch-christlichen Tradition dafür verantwortlich, dass die ursprüngliche griechische Formulierung (*akinêton kinoun*) verloren gegangen ist. Statt der korrekten Übersetzung im Neutrum (»unbewegt Bewegendes«), habe sich die an Gott orientierte maskuline Auslegung behauptet. Zudem spreche Aristoteles zwar von einem »ersten unbewegt Bewegenden«, doch grundsätzlich gehe er von einer Pluralität, also vielen ursächlich bewegenden Substanzen, aus.⁶⁶ Die Durchsetzungskraft der falschen Übersetzung lässt sich selbst als ein Beleg für das transformative Potenzial der Mimesis interpretieren. Schließlich hat sich hier eine vermeintlich mindere, falsche Nachahmung gegenüber der als richtig geltenden Ursprungsbezeichnung durchgesetzt. Darüber hinaus unterstreicht die korrekte Formulierung das dynamische Grundverständnis der aristotelischen Theorie.

Der Anthropologe Christoph Wulf verortet die Beweglichkeit der Mimesis ebenfalls außerhalb religiöser Deutungsmuster, allerdings geht er (anders als Bordt) nicht auf die Vorgängigkeit dynamischer Nachahmung ein. Stattdessen sieht er eine Dynamisierung in der Auflösung hierarchischer und religiös-abgesicherter Ordnungen begründet und schreibt:

Nach dem Tode Gottes und dem Ende einer verbindlichen normativen Anthropologie gewinnt Mimesis besondere Bedeutung. Mit dem Wegfall der Garanten einer gesicherten göttlichen bzw. menschlichen Ordnung sind die Referenzpunkte des Wissens erschüttert, verschoben sich und geraten in Bewegung. Durch den Bezug aufeinander ändern sie sich, unaufhörlich. Es

64 Vgl. Seidl, Horst (Hg.): Thomas von Aquin: Die Gottesbeweise in der Summe gegen die Heiden und der Summe der Theologie. 3. unveränderte Auflage. Hamburg: Felix Meiner Verlag 1996, S.XII.

65 Blumenberg [1957] 2020, S. 26.

66 Vgl. Bordt, Michael: Unbewegter Beweger. In: Rapp, Christof/Klaus Corcilus (Hg.): Aristoteles-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. 2. Auflage. Berlin: J.B. Metzler Verlag 2021, S. 430–434, S. 430.

entsteht ein mimetisches Verhältnis der Zeichen zueinander, in dem längst nicht mehr eine ›Wirklichkeit‹ das Modell der Nachahmung bildet, sondern in dem Wort- und Bildzeichen selbst zum Modell anderer Zeichen werden, die sie nachahmen und dabei verändern, so daß in einem komplexen mimetischen Prozeß Neues entsteht.⁶⁷

Wulf stellt entsprechend heraus, dass Mimesis über die Nachahmung hinauszugehen vermag und sich nicht nur rückwärts, sondern auch nach vorne richten kann. Ihm zufolge sei sie in der Lage, das Vorbild zu transformieren und das Ziel gleichermaßen im Werden und in der Rezeption zu entfalten.⁶⁸ Damit hebt er auf eine wirklichkeitskonstitutive Kraft der Mimesis ab. In Hinblick auf die bildliche Darstellung sieht er zudem eine Pluralität der »Bild-Wirklichkeiten«⁶⁹ am Werk, die aus der Erschütterung angestammter Wissensordnungen resultiert. Mit ebenjenem »Wegfall« der gesicherten Ordnung und der Identifizierung eines mimetischen Verhältnisses »der Zeichen zueinander« spielt Wulf nicht zuletzt auf die Krise der Repräsentation – als Grundlage für ein neues Nachahmungsdenken – an.

Ihre Deutlichkeit erlangte diese Krise Mitte des 20. Jahrhunderts in den Geistes- und Kulturwissenschaften unter anderem mit der *Writing Culture Debatte*, die das ethnografische (Be-)Schreiben ›fremder‹ Kulturkontexte mit repräsentationskritischen Fragen und Ansprüchen konfrontierte. Ausgehend von diesem Methodenstreit fanden in den Visual Culture Studies wichtige Reflexionen zum Repräsentationsbegriff und seiner Einlassung in Macht- und Herrschaftsverhältnisse statt. Das von Stuart Hall, Jessica Evans und Sean Nixon im Jahr 1997 herausgegebene Buch *Representation* bringt den kritischen Begriff beispielhaft in Stellung. Zum einen setzen sich die Autor*innen gegen eine Verabschiedung der Begrifflichkeit ein, insofern sie Repräsentation als jenen essentiellen Prozess definieren, »by which members of a culture use language (broadly defined as any system which deploys signs, any signifying system) to produce meaning«⁷⁰. Zum anderen sprechen sie sich gegen die her-

67 Wulf 1989, S. 83.

68 Vgl. Ebnd., S. 84.

69 Ebnd., S. 114.

70 Hall, Stuart: The Work of Representation. In: Hall, Stuart/Jessica Evans/Sean Nixon (Hg.): *Representation* [1997]. 2. Auflage. London: SAGE Publications 2013, S. 1–47, S. 45; Dt. Übersetzung: »bei dem Mitglieder einer Kultur Sprache (im weitesten Sinne definiert als jedes System, das Zeichen einsetzt) verwenden, um Bedeutung zu erzeugen« [Übers. d. Verf.].

kömmliche, ontologische Begriffsverwendung in mimetischen Darstellungs- und Sprachtheorien aus.⁷¹

In seinem Beitrag *The Work of Representation* geht der Soziologe und Kulturtheoretiker Stuart Hall explizit auf die unterschiedlichen Systeme der Repräsentation, die Prozesse der zeichenhaften Codierung und Machtproduktion ein. In Hinblick auf die Verortung des Subjekts hebt er unter anderem die diskursive Einbettung und Verstrickung in bestimmte Episteme und Wahrheitsregime hervor.⁷² Dabei nimmt er wesentlichen Bezug auf anverwandte philosophische Ansätze, wie das *Différance*-Denken Jacques Derridas oder die foucaultsche Diskursanalyse. Sowohl Hall als auch Derrida und Foucault verabschieden in ihren Repräsentationskritiken die traditionsbewusste Suche nach einem verborgenen Ursprung. Diese Abkehr vom repräsentational-mimetischen Denken ist charakteristisch für einen Großteil der dekonstruktivistischen und poststrukturalistischen Theoriebildung. Sie kommt gleichermaßen im Anti-Platonismus des Philosophen Gilles Deleuze oder in dem von Deleuze und Félix Guattari verfassten Werk *Tausend Plateaus* zum Ausdruck und zeigt sich auch in den Ansätzen der *Écriture féminine*, zu deren Vertreterinnen Hélène Cixous, Luce Irigaray oder Julia Kristeva zählen. Anstatt die repräsentationale Mimesis aufgrund ihrer problematischen Abbildlogik zu verwerfen, präsentieren sie eine alternative Wendung der Nachahmung.

Das zeigt sich allem voran mit Blick auf die Verknüpfung von Differenz und Wiederholung bei Gilles Deleuze. Während die Differenz für Hegel das dialektische Negativ zur Identität ist, begründet sie für Deleuze vielmehr ein (Nicht-)Sein – darunter versteht er »das Sein des Problematischen, das Sein des Problems und der Frage«⁷³. Dieses Problematische erennt er zum Grundprinzip seiner Theorie, die unter anderem darauf abzielt, eine nicht-repräsentationale Philosophie zu entwerfen.⁷⁴ Folglich weist Deleuze solchen Konzepten, wie dem der Identität und dem der Ähnlichkeit neue Rollen zu: Sie seien vielmehr unvermeidliche Illusionen oder Reflexionsbegriffe, die unserer tief verwurzelten Gewohnheit Rechnung tragen, die Differenz von Kategorien der

71 Vgl. Hall [1997] 2013, S. 10.

72 Vgl. Ebnd., S. 39.

73 Deleuze, Gilles: Differenz und Wiederholung [1968]. Aus dem Französischen übersetzt von Joseph Vogl. 3. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag 2007, S. 92.

74 Vgl. Schaub, Mirjam: Gilles Deleuze im Wunderland. Zeit- als Ereignisphilosophie. München: Wilhelm Fink Verlag 2003, S. 182.

Repräsentation aus zu denken.⁷⁵ Entsprechend kritisiert er den Vorrang, den Hegel der Identität einräumt, weil dadurch stets eine Welt der Repräsentation begründet werde.⁷⁶ In Abgrenzung zu Hegel heißt es:

Das moderne Denken [...] entspringt dem Scheitern der Repräsentation wie dem Verlust der Identitäten und der Entdeckung all der Kräfte, die unter der Repräsentation des Identischen wirken. Die moderne Welt ist die der Trugbilder [simulacres]. Hier überlebt der Mensch nicht Gott, überlebt die Identität des Subjekts nicht die der Substanz. Alle Identitäten sind nur simuliert und wie ein optischer ›Effekt‹ durch ein tieferliegendes Spiel erzeugt, durch das Spiel von Differenz und Wiederholung.⁷⁷

Deleuze verknüpft den Repräsentationsverlust mit einer Affirmation des Simulacrams als dem grundlegenden Seins-Modell.⁷⁸ Die Mimesis wird folglich nicht verworfen, sondern im Sinne einer relationalen Ontologie produktiv gemacht. Im Zentrum steht das Spiel aus Differenz und Wiederholung: Während sich die repetitive Seite der Differenz in einer wesentlichen Zerstreuung äußert, wird die Wiederholung ständig verschoben und maskiert. Das Trugbild avanciert zum leitenden Prinzip und löst mit seiner unaufhörlichen Maskerade die Abbildhierarchien auf. Jede Nachahmung ist damit gleichermaßen eine Vorahmung und als transformierende Operation in das Spiel eingelassen. Das Portrait des Fotografen Gérard Uféras, das Deleuze mit den unendlichen Spiegeln zeigt, setzt diesen Ansatz exemplarisch in Szene (Abb. 2.4).

Ein weiteres Beispiel für die Dynamisierung der Mimesis äußert sich im Ansatz von Luce Irigaray. Die Philosophin und Psychoanalytikerin konkretisiert das Potenzial der Nachahmung ebenfalls mit Blick auf den spielerischen Kontext. Allerdings wählt sie den Nachahmungspfad der Performanz. Damit schließt sie an verhaltensspezifische Perspektivierungen der Mimesis an, wie sie unter anderem durch Walter Benjamin (mit Blick auf die Kindheit) oder Theodor W. Adorno (im Kontext der Ästhetischen Theorie) vorgenommen wur-

75 Vgl. Deleuze [1968] 2007, S. 157f.

76 Vgl. Deleuze [1968] 2007, S. 11.

77 Ebnd., S. 11.

78 Die ausführliche Kontextualisierung der Trugbild-These erfolgt im zweiten Kapitel, wenn die illusionskritischen Perspektiven auf das Hologramm im Vordergrund stehen.

den.⁷⁹ Irigaray macht die Potenziale des Mimesis-Spielens ihrerseits auf der Suche nach spezifisch weiblichen Lebensformen aus und schreibt:

Mimesis zu spielen bedeutet also für eine Frau den Versuch, den Ort ihrer Ausbeutung durch den Diskurs wiederzufinden, ohne sich darauf einfach reduzieren zu lassen. Es bedeutet – was die Seite des ›Sensiblen‹, der ›Materie‹ angeht –, sich wieder den ›Ideen‹ [einer männlichen Logik] zu unterwerfen [...]; aber um durch einen Effekt spielerischer Wiederholung das ›erscheinen‹ zu lassen, was verborgen bleiben mußte: die Verschüttung einer möglichen Operation des Weiblichen in der Sprache.⁸⁰

Abb. 2.4: Gilles Deleuze und die Spiegel *ad infinitum* fotografiert von Gérard Ufféras (1968)



79 Vgl. Benjamin, Walter: Über das mimetische Vermögen. In: Ders. (Hg.): Medienästhetische Schriften [1933]. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1601. 4. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2002, S. 123–126; vgl. Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie [1970]. Herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 2. 1. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1973.

80 Irigaray, Luce: Das Geschlecht, das nicht eins ist [1977]. Aus dem Französischen übersetzt von Eva Meyer und Heidi Paris. Berlin: Merve Verlag 1979, S. 78.

Dem Mimesis-Spielen wird hier eindeutig die emanzipatorische Kraft zugesprochen, dominante Strukturen zu unterwandern und sprachliche Verschiebungen anzustoßen. Dazu betont Irigaray im Nachsatz, dass Frauen trotz ihrer guten mimischen Leistungen »ebenso-sehr anderswo«⁸¹ bleiben und gerade nicht in der Nachahmung aufgehen würden. Die Anähnlichung wird zum Instrument der Transformation und Differenzproduktion. Damit skizziert Irigaray als Vorreiterin die Spielräume einer subversiven Mimesis im feministischen Kontext.

In ihrem 1990 veröffentlichten Buch *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* bezieht sich die Philosophin Judith Butler auf Irigarays Ansatz, wenn sie die Strategien der Maskerade und das Konzept der performativen Subversion bespricht. Allerdings nimmt Butler beide Geschlechter und eine grundsätzliche Infragestellung der Normen in den Blick. Sie ordnet Konstrukte, wie die im Zitat beschriebene »Verschüttung [...] des Weiblichen« hauptsächlich als Produkte einer machtdurchtränkten, diskursiven Matrix ein.⁸² Für Butler ist der innere Organisationskern der Geschlechtsidentität »eine Illusion, die diskursiv aufrechterhalten wird, um die Sexualität innerhalb des obligatorischen Rahmens der reproduktiven Heterosexualität zu regulieren«⁸³. Entsprechend liegt der performativen Subversion ein radikal transformatives Identitätsverständnis zugrunde. Einen Höhepunkt findet diese Subversion im Nachahmungsmodell der Travestie, die spielerisch das Dilemma der Identität markiert. Indem die Travestie eine spezifische Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie nach Butler die generelle Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität, sowie ihre Kontingenzen.⁸⁴ Damit wäre eine weitere Praktik aufgeworfen, in der Mimesis spielerisch genutzt wird, um das repräsentationale Bezugssystem der eindeutigen Identifizierung zu unterwandern.

Die dargebrachten Ansätze zur Bewegtheit und Beweglichkeit der Nachahmung veranschaulichen, inwiefern Mimesis weiter produktiv gemacht

81 Irigaray [1977] 1979, S. 78.

82 Vgl. Giuliani, Regula: Spielräume der Freiheit, Feministische Utopien seit den 50er Jahren: Simone de Beauvoir, Luce Irigaray und Judith Butler. In: Freiburger FrauenStudien: Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 4 (1998) Nr. 2. Leverkusen: Verlag Barbara Budrich, S. 161–176, S. 171.

83 Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter [1990]. Edition Suhrkamp 1722. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Kathrina Menke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1991, S. 200.

84 Vgl. Butler [1990] 1991, S. 202.

werden kann, ohne den Repräsentationsproblemen aufzusitzen. Dieses Grundverständnis einer instabilen Seinsweise wurde unter anderem durch die Forschungsgruppe *Medien und Mimesis* erarbeitet und von ihr über den Terminus der »transformationsontologischen Mimesis« zu fassen versucht.⁸⁵ Entsprechend richtete sich der Forschungshorizont mit Blick auf aktuelle Entwicklungen in der Medienforschung an einer kulturtechnischen Untersuchung der Mimesis aus. Die versammelten Perspektiven und Themenschwerpunkte reichten von einer »verräterischen« Mimesis und dem Fokus auf das Mindere über die Untersuchung mimetischer Ökonomien und Existenzweisen bis hin zur nachahmungstheoretischen Befragung von Masken, Klappobjekten, Dioramen und dem Trompe-l'œil. Der Blick auf aktuelle Medienkulturen und ihre (post-)digitalen Umstände wurde wesentlich über Einzelprojekte und gezielte Fragestellungen an den Gesamtkontext geschärft.

Eine Publikation der Forschungsgruppe, die speziell auf die Ähnlichkeits- und Nachahmungsverhältnisse des Digitalen abhebt, ist das 2020 in der Reihe *Medien und Mimesis* erschienene Buch *Re-/Dissolving Mimesis*.⁸⁶ Das seinsverändernde Grundverständnis der Mimesis wird hier in vielfacher Weise exemplifiziert. Das gilt zum einen in struktureller Hinsicht, da sich die Publikation den Artikel *LOL History* von Shumon Bazar zum Vorbild nimmt, ihn formal nachahmt, seinen fragmentarischen Zugang kopiert, die Themenschwerpunkte aufgreift, weiterdenkt, sie interdisziplinär mäandern lässt und in neue Ansätze überführt. Zum anderen gilt es auf inhaltlicher Ebene, insofern die mimetischen Operationsketten bewusst aufgeschlüsselt und zum Gegenstand bildphilosophischer Reflexionen werden.

Basars *LOL History* liefert entsprechende Impulse zur medienästhetischen Einlassung der Mimesis: Im Zoom-Exzess auf das schlecht aufgelöste Über-

85 Die von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) und dem Schweizerischen Nationalfonds (SNF) geförderte Forschungsgruppe Medien und Mimesis (FOR 1867) bestand von 2014 bis 2020 als ortsverteiltes Kooperationsprojekt zwischen den Universitäten Weimar, Bochum, Frankfurt a.M., Basel, Zürich, Bielefeld sowie der Akademie der Bildenden Künste München (vgl. Medien und Mimesis: Homepage und Überblick. URL: <https://www.fg-mimesis.de/info/> [Stand 06/23]).

86 Vgl. Althoff, Sebastian/Elisa Linseisen/Maja-Lisa Müller/Franziska Winter (Hg.): *Re-/Dissolving Mimesis*. Schriftenreihe Medien und Mimesis. Band 6. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2020.

wachungsbild (Abb. 2.5) der vermeintlichen Attentäterin Doan Thi Huong befragt der Autor die Schichten der vorgefundenen, (post-)digitalen Ästhetik.⁸⁷

*Abb. 2.5: Fahndungsfoto der malaysischen Polizei nach den Mörder*innen von Kim Jong-nam (dem Sohn des ehemaligen nordkoreanischen Führers Kim Jong-il)*



Die Beiträge in *Re-/Dissolving Mimesis* knüpfen daran an und reflektieren den Zoom unter anderem als epistemologische Praktik und Auflösungsverfahren. Im Blow-Up eines Objekts wird der neue Bildausschnitt als Teil des Bil-

⁸⁷ Vgl. Basar, Shumon: LOL History [2017]. In: Althoff/Linseisen/Müller/Winter 2020, S. 31–41.

des erkennbar, im Herauszoomen offenbart sich das Bild selbst als eingebettetes Fragment eines größeren Zusammenhangs. Damit stellt das Zoomen (über sein Erkenntnisbegehren hinaus) eine bildliche Reflexionsbewegung dar. Sie kulminiert mitunter in der Unkenntlichkeit eines verpixelten Ausschnitts, der die ursprünglichen Bestimmungsparameter verunsichert und die perspektivische oder kontextuelle Desorientierung zelebriert. Auf ästhetischer Ebene stellt das übersteigerte Pixelbild zudem einen Opazitätsmoment des Digitalen aus, insofern sich die digitale Materialität (in ihrer vorläufigen Bildlichkeit) vor die Erkennbarkeit schiebt.

Darüber hinaus kann die Auflösungsqualität eines Bildes auf die Zirkulations- und Formatierungsprozesse verweisen, die es in seiner Genese durchlaufen hat. Das Fahndungsfoto der jungen Doan Thi Huong aus *LOL History* etwa wurde als Videobild über eine CCTV-Kamera aufgezeichnet und vom Filmmaterial extrahiert, um es zunächst in den TV-Nachrichten zu zeigen. Anschließend zirkulierte es im Internet auf zahlreichen Nachrichtenseiten und über Social-Media-Kanäle. Im Zuge dessen erweckte es unter anderem die Aufmerksamkeit des Autors Shumon Basar, wurde zum ikonischen Aufhänger seines e-flux Artikels und in Anknüpfung daran ein Leitbild der (online sowie als Printausgabe verfügbaren) Publikation *Re-/Dissolving Mimesis*. Mit dem geisterhaften Schein, der die Vietnamesin im LOL-Shirt auf dem Bild umgibt, artikuliert sich die Spur dieser medialen Wege. Entsprechend fängt das Bild die Virulenz, die bildlichen Instabilitäten, Formatierungsprozesse und ästhetischen Verschiebungen materiell ein.

Wie einleitend dargelegt wurde, stehen solche mimetischen Verschränkungen und Fragestellungen auch im Fokus der vorliegenden Arbeit. Die transformativen Nachahmungsverhältnisse treten hier ebenfalls über die Erörterung der (post-)digitalen Bildproduktions- und Zirkulationsstrukturen oder in der Auseinandersetzung mit vermeintlich minderen Abbildphänomenen hervor. ›Das Hologramm‹ entpuppt sich beispielsweise als ein pluralistischer Begriff, dessen eingeschlossene Konzepte in wechselseitig-mimetischen Beziehungen zueinanderstehen. Darüber hinaus lassen sich Hologramme, wie das des Rappers Tupac Shakur, in einer medientechnischen Tradition der Bühnenprojektion verorten oder als Zeitgeister aktualisieren. In der Besprechung derartiger Verhältnismäßigkeiten rückt das verwandelnde Potenzial der Mimesis immer wieder in den Vordergrund. Allerdings beschränkt sich ihre Beweglichkeit nicht nur auf den transformationsontologischen Ansatz. Als audiovisuell-bewegte Raumbilder weisen die projizierten Hologramme hinsichtlich ihrer spezifischen Bildeigenschaften noch andere Besonderheiten

der bewegten Nachahmung auf – sie werden allem voran als immersive und affizierende Potenziale konkret.

Bewegtes Raumbild

Die Unternehmung, eine bewegte Mimesis zu skizzieren, ist bislang in zwei Richtungen erfolgt. Während sich im ersten Teil des Kapitels mit Blick auf die theoretischen Ausgangspunkte eine vornehmlich äußere, diskursive Bewegtheit der Mimesis abzeichnete, präzierte das zweite Unterkapitel den transformationsontologischen Ansatz zur beweglichen Nachahmung. Mimesis wurde hier – in Abgrenzung zur repräsentationalen Lesart – als ein dynamisches, veränderndes Abbildkonzept begriffen und erläutert. Der dritte Teil fokussiert schließlich auf die Effekte der audiovisuellen (Raum-)Bildbewegung und im Speziellen auf ihre narrative und immersive Einlassung. Im Zuge dessen rücken unterschiedliche Konstellationen der wahrnehmungsästhetischen Trias ›Bild – Wirklichkeit – Körper‹ ins Visier der mimetischen Befragung. Um sie entsprechend aufzuschlüsseln, werden zunächst die bewegtbildlichen und anschließend die raumbildlichen Nachahmungstendenzen diskutiert.

Der Begriff Bewegtbilder bezieht sich grundsätzlich auf alle (audio-)visuellen Darstellungen, die einen Eindruck von Bewegung im Bild erzeugen. Neben der Video- und Fernstehteknik ist es insbesondere die Filmtechnik, die seit ihrer Herausbildung Ende des 19. Jahrhunderts zum hauptsächlichen Gegenstand bewegtbildlicher Theorien wurde. Das Filmbild zeichnet sich im Wesentlichen dadurch aus, dass es Bewegung zur Anschauung bringt, indem einzelne Standbilder (sogenannte Frames) aneinandergereiht und in schneller Abfolge gezeigt werden. Unter der Voraussetzung, dass sich die Einzelbilder nur gering voneinander unterscheiden, genügen bereits zwölf bis 15 Frames pro Sekunde, damit der Schein einer Bewegung entsteht. Ein stabiler Eindruck der Bildbewegung zeigt sich allerdings erst bei einer Frequenz von 24 Bildern pro Sekunde. Der Philosoph Gilles Deleuze hat diese Frequenz in seinem ersten Kinobuch auch als »Durchschnittsbild«⁸⁸ bezeichnet. Im Durchschnittsbild sei Bewegung unmittelbar gegeben, so wie es auch für

88 Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1 [1983]. Aus dem Französischen übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1288. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1997, S. 14.

die natürliche Wahrnehmung gilt.⁸⁹ Mit dieser Analogie zwischen Bild und Wahrnehmung deutet sich bereits der größere Zusammenhang an, auf den der Autor im besagten Buch *Das Bewegungsbild* abhebt.

Mit Bezug auf den Philosophen Henri Bergson und seine Gedächtnistheorie untersucht Deleuze das kinematographische Bewegungsbild in Relation zur menschlichen Wahrnehmung. Hierbei gliedert er das Bewegungsbild in drei Arten: Das Wahrnehmungsbild, das Aktionsbild und das Affektbild. Während das filmische Wahrnehmungsbild eine Art Verdoppelung der menschlichen bzw. apparativen Einzelwahrnehmung darstellt, setzt das Aktionsbild die Bewegungen in Beziehung zu den Handlungen (und aktualisiert das Wahrnehmungsbild in seiner zeitlichen Ausdehnung).⁹⁰ Über die dritte Form, das *image-affection* (als *Affektbild* oder *Affektionsbild* übersetzt), schreibt die Philosophin und Filmwissenschaftlerin Michaela Ott in einem Beitrag zum Bewegungsbild, es werde zwischen den beiden zuvor genannten Bildarten verortet

[...] insofern es den physiologischen Moment zwischen Reizaufnahme und körperlicher Umsetzung, zwischen Wahrnehmung und Aktion als spezifische Einstellung wiedergeben soll, die sich zwischen Wahrnehmungs- und Aktionsbild schiebt und ihre Empfindungsqualität zu einem intensiven Bildausdruck gerinnen lässt.⁹¹

Deleuze fasst den Affekt dementsprechend als ein verbindendes Intervall oder eine Ausdrucksbewegung auf, durch die ein unbewegliches Element erregt wird.⁹² In Bezug auf die Bildeinstellungen stellt er außerdem heraus, »die Totale wäre vor allem ein Wahrnehmungsbild, die Halbnahaufnahme ein Aktionsbild und die Großaufnahme ein Affektbild«⁹³. Wendet man diese Formel auf das Phänomen der Hologrammprojektionen an, lässt sich ein Schwerpunkt auf die Totale und das Wahrnehmungsbild beobachten (Abb. 2.6).

89 Vgl. Deleuze [1983] 1997, S. 14. Das bedeutet allerdings nicht, dass eine Form der anderen gleicht. Deleuze weist dementsprechend auf die Differenzen zwischen natürlicher und kinematographischer Wahrnehmung hin (vgl. Ebd., S. 14f.).

90 Vgl. Ott, Michaela: Bewegungsbilder und Zeit. In: Günzel/Mersch 2014, S. 218, Spalte 2; vgl. Deleuze [1983] 1997, S. 95f.

91 Ott 2014, S. 218, Spalte 2.

92 Vgl. Deleuze [1983] 1997, S. 97.

93 Ebd., S. 102.

Abb. 2.6: Bühnenhologramme verstorbener Berühmtheiten: Frank Sinatra, Tupac Shakur und Paul Arden (v. l. n. r.)



Zusätzlich evozieren Hologramme (durch den Wegfall der Leinwand und die Einbettung in den Realraum) eine Performanz der Publikumperspektive. Auf diese Weise wird eine ausgeprägte Mimesis zwischen filmischem und natürlichem Wahrnehmungsbild hergestellt: Die Sicht auf das Bewegungsbild des Rappers Tupac imitiert die Sicht, die ein*e Konzertbesucher*in auf den noch lebendigen Tupac hatte. Diese ausgeprägte Mimesis bildet ein entscheidendes Kriterium der angestrebten holographischen Illusion.

Eine weitere Perspektive eröffnet sich mit Blick auf die Deleuzsche Konzeption des Zeit-Bildes im zweiten Kinobuch und speziell hinsichtlich des Kristallbildes. Demzufolge sind Zeit-Bilder in der Lage, die Entstehung des Films (etwa über die Darstellung von Erinnerungs- und Traumbildern) innerdiegetisch zu reflektieren, indem sie Zeitlichkeit selbst zur Ansicht bringen.⁹⁴ Das Kristallbild stellt eine besondere Form des Zeit-Bildes dar und zeichnet sich dadurch aus, dass es zwischen Aktualisierung und Virtualisierung changiert. Diesbezüglich erläutert Michaela Ott im zuvor genannten Beitrag:

Das Kristallbild wird zuletzt als Zeitschöpfung verstanden, da es Zukunftsvorgangenheit präsent(i)fiziert und im Präsentieren vergehen lässt. Zu seiner ›Essenz‹ gelangt das Filmbild für Deleuze daher erst, wenn es seine Oszillation zwischen einem virtuellen und aktuellen Status thematisch macht,

94 Vgl. Ott 2014, S. 219, Spalte 1.

seine simulakrenhafte Konstitution in Arten der Entfiguration evoziert und seine Herkunft aus dem Formlosen mitaufscheinen lässt.⁹⁵

Zunächst scheint diese Definition paradigmatisch auf die Hologramme zuzutreffen, denn auch sie oszillieren vor allem auf ästhetischer Ebene zwischen dem Aktuellen und Virtuellen. Ihre diaphane Erscheinung reflektiert einerseits den ephemeren Bild- und Illusionsgehalt und verweist andererseits in thematischer Rückbindung auf ein aktualisiertes Erinnerungsbild. Effekte der Entfiguration bergen Hologramme insofern als sie bei Einbruch der optischen Illusion (etwa durch einen zu geringen Abstand) ihre Form verlieren oder sich im dreidimensionalen Bildeindruck von der Fläche lösen und simulacral den Raum betreten. Zugleich steht ihre konkrete Bildlichkeit in einem Kontrast zur kennzeichnenden Formlosigkeit und Unkenntlichkeit der Kristallbilder. Das Erinnerungsbild, das sich im Hologramm eines verstorbenen Stars artikuliert, ist im Gegensatz zu den kristallinen Strukturen, die Deleuze vor Augen stehen, linear und eindeutig. Ferner koppelt es sich in der Bühnenszenierung an einen bestimmten Wahrnehmungsraum.⁹⁶ Die Verbindung zum Kristallbild äußert sich also vor allem in ästhetischer Hinsicht mit Blick auf das Durchscheinende und seine reflexiven Potenziale.

Die ästhetisch-reflexive Dimension des Diaphanen hat der Philosoph Emmanuel Alloa in *Das durchscheinende Bild* umfangreich untersucht, besprochen und kontextualisiert. Darüber hinaus geht sie im Ansatz einer operativ-ontologischen Medienphilosophie auf, insofern die Hologramme selbst ihr Werden freilegen oder die medialen Bedingungen ihrer (Un-)Sichtbarkeit reflektieren. Wie eingangs angedeutet, hat Lorenz Engell diese medienphilosophische Perspektive maßgeblich mitgeprägt und etwa am Beispiel des Fernsehens (vgl. *Tasten, Wählen, Denken. Genese und Funktion einer philosophischen Apparatur*) oder einer Onthrographie des Habitat Dioramas (vgl. *Versetzungen. Das Diorama als ontographische Apparatur*) produktiv gemacht. Im vierten und fünften Kapitel dieses Buches kommt den ästhetischen Besonderheiten des Hologramms noch einmal gesondert Aufmerksamkeit zu, wenn es um die ambivalente Ästhetik

95 Ebnd., S. 219, Spalte 1.

96 Für Deleuze aber stellt die Befreiung der Zeit vom Raum ein entscheidendes Kriterium der Kristallbilder dar (vgl. Fahle, Oliver: Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 11 (2002), Nr. 1. Marburg: Schüren Verlag, S. 97–112, S. 103f.).

der diaphanen Körper und unterschiedliche Ansätze zur Virtualität, sowie die Herleitung einer virtuellen Stellvertretung geht.

Im filmtheoretischen Kontext hat sich die von Deleuze unternommene Übertragung der menschlichen Wahrnehmungs- und Erinnerungsstrukturen auf das kinematographische Bild als Leitgedanke etabliert. Die Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser und Malte Hagener ordnen den Ansatz einem von insgesamt fünf Paradigmen zu, die auf den Zusammenhang von Geist und Kino abheben. Als erste Verbindung führen sie das von Sergej Eisenstein begründete Konzept der intellektuellen Montage an, in der die filmische Gestaltung eine Entsprechung zum konzeptuellen Denken findet.⁹⁷ Die zweite Position wird auf den Psychologen und Philosophen Hugo Münsterberg zurückgeführt und entspricht auch dem deleuzschen Ansatz. Ihr zufolge stehen Kino und Geist grundlegend in Analogie zueinander, was sich etwa in der Annahme äußert, dass viele der typischen Techniken des Kinos die Arbeitsweise des Geistes nachahmen würden.⁹⁸ Das dritte Paradigma argumentiert vornehmlich selbstreflexiv und meta-kinematographisch. Geist, Kino und Bewusstsein konvergieren hier insofern als der Film den menschlichen Bewusstseinsprozess nachbildet und ihn auf diese Weise den Zuschauenden vor Augen stellt.⁹⁹ Als vierte Art des mentalen Bildes nennen die Autoren die Repräsentation, »die eine Repräsentation aber keine Ansicht ist (also keinem Subjekt oder Betrachter zugeordnet werden kann, aus dessen Perspektive die Szene oder der Gegenstand gesehen wird), weil wir weder intra- noch extra-diegetisch ein sehendes Subjekt wahrnehmen können«¹⁰⁰. Dieser Kategorie wäre etwa das Konzept des Kristallbildes zuzuordnen, in dem sich unterschiedliche Zeitebenen überlappen und wie Kristalle ablagern, statt eine konkret bestimmbare Perspektive zu vermitteln. Als fünfte Art des Gedankenbildes nennen Elsaesser und Hagener schließlich abstrakte Bilder, die sich nicht eindeutig klassifizieren lassen und keine Referenzen haben, aber Kohärenz erzeugen. Beispielgebend seien Bilder mit psychedelischen Effekten (Abb. 2.7), wie in Stanley Kubricks 2001: A Space Odyssey (UK/US 1968).¹⁰¹ Mit diesen fünf aufgeschlüsselten Arten zum Kino-Geist-Verhältnis ist nicht nur die Vielfalt mimetischen Denkens angezeigt, sondern auch das Potenzial einer

97 Vgl. Elsaesser/Hagener [2007] 2013, S. 192.

98 Vgl. Elsaesser/Hagener [2007] 2013, S. 192f.

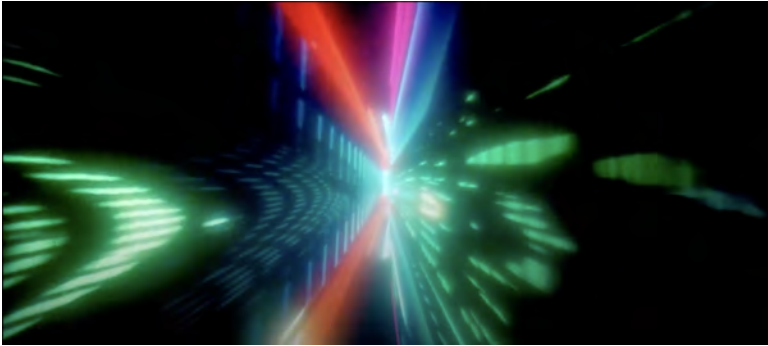
99 Vgl. Ebnd., S. 194f.

100 Ebnd., S. 197.

101 Vgl. Ebnd., S. 198.

transformativ verstandenen Mimesis unterstrichen: Denn die Abbildverhältnisse, die in ihnen zum Vorschein kommen, werden stets im Sinne einer um- oder verwandelnden (kinematografischen) Bildlichkeit operationalisiert. Der Film tritt im Zuge dessen unter anderem als wirklichkeitskonstitutives Medium hervor.

Abb. 2.7: Filmstill der *Stargate-Sequenz* aus »2001: A Space Odyssey« (1968)



An der Dar- und Herstellung von Wirklichkeit entspinnt sich im Übrigen ein weiterer mimetischer Diskurs des Filmbildes. In der Filmtheorie wird hier vor allem zwischen zwei Lagern entschieden: Den Formalisten und den Realisten.¹⁰² Während der formalistische Ansatz den Film vor allem als Konstruktion sieht, erachtet ihn die realistische Theorie als Mittel zum Durchblick auf eine (nicht-mediale) Wirklichkeit. Entsprechend präzisieren Elsaesser und Hagener in ihrem Einführungsband: »Die ›Formalisten‹ betonen also die Künstlichkeit des Kinos, seine artifizielle Natur, während die ›Realisten‹ das Augenmerk auf die (Semi-)Transparenz des filmischen Mediums richten, die uns eine scheinbar direkte Zeugenschaft ermöglicht.«¹⁰³ Als Vertreter der Formalisten werden die Filmtheoretiker Sergej Eisenstein und Rudolf Arnheim, aufseiten des Realismus der Filmkritiker André Bazin, sowie der Filmsoziologe Siegfried Kracauer genannt. Obgleich die Einteilung in jene zwei Positionen noch immer Tendenzen der Filmwahrnehmung anzeigen mag, wird sie den inzwischen mannigfachen filmtheoretischen Ansätzen nicht gerecht. Elsaesser und

102 Vgl. Ebnd., S. 10.

103 Ebnd., S. 10.

Hagener rücken daher andere Relationen in den Fokus und konzentrieren sich primär auf die Frage nach dem Verhältnis zwischen Film und (Zuschauer*innen-)Körper.¹⁰⁴

Die Philosophin Christiane Voss fokussiert ebenfalls auf die wahrnehmungsästhetischen Eigenheiten des bewegten Bildes im Kino, allerdings richtet sich ihr Interesse vornehmlich auf eine mimetische Migration der Illusion. In dem entsprechenden Beitrag *Zwischen Vor- und Nachbild* erläutert sie, inwiefern dem Film als illusionistischem Medium ein besonderes Potenzial der verändernden Nachahmung zukommt. Dabei bemerkt sie zunächst, dass das Kino aufgrund seiner evidenten Realitätsanmutungen oft als *Double* der außerfilmischen Wirklichkeit bezeichnet werde.¹⁰⁵ Allerdings sollten die Doppelgängerqualität des Kinos nicht über die »anti-mimetischen und a-realistischen Grundtendenzen hinwegtäuschen, denen es seine narrativ verdichtende Kreatürlichkeit verdankt«¹⁰⁶, so Voss. Entsprechend verweist die Autorin auf die fiktionalen Versetzungsqualitäten des Kinos und präzisiert:

Die fiktionalisierende Dimension und Tendenz des Kinos verhelfen dazu, ein bloßes Wiedererkennen von bereits außerfilmisch Gegebenem immer schon imaginär zu überformen. Insofern ist Mimesis im Kino stets eine zwischen *Imitatio* und *Poiesis* changierende, da selbst noch die Wiedererkennbarkeit im Dienste von etwas anderem steht: Es geht im Kino um die möglichst plastische Fiktionalisierung von Gehalten und damit um die Ermöglichung eines virtuellen Erfahrungsraums, in dem auch Unmögliches und Undenkbares Gestalt gewinnen können.¹⁰⁷

In Abgrenzung zu den Doppelgängerqualitäten des Kinos hebt Voss hier vor allem die Unbestimmtheiten und Emergenzeffekte der kinematographischen Illusion hervor. Die Mimesis des Kinos wird demgemäß als eine bewegte (»zwischen *Imitatio* und *Poiesis* changierende«) Nachahmung gefasst. Dabei migriert die Illusion nicht zuletzt in affekttheoretischer Hinsicht über die immersiven Potenziale der Kinoerfahrung zwischen Leinwandgeschehen und Zuschauer*innenkörper.

Im Fall der Hologramme werden die bewegtbildlichen Potenziale durch eine Mimesis des Raumbildes ergänzt und transformiert. Ein entscheidendes

104 Vgl. Ebnd., S. 13.

105 Voss [2018] 2021, S. 190.

106 Ebnd., S. 190.

107 Ebnd.

Merkmal dieser Mimesis besteht in der Konvergenz zwischen virtuellem und realem Erfahrungsraum. Da sich die Bühne der illusionistischen Inszenierung in der Konzertbühne tarnt und der Publikumsraum in seiner Funktion unverändert bleibt, hat es den Anschein, als ob das bewegte Bild direkt in den Realraum eingebettet wäre. Diese Überlappung ist charakteristisch für die holographische Illusion – sei es in Hinblick auf das Film-, Bühnen- oder Displayhologramm. Sie operiert insofern mit einer perzeptuell-notwendigen Immersion, als der Bildträger unsichtbar ist und der audiovisuelle Rahmen mimikryartig im Setting der Bühne verschwindet.¹⁰⁸ Die Zuschauenden sind dazu eingeladen, sich selbst in eine (frühere) Konzerterfahrung zu versetzen und sich im Fall des verstorbenen Stars vorzustellen, ihn (noch) einmal auf der Bühne zu erleben. Eine solche nostalgische Komponente zeigt sich auch in Hinblick auf Hologramme von lebenden Personen, da die Ikonen häufig in einer typischen, am Karrierehöhepunkt orientierten Form dargestellt werden.¹⁰⁹

Die holographische Illusion stiftet vor allem auf drei Ebenen eine raumbildliche Mimesis an. Ihr Ausgangspunkt ist das zentralperspektivische Setting der Bühnensituation. Entsprechend stellt es in einer ersten Hinsicht, wie bereits erläutert, den Eindruck der räumlichen und rahmenlosen Bildeinbettung sicher. Im Zentrum steht die Nachahmung des Kontextes. Hierbei funktioniert die Doppelrolle der Bühne vor allem aus Perspektive der Zuschauenden, denn ein Blick hinter die Bühne würde das Inszenierungsequipment offenbaren. Ähnliches gilt für den dreidimensionalen Bildeindruck der dargestellten Körper (als zweite Ebene der raumbildlichen Mimesis), denn auch diese figurative Nachahmung ist von der Sicht des Publikums

108 In Auseinandersetzung mit dem Immersionsbegriff unterscheidet der Medientheoretiker Stephan Günzel zwischen notwendiger und möglicher Illusion. Demnach würden Rezipienten immer dann perzeptuell bzw. notwendig in eine Bildwelt eintauchen, wenn der Rahmen des Bildes nicht sichtbar, überdeckt oder nicht vorhanden ist (vgl. Günzel, Stephan: Illusion – Präsenz – Immersion. In: Günzel/Mersch 2014, S. 309, Spalte 1).

109 Beispielgebend sind die »ABBA-tare« der virtuellen ABBA-Show (2022), aber auch Inszenierungen, wie die der Sängerin Mariah Carey aus dem Jahr 2011. Carey trat im Rahmen einer Telekom-Kampagne simultan in fünf unterschiedlichen europäischen Städten als Hologramm auf. Ein paar Monate zuvor hatte sie ihre Zwillinge entbunden. Entsprechend ist anzunehmen, dass sich ihre körperliche Verfassung zum Zeitpunkt der Konzerte deutlich von der holographisch präsentierten Kondition unterschied (vgl. lifeforsharingDT via YouTube: Deutsche Telekom's Hologram Christmas Surprise with Mariah Carey, 2011. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nH2dBHZ47uU> [Stand 06/2023]).

abhängig. Hier ist die Einhaltung der zentralen Perspektive auf die Bühne indes noch wichtiger, weil sie die optischen Projektionseffekte sicherstellt. Bei Nicht-Einhaltung fällt der körperhafte Bildeindruck zusammen, die Hologramme verzerren oder verschwinden ganz. Darüber hinaus bestehen viele Definitionen des Raumbildes gerade darin, es von den beschriebenen Effekten abzugrenzen und nur stabile, perspektivisch-unabhängige 3D-Bilder als Raumbilder anzuerkennen.¹¹⁰ Hier manifestiert sich eine dritte Art der raumbildlichen Mimesis im Hologramm, insofern es das dreidimensionale Bild ästhetisch nachahmt, also eine bildspezifische Ähnlichkeit herstellt.

Es gilt jedoch die raumbildliche Mimesis in ihren unterschiedlichen Facetten keineswegs im Sinne einer repräsentationalen Abbildlogik misszuverstehen und anzunehmen, die Hologrammprojektionen seien damit als minderwertige Darstellungen adressiert. Die raumbildliche Nachahmung ist ausdrücklich als bewegte Nachahmung gedacht. Ihr transformativer Zug zeigt sich schon mit Blick auf das Wechselverhältnis zwischen den unterschiedlichen Hologrammtypen und im Speziellen zwischen den Projektionen und der Holographie. Er äußert sich etwa darin, dass Filmhologramme mitunter die holographische Forschung antreiben oder als vermeintlich sekundäre Abbilder die dominierenden ästhetischen Standards setzen. Im nachfolgenden Kapitel wird es nicht nur darum gehen, das Hologramm in ebendiesen Dynamiken als mimetisches Medium zu perspektivieren, sondern auch jene Illusionskritiken zu diskutieren, die eine Abgrenzung zum Raumbild vertiefen oder Hologramme zu hypermimetischen Trugbildern erklären. Neben den holographischen Differenzen geht es auch um die Grundierung der ästhetischen Illusion. Die entsprechende Abgrenzung vom epistemologischen Illusionismus hin zu einem Begriff der lustvollen, ästhetischen Illudierung deutete sich bereits in den wahrnehmungsästhetischen Ansätzen zum bewegten Bild an und sie wird mit Blick auf die unterschiedlichen Hologrammartentypen im Spannungsfeld der Wissenschaftsfiktionen weiter vertieft. Schließlich bietet sie die Grundlage, um das Hologramm als ein Filmobjekt eigenen Rechts zu beschreiben und über sechs Sequenzanalysen motivisch aufzufächern.

110 Eine Vertiefung der Diskussion findet im Kapitel *Kritik am mindermimetischen Bild* statt.