

## Einleitung

---

*Abb. 1.1: »Tupac Hologram« T-Shirt der Marke Supreme*



Die einfachsten Dinge des Alltags bergen unendliche Ketten der Vor- und Nachahmung. Wo sie beginnen und enden, wird vor allem durch Narration bestimmt. Die vorliegende Arbeit fängt mit einem T-Shirt an und endet mit dem italienischen Philosophen und Schriftsteller Niccolò Machiavelli. Dazwi-

schen versucht sie das Universum der Mimesis einzufangen und eine Medienphilosophie des Hologramms zu entwerfen. Ein zentraler Fluchtpunkt dieser Unternehmung ist die abbildtheoretische Befragung diaphaner Körper unter den Vorzeichen einer ›bewegt‹ und transformativ verstandenen Mimesis. Methodisch verschränkt die Arbeit einen Theoriekorpus aus Philosophie, Medientheorie und Medientechnikgeschichte mit spezifischen Zugängen, wie der Filmsequenzanalyse oder dem vergleichenden Dialog. Dabei kommt es insbesondere auf die Untersuchung solcher Hologramme an, die zumeist durch Projektionstechnik erzeugt und häufig als ›falsche‹ Hologramme herabgemindert werden.

Das besagte T-Shirt (Abb. 1.1), das die Arbeit einleitet, unterscheidet sich auf den ersten Blick nicht auffallend von anderen T-Shirts: Grafischer Print, runder Ausschnitt, kurze Ärmel, gerader Saum; Farbe: Grau; Material: Baumwolle – so die Detailangaben des Design-Händlers Farfetch.<sup>1</sup> In Anbetracht der im Jahr 2022 veranschlagten Kosten von 165 Euro für die graue und 331 Euro für die blaue Variante hebt es sich schon eher von herkömmlichen Modellen ab. Die Kostenintensität lässt sich vor allem auf die Marke zurückführen, da es sich um ein Kleidungsstück aus der Frühjahr/Sommer-Kollektion 2020 des angesehenen Streetwear-Labels Supreme handelt. Die Preisdifferenz zwischen den Farben resultiert aus Schwankungen im Verhältnis zwischen Auflage und Nachfrage. Aus diesen Umständen geht jedoch noch keine besondere Relevanz für die vorliegende Arbeit hervor. Sie erschließt sich erst in Hinblick auf das Printmotiv der Vorderseite.

Der Print zeigt nämlich das mittlerweile selbst ikonisch gewordene Hologramm der Hip-Hop Legende Tupac Shakur (1971–1996). Der erfolgreiche amerikanische Rapper Tupac wurde im Jahr 1996 ermordet und sechzehn Jahre später auf dem Coachella Festival 2012 als Hologramm auf die Bühne zurückgebracht. Acht Jahre danach machte Supreme das Hologramm zu seinem Model und Werbeträger: In der digitalen Nachbearbeitung des Auftritts zog das Modeunternehmen dem Tupac-Hologramm andere Boxershorts an, sodass in der neuen Hologrammversion ein rot-weißes Supreme-Logobündchen oberhalb der Baggy Pants hervorsticht. Das bearbeitete Hologramm trat

---

1 Vgl. Farfetch: Supreme ›Tupac Hologram‹ T-Shirt. URL: <https://www.farfetch.com/de/shopping/men/supreme-tupac-hologram-t-shirt-item-16063036.aspx?storeid=11218> [Stand 06/23].

anschließend in Werbespots der Marke auf und zierte seitdem in limitierter Auflage einige Skateboard Decks und T-Shirts.<sup>2</sup>

Damit avanciert das beschriebene T-Shirt auf den zweiten Blick zu einem Gegenstand, der es vermag, das Hologramm gegenwärtig zu lokalisieren und seine Einlassungen zu pointieren. Zugleich gibt er ein mimetisches Gewebe ab, dessen Komplexität zur Reflexion über aktuelle Nachahmungsverhältnisse verpflichtet. Entsprechend lässt sich an ihm demonstrieren, welchen Nutzen eine mimesistheoretische Herangehensweise jenseits von angestammten Abbildhierarchien entfalten kann ohne sich in repräsentationslogischen Ähnlichkeitsbeschreibungen zu ergen, die dem Original applaudieren.

Eine ›klassische‹ Interpretation der Mimesis liefe nämlich auf die Reproduktion bestehender Abbildhierarchien hinaus und beispielsweise Gefahr, die Emergenzeffekte in den Nachahmungsketten sowie Dynamiken der Vorahmung zu übersehen. Sie würde das Hologramm als minderes Abbild bannen. Von dieser Problematik auf eine Abschaffung und Auflösung der Mimesis zu schließen, hätte allerdings ähnliche Effekte der Trivialisierung zur Folge. Das zeigt sich allem voran anhand solcher Illusionskritiken, die eine Omnipräsenz der Trugbilder am Werk sehen und den Nachahmungsansatz hinfällig werden lassen. In ihrem Aufsatz *Zwischen Vor- und Nachbild* weist die Medienphilosophin Christiane Voss auf zwei Positionen hin, die das Konzept der Mimesis auf die Rolle des Stars übertragen und das Verhältnis von Vor- und Nachbild »[auf] merkwürdige Art ins Schweben«<sup>3</sup> bringen. Sowohl der Filmemacher und Theoretiker Guy Debord, als auch der Philosoph Günther Anders würden die Perspektive nahelegen, dass den Stars der ubiquitär gewordenen Bilderwelten stets nur eine andere Bildchimäre vorausgehe und sich im Starkult die mimetische Differenz zwischen Vor- und Nachbild auflöse.<sup>4</sup> Damit artikuliert sich für Voss eine Spektakel- und Illusionskritik, die kein Außen mehr kennt, bildtheoretische Ansätze – wie das Prinzip der Mimesis – ad absurdum führe und nur anästhesierte, blinde Zuschauer\*innen identifiziert.<sup>5</sup> Im Rahmen

2 Vgl. Grobe, Max: Supreme's SS20 Collection features a wild Tupac Hologram, 2020. In: Highsnobiety. URL: <https://www.highsnobiety.com/p/supreme-tupac-teaser/> [Stand 06/23].

3 Voss, Christiane: Zwischen Vor- und Nachbild: Mimetische Migrationen der Illusion [2018]. In: Dies./Lorenz Engell (Hg.): Die Relevanz der Irrelevanz. Aufsätze zur Medienphilosophie. Paderborn: Brill/Fink 2021, S. 185–205, S. 195.

4 Vgl. Voss [2018] 2021, S. 195.

5 Vgl. Ebnd., 195f.

solcher Kritiken, die jede bildliche Differenz auflösen, würde das ›Tupac Hologram‹ T-Shirt vermutlich als Indiz für die simulacrale, realitätsübersteigende Wirkmacht der gegenwärtigen Bildkultur herhalten oder als Emblem einer turbokapitalistischen Ausschlachtung interpretiert werden.

Obgleich die vorliegende Arbeit ebenfalls eine Kritik am repräsentationslogischen Ansatz der Mimesis formuliert, schlägt sie mit der ›bewegten Mimesis‹ eine Alternative vor, die statt der Auflösung der Nachahmungsverhältnisse eine Aufweichung der Nachahmungshierarchien im Sinn hat und die mimetischen Relationen als zeitlich-operative und transformative Konstellationen begreift. Während das erste Kapitel zunächst mit einer theoretischen Grundierung der Mimesis einsetzt und unterschiedliche Ansätze zum Nachahmungsverhältnis etwa der Natur oder Kunst bespricht, wird das Konzept der bewegten Mimesis in den Unterkapiteln erläutert. Mit ihm soll das Denken der Nachahmung aktualisiert und an ein dynamisches Bildverständnis angeschlossen werden. Von *bewegter* Mimesis ist auch deshalb die Rede, weil sich die Potenziale der bewegten Nachahmung angesichts audiovisuell-bewegter Bilder zuspitzen und die Dimension des Bewegtwerdens stärker an Kontur gewinnt.<sup>6</sup>

Wie bereits angedeutet, werden die bewegt-mimetischen Relationen in der vorliegenden Auseinandersetzung am Beispiel des Hologramms erörtert. Genauer birgt der Singular ganz unterschiedliche Konzepte, sodass es (über die offensichtlichen Abbildverhältnisse hinaus) naheliegt, das Hologramm im zweiten Kapitel als ein mimetisches Medium zu perspektivieren. Zunächst knüpft die abbildtheoretische Entfaltung an verschiedene Illusionskritiken an, um bestehende Trugbilddiagnosen zu entwirren und den Fokus der Arbeit auf die projektionsbasierten, vermeintlich illusorischen Hologramme einzugrenzen. Die bereits aufgeworfene Kritik an simulacralen Bildwelten bei Debord und Anders vertritt ähnliche Argumentationspunkte, wie die im zweiten Kapitel aufgefächerte Illusionskritik am hypermimetischen Bild. Ihr steht die Kritik am mindermimetischen Bild gegenüber, die wiederum den ›klassischen‹ Ansatz der repräsentationslogischen Mimesis stark macht und projizierte Hologramme als ›Fiktionen‹ diskreditiert. Im Anschluss daran steht schließlich die Vorreiterrolle des Filmhologramms im Mittelpunkt – sie

---

6 Die Wendung und Neufassung der Nachahmung wurde maßgeblich durch die Arbeit in der DFG-Forschungsgruppe Medien und Mimesis beeinflusst, deren zentrales Anliegen es war, die bislang dominierenden ästhetischen und epistemischen Betrachtungen der Mimesis infrage zu stellen und um post-repräsentationale Perspektiven zu erweitern.

wird medienhistorisch konturiert und anhand von sechs Sequenzanalysen aufgefächert. Im Spannungsfeld zweier motivischer Schwerpunkte kristallisieren sich wichtige Funktionszusammenhänge heraus. Sie geben nicht nur Aufschluss über das Filmhologramm, sondern sind auch in Bezug auf andere Hologrammtypen lokalisierbar. Auf diese Weise markieren sie signifikante mimetische Vollzüge und Verschiebungen.

Im dritten Kapitel fokussiert die Arbeit zunächst auf die medientechnik-historischen Kontexte des Hologramms und von dort auf die allegorischen Verschiebungen eines je unterschiedlich figurierten diaphanen Körpers. Der erste Teil vollzieht entlang der projektionstechnischen Entwicklung vom phantasmagorischen Lichtbild zum Displayhologramm nach, welche Abbildverhältnisse und Verbindungen die unterschiedlichen Inszenierungen aufweisen. Über die vorgefundenen mimetischen Bewegungen gerät unter anderem die Verdrängung des ›Aberglaubens‹ durch die Aufklärung in den Blick. Die kapitelübergreifende Rede von einem *Zeitgeist auf der Bühne* hebt insbesondere auf den Einschluss vorgängiger Phänomene ab – entsprechend schreiben sich die Geisterinszenierungen trotz wesentlicher Differenzen in aktuelle Bühnenhologramme ein und mit ihnen fort. Das geschieht, so die These, maßgeblich über die ästhetische Gemeinsamkeit, einen diaphanen Körper zur Anschauung zu bringen. Dieser Körper ist untrennbar mit den jeweiligen Implikationen, Einlassungen und Neubewertungen der einzelnen Phänomene verwoben und bringt im Zuge der Aktualisierungen auch zeitgeistige Anschauungen zum Ausdruck. Dieser im ersten Teil hervorgebrachten Spur geht der zweite Teil des dritten Kapitels hinsichtlich terminologischer und allegorischer Verschiebungen nach. Schließlich werden die im ersten Teil besprochenen diaphanen Körper auch im Zentrum einschlägiger Theorien behandelt. Mit Blick auf die Gespenster bei Karl Marx, den Begriff der Phantasmagorie im Werk von Walter Benjamin und das Hologramm in den Schriften Jean Baudrillards, werden unterschiedliche Medienkritiken analysiert, die sich sinnbildlich auf den diaphanen Körper und seine jeweilige zeitgeistige Ausformung beziehen.

Im Zuge dessen deuten sich bereits ästhetische Besonderheiten an, die im Kapitel zur ästhetischen Ambivalenz ausführlich besprochen und diskutiert werden. Die entsprechende Diskussion knüpft zum einen an theoretische Bestimmungen des Diaphanen und den medienwissenschaftlichen Diskurs der Störung an. Zum anderen nimmt sie den Dialog mit der Wachfigur als antagonistischem Phänomen auf und fragt nach den mimetischen Bezügen und Differenzen zu ihr. Im Spannungsfeld zwischen (im-)materieller Präsenz

und (un-)toter Repräsentanz verfestigt sich schließlich die Frage nach den jeweiligen Stellvertreterrollen und -kontexten der beiden Phänomene.

Das fünfte Kapitel widmet sich daraufhin der Perspektivierung einer virtuellen Stellvertretung. Im Anschluss an den *Dialog mit der Wachsfigur* befragt es die konkrete Stellvertreterrolle des Hologramms zwischen Zukunftsvision und Erinnerungsfunktion. Die Ästhetik des Diaphanen wird hierbei in Bezug zum Virtualitätsbegriff und seinen unterschiedlichen Implikationen gesetzt. Dabei wird die Ästhetik des Durchscheinens als wesentlicher Knotenpunkt einander kreuzender Virtualitäten offenbar. In Anschluss an die von der e-flux Autorin Hito Steyerl entfalteten *Proxy Politics* verortet der zweite und letzte Teil des Kapitels die Hologramme noch einmal zwischen der klassischen Funktion des Proxys und den Aspekten politisch-repräsentativer Stellvertretung.

In Hinblick auf das einleitend beschriebene T-Shirt lassen sich einige relevante Punkte der Arbeit noch einmal verdichten und pointieren. Entsprechend wird die bewegt-mimetische Verstrickung der Hologramme auch über das textile Medium und seine Funktionen deutlich. Das zeigt sich schon anhand der speziellen Relation zwischen T-Shirt und Ikone. Ursprünglich zur Kategorie der Unterwäsche gehörend, hat sich das T-Shirt im Laufe der letzten 60 Jahre zu einem wesentlichen Trägermedium für Idolbilder entwickelt.<sup>7</sup> Als solches ist es maßgeblich an der Herausbildung und Verfestigung ikonischer Bilder, wie dem berühmten Konterfei des Revolutionärs Ernesto ›Che‹ Guevara oder dem des Physikers Albert Einstein, beteiligt. Das gilt auch im Fall des Rappers Tupac Shakur, dessen zur Schleife geschlungenes Bandana auf dem Vorderkopf – insbesondere posthum – ein bildlich-zirkuläres Markenzeichen geworden ist (Abb. 1.2).

Im Gegenzug hat das T-Shirt seine Popularität jenen Stars zu verdanken, die es noch immer abbildet: Schauspieler wie James Dean oder Marlon Brando trugen entschieden zur Salonfähigkeit des Kleidungsstückes bei.<sup>8</sup> Innerhalb

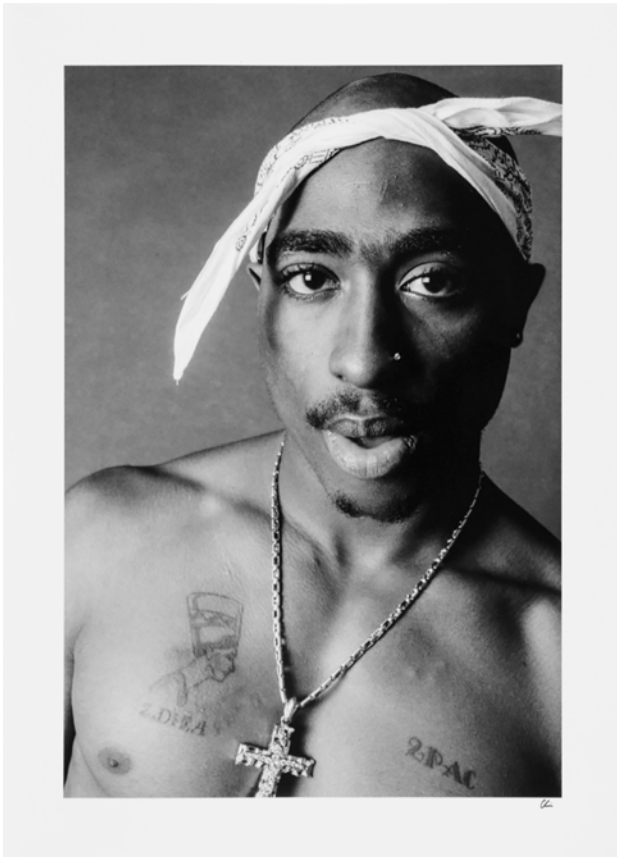
---

7 Während das weiße T-Shirt schon in den 1930er Jahren allmählich von der Herrenunterwäsche zur Sport- und Oberbekleidung avancierte, kamen die Prints erst ab den 1960er Jahren hinzu, als das entsprechende Siebdruckverfahren im großen Maßstab anwendbar war. In dieser Zeit entstand mit dem Print von ›El Che‹ (Ernesto Guevara) auf Basis einer Fotografie des kubanischen Fotografen Alberto Korda auch das erste Ikonen-T-Shirt (vgl. Brunel, Charlotte: T-Shirt. Aus dem Französischen übersetzt von Monika Kalitzke. Wien: Christian Brandstätter Verlag 2002, S. 108f.).

8 Das ›James Dean Print T-Shirt‹ der Designermarke Dolce & Gabbana aus dem Jahr 2016 rundet diesen Konnex ab (vgl. Farfetch: Dolce & Gabbana. James Dean Print T-Shirt.

der vorliegenden Arbeit wird eine entsprechende Verzahnung zwischen Trägermedium und motivischer Etablierung auch am Beispiel der Filmhologramme thematisch, insofern sie als Objekte eigenen Rechts vor- und postkinematografische Eigenschaften aufweisen und den Film einerseits kommentieren, andererseits überholen und doch grundlegend mit ihm als (Genese-)Ort der Hologrammfiktionen verbunden sind.

*Abb. 1.2: Tupac Shakur fotografiert von Chi Modu, Atlanta, GA, 1994*



---

URL: <https://www.farfetch.com/ie/shopping/men/dolce-gabbana-james-dean-print-t-shirt-item-14920862.aspx?storeid=10427> [Stand 10/22]).

Das ›Tupac Hologram‹ T-Shirt vereint zudem unterschiedliche Abbildrelationen, die sich mimetisch aufeinander beziehen. Zunächst zeigt es das vom Label Supreme *gehackte* und nachbearbeitete Hologramm dort, wo für gewöhnlich das Ikonenbild platziert ist. Als Vorlage für das gedruckte Hologramm diente das entsprechende Bühnenhologramm, das auf Live- und Videoaufnahmen des Rappers Tupac aufbaut, die in der Postproduktion mithilfe von Tools wie *Chroma Keying* digital bearbeitet wurden. Als das Tupac-Hologramm im Jahr 2012 auf der Bühne des Coachella Festivals erschien (Abb. 1.3), wurde es wiederum vielfach gefilmt und abfotografiert.

Abb. 1.3: *Tupac-Hologramm auf dem Coachella Festival 2012*



Dementsprechend kursiert im Internet eine Vielzahl von Videos, die das Hologramm auf der Bühne zeigen. Da es zu Lebzeiten des Rappers in den 1990er Jahren keine nennenswerten Smartphones oder Plattformen für das (heute etablierte) Onlinepublizieren privater Beiträge gab, finden sich im Internet kaum Amateurvideos von Tupac-Konzerten. In dieser Hinsicht hat das Hologramm die früheren Ikonenbilder eingeholt, den Kult um Tupac in eine neue Medienumwelt überführt und für die ›Generation Internet‹ anschlussfähig gemacht.

Die Adellung als neue Ikone kehrt nicht zuletzt die postdigitale Einlassung des Hologramms hervor. Die Bezeichnung ›postdigital‹ pointiert hier und im weiteren Verlauf der Arbeit stets den selbstverständlichen Umgang mit digita-

len Umständen und ihren Wechselverhältnissen zum Analogen.<sup>9</sup> Sie betont in Hinblick auf das T-Shirt die analog-textile Materialisierung des computergenerierten Hologramms, das seinen Erfolg maßgeblich den Zirkulationsprozessen des Internets verdankt und sich zugleich auf analoge Vollzüge des Fan-doms und der Ikonisierung bezieht. In Anbetracht dieser mimetischen Verkettungen lässt sich das Hologramm auch als virtueller Nachlassverwalter eines kollektiv-medialen Andenkens fassen. Das inszenierte Wiedererlebnis, das Hologrammkonzerte illusionsästhetisch und thematisch vorbereiten, ist dabei nicht nur auf private Erinnerungsbilder beschränkt, sondern adressiert darüber hinaus auch ein mediales Gedächtnis. Schließlich greifen die Bühnenhologramme verstorbener Stars, wie im Fall von Tupac, zumeist auf bestehendes Videomaterial stattgefundenere Ereignisse zurück. In der digitalen Nachbearbeitung geht es dann (auch) um die Herstellung eines idealen, repräsentativen Starbildes, das sich an medial-zirkulären und stereotypen Merkmalen orientiert (Abb. 1.2).

Gleichzeitig wird der Erinnerungskontext maßgeblich durch die Ästhetik des Diaphanen gestützt, insofern das durchscheinende Bild den Prozess des Erinnerens – wie ihn der Philosoph Gilles Deleuze in Anschluss an Henri Bergson beschrieben hat – illustriert und nachahmt. Demgemäß ließe sich das Hologramm als ein vages Bild beschreiben, das aus der dunklen Virtualität (dem Bühnenhintergrund) herausgehoben wird und sich lichthaft aktualisiert. Die gedächtnistheoretische Affinität des Diaphanen gerät in der vorliegenden Arbeit wiederholt in den Blick und schreibt sich auch außerhalb populärkultureller Kontexte in mediale Strategien der kollektiven Erinnerung ein.

Wie sich bereits im Titel des vorliegenden Buches ankündigt, verfolgt es ein dezidiert medienphilosophisches Interesse. Das bezieht sich sowohl auf den Anspruch, unterschiedliche Theorieansätze und Medienbezüge interdisziplinär zusammenzudenken, als auch auf den Ansatz, eine Positionierung im und eine Perspektive des Dazwischen zu entwickeln.<sup>10</sup> Demgemäß werden medienwissenschaftliche, medientechnikhistorische, ästhetische, philosophische, bild- und kulturtheoretische Positionen verknüpft und miteinander

9 Vgl. Cramer, Florian/Petar Jandrić: Postdigital: A Term That Sucks but Is Useful. In: Jandrić (Hg.): Postdigital Science and Education. Vol. 3. Issue 3. Berlin/Heidelberg: Springer Verlag 2021, S. 966–989, S. 971.

10 Vgl. Voss, Christiane: Medienphilosophie: Vom Denken in Zwischenräumen [2017]. In: Dies./Engell 2021, S. 3–24, S. 13,7.

diskutiert. Im Zentrum der Diskussionen werden Phänomene medial verhandelt, als Medien und in Bezug zu (technischen) Medien reflektiert oder hinsichtlich medienästhetischer Gesichtspunkte untersucht. Das Hologramm erweist sich dabei als prädestinierter Gegenstand medienphilosophischer Befragungen, weil es (illusions-)ästhetisch als diaphaner Körper gleichzeitig mediale und philosophische Kernthemen hervorbringt und changieren lässt. Die nachfolgend entwickelte Medienphilosophie des Hologramms bezieht sich einerseits auf die Art und Weise, wie der Gegenstand theoretisch und analytisch gefasst wird, andererseits auf die im speziellen Fall der diaphanen Körper freigelegten Zusammenhänge und Forschungsergebnisse.

Diesem Ansatz liegt ein Medienbegriff zugrunde, den Christiane Voss auch als »transversal und volatil«<sup>11</sup> beschrieben hat und der zum einen auf die relational eingelassene Mittelstellung, zum anderen auf die Beschreibung von Gemengelagen und Quasi-Objekten, sowie den Medien- und Technisierungshorizont einer postindustriellen Moderne abhebt. Ein derart aufgefächertes und doch präzisiertes Medienverständnis ermöglicht es, wie Voss betont, die mediale Verfasstheit des Denkens und Lebens »und zwar einerseits bereichs- bzw. medienspezifisch und andererseits übergreifend«<sup>12</sup> in den Blick zu nehmen. Demgegenüber identifiziert der Philosoph und Medienwissenschaftler Dieter Mersch in seinem Einführungsbeitrag *Wozu Medienphilosophie?* zwei unterschiedliche Lektüren der Mitte und kennzeichnet zum ersten ein substantialistisches Verständnis, das von einer materiellen Entität ausgeht, welche die mediale Vermittlungsarbeit gleichermaßen ermöglicht wie einschränkt.<sup>13</sup> Zum zweiten würde sich eine differenztheoretische Auslegung des Medialen zeigen, der eine sich entziehende oder zersetzende Mitte vor Augen steht.<sup>14</sup>

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit werden beide Lesarten entfaltet. Die erste zeigt sich vor allem entlang des Hologramms, denn seine genuine Ästhetik und Materialität, Gestaltung und Verhandlung stehen im Zentrum medialer Konkretion und Anschaulichkeit. Als diaphaner Körper kokettiert das Hologramm wesentlich mit jenem Transparenzparadigma, das seit der

---

11 Voss [2017] 2021, S. 3.

12 Ebd., S. 3.

13 Vgl. Mersch, Dieter: *Wozu Medienphilosophie? Eine programmatische Einleitung*. In: Ders./Michael Mayer: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie*. Band 1. Heft 1. Berlin/Boston: De Gruyter 2015, S. 13–50, S. 15f.

14 Vgl. Mersch 2015, S. 16–17.

Antike im Kontext medialer Stofflichkeit zwischen dem (Sich-)Zeigen und Verbergen philosophiert wird. Die von Mersch aufgerufene differenztheoretische Perspektive auf das Mediale schreibt sich ebenfalls in diese Hologrammverhandlungen ein, etwa wenn es um die Störung als Zeugnis des Mediums geht. Sie zeigt sich aber auch und vorrangig angesichts der Konzeption einer bewegten Mimesis. Entsprechend beschreibt der transformationsontologische Ansatz eine Dynamisierung der Nachahmungsverhältnisse, sodass Vermittlungsbeziehungen und Mediengefüge in Bewegung geraten. Die Verhältnisse sind als operative und transformative Komplexe gedacht, die bewegte Mimesis selbst als Schwellendynamik. Insofern ist sie stets latent irgendwo am Werk aber nicht auf Dauer zu stellen. Im Modus eines perspektivischen Entbergens bleibt die bewegte Mimesis nicht zuletzt überall dort unsichtbar oder unverfügbar, wo Nachahmungsverhältnisse auf konstante Hierarchien oder Ordnungen gebracht werden.

Die im Nachfolgenden entwickelte Medienphilosophie des Hologramms siedelt sich schließlich zwischen den Polen der (inter-)disziplinären Debatte um die Aufgaben und Ausrichtungen einer Medienphilosophie an. Einerseits treibt sie bezüglich der theoretischen Schwerpunkte die dialogische Verzahnung zwischen Philosophie und Medienwissenschaft voran, andererseits nimmt sie Medien als Vollzugsformen philosophischer Operationalität ernst.<sup>15</sup> Während sich der erste Punkt mit Blick auf das im Quellenverzeichnis zur Übersicht gebrachte Theoriegeflecht erschließt, äußert sich der zweite Punkt vor allem darin, dass die medientechnischen und ästhetischen Besonderheiten diaphaner Körper in den Blick geraten und ihrerseits Reflexionspotenziale entfalten. Dieses Verständnis der Medien als philosophische Apparaturen ist bereits in den theoretischen Auseinandersetzungen des Philosophen Vilém Flusser angelegt und wurde durch den Medienwissenschaftler Lorenz Engell maßgeblich mitgeprägt. Engells Aufsatz *Tasten, Wählen, Denken. Genese und Funktion einer philosophischen Apparatur* gründiert demgemäß eine Philosophie des Fernsehens, in der sich das Medium etwa auf die Möglichkeit hin

---

15 Der Philosoph Lambert Wiesing schlüsselt die entsprechende Debatte in seinem Beitrag *Die polarisierende Wirkung der Medienphilosophie. Eine Bestandsaufnahme auf, obgleich er sie am Ende auf die Polarität akademisch/unakademisch zuspitzt und m.E. hierin die Potenziale des Spannungsverhältnisses verfehlt (vgl. Wiesing, Lambert: Die polarisierende Wirkung der Medienphilosophie. Eine Bestandsaufnahme. In: Schweppenhäuser, Gerhard (Hg.): Handbuch der Medienphilosophie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2018, S. 247–255).*

entwirft, »das Wählen zu denken, die Welt als Selektionsraum zu fassen«<sup>16</sup>. In ihrer Eigenart, eine raumzeitliche Versetzung zu verbildlichen, durch die der Realraum hindurchscheint, reflektieren Hologramme auf Modi des Erinnerns, Versetzens, Begehrens oder der Selbsterzählung. Die mimetische Bewegung des Hologramms stellt entsprechend in Aussicht, quer zu einer illusionskritischen Lesart der minderen oder hyperrealen Nachahmung, die medienphilosophischen Potenziale in den Blick zu nehmen und entlang theoretischer Diskurse weiter auszufalten.

---

16 Vgl. Engell, Lorenz: Tasten, Wählen, Denken. Genese und Funktion einer philosophischen Apparatur. In: Münker, Stefan/Alexander Roesler/Mike Sandbothe (Hg.): Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs. Forum Wissenschaft. Band 15757. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2003, S. 53–77, S. 58.