

Winkler, Hartmut: Über das mimetische Vermögen,
seine Zukunft und seine Maschinen.
In: Kinoschriften, Bd. 5, Wien 2002, S. 227-239

ÜBER DAS MIMETISCHE VERMÖGEN, SEINE ZUKUNFT UND SEINE MASCHINEN

1

Prognosen, sagte ein chinesischer Gelehrter, sind eine tückische Sache, vor allem, wenn sie die Zukunft betreffen. Und die Frage nach der Zukunft des Filmischen könnte sich als doppelt tückisch erweisen. Denn weder steht völlig fest, was wir unter dem Filmischen verstehen wollen – die Bewegungsillusion? Das Zelluloid, das schon heute keines mehr ist? Oder das Kino als einen magischen Ort und einen bestimmten Typus von Öffentlichkeit? –, noch was der Maßstab wäre, an dem seine mögliche Zukunft, Niedergang oder Blüte, zu messen wäre.

Wesentlich klarer erscheint mir die Situation, aus der heraus die Frage gestellt wird. Exakt zu seinem einhundertsten Geburtstag ist auf das Medium Kino der Schatten eines übermächtigen Aggressors gefallen. Und war es in den fünfziger Jahren ein zumindest noch verwandtes Medium, das dem Kino zwei Drittel seiner Zuschauer raubte, das Fernsehen, das inzwischen als Mit-Finanzier das Kino subventioniert und von einzelnen Banausen zum ‚Filmischen‘ schon fast dazugerechnet wird, so geht die Bedrohung nun von einem in radikaler Weise anders strukturierten Medium aus. Mit den Computern hat eine neue Epoche der Mediengeschichte begonnen. Die Mediengeschichte, so könnte man sagen, hat sich von den Bildern abgekehrt.

Daß auch Computer Bilder (und bewegte Bilder) verarbeiten, wird Cineasten kaum täuschen können; was auf dem Computerbildschirm erscheint, ist nicht Abbild, nicht Widerspiegelung der Welt und ihrer Oberflächen, sondern Resultat von Algorithmen, die das Bild als ein Produkt hervorgebracht haben.

Das synthetische Bild, sagt Couchot, repräsentiert nicht das Reale, es simuliert es. Es läßt keine optische Spur, keine Aufzeichnung irgendeiner Sache sehen, die da gewesen und dies jetzt nicht mehr ist, sondern erzeugt ein logisch-mathematisches Modell, das weniger die phänomenale Seite des Realen beschreibt als die Gesetze, die es beherrschen. Was dem Bild vorangeht, ist nicht der Gegenstand (die Dinge, die Welt ...), das abgeschlossene Reale, sondern das offensichtlich unvollständige und approximative Modell des Realen, also seine durch reine Symbole formalisierte Beschreibung. [...] Das neue Bild legt nicht mehr durch die augenblickliche Einschreibung des Lichtes Zeugnis vom Realen ab und es reflektiert es auch nicht, sondern es bezeugt eine Interpretation dieses Realen, die mit der Sprache ausgearbeitet und von ihr gefiltert ist.¹

Von den Oberflächen ist die Aufmerksamkeit auf die Strukturen übergegangen, die die Oberflächen generieren. Der Computer ist ein abstraktes Medium, und es ist ihm herzlich gleichgültig, ob er Bilder, Schrift, Töne oder was auch immer als Output hervorbringt. Der Programmierer bewegt sich in einer Sphäre abstrakter Strukturen, und selbst der schlichte Endverbraucher z. B. eines vorgefertigten Grafik-Programms macht die Erfahrung, daß er sich innerhalb einer symbolischen Maschine bewegt, in einer Art von Architektur, die seine Schritte präformiert, und die es als Maschine und als symbolische Architektur zu begreifen gilt.

Die Konfliktlinie ist damit einigermaßen klar. Die Mediengeschichte hat sich einem neuen Paradigma zugewandt. Das Medium Computer hat – faszinierend, unverbraucht und attraktiv – das Interesse des Publikums an sich gezogen und droht das Kino und die technischen Bilder in eine Musealisierung hineinzudrängen. Und kurioserweise hat das Kino diese Entwicklung mit einer Selbstmusealisierung beantwortet; etablierte Festivals verwalten die Filmgeschichte, solide Filmwissenschaftler veranstalten solide Tagungen vorzugsweise zu historisch soliden Themen, und nach der Zukunft des Filmischen wird viel zu selten gefragt.

Hat der Kosmos der technischen Bilder sich also geschlossen?² Oder wird sich, was eine harmonischere Perspektive wäre, ein Nebeneinander entwickeln? Eine mehr oder minder friedliche Koexistenz, nach dem Muster des Bücheruniversums, das, obwohl marginalisiert, neben den technischen Bildern ja dennoch weiter besteht? Werden sich die Öffentlichkeiten also nach Mentalitäten sortieren? Für die Gegenwartsorientierten die Computer, für Intellektuelle und Schöngelister die Bücher und für die Cineasten schließlich das Kino?

Bevor diese Frage zu diskutieren ist, scheint es mir notwendig zu sein, Kriterien zu entwickeln. Was nämlich hieße – konkret – Mentalität? Wie läßt sich beschreiben, was die Bildmedien von den Computern trennt, wenn man sich mit einer Beschreibung der Technik und der basalen Funktionsweisen nicht zufriedengibt?

Ich möchte, und der Titel meines Beitrages kündigt es bereits an, die Kategorie der *Mimesis* als ein solches Kriterium vorschlagen. Die Zukunft des Filmischen scheint mir abzuhängen von der Position, die der soziale Prozeß der *Mimesis* und dem mimetischen Vermögen einzuräumen bereit ist. Und es scheint mir dies eine diskurs-politische, und das heißt: politische Frage zu sein.

Wenn die unterschiedlichen Medien, dies ist meine Grundvorstellung, um die Aufmerksamkeit, die Lebenszeit und die Investitionsbereitschaft des Publikums konkurrieren, so ist dies eine kulturelle Auseinandersetzung, auch wenn sie zunächst auf der Ebene der stummen Praxen verbleibt.

Die Grenze zwischen den Medien ist ein umkämpftes Terrain, weil die Medien unter-

schiedlich funktionieren und unterschiedliche Inhalte einkapseln. In ihrer Technik- und Institutionenstruktur sind bestimmte Sichtweisen, bestimmte Thesen über die Welt und Modi der Welterschließung festgeschrieben; auf der Ebene des Mediums selbst und bevor ein ‚Inhalt‘ auf der Ebene der Texte sich entfalten kann.

Daraus ergibt sich die Aufgabe, zu einer Hermeneutik der Medien und der Medientechnik zu kommen. Um die Inhalte zurückzugewinnen, die die Gesellschaft in die Technik hinein ‚vergessen‘ hat, bedarf es inhaltlicher und eben nicht allein technischer Kategorien; und der Begriff der Mimesis scheint mir geeignet, den Frontverlauf zumindest in einem seiner Abschnitte relativ exakt nachzuzeichnen. Warum also gerade die Kategorie der Mimesis?

2

Mimesis ist ein eingeführter, seit der Antike etablierter Begriff der philosophischen Ästhetik, gleichzeitig aber einer der schwierigsten. Er ist unendlich oft re-interpretiert, in seiner Bedeutung verändert und umgebaut worden; es erscheint deshalb sinnvoll, zunächst einige seiner Bedeutungsdimensionen zu klären, bevor er auf seine Tauglichkeit als ein Werkzeug im Feld auch der Medien geprüft werden kann.

Die wohl populärste, gegenwärtige Vorstellung ist, daß es sich bei der Mimesis um eine ‚Nachahmung‘ handelt.³ Etymologisch abgeleitet aus der Situation auf der Bühne, wo der Mimos (der Schauspieler) Vorgänge des tatsächlichen Lebens nachstellt, scheint die Mimesis an ein duales Schema gebunden: Die Produkte der Kunst ahmen nach, was außerhalb der Kunst gegeben ist.

Hieraus kann man, wie Platon in der *Politeia* eine Abwertung der Kunst folgern, die als ein Nachgeahmtes notwendig sekundär und vom Gegenstand der Nachahmung abhängig wäre,⁴ oder aber eine neutralere und allgemeinere Theorie der realistischen Kunst, in der das referentielle Verhältnis, der Weltbezug der künstlerischen Darstellung, im Mittelpunkt steht. Mimesis und Realismus erscheinen in jedem Fall und notwendig miteinander verquickt.

Die Mimesis mußte deshalb in eine Krise geraten, als die Kunst sich von der Gegenständlichkeit entfernt und der Abstraktion zugewandt hat. Und es scheint, sofern man das Raster der skizzierten Deutung beibehält, der Staffelfstab an die technischen Bilder, an Photographie und Film, übergegangen zu sein. Nun sind sie es, die die Realität außerhalb der Kunst ‚nachahmen‘ und verdoppeln. Das Mimesis-Konzept scheint sich der semiotischen Vorstellung der Ikonizität anzunähern; und die ästhetische Konzeption erscheint als ein mühsamer Umweg zu der relativ schlichten semiotischen Frage nach der Arbitrarität oder Motiviertheit der Zeichen.

Ich habe die Argumentationslinie überklar nachgezeichnet, zum einen, weil sie tatsächlich so vertreten worden ist,⁵ vor allem aber, um die rabiate Verkürzung deutlich zu

machen, die die Mimesiskonzeption auf diese Weise erfährt. Glücklicherweise aber sind auf dem Feld der Ästhetik auch andere und wesentlich komplexere Konzeptionen vertreten worden. Koller,⁶ Zimbrich⁷ und Flasch⁸ etwa haben entschiedenen Einspruch gegen die Deutung als ‚Nachahmung‘ erhoben; sie haben deutlich gemacht, daß ‚Nachahmung‘ zwar durchaus eine Dimension des Begriffs bezeichnet, Mimesis umgekehrt aber keinesfalls auf sie reduziert werden darf.

In der Antike, dies zeigt Koller, war Mimesis zunächst eine ästhetisch-technische Kategorie, die den Unterschied zwischen erzählend/berichtenden Formen und der unmittelbaren Darstellung, sei es auf der Bühne, sei es durch Originalstimmen oder Rollen, kennzeichnete.⁹ Mimesis also muß ausgeweitet werden auf den Begriff der Darstellung; und es erscheint wichtiger, daß der Sprechende in eine fremde Rolle schlüpft, sich also maskiert, als daß er etwas nachvollzieht, das außerhalb seiner Darstellung bereits gegeben wäre.

Die zweite wichtige Dimension ist, daß die Mimesis, bevor sie zu einem Theaterbegriff wurde, ursprünglich der Musiktheorie entstammt. Platons Kritik an der Mimesis geht zurück auf den Musiktheoretiker Damon, einen ‚konservativen‘ Puristen der Antike, der den sinnlichen Aulos, eine bestimmte Flötenart, zugunsten der Kithara ebenso verwarf wie bestimmte verweichlichende Tonarten; Grundlage solcher ethisch-ästhetischer Entscheidungen war seine Überzeugung, Musik sei nicht nur Ausdruck bestimmter seelischer Grundhaltungen, sondern wirke auf diese auch unmittelbar zurück. Koller kann zeigen, daß Damon mit dieser Wirkungstheorie auf eine wiederum ältere Mimesistheorie, wahrscheinlich der Pythagoräer zurückgegriffen hat. Der Tanz als die älteste und umfassendste Kunstform, die Musik, Gebärde und Wort ebenso verband wie den Logos auf der einen und orgiastische Elemente auf der anderen Seite, muß als unmittelbarer Ausdruck der menschlichen Natur angesehen worden sein; die therapeutische Wirkung des Tanzes, seine Rückwirkung auf die Psyche, wurde früh erkannt. Gleichzeitig aber eben auch die Gefahr, die von der dionysischen Seite der Mimesis ausgeht. Wenn Damon und Platon die Mimesis ablehnen, so im Interesse einer Vernunft, die von ihrem Anderen, dem Dionysischen, sich zunehmend abspaltet, um ihrer eigenen, abgekühlten Wege zu gehen.

Ein dritter Aspekt schließlich wird von Flasch und in ähnlicher Weise von Recki¹⁰ vertreten. Die Mimesis als ‚Nachahmung‘ allein auf die erscheinende Natur (die *natura naturata*) zu beziehen, erscheint ihnen der Gesamtkonzeption Platons unangemessen; die Ideenlehre und das Bild des die Welt erschaffenden Demiurgen¹¹ vielmehr legen es nahe, statt dessen die *natura naturans* in den Mittelpunkt zu stellen. Der Künstler imitiert nicht die Natur, wie sie ist, sondern er imitiert ihr Produktionsprinzip; Kunst (und übrigens die Technik) setzen fort, was der Demiurg, der Erzeuger der Welt, als eine unvollständige Natur hervorgebracht hat; und es ist das schöpferische Prinzip hinter den Erscheinungen der Natur, das der Mensch ‚nachahmt‘. Auf diese Weise kann er auch grundsätzlich Neues hervorbringen.

Diese sehr ambitionierte Konzeption macht es möglich, selbst die abstrakte Kunst mit dem Begriff der Mimesis zusammenzudenken. Sie überbrückt die Kluft, die zwischen den Verfahren der ‚autonomen‘ Kunst und der Mimesis zu bestehen schien, und zeigt, daß auch hier die ‚Nachahmung‘, und damit ein rezeptives Moment, eine Rolle spielt.

3

Aber verliert, wenn ich auf diese Weise nahezu alle menschlichen Praxen als mimetisch ansehen kann, der Begriff nicht jede Kontur? Und muß das Projekt, gerade die Medien nach Art und Maß ihres mimetischen Verfahrens zu unterscheiden, nicht scheitern, wenn auch die Abstraktion – der Kunst, wie möglicherweise der Bits und Bytes? – ins Terrain der Mimesis fällt?

Wenn man nun also nach Kriterien sucht, die die Mimesis wieder konkretisieren, so stößt man fast zwangsläufig auf Adorno, der den Begriff in den Mittelpunkt seiner ‚Ästhetischen Theorie‘ gestellt hat.¹² Eine Lektüre, die speziell die Medien im Hinterkopf hat, allerdings wird doppelbödig verfahren müssen: Da Adorno bekanntlich gerade nicht die Medien, sondern die autonome Kunst favorisiert und innerhalb der Kunst, ähnlich wie Flasch, eher die Abstraktion als die Gegenständlichkeit, eher ‚high‘ als ‚low‘ (und populär) und eher die Zwölftonmusik als den Jazz, schlage ich vor, mit einem kühnen Schnitt die Kriterien, die Adorno vorträgt, abzutrennen von den Gegenständen, an denen sie entwickelt sind, und von den ästhetisch-wertenden Konsequenzen, auf die Adorno sie hin-führt. Ob ein solches Verfahren methodisch haltbar ist,¹³ ist mir weniger wichtig, als daß hinter diesem Deutungsvorschlag eine tatsächliche Lektüreerfahrung steht. Einem an der Massenkultur interessierten Leser nämlich treten beide Ebenen eigentümlich auseinander; so zwingend die Kriterien erscheinen, so wenig zwingend erscheinen die wertenden Konsequenzen; und es könnte deshalb lohnend sein, diese Lektüreerfahrung in die Theorie wieder einzuspielen.

Wie also ist ‚Mimesis‘ bei Adorno beschrieben? *Kunst*, sagt Adorno, und dem Lesevorschlag entsprechend wäre diese Position einzuklammern und für mögliche Ersetzungen freizuhalten, ist *Zuflucht des mimetischen Verhaltens. In ihr stellt das Subjekt, auf wechselnden Stufen seiner Autonomie, sich zu seinem Anderen, davon getrennt und doch nicht durch-aus getrennt. [...] Kunst komplettiert Erkenntnis um das von ihr Ausgeschlossene.*¹⁴

Adorno also, und dies ist die wesentliche Re-Konkretisierung gegenüber Flasch, kehrt zurück zu einem relativ klaren Gegenüber: Wie die ‚Nachahmung‘ im genannten einfachen Ausgangsmodell sich auf das Nachgeahmte bezieht und an diesem ihren Maßstab hat, bezieht sich Kunst – als Mimesis – auf ein Anderes, das Adorno das Nicht-Gesetzte nennt.

Und dieses Nicht-Gesetzte, Unverfügbare, dies stellt Adorno wenige Seiten später klar, ist

im Kern: die Natur. Während die rationale Erkenntnis, gebunden an Naturbeherrschung, Alltagsvollzüge und instrumentelle Vernunft, ihren Gegenstand notwendig verfehlen muß, sieht Adorno in der mimetischen Kunst einen privilegierten, alternativen Weg der Erkenntnis;¹⁵ eine Möglichkeit, sich anders als instrumentell auf die Natur zu beziehen und von der hybride sich selbst überschätzenden Naturbeherrschung Abstand zu nehmen.

Adorno hält es entsprechend für notwendig, das innerhalb der Ästhetik weitgehend desavouierte ‚Natureschöne‘ wieder aufzuwerten.

Das Natureschöne [...] wurde verdrängt. Der Begriff des Natureschönen rührt an eine Wunde, und wenig fehlt, daß man sie mit der Gewalt zusammendenkt, die das Kunstwerk, reines Artefakt, dem Naturwüchsigen schlägt. Ganz und gar von Menschen gemacht, steht es seinem Anschein nach nicht Gemachtem, der Natur, gegenüber. Als pure Antithese aber sind beide aufeinander verwiesen: Natur auf die Erfahrung einer vermittelten, vergegenständlichten Welt, das Kunstwerk auf Natur, den vermittelten Statthalter von Unmittelbarkeit. Darum ist die Besinnung über das Natureschöne der Kunsttheorie unabdingbar.¹⁶

Weder kann, das sagt Adorno sehr klar, die Natur als ein schlicht Unvermitteltes gedacht werden, noch kann sie auf direktem Wege, als *lila Heide* oder *gemalte[s] Matterhorn*,¹⁷ in die Kunstwerke eingehen. Entsprechend ist es eher die Konstruktion des Kunstwerks, also gerade das Gemachte, das die Last des Naturbezuges zu tragen hat:

Je strenger die Kunstwerke der Naturwüchsigkeit und der Abbildung von Natur sich enthalten, desto mehr nähern die gelungenen sich der Natur. Ästhetische Objektivität, Widerschein des Ansichseins der Natur, setzt das subjektiv teleologische Einheitsmoment rein durch; dadurch allein werden die Werke der Natur ähnlich. Alle partikuläre Ähnlichkeit ist demgegenüber akzidentell, meist der Kunst fremd und dinghaft. Das Gefühl der Notwendigkeit eines Kunstwerks ist für solche Objektivität nur ein anderes Wort.

Das Kunstwerk, durch und durch Physis, ein Menschliches, vertritt, was Thesei, kein bloßes fürs Subjekt, was, kantisch gesprochen, Ding an sich wäre.¹⁸

Natur also wird einerseits aufgerufen als jener riesige, überlegene und objektive Gesamtzusammenhang, den die Naturbeherrschung systematisch verleugnen muß, und den die Kunst, von den Zwängen der Selbsterhaltung befreit, anerkennen kann. In diesem Zusammenhang erinnert Adorno, wenn auch ‚skeptisch gegen große Natur‘,¹⁹ an den Begriff des ‚Erhabenen‘, in dem die Ästhetik Kants diese Erfahrung faßte.²⁰

Andererseits aber ist es die *unterdrückte* Natur, sagt Adorno mit Kraus, *des Tiers, der Landschaft, der Frau*, dem die *Hinlenkung der ästhetischen Theorie aufs Natureschöne [entspräche]*.²¹

Beide Momente konvergieren in dem Interesse, aus der angemäßen Rolle des Handelnden in eine weniger bemächtigende und weniger illusionäre Rolle zu wechseln.

*Natur als erscheinendes Schönes wird nicht als Aktionsobjekt wahrgenommen;*²² dies eröffnet die Chance einer rezeptiveren Haltung, die die Natur- und die Kunsterfahrung miteinander verbindet. *Der Betrachter unterschreibt, unwillentlich und ohne Bewußtsein, einen Vertrag mit dem Werk, ihm sich zu fügen, damit es spreche. In der angelobten Rezeptivität lebt das Ausatmen in der Natur nach, das reine sich Überlassen.*²³

Erinnert dies alles, der Vorgriff sei erlaubt, nicht absolut zwingend an die Erfahrung im Kino? Und zwingender fast als an die Erfahrung der Kunst? War es nicht immer die Utopie des Kinos, die Natur möge von sich aus zu sprechen beginnen, durch alles Gemachte, Veranstaltete hindurch, die Technik, die Narration, das Intendierte und die Codes? Daß der Zuschauer sich rezeptiv überläßt und die Rolle des Handelnden wie eine Last von sich wirft, scheint mir sehr exakt zu beschreiben, was die Besonderheit des weichen Kinodunkels ist; nicht ‚Erholung‘ also oder augenötigte Passivität, sondern ein Vertrag mit dem Werk und dem Medium; und schließlich das Versprechen, am Ausatmen der Dinge mimetisch teilzuhaben.

Doch kehren wir noch einmal zu Adorno zurück, denn zwei Aspekte des Mimetischen, so denke ich, stehen noch aus. So zunächst, daß Adorno ein tatsächlich neues Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt vorschwebt.²⁴ Wenn er davon spricht, das Schöne *schmiege* in einer seiner Dimensionen *dem Diffusen sich an*,²⁵ so ist dies nicht zufällig eine körperlich/sensuelle Metapher; eher als eine repräsentative Verdopplung bezeichnet Mimesis eine körperliche Anverwandlung an die Sphäre der Objekte, eine Anverwandlung, die die mimetische Kunst von der Magie übernimmt. Und der ursprünglich biologische Begriff der Mimikry hält die Tatsache fest, daß die ‚Nachahmung‘ immer auch Anpassung an eine vorgefundene Umgebung ist.²⁶

Ebenso steht das Subjekt den Objekten (und der Natur) nicht zwangsläufig gegenüber, sondern es ist eher die Frage, ob und wie weit es das Bewußtsein, Objekt unter Objekten zu sein, zulassen kann.

*Nicht so durchaus ist der Gattung Mensch die Verdrängung ihrer Tierähnlichkeit gelungen, daß sie diese nicht jäh wiedererkennen könnte und dabei von Glück überflutet wird; die Sprache der kleinen Kinder und der Tiere scheint eine. In der Tierähnlichkeit der Clowns zündet die Menschenähnlichkeit der Affen; die Konstellation Tier/Narr/Clown ist eine von den Grundsichten der Kunst.*²⁷

Der zweite Aspekt ist, daß die Natur der Kunst bedarf, um, wie Adorno an einer wunderbaren Stelle sagt: die Augen aufzuschlagen.²⁸ *Ist die Sprache der Natur stumm, so trachtet Kunst, das Stumme zum Sprechen zu bringen.*²⁹ Da Natur selbst sprechen will, springt die Kunst ihr nur bei, indem sie den Dingen zur Sprache verhilft; *Kunst möchte mit menschlichen Mitteln das Sprechen des nicht Menschlichen realisieren.*³⁰

In dieser, zugegeben metaphysischen Vorstellung mischt sich das Grauen vor dem Schweigen der Natur mit der Erfahrung, daß sie völlig eben doch nicht schweigt. Und auch hier ist die innere Natur wieder mitzudenken. Sehr entschieden führt Adorno den künstlerischen Ausdruck auf das Leiden zurück. *Ausdruck von Kunst verhält sich mimetisch, so wie der Ausdruck von Lebendigen der des Schmerzes ist.*³¹ Es ist der Ausdruck, durch den die nichtästhetische Erfahrung am tiefsten in die Gebilde [der Kunst] hineinreicht [...]. *Ausdrucksvoll ist Kunst, wo aus ihr, subjektiv vermittelt, ein Objektives spricht.*³²

Mimesis hat für Adorno eine utopische Qualität, weil sie die Spaltung zwischen Subjekt und Objekt, die die begriffliche Erkenntnis nicht überschreiten kann, überschreitet. Sie trägt der Tatsache Rechnung, daß das Subjekt mit seinem Körper in die Sphäre des zu Erkennenden immer schon involviert ist und sich nur künstlich und gewaltförmig von dieser absetzen kann; um den Preis eben des Schmerzes und der Verdrängung, die auch die Erkenntnis in ihrer Reichweite limitiert. An den Schein und an künstlerische Objektivationen gebunden,³³ ist die Mimesis kein Königsweg; *das Subjekt, aber sagt Adorno, hinter seiner Verdinglichung hertappend, schränkt diese durch das mimetische Rudiment ein, Statthalter unbeschädigten Lebens mitten im beschädigten.*³⁴ Und die fast euphorische Formulierung zeigt an, wie weitreichende Hoffnungen Adorno mit der Mimesis verbindet.

4

Aber macht es, wenn schon nicht sicher ist, ob die Kunst solche Hoffnungen einlösen kann, Sinn, ihre Last nun dem Film aufzubürden? Was wäre, weiter gefragt, sein Privileg im Konzert der Medien, wenn Benjamin, trotz seiner Sympathie für den Film, nicht ihn, sondern die Sprache als den Träger des mimetischen Vermögens ansah,³⁵ Adorno wie gesagt die Kunst und das traditionelle Verständnis wahrscheinlich eher Theater und Malerei? Kehrt die Argumentation also doch zur ‚Abbildung der Natur‘ zurück, die Adorno als naiv verwirft?

Ja und Nein. Heide Schlüpmann hat einen komplexen Ansatz vorgelegt, der an dieser Stelle weiterhelfen kann, auch wenn er den Mimesisbegriff explizit nicht in Anspruch nimmt.³⁶

Schlüpmann begreift den Film nicht als eine Bezeichnungsmaschine, sondern vor allem als eine soziale Institution; und dies macht es möglich, das Kino in neuer Weise als einen Ort mimetischen Verhaltens zu beschreiben.

Zunächst ist die Perspektive auszuweiten. Die Unzufriedenheit mit der begrifflichen Erkenntnis, die bei Adorno Sache des Philosophen bleibt, begreift Schlüpmann als einen Hintergrund auch für die Realgeschichte der Medien. Daß die Mediengeschichte sich zwischen 1900 und 1918 von der Sprache und Schrift abwendet und zu einer Sprache der Bilder übergeht, kann als ein Symptom verstanden werden, daß die Krise des begrifflichen

Denkens das Massenbewußtsein erreicht hat. Die Entwicklung des Films erhält damit einen neuen philosophischen Ort. Sie wird lokalisierbar im Kontext der philosophischen Sprach- und Vernunftkritik, die von Kant über Nietzsche und Schopenhauer bis eben hin zu Adorno als ein kohärentes Projekt rekonstruiert werden kann; als ein Prozeß der Selbstkritik und Selbstkorrektur der Vernunft, der, dies ist wichtig, das Terrain der Aufklärung nicht verläßt; der Ratio wird nicht ein ganz anderes, Komplementäres entgegen gestellt, sondern sie selbst beugt sich kritisch auf die eigene Geschichte zurück, um eine drohende Vereinseitigung zu korrigieren und ihr Involvement in die Naturbeherrschung der Reflexion zugänglich zu machen.

Und dies eben geschieht parallel auf der Ebene der philosophischen Erwägung und auf der Ebene der Massenerfahrung, im Kino. Folgt man Schlüpmann, besitzt das Kino tatsächlich ein Privileg. Die Situation im Kino erlaubt es dem Zuschauer, mit den sprachlichen Kategorien einen Teil des eigenen Ichs loszulassen. *Das Kino bietet das Gehäuse, in dem der Zuschauer, die Zuschauerin ihre Panzer ablegen, ihre bürgerliche Person vergessen können, in denen ihre Leiber sich ausdehnen können, ohne verletzt zu werden.*³⁷ Das Kinodunkel erlaubt einen partiellen Kontrollverlust im Lachen, Weinen, in der Emotion; die Leiber dehnen sich aus in Richtung der anderen Zuschauer; und zweitens in Richtung des Leinwandgeschehens, das in der Identifikation und im träumerischen Hineingleiten die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt verschwimmen läßt. ‚Mimetisch‘ ist insofern zunächst diese Situation, in der die Subjekte sich – partiell – in die Sphäre der Objekte hinein auflösen. Die Subjekte gebieten den Objekten nicht, die der Film ihrem Zugriff nachhaltig entzieht, sie schmiegen sich ihnen an; und so eindeutig auch phantasierte Bemächtigungen eine Rolle spielen,³⁸ so klar ist eben doch, daß die stillgestellten Körper vor allem ihre Rezeptivität und ihren Ausschluß von der Rolle des Handelnden genießen.³⁹

Da Mimesis normalerweise eine Produktionskategorie ist, erscheint es gewöhnungsbedürftig, wenn die Argumentation in dieser Weise beim Zuschauer ansetzt. Es ist deshalb wichtig, das gesamte Volumen des Begriffs vor Augen zu haben, wie Adorno es entfaltet hat; Mimesis ist eine Option, ein Register auf einer sehr allgemeinen Ebene des menschlichen Verhaltens; und wenn sie beansprucht, Subjekt und Objekt aus ihren verhärteten Positionen zu lösen, so erscheint es keineswegs mehr zufällig, daß sie – wie übrigens die Hermeneutik⁴⁰ – auch die Grenze zwischen Produzenten und Rezipienten irritiert.

Als zweites aber spielen Mimesis und mimetisches Verhalten – selbstverständlich – eine entscheidende Rolle auf der Seite der Produktion. Im Anschluß an Kracauer und Bazin führt Schlüpmann aus, daß auch der Filmende sich in gewissem Maße rezeptiv verhält. Dem populären Bild des Kameraheroen zum Trotz, oder des allmächtigen Diktators, der noch die letzte Bewegung auf dem Set kontrolliert, besteht die Pointe des Mediums weit eher darin, dem Gegenstand selbst sein Geheimnis abzulauschen. Kracauer hat den Film-

künstler mit einem ‚phantasievollen Leser‘ verglichen, der ‚im Buch der Natur‘ zu lesen versteht, *dies schließt ein, daß er [der Filmende] weniger dem mit Ausdruck begabten Künstler gleicht als dem mit Einbildung begabten Leser, der sich an das Entziffern eines schwer lesbaren Textes macht.*⁴¹ Von der ‚Kunst die anders ist‘, schreibt Schlüpmann, *reflektiert Kracauer [...] die sie konstituierende Subjektivität. Produktion erscheint in Gestalt der Rezeptivität.*⁴²

Von hier aus öffnet sich ein Tor zu all jenen emphatischen Äußerungen, die von Balázs bis zu Bazin den irreduzibel dokumentarischen Charakter des Mediums hervorgehoben haben. Sobald man von der Mimesis her argumentiert, geht es ausdrücklich nicht mehr um die Behauptung, es sei die filmische Technik, die via ‚Ikonizität‘ eine 1:1-Abbildung der Gegenstände erlaube; insofern Mimesis an den Menschen gebunden ist, wird man mit einem Begriff Kittlers von ‚Synergien von Mensch und Maschine‘ sprechen müssen;⁴³ und vom Film als einer Medienmaschine, die in dieser Synergie selbst mimetische Qualitäten entfaltet und damit in einen beschreibbaren Gegensatz zu anderen Medienmaschinen gerät.

Und nur auf diese Weise kann in die Filme eindringen, was Adorno das Unverfügbare nennt. So wenig der Film das ‚Naturschöne‘ einfach reinstallieren kann, so möglich erscheint es, das Tabu zu lockern, das die Natur von einer direkten Abbildung ausschließt. Anders als in der Kunst kann eine glitzernde Wasserfläche im Kino noch immer einen Rausch auslösen; Abschlag auf jenes ozeanische Gefühl, das sich am Sosein der Dinge freut und das Wasser nicht als eine Ressource denkt. *Adorno*, hatte Reck geschrieben, *verwendet Mimesis als eine Residualkategorie, zerbrechliches Vermögen einer Erinnerung an eine noch nicht instrumentalisierte Welt.*⁴⁴ In der ästhetischen Lust an den Dingen ist, bei aller Fetischisierung, davon etwas zu spüren. Und wenn die Mimesis u. a. einen Erkenntnisweg, einen Zugang beschreibt, dann zu der Tatsache, daß es andere Formen des Involvements als die schlichte Praxis gibt.

5

Kehrt man nun zur Ausgangsthese zurück, so dürfte diese nun wesentlich klarer geworden sein. Die ‚Zukunft des Filmischen‘ vom Schicksal der Mimesis abhängig zu machen, speist sich aus der Intuition, daß die digitalen Medien an der Mimesis keinen erkennbaren Anteil haben. Mimesis erscheint als ein distinktives Kriterium; und es scheint tatsächlich die Frage zu sein, in welchem Maß sich der gesellschaftliche Prozeß für oder gegen seine mimetischen Potentiale entscheidet.

Die digitalen Medien sind mit einem erstaunlichen Selbstbewußtsein zurückgekehrt zu einem Modell, das die Mediengeschichte 100 Jahre zuvor aufgegeben hatte: der ‚Kommunikation‘ mittels distinkter, immer schon konstituierter Symbole, sei es der Sprache oder jener Algorithmen, die Couchot im Eingangszitat so richtig als sprachähnlich – ‚mit

der Sprache ausgearbeitet und von ihr gefiltert' – gekennzeichnet hat. So unbestreitbar die ‚natürliche‘ Sprache über mimetische Potentiale verfügt,⁴⁵ so explizit behaupten die Algorithmen, ohne die Mimesis auszukommen, ja, gegen mimetische Verfahren gesetzt zu sein.

Die verbreitete Rede, die Rechner hätten jeden Weltbezug aufgegeben und seien von der Nachahmung zur Vorahmung, zur Simulation virtueller, möglicher oder zukünftiger Welten übergegangen, hat hier ihren Ort. Aber ist diese Rede nicht hochgradig albern? Denn würde, wenn die Sphäre des Symbolischen vom Projekt der Welterschließung Abstand nimmt, dies nicht zur Voraussetzung haben, daß die Welt immer schon erschlossen wäre? ‚Aufgehoben‘ in der Struktur der symbolischen Systeme, durchdrungen und vollständig – was immer das wäre – verstanden?

Solange diese Voraussetzung nicht erfüllt ist, bleibt die Welt als das systematische Gegenüber des Denkens und als sein entscheidender Anreiz bestehen. Auch an die Rechner wäre insofern die Frage zu richten, welchen impliziten Weltbezug sie, jenseits der plakativen Dementis, behaupten; der Begriff der ‚Daten‘ wäre auf seine referentielle Dimension zu prüfen, und es wäre zu überdenken, ob nicht Meßdaten, Sampling und Scanning als eine Art mimetischer Einsprengsel im antimimetischen Datenuniversum begriffen werden müssen.

Die Behauptung, das neue Medium komme ohne jeden Weltbezug aus, entpuppt sich jedenfalls als eine krasse Verleugnung, und würde diese revidiert, würde mit anderen schwierigen Fragen auch diejenige nach der Mimesis auf der Bühne wieder erscheinen.

In der Kunsttheorie, und das ist auffällig, ist dies bereits geschehen. Was bedeutet es nämlich, wenn Reck etwa schreibt, *gefragt werden muß heute, inwieweit solche antimimetische und antirealistische Ausrichtung ästhetischen und künstlerischen Handelns noch gerechtfertigt werden kann*. Und weiter: *[...] es könnte sich zeigen, daß das Zurückdrängen von Mimesis und Realismus der Theorie einerseits, der unheilvollen Entwicklung einer kriegerischen Kultur und der Unterwerfung der Kunst unter deren Gewaltinteressen geschuldet ist?*⁴⁶

Auch wenn das Digitale vergleichbare Skrupel einstweilen nicht kennt, so dürfte doch deutlich sein, daß der Aggressor weniger überlegen ist, als er erscheint. In seinem Rücken schleppt er ein Problem mit sich, von dem er nichts weiß oder nichts zu wissen vorgibt, und der Film, als das wohl ‚analogste‘ der analogen Medien, kann immerhin beanspruchen, nicht nur über eine komplexe mimetische Praxis zu verfügen, sondern auch über einen theoretischen Apparat, der in den ausgedehnten Debatten um Realismus und Fiktion, Gegebenes und kontrollierend/gestaltend/manipulierende Eingriffe, um Konvention, Schemata und die semantischen Implikationen der technischen Apparatur entwickelt worden ist. Diesem theoretischen Apparat wäre der Begriff der Mimesis einzugliedern. Er wäre ein geeigneter Ausgangspunkt, die Debatte neu zu eröffnen und die digitalen Medien nun in eigener Initiative und in den eigenen Begriffen zu befragen.

Nicht der rasselnd-mechanische Projektor hätte anzutreten gegen das elegante Glei-

ten der Bits und Bytes, sondern eine komplexe Installation im sozialen Raum, die subjektive und technische Faktoren, Textpraxen und Institutionen, individuell psychische und kollektive Gebrauchsweisen miteinander verschränkt. Der Begriff der Mimesis wäre in dieser Debatte kaum mehr als ein Hebel. Als ein schwieriges Konzept aber könnte er zumindest den größten Vergrößerungen, so denke ich, erfolgreich entgegentreten.

ANMERKUNGEN

- 1 Couchot, Edmond, „Die Spiele des Realen und des Virtuellen“, in: Florian Rötzer (Hg.): Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien, Frankfurt/M. 1991, S. 347f.
- 2 „Technische Bilder“ ist bei Vilém Flusser der Sammelbegriff für Photographie, Film und Fernsehen.
- 3 *Mimesis (Darstellung, Ausdruck, Nachahmung von griech. mimesthei, darstellen, ausdrücken, mit der connotatio ähnlich machen, nachahmen; lat. verengend imitari)*. Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 5, Basel/Stuttgart 1980, S. 1396 (*mimesthei* im Original altgriech.).
- 4 Platon: Der Staat. Über das Gerechte. 10. Buch, Hamburg 1961, S. 385ff. (OA.: 374 v. Chr.)
- 5 Siehe z.B.: Rötzer, Florian, „Mediales und Digitales“, in: ders. (Hg.): Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien, Frankfurt/M. 1991, S. 48f.
- 6 Koller, Hermann: Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck, Bern 1954.
- 7 Zimbrich, U.: Mimesis bei Platon, Frankfurt/M. 1984.
- 8 Flasch, Kurt, „Ars imitatur naturam“, in: ders. (Hg.): Parousia. Studien zur Philosophie Platons und zur Problemgeschichte des Platonismus, Frankfurt/M. 1965, S. 265–306.
- 9 Koller, a.a.O.
- 10 Recki, Birgit, „Mimesis, Nachahmung der Natur. Kleine Apologie eines mißverstandenen Leitbegriffs“, in: Kunstforum, Bd. 114, Juli/August 1991, Imitation und Mimesis, S. 116–126.
- 11 Der Begriff des Demiurgen verbindet den Handwerker im 10. Buch der *Politeia* mit dem Weltenschöpfer im Timaios-Dialog (in: Platon: Sämtliche Werke, Bd. 5, Hamburg 1959, S. 141–214).
- 12 Adorno, Theodor W., „Ästhetische Theorie“, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 7, Frankfurt/M. 1970.
- 13 ... und den Standards der Adornoexegese standhält ...
- 14 Adorno, a.a.O., S. 86f.
- 15 Dem Subjekt, der Kunst und der Erkenntnis also steht eine Sphäre gegenüber, zu der die rationale Erkenntnis nur einen partikularen Zugang hat; Kunst und Mimesis sind in der Lage, die Kluft zu überbrücken; Grundlage dafür ist, daß das Subjekt selbst, davon getrennt und doch nicht durchaus getrennt, an beiden Sphären teilhat, von seinem Anderen also nicht völlig ausgeschlossen ist. Kunst erscheint als eine Alternative zur Erkenntnis, als ein privilegierter Zugang; *Fortlebende Mimesis, die nichtbegriffliche Affinität des subjektiv Hervorgebrachten zu seinem Anderen, nicht Gesetzten, bestimmt Kunst als eine Gestalt der Erkenntnis, und insofern ihrerseits als ‚rational‘*. (Ebd., S. 86f)
- 16 Ebd., S. 97f.
- 17 Ebd., S. 105.
- 18 Ebd., S. 120, 99 (*Physei und Thesei* im Original altgriech.).
- 19 Ebd., S. 109.
- 20 Ebd. S. 109, 172.

- 21 Ebd., S. 99.
- 22 Ebd., S. 103.
- 23 Ebd., S. 114.
- 24 *Kunst berichtigt die begriffliche Erkenntnis, weil sie, abgespalten, vollbringt, was jene von der unbildlichen Subjekt-Objekt-Relation vergebens erwartet: daß durch subjektive Leistung ein Objektives sich enthüllt. Jene Leistung vertagt sie nicht ins Unendliche. Sie verlangt sie ihrer eigenen Endlichkeit ab, um den Preis ihrer Scheinhaftigkeit.* (Ebd., S. 173)
- 25 Ebd., S. 85, siehe auch: S. 180.
- 26 Beispiel sei das Verhalten der Rohrdommel, die, sobald ein Feind sich nähert, eine starre, aufrechte Haltung annimmt und, durch ihr Federkleid ohnehin gut getarnt, zwischen den umgebenden Gräsern nahezu unsichtbar wird.
- 27 Adorno, a.a.O., S. 182.
- 28 Ebd., S. 104.
- 29 Ebd., S. 121.
- 30 Ebd., S. 121.
- 31 Ebd., S. 169.
- 32 Ebd., S. 169f.
- 33 Ebd., S. 173.
- 34 Ebd., S. 179.
- 35 Benjamin, Walter, „Lehre vom Ähnlichen“, in: Gesammelte Schriften, Bd. II/1, Frankfurt/M. 1980, S. 204–210 (OA: 1933) und ders., „Über das mimetische Vermögen“, ebd., S. 210–213.
- 36 Schlüpmann, Heide: *Abendröthe der Subjektphilosophie. Eine Ästhetik des Kinos*, Frankfurt/M. 1998; hier: Kapitel 2: *Rettung der Aufklärung*; und dies., „Phänomenologie des Films“, in: dies.: *Ein Detektiv des Kinos. Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie*, Frankfurt/M. 1998, S. 37–54 (OA, am.: 1987). Diese Texte waren der Anstoß dafür, mich mit der Mimesis im hier skizzierten Zusammenhang zu beschäftigen. Da sie selbst den Begriff nicht verwenden, folge ich der These Schlüpmanns auf ein benachbartes Terrain ...
- 37 Schlüpmann, *Abendröthe*, a.a.O.
- 38 Ich selbst habe in zurückliegenden Texten die phantasierte Bemächtigung in den Vordergrund gestellt (Winkler, *Hartmut: Der filmische Raum*, Heidelberg 1992); nun eine andere Spur zu verfolgen, bedeutet gleichzeitig ein Überdenken und eine Relativierung dieser Sichtweise.
- 39 Heike Klippel hat ebenfalls im Anschluß an Schlüpmann die Rezeptivität des Kinozuschauers mit Bergson in einen noch einmal veränderten Kontext gestellt (dies.: *Gedächtnis und Kino*, Frankfurt/M. 1997).
- 40 Daß die Hermeneutik den kongenialen Nachvollzug der Produktion fast gleichstellt, ist häufig als eine Selbstüberschätzung des Deutenden mißverstanden worden; auf dem hier skizzierten Hintergrund nimmt die These eine völlig andere Färbung an.
- 41 Kracauer, Siegfried: *Geschichte – Vor den letzten Dingen*. Zit. nach Schlüpmann, *Phänomenologie*, a.a.O., S. 46; siehe auch: Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt 1979, S. 389ff. (OA., am.: 1960).
- 42 Schlüpmann, *Phänomenologie*, a.a.O., S. 46f.
- 43 „Synergie von Mensch und Maschine. Friedrich Kittler im Gespräch mit Florian Rötzer“, in: *Kunstforum*, Nr. 98, *Ästhetik des Immateriellen*, Teil II, Jan/Febr. 1989, S. 108–117.
- 44 Reck, Hans Ulrich, „Imitation und Mimesis. Einleitung“, in: *Kunstforum*, Bd. 114, Juli/August 1991, S. 83.
- 45 Nochmal sei hier an die zitierten Texte Benjamins erinnert.
- 46 Reck, a.a.O., S. 83.

SYNEMA (HG.)

KINOSCHRIFTEN 5

Ein Buch von SYNEMA  Publikationen

Redaktion: Georg Haberl, Brigitte Mayr, Michael Omasta, Gottfried Schlemmer

© Wien 2002
SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien
Neubaugasse 36/1/1/1
A-1070 Wien

Lektorat: Regina Schlagnitweit
Grafik und Produktion: Sibylle Gieselmann
Organisation: Brigitte Mayr
Druck: REMAprint
Verlags- und Herstellungsort: Wien

ISBN 3-901644-09-1

Umschlagfoto: „Asphalt“ (D 192^o, Regie: Joe May)

SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien ist eine vom Bundeskanzleramt /
Kunstsektion II/3 – Film und neue Medien geförderte Institution.

Wir danken auch für die Unterstützung durch

hundertjahrekin



VORWORT 7

1 SPUREN LESEN – Filminterpretation und Filmbeschreibung

HANS J. WULFF

KRISENEXPERIMENT UND TEILNEHMENDE BEOBACHTUNG

Eine situationale Analyse der Versteigerungssequenz aus Hitchcocks „North by Northwest“ 15

HERBERT HRACHOVEC

NACHBARN IN NOT. Zu Emir Kusturicas „Underground“ 33

KLAUS KANZOG

AUF DER SUCHE NACH DEM CODE

Zu den Filmen „Eroica“ (A 1949) und „Beethoven – Tage aus einem Leben“ (DDR 1976) 43

2 DER BLICK VON AUSSEN – Frühe Filmtheorien

GERHARD WAGNER

DER TRICK DER EVIDENZ

Walter Benjamins kultursemiotische Analyse der filmischen Visualität 61

JÖRG SCHWEINITZ

„DIE PHANTASIEMASCHINE“ UND DIE URFUNKTIONEN

DER MENSCHLICHEN SEELE: René Fülöp-Millers Blick auf das Kino 77

THOMAS Y. LEVIN

DIE IKONOLOGIE GEHT INS KINO: Panofskys Filmtheorie 99

3 THE TIME IS OUT OF JOINT – Zeitverhältnisse und Zeitriss im Kino

VRÄÄTH ÖHNER

DIE VERGANGENE ZUKUNFT IM KINO 127

HEIKE KLIPPEL

FILM UND GELEBTE ZEIT 141

MARC RIES

DAS ENDE DES KINOS IN DER GESCHICHTE

Überlegungen entlang von Kathryn Bigelows „Strange Days“ 151

4	GENDERMEDIALE – Körper, Geschlechter, Bewegungen	
	SIEGFRIED KALTENECKER	
	DIE AKROBATIK DES LACHENS	
	Kinokörper, Geschlechterfilme und Bewegungsmedien bei Jackie Chan	163
5	VORHER NACHHER – Filmrestauration, Filmrekonstruktion und Filmgeschichtsschreibung	
	MARTIN KOERBER	
	ZUR PROBLEMATIK DES ORIGINALS IN DER FILMRESTAURIERUNG	177
	JAN-CHRISTOPHER HORAK	
	GESCHICHTEN AUS DER GRUFT ODER	
	Wenn Filmrestauration jetzt sexy ist, dann sind wir alle nekrophil	189
	FRANK KESSLER	
	FILMGESCHICHTE UND FILMKOPIEN	199
6	DAS FILMISCHE – Die nächsten hundert Jahre	
	JÜRGEN E. MÜLLER	
	KINO – DISPOSITIV – INTERMEDIAL	
	Eine Bestandsaufnahme und einige Thesen zur Zukunft eines „unreinen“ Mediums	213
	HARTMUT WINKLER	
	ÜBER DAS MIMETISCHE VERMÖGEN, SEINE ZUKUNFT UND SEINE MASCHINEN	227
	AUF DER SUCHE NACH DEM FILMISCHEN	
	Eine SYNEMA-Reihe im Rahmen von „hundertjahrekin“	240
	AUTORINNEN UND AUTOREN	242